

ACTAS DEL  
VIII CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LA  
**ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL**

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

*Universidad Internacional*

*Menéndez Pelayo*

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA  
DEL GOBIERNO DE CANTABRIA  
AÑO JUBILAR LEBANIEGO  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL  
SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL  
VIII CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER  
PALACIO DE LA MAGALIANA  
UNIVERSIDAD DEL CAJAMARTE  
MAGALIANA

Al cuidado de  
MARGARITA BRIBAS Y SILVIA TRISO  
con la colaboración de Lucía Rodríguez

@ Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

*Tratamiento de textos*

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellá, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

## «PALMERÍN DE OLIVIA» Y «PRIMALEÓN»: ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE SU AUTORÍA

LILIA FERRARIO DE ORDUNA

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas

Buenos Aires

ESTAS OBSERVACIONES comienzan, en primer lugar, con la mención muy rápida del estado de la cuestión con respecto a la autoría de *Palmerín-Primaleón*.

1. Es María Carmen Marín Pina quien en su estudio de 1991 sobre Francisco Vázquez y Feliciano de Silva, «autores de libros de caballerías», reunió las noticias más seguras sobre estos escritores, ubicándolos en su lugar de origen, Ciudad de Rodrigo, también llamado Miróbriga y Augustóbriga. Allí, varias familias nobles rivalizaban por hacer suyo el poder municipal y afirma Marín Pina que «las continuas banderías, las frecuentes disputas entre los miembros de estos bandos nobiliarios y sus allegados mantuvieron vivo el mundo de las armas y de la caballería dentro de esta ciudad medieval en los albores del Renacimiento». <sup>1</sup> Había corridas de toros, juegos de cañas y torneos que se celebraban en la Plaza Mayor y en que participaban todas las clases sociales, incluida la religiosa.

Es una hipótesis difundida que fue autora, y no autor, mirobrigense quien creó los dos primeros libros del ciclo de los *Palmerines*. Como es sabido, la atribución se incluye en los versos latinos «ad lectorem», hechos por Joan Augur de Transmiera, que cierran el *Palmerín de Olivia* y donde se afirma que «femina composuit» con la colaboración de su hijo. También *Primaleón* finaliza con unas estrofas, en romance, «al lector» y en la penúltima se declara que «es de Augustobrica aquesta lauor/ que en Salamanca se ha agora estampado». Marín Pina, sostiene que precisamente esa conjetural autoría femenina «fue sin duda alguna un fecundo reclamo publicitario para los lectores, y todavía sigue siendo hoy muy discutida».

Varios datos fundamentales continúan en una zona incierta, así, nada menos que la verdadera identidad del autor y del impresor, aunque en el colofón del *Primaleón*, en el folio CCXXIX<sup>V</sup>, se lea «Fue trasladado este segundo libro de Palmerín, llamado Primaleón, y ansimesmo el primero, llamado Palmerín, de griego en nuestro lenguaje

<sup>1</sup> Véase M<sup>ca</sup>. Marín Pina, «Nuevos datos sobre Francisco Vázquez y Feliciano de Silva, autores de libros de caballerías», *Journal of Hispanic Philology*, XV (1991-1992), pp. 117-130.

castellano y corregido y emendado en la muy noble ciudad de Ciudad Rodrigo por Francisco Vázquez, vecino de la dicha ciudad». Este nombre de Francisco Vázquez se mantuvo en la edición de 1524 –aparentemente la segunda– en cuyo colofón, idéntico al de la *princeps*, se agrega la referencia a los talleres gráficos y a la fecha: «Fue impresso en la/ muy noble τ muy leal cibdad de Seuilla,/ por Juan Varela de Salamanca. Acabóse/ a primero de Otubre. Año del nasci/ miento de Nuestro Redemptor Jesu/ Christo de mill τ quinientos τ xxiiij».

Más tarde, en la edición veneciana de 1534, Francisco Delicado habrá de referirse al problema de la autoría en los prólogos antepuestos a los tres libros en los que divide la obra original (ejemplar de Biblioteca Nacional de Madrid, R-12.100): «mas no sé quién lo hizo, porque calló su nombre al principio y al fin», y opta por la atribución femenina, según los versos de Trasmiera y las coplas de *Primaleón*: «es opinión de personas que fue muger la que lo compuso, fija de un carpintero», censura a los impresores toledanos, Cristóbal Francés y Cosme Damián, responsables de la edición de 1528, por haber «desdorado la obra de la señora Augustóbriga con el ansia de ganar, puniendo vocablos que no los hallarían en todo el reino de Toledo». Delicado cambia el topónimo, con el que también se conoce a Ciudad Rodrigo, en antropónimo, y así «crea» a la «señora Augustóbriga», hija de un carpintero.

