



Libro del caballero Marsindo

Introducción y edición de
MARCOS GARCÍA PÉREZ

Editorial Universidad de Alcalá
Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes”

✻ 2022 ✻

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Este volumen se inscribe entre las actividades del Instituto Universitario de Investigación en Estudios Medievales y del Siglo de Oro “Miguel de Cervantes” y su grupo de investigación GIEMSO.

© de esta *edición*: Editorial Universidad de Alcalá, 2022.
Plaza de San Diego, s/n.º • 28801, Alcalá de Henares (España) • Página web: www.uah.es

© de la *edición* y el *estudio introductorio*: Marcos García Pérez

Cubierta: Libro del caballero Marsindo

© Real Academia de la Historia, sign. 9/804

Diseño de la colección: Elisa BORSARI y Emilio TORNÉ

I.S.B.N.: 978-84-18979-37-8 Depósito Legal: M-30383-2022
Imprime: Solana e Hijos A.G., S.A.

INTRODUCCIÓN

El *Libro del virtuoso y esforçado caballero Marsindo* o *Libro del caballero Marsindo*, como lo abreviamos, es un libro de caballerías inédito de principios del siglo XVI.

Actualmente se sabe muy poco sobre el texto, que ha permanecido en el olvido casi total debido a que solo se conserva una copia manuscrita que presenta serios problemas de lectura, ocasionados principalmente por manchas, rupturas y reencuadernaciones. Los pocos autores que lo han citado (Amador de los Ríos, 1865: 383, n. 2; Revilla y Alcántara, 1884: 291-292; Beer, 1894; Menéndez y Pelayo, 1905: ccxlviii; Lucía Megías, 1996, 2001a, 2001b y 2004; Eisenberg, 1979, 1982; Eisenberg y Marín Pina, 2000; Trujillo, 2011: 436) lo recogen en sus respectivas listas o catálogos sin añadir demasiada información, pues no han podido consultar la obra al completo, dado su estado actual. Solamente Amador de los Ríos (1865) y Lucía Megías (2001b) han llegado a transcribir algunos fragmentos, con los que los investigadores posteriores han podido hacerse una idea aproximada de su contenido. La intención principal de esta edición es sortear este inconveniente, presentando por fin el texto editado del *Marsindo* para terminar ese largo periodo de cuatro siglos de incógnita. Con el objetivo de que el investigador interesado pueda conocer la metodología que ha sido utilizada para preparar esta edición, creo conveniente dar comienzo a esta introducción con una descripción del manuscrito que contiene la obra, en la que se podrán apreciar también muchos de los problemas que se han ido presentando durante su preparación.

1. El manuscrito del *Marsindo*: descripción e historia

1.1 Descripción del manuscrito

El manuscrito que contiene el *Libro del caballero Marsindo* se encuentra actualmente depositado en los fondos de la biblioteca de la Real Academia de la Historia, con la signatura 9/804, en la Colección Salazar, de la que hablaré abajo con más detenimiento.

El códice, un volumen en 4^o, está encuadernado en pergamino y consta de dos hojas de guarda al principio y una al final, con 370 folios de papel escritos en su interior (excepto una hoja en blanco). Las dimensiones del manuscrito son de 280 x 170 mm. La caja de escritura en la mayor parte de los folios llena toda la página, pero en otros se reduce, según el copista, como se verá más abajo. En algunos casos llega a ser de 190 x 70 mm, dejando un margen muy pronunciado.