Marín Pina sintetiza las diversas opiniones: 1) la misma escritora es autora de los dos libros, de origen incierto. Dado que el topónimo «Augustóbriga» puede corresponder a Portugal o a España, para algunos (Quadrio, Nicolás Antonio, Pellicer, Clemencín, entre otros) fue lusitana, y para otros, nació en Ciudad Rodrigo (Gayangos, Menéndez Pelayo, Henry Thomas); 2) el autor pudo ser Juan Augur de Trasmiera, suposición que surge a partir de los versos latinos ya mencionados, y del cual la investigadora de Zaragoza ha logrado reunir algunos datos que incluye en el trabajo que comentamos. Di Stefano atribuye a Trasmiera «una responsabilidad total o parcial en la redacción de la obra»: aclara Marín Pina que esto se refiere a *Palmerín de Olivia* «y por extensión se podría decir (que) de *Primaleón*», siempre a juzgar por el complemento lírico de ambos libros; 3) la autoría de Francisco Vázquez es muy poco sostenida, se cree que pudo ser un seudónimo que escondía a la citada escritora; también que fue el impresor o quizá el hijo que le ayudó en las tareas de redacción, idea ya apuntada por Delicado. Con prudencia considera Marín Pina que su mención en el segundo libro palmeriniano no tiene por qué ser totalmente gratuita, por lo que ha investigado sobre los Vázquez de Ciudad Rodrigo y llegó a identificar su linaje, la presunta casa de la familia y sus armas, «un león con unas estrellas e un bastón en la horla», que ornamentan dos sepulturas situadas en la capilla mayor de la iglesia de San Pedro, muy próxima a dicha casa. María Carmen Marín Pina brinda interesantes noticias sobre esta familia que permiten no rechazar totalmente la atribución de *Palmerín*, y de su continuación a alguno, o algunos de sus miembros. Así, una de las sepulturas corresponde a Pedro y a sus dos esposas: Ana Pérez y Catalina Arias, y la otra a Francisco Vázquez (hijo de Pedro) y a Francisca de Aldana, su mujer. Afirma Marín Pina que, con respecto a Pedro, padre de Francisco, algunos eruditos locales consideran a su

segunda esposa, Catalina Arias, autora de *Palmerín* y *Primaleón*. Se basan en observaciones de algún historiador: «Catalina Arias, mujer que fue de Pedro Vázquez, publicó un curioso libro de caballerías, sería la dueña Augustóbriga citada en los versos latinos de Trasmiera, en las coplas del *Primaleón* y aquella a que Delicado hacía hija de un carpintero en el prólogo a la edición veneciana. En colaboración con su hijo, Francisco Vázquez, escribiría ambos libros. La hipótesis, aunque por el momento no pueda probarse enteramente, es muy admisible y, en todo caso, como decía María Carmen Marín Pina, merece ser tenida en cuenta.

2. En cuanto a los impresos correspondientes al ciclo palmeriniano, Daniel Eisenberg en un trabajo de 1997 analiza detenidamente ese aspecto.<sup>2</sup>

3. De cualquier modo, si hay conjeturas en lo concerniente a *quién* pudo haber sido el autor, no las hay con respecto a cuántos fueron los autores. Es imposible suponer que una obra de tal extensión como *Palmerín de Olivia* haya sido proseguida por alguien distinto del mismo autor y que publicó su continuación que resultó ser de 229 folios impresos—tan larga como todas las obras del género, según es bien sabido— sólo medio año después: *Palmerín* terminó de imprimirse el 22 de diciembre de 1511 y *Primaleón*, el 3 de julio de 1512. Coincidimos, con la crítica especializada, en admitir la unidad de autoría con lo que, por otra parte, no hacemos más que dar crédito a lo que se afirma en el Prólogo dirigido a don Luis de Córdoba: «no es de marauillar si a Palmerín *que* los días passados publiqué τ saqué a luz en vuestro nombre sucedió *Primaleón* heredero e successor, no solamente de la casa y estado, mas avn de las hazañas estremadas en la profesión de la cauallería. No porque de allí *vuestra* señoría pueda depender cosa alguna, saluo reconocer los hechos de sus mayores, mas porque de su fauor se siga autoridad a esta mi obra según *que* se hizo en la passada y este mi sentimiento τ voluntad reciba *vuestra* señoría en seruicio».

Además, parece indudable que aquel desconocido creador del *Palmerín de Olivia* dejó voluntariamente en este primer libro una cantidad de hilos suspendidos—que no es posible analizar en esta ocasión— y que habría de retomar al proseguir las aventuras de los mismos personajes. Consideremos, por ejemplo, la función del ave y sus presagios. Sabe el lector tempranamente que mientras exista, nada podrá suceder al héroe, al menos, todo puede desembocar en una solución factible y el ave maravillosa está presente en los dos libros. Si recordamos, en otro caso, lo concerniente al encantamiento de Francelina, sabemos que en el *Palmerín* (cap. CXIX), se promete a los narratarios que «adelante vos contaremos»,<sup>3</sup> pero es una espera en vano: ese hilo sólo habría de volver a alzarse en el *Primaleón*, a partir del capítulo XXXI.

<sup>2</sup> Véase D. Eisenberg, «Inexactitudes y misterios bibliográficos: las primeras ediciones de *Primaleón*», *Scriptura*, XIII (1997), pp. 173-178.

<sup>3</sup> *Libro del famoso e muy esforçado cavallero Palmerín de Olivia*, ed. G. Di Stefano, en *Studi sul «Palmerín de Olivia»*, I, Università di Pisa-Istituto di Letteratura Spagnola e Ispano-Americana, Pisa, 1966, p. 407.

En consecuencia, la presunción más verosímil apoya la existencia de un único autor. Sin embargo, últimamente se postula cierta matización. Javier González estudia este problema en un artículo de título sugerente: «El sistema profético en la determinación del *Palmerín-Primaleón* como unidad textual».<sup>4</sup> En este análisis minucioso, que prosigue su anterior «Pautas para la caracterización del discurso profético ficcional como clase de texto: las profecías del *Palmerín de Olivia*»,<sup>5</sup> González afirma que «la existencia de profecías enunciadas en el *Palmerín* y verificadas en el *Primaleón* supone el tendido de un puente estructural ... entre ambas obras, que ... obliga ... a la consideración del *Palmerín-Primaleón* como un *continuum* textual». Pero, advirtamos que el crítico argentino ha de poner en duda su *unidad*. Así varias veces reitera la pregunta: «¿Constituye la sucesión de dos novelas, el *Palmerín de Olivia* y el *Primaleón*, una sola y única “obra”, un todo textual semánticamente orgánico y cohesivo que nos permita considerar la innegable continuidad narrativa del *Palmerín-Primaleón* como, además, una unidad?».

González da mucha importancia a un hecho: ninguna de las profecías extratextuales de *Palmerín de Olivia* menciona ni lateralmente a Primaleón, que es el heredero legítimo, cuyo nacimiento apenas se consigna al pasar, «sin acordársele el mínimo honor de una profecía que prediga sus futuras bondades, en abierto contraste con la atención profética dispensada al ilegítimo Polendos». Caballero central de la primera parte, Polendos, se eclipsa casi por completo después de sus bodas. Los hechos de Polendos en los primeros pasos del *Primaleón* son reiteradamente cataforizados desde el *Palmerín*, por eso es raro que los hechos de Primaleón y de don Duardos, que constituirían la parte más extensa del *Primaleón*, sean absolutamente ignorados y callados en el primer libro, en el *Palmerín de Olivia*. Todo esto se debe, según Javier González, a que el autor «tenía *in mente* sólo a Polendos como protagonista del segundo libro y tenía ya pensados y planeados sólo los hechos de éste». Es decir que no lo había imaginado «como protagonista ni siquiera como sujeto de acciones lo suficientemente importantes para justificar una fórmula proléptica similar a la empleada con su hermano Polendos». Asegura que el plan inicial del autor sólo llegaba hasta los hechos de Polendos, de modo que el libro que hoy conocemos como *Primaleón* fue ideado primero exclusivamente como la historia de Polendos, y el término natural era el capítulo XLV de la versión que hoy leemos con la anagnórisis y el matrimonio del joven héroe.

Arriesga Javier González una hipótesis que enseguida rechaza: consiste en suponer la existencia de dos autores «sucesivos y acordados», lo que, a su juicio, explicaría el corte en las distintas partes de *Primaleón*, el segundo autor habría usado «el material fáctico que el primer autor le imponía mediante las referencias prolépticas contenidas en el *Palmerín*, pero como tenía además sus propias ideas y su propio material para el resto del

<sup>4</sup> Véase J.R. González, «El sistema profético en la determinación del *Palmerín-Primaleón* como unidad textual», *Incipit*, XIX (1999), en prensa.

<sup>5</sup> Véase J.R. González, «Pautas para la caracterización del discurso profético ficcional como clase de texto: las profecías del *Palmerín de Olivia*», *Incipit*, XVIII (1998), pp. 107-158.

libro, renunció a cubrirlo íntegra y solamente con los hechos de Polendos e introdujo las anécdotas centrales de Primaleón y Gridonia y de Duardos y Flérída». González rápidamente niega su propuesta ante un sólido impedimento que se alza para obstaculizar cualquier intento de demostración de «dos autores» y es, como él mismo sostiene, la «evidente homogeneidad estilística de ambos libros».