Los folios se han numerado en diversas ocasiones, nunca con éxito, creando así varias series que no se corresponden entre sí y que no terminan de permitir al lector seguir la linealidad de la obra. Una de estas numeraciones, a lápiz y en el margen superior de los folios, se limita a la parte

interna de la encuadernación y la primera hoja de guarda. Después sigue, puede que la misma mano, en lo que yo he denominado folio 1r (por ser donde comienza el texto) con el número 3, y continúa con el 4 en el siguiente folio, deteniéndose posteriormente. El número 4 vuelve a repetirse en el siguiente folio, que a su vez tiene un 2 de otra numeración distinta. Este sería mi folio 3r. Esta numeración sigue hasta el 42, donde se detiene, repitiendo en ocasiones dos veces los números en el margen superior derecho de cada folio recto, quizás por haberse realizado una segunda numeración para confirmar la primera. De vez en cuando aparecen números aleatorios (en la hoja numerada con un 10 hay también un 13; en la numerada con un 17 hay también un 20) que seguramente se corresponden con otros intentos de poner orden en el manuscrito. En algunas páginas se logra apreciar, bastante borrada, lo que quizás fue una primera numeración, en cifras romanas y con tinta negra. A lo largo del volumen se encuentran otros números sueltos cuya pista es imposible de seguir, pues se dan de forma excesivamente aleatoria. La numeración anteriormente mencionada desde los primeros folios hasta el 42 (que sería mi 43r, pues yo he considerado como un folio más el 2, a pesar de solo contener un fragmento de texto) se hizo seguramente cuando el códice ya estaba terminado, porque se encuentra en fragmentos de diferentes copistas. Es posible, incluso, que el responsable de la numeración intentase seguir la pista del texto basándose en los reclamos y los inicios de las páginas (un trabajo endiablada-mente fatigoso dado su estado actual), pues se detiene justo en el momento en el que falta un folio que está perdido y que impide utilizar este método para seguir numerando las páginas de forma sucesiva. Tras haber transcrito el texto de la obra y haber seguido la linealidad de la historia puedo ahora confirmar que el orden de los folios es el siguiente¹.

Nº	Folio	C.
6-43	1r-19v	5/1
553-552	20r-20v	1
561-554	21r-24v	1
571-562	25r-29v	1
44-67	30r-41v	1/2
514-519	42r-44v	1/2
520-547	45r-58v	1
551-548	59r-60v	1
470-513	61r-82v	1
572-633	83r-114v	1
292-299	115r-118v	1
300-339	119r-138v	1
68-73	139r-142v	1
340-341	142r-142v	1
74-105	143r-158v	1/3

135-134	159r-159v	1
671-634	160r-178v	1
106-109	179r-180v	1
136-171	181r-198v	1
110-133	199r-210v	1
246-247	211r-211v	1
244-245	212r-212v	1
248-255	213r-216v	1
239-236	217r-218v	1
240-243	219r-220v	1
256-291	221r-238v	1
196-235	239r-258v	1
342-445	259r-310v	1/3/4/5
450-469	311r-320v	1
172-183	321r-326v	1/2
185-184	327r-327v	1/2

186-195	328r-332v	1
446-449	333r-334v	1
708-709	335r-335v	6
672-707	336r-353v	6
710-717	354r-357v	5
728-745	358r-366v	5
718-724	367r-370r	3/5/6

¹ La cifra que doy como referencia, a falta de una numeración uniforme en el manuscrito, es la que aparece en la digitalización llevada a cabo por la Real Academia de la Historia. Originalmente se tenía que consultar el texto en imágenes digitales desde los ordenadores de la sala de la RAH o consultando el códice en la biblioteca. Ahora es posible descargar el archivo PDF en la Biblioteca Digital de la RAH, donde el número de imagen corresponde al número de página del PDF. La numeración comienza en la imagen 6 porque las anteriores coinciden con la encuadernación y las hojas de guarda. Indico en la última columna el número de copista (C.), con el orden que se explicará más adelante.