Con respecto a suponer que el autor *a priori* había pensado en Polendos como único protagonista, se podría aducir que, si bien el ejemplar que parece ser el único conservado de la *princeps* de 1512 (Cambridge University, F.151.b.88) carece de portada; el encabezamiento declara ser el «Libro segundo del Emperador Palmerín en que se recuentan los grandes  $\tau$  hazañosos hechos de Primaleon  $\tau$  Polendus sus hijos  $\tau$  de otros buenos caualleros estrangeros que a su corte vinieron». Por su parte, la portada de la segunda edición de 1524 –si se considera perdida o inexistente la de 1516– (ejemplar de la Bibliothèque Nationale de París, R. 12.299) trae la información aumentada: «Libro segundo de Palmerín que trata de los grandes fechos de Primaleón y Polendos sus hijos; y assimismo de los de don Duardos príncipe de Ynglaterra. Con los de otros buenos caualleros de su corte y de los que a ella vinieron. Nueuamente emendado impresso» y el encabezamiento de esta segunda edición es igual al de la primera, salvo en dos diferencias gráficas irrelevantes (el reemplazo de los tres signos tironianos por la copulativa «y», más el cambio de «u» por «o», «Polendus» pasa a ser «Polendos», en este comienzo del folio segundo de la segunda edición de 1524). Es decir que, desde los tiempos de su aparición, se consideró que la continuación de *Palmerín de Olivia* ofrecía las aventuras de «Primaleón y Polendos», personajes que estaban al mismo nivel, como que ambos eran hijos del emperador, sea que, como es probable, el mismo autor haya escrito la portada y el encabezamiento, o que lo hiciera algún copista que manejara el manuscrito original o el cajista encargado de preparar los materiales. Es sabido que más tarde, Francisco Delicado, en su edición de 1534, haría que la obra se conociera como *Primaleón*, modo de nombrarlo que habría de imponerse.

4. Además, ambas obras registran, junto a los consabidos estereotipos genéricos, algunas constantes no demasiado significativas si se quiere, pero que por el hecho de existir están mostrando ciertas características comunes.

4.1. Desde el comienzo es visible que el autor se aparta de la línea marcada por *Amadís* en cuanto a la presentación rápida del protagonista del cual la historia de sus padres Helisena y Perión sólo aparece como la necesaria prehistoria que demuestra el linaje del héroe y posibilitará la feliz anagnórisis posterior. En el caso de *Palmerín de Olivia*, en cambio, es bien sabido que se cumple un largo proceso de dilación en que se ubican los desdichados desencuentros de Florendos y Griana. Y el mismo tratamiento aparece en su continuación. Sea el que fuere el título que consideremos, el de la primera y segunda edición o como prefirió llamarlo Delicado, *Primaleón*, de cual-

quier modo, la obra se ocupa inicialmente de Belcar y habrá que pasar algunos folios hasta que irrumpen aquellos a quienes alude la Portada. De modo que podría pensarse quizá en una utilización voluntaria del mismo sistema retardatario que no estaba, por cierto, en la obra genérica fundacional.

4.2. Si tuviéramos en cuenta, por otra parte, la lengua de la obra, bajo una aparente uniformidad genérica –léxica, formulística, etc.– encontraríamos la insistencia de un giro que realmente llama la atención por la casi equivalente frecuencia de su uso en ambas obras. Me refiero al caso de «don caullero», del que nos hemos ocupado en otra oportunidad, al hablar de la desviación semántica de un tratamiento y sostuve que: «don caullero aparece como una permanente expresión vituperante formada por dos elementos de marca positiva –ya que individualmente “don” y “caballero” lo son–, pero que al entrar en contacto, en una secuencia narrativa determinada, adquieren otra connotación, negativa esta vez, que anula la jerarquía tradicional que cada vocablo, en particular, poseía». <sup>6</sup> «Don caballero», con esta connotación semántica particular se registra en la literatura caballeresca y muy particularmente en *Palmerín y Primaleón*.

4.3. También se registran numerosos rasgos estilísticos comunes a ambas obras, cuya exposición excedería el tiempo de que disponemos, pero cuyo análisis podría brindar muy seguras comprobaciones de la unidad autoral.

4.4. Hay un aspecto, además, en el que quisiera detenerme, al menos muy sintéticamente, y que se refiere a la capacidad del autor de *Palmerín de Olivia* para crear los personajes femeninos. A tal punto es así que en un estudio reciente, afirma María Rosa Petruccelli que éstos exteriorizan «un activo y no tradicional desempeño» «que muchas veces desdibuja el papel de sus caballeros acompañantes». <sup>7</sup> Así sobresale la habilidad narrativa con que se presenta el protagonismo de Griana, la actitud decidida de Agriola, las determinaciones de la reina de Tarsis o la autonomía absoluta en el accionar de Alchidiana. Por cierto, esta última merece un examen minucioso que, sin duda, serviría para enaltecer el cuidadoso tratamiento con que el autor fue diseñando sus comportamientos, situaciones, parlamentos, que la convierten en la heroína más importante del mundo infiel. Pero estas virtudes del arte de novelar que se descubren en *Palmerín de Olivia* tienen sus correspondientes en la continuación. De igual modo, también en *Primaleón* surgen numerosos nombres (Alderina, Policia, Gridonia, Zerfira, Francelina, sin olvidar a la

<sup>6</sup> Véase L.E. Ferrario de Orduna, «Desviación semántica de un tratamiento: el caso de DON», en *Estudios de Historia de la lengua española en América y España* (Universidad de Valencia, 3-6 noviembre 1998), Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia, Valencia, 1999, pp. 27-36.

<sup>7</sup> Véase M.R. Petruccelli, «Personajes femeninos y voluntad de protagonismo en el *Palmerín de Olivia*», en *Studia Hispanica Medievalia, Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval* (agosto 21-23, 1996), Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, s.f., pp. 302-313 (esp. p. 304).

muy hermosa Flérida ni a Maimónida, cuya extremada fealdad «a todos provocaba espanto»), que esconden rencores, sentimientos contradictorios o diestros planes de seducción, descritos con maestría.

Ahora quisiera recordar en particular un episodio configurado como un pequeño medallón: es la historia de la joven Ricarda que surge casi en las postrimerías de *Primaleón*, a tal punto que su desventura se une ya a la vida de Platir, hijo y sucesor de Primaleón, que ocupa los folios CCXXXIV a CCXXXVIII de la edición de *Primaleón*, de Sevilla, 1524 (Bibliothèque Nationale de París, Rés. Y2, 242). Los antecedentes se dan en el capítulo CCXIII que incluye una aventura, superada por Platir al sacar una espada que un caballero llevaba irremediadamente sujeta a su cuello. Para explicar la causa de esta situación y llegar al presente de la narración, un giro, uno de los tantos estereotipos genéricos, expresa: «Queremos que sepáys quién era aquel caullero», etc.<sup>8</sup> Sin embargo, en el caso que comentamos, desde el comienzo se intuye que el narrador ha de crear una atmósfera especial, quizá algo distinta de las habituales. Ubica en ella a dos personajes peculiares, padre e hija: él, Robín, hermanastro del emperador, «hombre muy rico, maestro de obra de entallar», «el más sutil en sus obras que no ouo otro en el mundo». La hija única, «la más fermosa e sesuda e mesurada *que ouo en toda Francia*». Se advierte, pues, que son seres de excepción y, como es costumbre en el género, la hipérbole es la impronta constante: «el más», «la más»... Desde pequeña, es centro de atracción, a tal punto sus cualidades sobresalen que «siendo ella niña a marauilla la *uan a uer*». El lector asiste al progreso de sus condiciones, y a las imágenes visuales se unen las auditivas, «e después *que* creció no perdió punto de su fermosura e mientras más crecía más se le acrecentaua ... Robín ... amáuala él mucho e hízole enseñar todas las cosas, especialmente a *cantar e a tañer que lo sabía muy bien fazer e cantauan e tañían* ambos a dos muy dulcemente e como ella era tan sesuda deprendió assimesmo el oficio de su padre e *fazía con sus fermosas manos cosas tan sutiles que todos eran marauillados y esta donzella se llamaua Ricarda*». Los dones se intercambian y cada uno, y a dúo, pone de manifiesto sus virtudes:

<sup>8</sup> Cuando María Carmen Marín Pina analizó «La aventura de Finea y Tarnaes como relato digresivo del *Primaleón*» (en *Formas breves del relato. Coloquio, febrero de 1985*), Casa de Velázquez-Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1986, pp. 105-114) mostró cómo el caso de estos desdichados amantes «se ofrece en primera instancia al lector como un episodio caballeresco meramente bélico. Don Duardos ... es requerido por una doncella para rescatar de su prisión y encantamiento a Tarnaes» (p. 108) y para explicar las causas de ese hechizo, «el autor [narra] *ab initio*, y por tanto retrocediendo en el curso lógico de la narración, la historia que le ha llevado a tal estado» (p. 109). De modo similar acontece en el episodio que comentamos: al ser solicitada la intervención de Platir para deshacer un acto mágico el narrador se siente obligado a intercalar una extensa analepsis en la que se incluye la apertura de la aventura amorosa en sí. De modo que, también a esta historia de Ricarda, incrustada en los últimos folios de la obra, cabe la afirmación de María Carmen Marín Pina con respecto a la aventura de Finea, muy anterior en el decurso de la narración: «El escritor, buscando siempre la máxima rentabilidad narrativa, lejos de introducir la aventura como un relato lineal, hecho que por otro lado le reportaría escasas consecuencias estructurales, la presenta de tal modo segmentada que parece multiplicar con ello la materia narrativa» (p. 112).