Hay varios aspectos que se deben explicar en esta tabla. El folio 2 solo contiene, debido a un cambio de copista, un fragmento de texto, mientras que el verso está en blanco. Las imágenes con número 725-726 están en blanco, y la 727 contiene otro texto (que se comentará más abajo). En el cambio del folio 44v al 45r la historia continúa casi en el mismo punto en el que se corta en el folio anterior, pero al darse un cambio de copista faltan algunas palabras, ya que este comenzó su labor demasiado adelante. En el paso del folio 138v al 139r falta al menos un folio, ya que se da un pequeño salto en la historia, fácilmente reconstruible por el contexto. Después se encuentran bastantes hojas encuadernadas al revés, algunas en vertical y otras en horizontal (es decir, mostrando por fuera la parte que originalmente debería estar en el lomo), provocando que el texto se deba leer hacia atrás (lo cual explica por qué algunas de las numeraciones de la tabla son descendentes). El caso más notable es el del folio 159, que además de estar encuadernado del revés está roto, y solo se conserva la mitad del texto. Por último, los folios 87v y 88r no se encuentran en la digitalización por error, pero sí están en esta edición.

Otro asunto importante para la fijación textual es el del estado de conservación del manuscrito. Por lo general, a lo largo de la obra se puede leer relativamente bien el texto, escrito en letra cortesana de principios del siglo XVI. Sin embargo, es frecuente encontrar a lo largo del códice muchos folios manchados o dañados que dificultan, en ocasiones hasta el extremo, la lectura. Amén de pequeños rotos o manchas de humedad de menor calado, se puede destacar el folio 327, donde en la sección intermedia la tinta se ha traspasado tanto de una parte a otra que el texto es de difícil (aunque no imposible) lectura. En la parte superior del folio se aprecia una zona de mayor claridad. Sospecho que se derramó alguna sustancia sobre el papel que borró la tinta original, obligando a un copista a volver a escribir la parte del texto perdida. Algo parecido sucede con la sección inferior de los folios 217 y 218, donde la lectura del texto también ha presentado algunas complicaciones. En muchos otros lugares las manchas de humedad no han afectado de forma sustancial a la calidad de la lectura, y en otros casos, como el del folio 274, la tinta ha resaltado sobre la mancha, permitiendo así la transcripción. Por último, también se encuentran esporádicamente manchas ocasionadas por un exceso o derramamiento de tinta por descuido de los copistas. En estos casos la parte del texto dañada es ilegible, pero por suerte es siempre lo suficientemente corta como para poder restituirse sin problema atendiendo al contexto.

1.2 La letra y los copistas del manuscrito

Este manuscrito es una copia de otro anterior, como muestran diversos errores tales como repeticiones de fragmentos o huecos en blanco que no se han comprendido en el original que se leía.

Todos los copistas que han intervenido en su formación, y que se analizarán enseguida, comparten un mismo estilo de letra, que en el estudio de la paleografía se denomina «cortesana», pues fue utilizada en un primer momento en las cortes de los reyes desde el siglo XV. Sin entrar en un análisis profundo de cada una de las grafías que realiza cada uno de los copistas, se pueden aducir varios ejemplos que nos terminan de convencer de que se trata en todos los casos de este tipo de letra. Así, por ejemplo, se localiza en el manuscrito la *a* «de la línea», parecida a una *u* con una línea superpuesta que no llega a cerrarla, y que es «característica desde principios del siglo XV» (Millares Carlo, 1983, I: 225)². En la letra cortesana «La cedilla es unas veces corta y

²Se puede ver este tipo de escritura en la lámina 283 del volumen III del tratado de Millares Carlo (1983).

otras comienza debajo de la *c*, curvándose a la izquierda y dirigiéndose posteriormente a lo alto para rodear parte de la palabra en que se encuentra» (Millares Carlo, 1983, I: 226), rasgo que se localiza en cualquier página del *Marsindo*.

Es notable el uso de la partícula «en» con una ligadura que se curva hacia la izquierda y rodea la sílaba, «usadísima en los siglos XVI y XVII» (Millares Carlo, 1983, I: 226), pero solo «ocasionalmente a fines» del siglo XV. Es notable, digo, porque esta abreviatura solo es utilizada por algunos de los copistas, pero no por otros (no, por ejemplo, por el que he denominado «primer copista»).

Recuerdo, en fin, que la letra procesal, degeneración de la cortesana, se comenzó a dar ya en documentos particulares y oficiales a finales del siglo XV (Millares Carlo, 1983: I, 235), si bien se pueden encontrar fácilmente documentos del siglo XVI con letra cortesana tal y como la que encontramos en el *Marsindo*. Se pueden ver ejemplos de esta letra en los tratados de Alverá Delgrás (1857, cuaderno 3º, láminas 1-4; aquí se pueden ver tipos de escritura de la época de Carlos I con un estilo tendente a la procesal, o directamente procesal, mucho más cursivizada que la del *Marsindo*), Muñoz y Rivero (1880), García Villada (1923, I: 330 y 335) y Millares Carlo (1983, III).

En nuestro volumen hubo un primer copista, de letra cortesana bastante cursivizada y junta, que copió todo el texto en un códice que después, por alguna razón, perdió algunas hojas, que tuvieron que ser restituidas por manos posteriores. Este copista, cuyo estilo de letra se puede ver a partir del folio 3r (pues los primeros se debieron de perder y se reconstruyeron posteriormente), se diferencia de los otros por un estilo de letra más redondeada, utilizando con frecuencia líneas expletivas y trazos envolventes en la letra *q* y en algunas *s* y *g* iniciales de palabra. Asimismo, escribe redondeada la *ç* y en ocasiones añade un trazo envolvente a la *o* que no tiene ningún valor fonético. Tiende a realizar trazos ondulados y alargados que sobresalen por encima y por debajo de la caja de renglón en letras como la *s* alta, la *f*, la *b*, la *v*, la *p*, la *i* larga, la *y*, y en ocasiones en la *g* inicial de palabra que no es completamente rodeada por un trazo circular y en la *q* cuando es abreviatura de «qui-». Utiliza de forma constante la barra y la doble barra inclinada para separar palabras, especialmente cuando la siguiente empieza por *o*, pero sin que funcionen realmente como signos de puntuación o pausas cabales en el texto. Su letra es la de menor tamaño, llenando al máximo la página, casi sin márgenes. Este primer copista parece haber realizado en alguna ocasión la labor de recuperar alguno de sus folios originales perdidos o estropeados, como se observa en el paso del folio 35 al 36, donde el copista sigue siendo el mismo, pero la calidad de la copia mejora considerablemente, hay márgenes más anchos y los folios están menos estropeados.

En los últimos renglones del folio 39 hay un cambio de mano que se desarrolla con bastante continuidad. Sin embargo, hay ciertas características que delatan a este segundo copista, que ayudó al primero a recuperar sus folios perdidos. La letra de este amanuense es ligeramente más cursivizada y descuidada, deja más separación entre las letras y entre renglones, y tiende a exagerar más los trazos que cruzan la caja de escritura. Comparte muchos de los rasgos mencionados para el anterior copista (típicos, por otro lado, de la letra cortesana), y se delata principalmente por las consecuencias de su cursivización, una letra más rápida, con menos abuso del trazo curvo cerrado, menos líneas expletivas y más tendencia a dejar las letras abiertas (un ejemplo claro es la *p*, que siempre queda abierta por arriba). El segundo copista alterna ocasionalmente con el primero, que le ayuda a completar su tarea incluso en párrafos o conjuntos sueltos de renglones, como sucede en el folio 40r, donde solo hay 9 renglones intermedios