de tallista-escultor y de músico. En principio, todo ocurre en el interior, en el recinto hogareño: Ricarda no sale y como los pretendientes rondan, los recibe «sentada en el estrado e allí fazía ella obras de mano» que no interrumpía nunca. El narratario tiene derecho, entonces, de suponer que estará en presencia de uno de los frecuentes seres de la literatura anterior y de la época, aquellos que demuestran, como decía Ruiz Doméneç,<sup>9</sup> «el valor del silencio de la mujer». Pero, su belleza gana más y más prestigio, «tan preziada era esta donzella de todos *que se hazían grandes justas e torneos cada día ante su puerta y ella por marauilla los salía a ver*». El narrador muestra hábilmente el camino que recorre la protagonista de esta minúscula célula: se muestra entonces el desarrollo de la personalidad de Ricarda, desde el encierro voluntario al que sigue la iniciación en el conocimiento del mundo: «se ponía a vna finiestra con su padre a mirar» (observaba los encuentros deportivos que se convocaban en su honor), hasta la insólita salida posterior.<sup>10</sup>

Las escenas se suceden nunca monótonas ni iguales, se matizan con la irrupción de algún posible amador y se ornamentan con el encuentro de un escudo historiado hecho por la misma Ricarda para hacer conocer que era de sangre real, elemento que permitirá, por cierto, la introducción de otra aventura en que intervendrá Platir. Un duque enamorado lo solicita: «¡Ay señora ... pídivos por merced *que me lo deys porque yo tenga algo hecho de vuestras manos*». Al recibir el escudo, mandará colocarlo sobre un padrón «e fizo apregonar que él deffendía aquel escudo». Sabe el lector por anticipado que sólo Platir logrará superar esta aventura y que «necesariamente» habrá de producirse el esperado encuentro con Ricarda («esperado» por el narratario). Aquí se verifica un cambio no previsto: si poco ha sido el tiempo transcurrido, sin embargo, la comunicación con el entorno la ha hecho crecer y sus palabras reflejan madurez y cordura. Y se da algo más tampoco imaginado: dirá Ricarda de Platir «pluguiesse a Dios que yo fuesse tal donzella que lo pudiese *seruir* en algo». Si bien el concepto de «servir» y «servicio», típico de la concepción cortés, abunda en los libros de caballerías,<sup>11</sup> asombra en boca de Ricarda, hasta ese momento, donzella retraída y desdeñosa. Sin embargo, poco después comprobaremos que es una llamada de atención que el narratario no debe desoír; de tal modo, Platir, que sigue el consabido ritual, responderá: «Muchas mercedes, señora ... que soy *aquel que vos he de seruir*». Rápidamente, surge el sentimiento femenino: «Ricarda, *que*

<sup>9</sup> Véase J.E. Ruiz Doméneç, *La mujer que mira (Crónicas de la cultura cortés)*, Sirmio, Barcelona, 1990, p. 11.

<sup>10</sup> Aquí nuevamente recordamos a Ruiz Doméneç en su análisis de lo que llama «ventaneo», traduciendo el *fensterhaftigkeit* de Fink, cuando afirmaba que «no es gratuito que la imagen más habitual en las novelas de la época, y en las miniaturas que adornan los manuscritos, consista en una mujer asomada a una ventana, expectante de algo», «éste es el principio del juego cortés. La presencia de la mujer en una ventana significa el reconocimiento de su liberación del control doméstico», y prosigue «sin el ventaneo *mediatizando* la apertura no habría presencia femenina en el mundo de los hombres» (*La mujer que mira*, pp. 27 y 29).

<sup>11</sup> Desde aquella escena de *Amadis de Gaula* en que la madre de Oriana le dice: «Amiga, éste es un donzel que os servirá», y «el Donzel tovo esta palabra en su corazón de tal guisa que después nunca de la memoria la apartó» (Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadis de Gaula*, I, ed. J.M. Cacho Blecua, Cátedra, Madrid, 1987, p. 269).