escritos por el primer copista, siendo los demás, inferiores y superiores, escritos por el segundo. El primer copista vuelve a tomar el relevo en el folio 41v. Ambos copistas alternan hasta el folio 44v, aumentando cada vez más los márgenes, quizás para intentar adaptar la cantidad de texto que quedaba a los folios disponibles, para poder engarzar con el texto conservado de la primera copia a partir del folio 45r. El folio 44v deja tanto margen que se aprecian las líneas que delimitan el espacio de escritura y que han permitido a otra mano posterior, aunque con el mismo estilo de letra, escribir en el margen izquierdo las siguientes palabras: «E maldito sea el traydor que tale [*sic*] cosas dezia no quebrando el coraçon del amor que le tenia aquella beldad tan fina»³. Hay otras palabras en el margen superior, escritas en el mismo sentido por la misma mano, que no llegan a formar una frase. En el otro margen la misma mano escribió unas palabras que se han borrado porque se corrió la tinta cuando aún estaba fresca. Se aprecia la fórmula «Sepan quantos esta carta vieren», pero el resto de palabras es ininteligible. Finalmente, en el margen inferior, por esta misma mano, hay una línea escrita: «dando aquella yo y a tan fin». A partir del folio 53 el primer copista ha recuperado también algunos folios perdidos, en hojas menos dañadas y con mayor margen que las que había copiado inicialmente.

La mano del tercer copista también se dedica a restaurar folios perdidos de la copia original, y la primera vez que se detecta es en el folio 149r, manteniéndose hasta el 150v. También lo encontramos en los folios 265r a 266v, y del 271r al 274v. Debió de colaborar también con el primer copista en la recuperación del texto, pues la letra del primero se interrumpe a mitad del folio 291r para dar paso a la del tercero, que se mantiene hasta el folio 292v. Este copista tiene rasgos compartidos con los dos anteriores, pero esta letra es más junta que la del segundo, con un trazo más grueso y con menos separación entre letras y entre renglones. Por el estilo de letra se puede decir que es más sentada que la del segundo copista, pero no por ello menos descuidada. También tiende a dejar las letras abiertas por arriba, como la *h*, pero se distingue fácilmente de los otros dos porque hace las *i* siempre rectas y largas, las *y* con una curva más pronunciada en el trazo derecho, y prescinde incluso más que el segundo del trazo curvo envolvente como mero elemento decorativo⁴.

Una cuarta mano copia el texto a partir del folio 292r. La hipótesis que me parece más probable es que este cuarto copista no colaborase con los otros tres y se dedicase a recuperar partes del manuscrito que se hubieran perdido tras esa primera revisión por parte de los escribas analizados hasta ahora, ya que comienza en una sección donde se corta el texto del tercer copista. El cuarto colabora, eso sí, con el quinto, que es el que ha recuperado los dos primeros folios del manuscrito. Así, el 293v es del quinto copista, el 294 completo es del cuarto, el 295

³ Se trata a todas luces de una composición lírica en octosílabos con rima asonante (traidor/corazón; decía/tenía/fina), pero no he logrado localizarla en ningún otro testimonio.

⁴ Este tercer amanuense, a pesar de presentar un folio más limpio de tachones y manchas, presta menos atención al texto que copia, y no muestra prácticamente ningún signo de haber revisado ni cotejado de nuevo su resultado. He editado el texto tratando de dar sentido a lo que conservamos, pero sospecho que en algunos lugares, como en el folio 295r, algunos de los errores y las incoherencias que se pueden leer en el manuscrito se deben en realidad a saltos de igual a igual, o simplemente saltos de renglones (sin necesidad de *homoioteleuton*) por falta de atención (algo que se puede comprobar, entre otras cosas, en el hecho de que siempre transcribe «caballo» como «caballero», pensando que se trata de una abreviatura, sin fijarse en si tiene sentido en la historia o no; la confusión también se da en sentido contrario, pues en el folio 295v la doncella, según el manuscrito, le dice a Grimonte: «Señor cavallo...»). En este mismo folio es notable un hueco en blanco bastante inexplicable, ya que no parece corresponderse con la falta de un término. Se vuelve más extraño cuando se lee que, tras el hueco en blanco, hay una *g* al final del renglón que se corresponde con la primera letra de la primera palabra del renglón siguiente («Grimonte»).

es del quinto, el 296r es del cuarto y el 296v casi por completo del quinto excepto las últimas líneas, que son del cuarto, y así sucesivamente, alternándose ambos hasta el folio 304v, donde ya alcanzan el texto conservado de la primera mano y dejan la hoja a la mitad.

El estilo de letra del cuarto copista es sin duda más sentado que el de los tres anteriores. Sus trazos son más rectos y verticales, no abusa de las curvas y tiende a respetar con relativa rigidez la caja de cada renglón, solo permitiendo que se salgan de este los trazos altos y bajos de las letras que lo requieren, pero nunca de forma exagerada. En su caso, el estilo de escritura más pausado permite que todas las letras estén completamente cerradas. El quinto copista, que colabora con el cuarto, tiene características similares. Su letra es algo menos sentada (y, por ello, ligeramente más cursivizada) que la del anterior, pero también muestra una escritura relativamente pausada, con letra pequeña y bastante regular, algo más redondeada y picuda que la del cuarto, que tiende a ser más cuadrangular. Deja algo más de separación entre las letras y en su caso sí que quedan abiertas algunas *p* y otras grafías, siendo además difícil en ocasiones distinguir letras como la *n* y la *u*, que dibuja de forma similar (algo que no ocurre con la cuarta mano, cuya letra pausada establece claramente la distinción). Estos dos copistas se diferencian del primero y el tercero (pero no del segundo), además, por un rasgo distintivo que permite discernirlos sin lugar a duda: la comentada partícula «en», ya sea preposición o sílaba de alguna palabra, siempre la escriben como una «m» rodeada por un trazo curvo que la envuelve casi por completo, y que en ocasiones se une al trazo de la siguiente letra.

Hay aún un sexto copista que se encarga de los folios 335 a 353, con letra sentada de características similares a las de la cuarta y quinta mano. Su principal diferencia, que se aprecia a simple vista, es la tendencia a colocar pequeñas líneas expletivas, tan breves que casi parecen puntos, de forma aleatoria a lo largo del texto, sobre la línea de renglón. Su letra se lee con bastante claridad, es limpia, no abusa de los trazos curvos, tiende a ser rectilínea y respeta por lo general el renglón (aunque aprovecha los márgenes para alargar ocasionalmente de forma exagerada los trazos de algunas grafías). A diferencia de los copistas cuarto y quinto, no escribe la partícula «en» con trazo curvo envolvente.

La labor del sexto copista acaba en el folio 353v (aunque también se encargará más adelante del final de la obra). Sin embargo, este folio tiene una peculiaridad. La copia ha ocupado solamente la mitad del folio. Otro amanuense, que no logro identificar con ninguno de los anteriores (es decir, estamos ante una séptima mano) ha copiado el texto hasta el final del folio. Puede que lo hiciera de forma intencionada o sin darse cuenta de que ese texto ya estaba en la parte recuperada por el quinto copista (de ahí que el sexto hubiera detenido su trabajo en ese punto), de modo que tenemos un fragmento duplicado, con una particularidad que se comentará más adelante.

Para finalizar, en las últimas páginas del manuscrito se alternan tres copistas: primero el tercero (folios 367r-368r), después el quinto (folios 368v-369v) y finalmente el sexto (folio 370r). La progresión merece comentario, porque da la sensación de que el tercer copista y el quinto han colaborado, ya que uno escribe el recto y otro el verso del folio 368, si bien el quinto podría simplemente haber continuado la labor del tercero donde este la dejó incompleta. También es notable que el último folio esté escrito por el sexto copista. Es este dato el que me inclina a creer que este fue el último, ya que me resultaría extraño que se hubieran perdido todos sus folios finales excepto este (y me parece más plausible pensar que el quinto copista realizó la obra hasta el final y que su último folio se perdió, viniendo después el sexto a completar las últimas lagunas). En todo caso, el séptimo copista tiene que ser el último en el tiempo, pues completa

una hoja que había dejado terminada el sexto (y además parece no saber que el texto que copia ya se halla en otro lugar del manuscrito). Quedaría sin embargo la posibilidad de identificar una octava mano (si bien podría tratarse de alguno de los anteriores), que con tinta negra se dedicó a rellenar los huecos en blanco que los amanuenses anteriores habían dejado, especialmente el primero.