fasta allí auía tenido tanto poder sobre su corazón *que* jamás vista de cauallero le catiuó por seruios ni grandes dones *que* le diessen fue vencida de la vista de Platir *que* mirándole por ser tan preciado cauallero e de tan alta guisa, la su fermosura la mudó tan estrañamente *que* muy afincadamente lo amó». Primero surgen los lamentos de Ricarda por sentirse enajenada, pero con firmeza clama: «¡qué haré yo que me ha catiuado la su vista!, mas todavía digo que yo me deuo de tener por bienandante en ser vencida de tan preciado cauallero!» Y ha de agregar el narrador omnisciente: «y este pensamiento le hizo ser alegre e por amor dél se vistió ella muy alegre». El narrador cuenta los cambios que se operan en el interior de Ricarda: «y era tan enamorada de Platir *que* dexaua de hazer sus obras *que* solía ... e muchas vezes tomaua su harpa e cantaua e tañía muy sabrosamente, mas ella era tan sesuda que no daua a entender el gran amor que le tenía», Platir «todo lo más del tiempo estaua él en casa de Rubín con Ricarda que estrañamente era ella alegre en lo ver». Pero Platir parte y comienza el dolor inocultable de Ricarda: «e no pudo ella encubrir tanto su pesar que muy claro todos no gelo conocieron». Después de algunas aventuras cumplidas por Platir se realiza su casamiento con Sidela y bruscamente, informa el narrador que «el día mesmo que Platir se veló con Sidela llegó allí Ricarda y su padre porque...», lo que deja perplejo al narratorio. Una demorada analepsis ha de pormenorizar lo sucedido desde la partida de Platir: «fue *tan* cuytada por el su amor que pensó morir con desseo tanto que no ay hombre que vos lo pudiesse dezir»; suspiraba «muy fieramente e [cantaba] *canciones* muy tristes e [fazía] grandes llantos quando se veía sola». Ricarda se nos presenta, pues, con toda la exteriorización de su aflicción exacerbada, pero en soledad, con la discreción que ha de distinguirla a lo largo de su historia. A un estado llegó que «su padre que tal la vido rogóle muy afincadamente *que* le dixesse la causa de su mal porque la veía sospirar muy fieramente e cantar *canciones* muy tristes e fazer grandes llantos quando se veía sola». Robín había decidido ir a buscar al causante de tantas tristezas, mas Ricarda se opuso y pretendió acompañarlo afirmando que las dificultades que pudiera padecer en camino le resultarían «muy gran bien y descanso pues el afán es por *seruicio* de aquel que en el mundo no tiene par». El padre accedió «e ambos a dos tomando ábitos de peregrinos e con mucho auer para lo que les fiziesse menester, se partieron de la ciudad de París sin que persona del mundo lo supiesse»: dos rasgos entrelazados sobresalen, el *ocultamiento* total (en el que se insiste, «sin que persona del mundo lo supiesse», «ellos se supieron muy bien encobrir») y el modo con que se logra, por el disimulo que confiere el *disfraz*. Este artificio, desde luego, no fue invento del autor de *Primaleón*, centenares de personajes, para lograr sus fines, esconden su estado, cambian de vestimenta, transforman su identidad,<sup>12</sup> y, en especial, peregrinos encubiertos proliferan en la historia de la literatura, pero, en todo caso, la asociación más rápida que surge remite a otro peregrino conocido, Florendos, en los comienzos del primer libro de este ci-

<sup>12</sup> Véase M<sup>o</sup>C. Marín Pina, «Aproximación al tema de la *Virgo Bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, XLV (1989), pp. 81-94.

clo de los *Palmerines*. Por otra parte, no pasa inadvertido el brevísimo dato que da el narrador, Robín y su hija tienen sangre real, en consecuencia, ningún problema económico puede aquejarlos, por esto llevan «mucho auer para lo que les fiziese menester». La narración se agiliza, el viaje en sí no importa, «Robín e su hija se fueron camino derechamente a Costantinopla pensando de allar [*sic*] allí a Platir e allí supieron nueuas cómo estaua en Lacedemonia». Una corta entrevista con Palmerín, el emperador y Primaleón posterga la llegada a la meta tan deseada y demuestran sus habilidades, «en el gran palacio cantaron y tañeron Robín e su hija: ella con vna harpa e Robín con vn psalterio». Ruega Primaleón a Ricarda que se descubra y otra vez se reitera la hipérbole presente en todo el relato: «quando Primaleón la vido tan fermosa marauillóse e díxole *que* no era derecho *que* tanta fermosura se cubriesse assi». Finalmente recorren el tramo último, viaje que se describe con la escasa puntualización del género:<sup>13</sup> «e anduieron tanto por sus jornadas así por la mar como por la tierra» que arribaron a Lacedemonia el día de las bodas de Platir con Sidela. «E Ricarda tanía tanto desseo de ver a Platir *que* rogó a su padre *que* luego se fuessen al gran palacio donde estauan los nouios ... e Ricarda auía hecho vna canción *que* hazía mucho a su fazienda del grande amor que ella tenía a Platir sin razón». Cuando la joven ve a Platir y a Sidela juntos y tan dichosos tiene una vivencia extraña, otra muestra de su cambio interior: primero «su corazón se le estremeció pensando cómo ella amaua *aquel que* tan afincadamente amaua a otra y era tal *que* se merecían con razón el vno al otro y este pensamiento la tuuo vna pieça turbada, cómo ella auía sido tan malandante, ¡amar a quien no la amaua siendo tan desamada!». Pero después, la domina un nuevo sentimiento de aparente contradicción y cierta aceptación resignada: «y desde que estuuo algún tanto triste con este pensamiento, tornó muy leda diziendo: ¡O sandia de mí y *que* pienso *que* si yo amo a Platir es por el su gran valor, y cauallero tan preciado, cierto era *que* no se auía de casar conmigo!». A lo que ha de seguir una actitud desconcertante para su tiempo y para el género novelesco en que está inserta: «¡Y qué más bienauenturança quiero yo *que* solamente amarle para seruirlo todos los días de mi vida, vello ante mí! ¡No quiero yo más galardón sino *que* él sepa *que* por amor dél dexé a todos los del mundo y que no es otro mi desseo sino verlo y seruirlo para siempre e jamás trocar mi amor!». Es decir que, como nueva Alchidiana, Ricarda ha emprendido un viaje tras su amado, pero ante la situación de frustración irremediable, toma la extraordinaria decisión de iniciar su servicio al caballero. Ella, Ricarda doncella, cumplirá su servicio de amor a Platir. Al igual que otras situaciones graves y admirables, el narrador crea una distensión lograda por una suerte de intermedio musical: «sacó su harpa *que* traía escondida e su padre el

<sup>13</sup> Véase L.E. Ferrario de Orduna, «Itinerarios en la literatura caballeresca castellana», en *Caminería Hispánica. Actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, III, Patronato Arcipreste de Hita-Asociación Técnica de Carreteras, Madrid, 1996, pp. 19-186.

salterio e muy acordadamente començaron a cantar e tañer tan bien e dulcemente que todos quantos lo vieron se espantaron». Y otro detalle brinda el emisor que el destinatario capta en su sutileza: «Platir que muchas vezes los auía oýdo y era muy sesudo conociólos luego porque las canciones eran francesas». El diálogo posterior sólo enfatiza la decisión de Ricarda: no hay que admirarse por su irrupción en esas bodas ni por su determinación: «que el amor mucho más forçosas cosas haze e jamás por marauilla haze las voluntades yguales ni se guía por razón. Yo, señor Platir, supe de vuestras bodas y quise tomar este afán por vos seruir porque yo vos amo y precio más que a otro que en el mundo sea ... ¡e sabed que yo precio más seruiros que ser Reyna de Francia!». El concepto de *servicio* se reitera varias veces en la columna y pocas líneas más en que se cierra este episodio. El lector puede sobresaltarse cuando Ricarda expresa con sinceridad: «La verdad jamás la negaré yo ... aunque Sidela mi señora lo sepa, que por amor de Platir salí de mi tierra por lo seruir e sabed todos que si yo lo amo es de limpio amor no desseando sino verlo y seruirlo». Ante tales declaraciones, Sidela acepta esta inesperada situación, por dos veces llama a Ricarda «amiga» y la acepta en su casa, donde la joven nieta de un rey francés vivió, con su padre Robín, ejerciendo el inusitado servicio de una doncella a su amado caballero. Podríamos insistir en las delicadezas expresivas y reveladoras de sutilezas profundas del alma femenina que establecen nexos con otros momentos de *Palmerín de Olivia* y de *Primaleón*. El tiempo lo impide.

Agreguemos sólo que en un estudio publicado en 1991, Marín Pina afirmaba: «No existe hasta la fecha ningún trabajo dedicado a la mujer como personaje literario en la narrativa caballeresca peninsular».<sup>14</sup> Desde entonces, aparecieron varios que enumeramos en nota,<sup>15</sup> la misma María Carmen Marín Pina ya había escrito la mencionada «Aproximación al tema de la *Virgo Bellatrix*».<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Véase M<sup>o</sup>C. Marín Pina, «La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino», *Revista de Literatura Medieval*, III (1991), p. 136, n. 22.

<sup>15</sup> Véase M<sup>o</sup>R. Petruccelli, «*Amadís de Gaula*: personajes, marca y sentido en el relato», en *Amadís de Gaula. Ensayos sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, ed. L.E. Ferrario de Orduna, Reichenberger, Kassel, 1992, pp. 81-133, y «Personajes femeninos y voluntad de protagonismo en el *Palmerín de Olivia*», en *Studia Hispanica Medievalia*, IV, *Actas de las V jornadas internacionales de literatura española medieval*, pp. 302-313; M<sup>o</sup>C. Gil de Gates, «El humor como marca de lo diferente: a propósito de Miliana en *Tristán el Joven*», en *Studia Hispanica Medievalia*, III, *Actas de las IV jornadas internacionales de literatura española medieval (19-20 de agosto de 1993)*, Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1995, pp. 242-246, así como los trabajos aparecidos en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. R. Beltrán, Universitat de València, Valencia, 1998: C. Domínguez, «De aquel pecado que le acusaban a falsedat, reinas injustamente acusadas en los libros de caballerías (Ysamberta, Florencia, la Santa emperatriz Sevilla)», pp. 159-180; M. Haro: «La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*», pp. 181-217; R. Mérida Jiménez: «Tres gigantes sin piedad, Gramadança, Andandona y Bandaguida», pp. 219-233; S. Requena Pineda: «La pareja Partinuplés-Melior y la doble perspectiva en *El Conde Partinuplés*», pp. 235-246.

<sup>16</sup> Véase, arriba, la nota 12.