Se debe destacar que todos los copistas han respetado, por lo general, la misma fórmula para la separación de los capítulos, es decir, varios renglones en blanco y un hueco cuadrangular para las iniciales, que en ocasiones aparecen toscamente orladas, al igual que, de vez en cuando, algunas letras sueltas, especialmente en el primer renglón⁵.

1.3. *Los otros textos del manuscrito*

Aunque este códice solamente contiene una obra, el *Marsindo*, en algunos folios se encuentran frases o palabras sueltas que han escrito manos posteriores y que no tienen que ver con el libro de caballerías. Algunas de ellas ya se han comentado.

En algunos folios, como el 290, el propio primer copista ha escrito en el margen superior «ihu xpo nazareno salva far», probando varias veces, en el folio 290v, a comenzar la misma frase. En el 312v se aprecia, en tinta negra, una mano posterior, aunque también del siglo XVI, que en el margen inferior y del revés ha escrito «Rebuelto con todos los santos / y con todos los angeles». En el folio 316v, en el espacio entre un capítulo y el siguiente, la misma mano ha escrito «philosopho», y se aprecian trazos varios que podrían ser comienzos de escritura o simples pruebas de cálamo. También encontramos esta mano, con tinta negra, en el folio 163r, donde escribe «don gregorio» y otras palabras ininteligibles, tanto en el margen como entre las líneas, además de varias rayas curvas con las que debía probar una nueva pluma. Más interés tiene, sin duda, el texto del folio 322r, donde la misma mano ha escrito en el margen superior y del revés «payo cuello vezino de la villa de Valladolid». Payo Cuello, posible poseedor de este manuscrito (y posible autor de estas escrituras ocasionales), era, en efecto, escribano de Tordesillas a mediados del siglo XVI (lo cual explicaría también la fórmula «Sepan quantos esta carta vieren»), tal y como se puede encontrar registrado en diversas ocasiones⁶.

Quedan tan solo por comentar algunos aspectos. Una mano del siglo XVI, en tinta negra, ha escrito «comienza» y «acaba» en varios folios, coincidiendo siempre con los cortes que actualmente se indican en la tabla anterior, de modo que tuvo que ser alguien (¿quizás el escribano vallisoletano?) que ya se encontró el códice reencuadrado con el desorden actual.

Dos manos han escrito en el folio no perteneciente a la obra que lleva el número 360 (escrito en alguno de los varios intentos de dar una numeración coherente al volumen; se corresponde con las imágenes 726 y 727 de la digitalización, que no entran en mi cómputo de folios de la obra). En la parte inferior hay un texto en tinta negra y letras grandes que resulta ilegible, pues la tinta se ha corrido. La parte superior y central del folio está ocupada por un texto en tinta

⁵ Esta regla solo se incumple en un caso: el capítulo LXXXV aparece marcado solamente por un pequeño hueco en blanco que con tinta negra se ha decorado pobremente. Por esta razón en el resumen del argumento que realicé en la *Guía de lectura* (García Pérez, 2022) establecí una división con un capítulo menos, ya que de la separación de este nuevo capítulo (justificada además por terminar con una fórmula similar a la del final de otros capítulos) no me percaté hasta que no revise de nuevo el texto para la preparación de esta edición.

⁶ Citaré aquí solamente, a modo de ejemplo, la «Real cédula de compulsoria a Francisco de Villalpando y Payo Cuello, escribanos de número de la villa de Tordesillas», Archivo General de Indias, INDIFERENTE,425,L.23,F.212R-212V, y un pleito conservado en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, PL CIVILES,FERNANDO ALONSO (F),CAJA 1159,1.

marrón rojiza, como la del primer copista, que separa con una línea horizontal cada dos renglones y dice lo siguiente: «I bulnerasti cor meum amica mea dilecta mea / in uno utu[?] oculorum tuorum in uno crine coli tui / heriste mi coraçon amiga mia querida mia con / una vista de tus ojos con un cabello de tu cuello / ut quid molest estis huic mulieri / por que sois enojosos a esta muger / intolerabilius nihil est quam femina stulta / no hay cosa más intolerable que la muger loca». Las dos primeras líneas latinas se pueden identificar con una versión deturpada de un versículo del *Cantar de los Cantares* (4:9). La tercera línea en latín es del Nuevo Testamento (Mateo, 26:10). Por último, la cuarta línea en latín se corresponde con un verso de las *Sátiras* de Juvenal (2, VI, 460). Son sin duda ejercicios para practicar latín que realizaría quizás el primer copista mientras descansaba entre transcripciones.

Por último, merece comentario la repetición de un fragmento⁷ por parte del séptimo copista en el folio 353v, que traslada el inicio del capítulo LXXXIII, que se repite en el folio siguiente, ya con letra diferente. En mi edición he respetado el fragmento del folio 354r porque parece ser el que primero se escribió (contiene menos errores y está realizado por el quinto amanuense; parece que este séptimo rellenó el hueco del folio sin darse cuenta de que el texto ya se hallaba en otra parte del códice). El fragmento repetido que se encuentra en el folio 353v, muy similar al que se encuentra en esta edición, es el siguiente:

Polindos anduvo por la mar con tan buen tiempo que en pocos días llegó en Roma, e cuando el enperador lo vido ovo mucho plazer e pescudole qué tal quedava Grimonte.

—Dadme, señor, albricias, e dezírvoslo he —<e> dixo Polidantes.

—Yo vos las mando —dixo él.

—Sabed, señor, que Marsindo, que así se llama Grimonte, ya que llegó a Costantinopla <e> fue muy bien rescibido del enperador, y estando con él hablando llegó un cavallero moro e fue tal que por él e por la dueña que nos libró en la berbería se sopo cómo Grimonte hera hijo del enperador e de la enperatriz, e cómo se llamava Marsindo, e fue rescibido <s> d'ellos con grandísima alegría.

Hay varios aspectos que comentar aquí. El primero tiene que ver con la división en capítulos. El folio 354r no realiza ninguna indicación de que aquí comience un capítulo, pero en el folio 353v sí se ha dejado el espacio que indica que aquí se inicia una nueva sección. Esto nos debería hacer dudar de la legitimidad de la división en capítulos, ya que es imposible determinar si es un capricho del primer copista o si ya estaba así en el original (en cuyo caso parece ser que algunos copistas lo respetaron y otros no). Se debe tener en cuenta que el texto del folio 354r comienza en la primera palabra de la primera línea, y quizás por ello el copista no consideró necesario realizar ninguna marca distintiva, a diferencia de otros amanuenses.

La segunda cuestión que llama la atención, y que más merece comentario, es la de las diferencias que se pueden encontrar entre las dos versiones del fragmento. La fidelidad entre ambos textos es notable, pues casi no ofrecen discrepancias, más allá de las puramente ortográficas. En el segundo fragmento, que es el editado, del folio 354r, no se han dado los errores que en el fragmento del folio 353v, más arriba, he puesto entre corchetes angulares, mostrando que este

⁷ Incluyo esta repetición en la sección de «otros textos», a pesar de ser en realidad un traslado del texto de la obra, por su condición de fragmento repetido, y que por lo tanto no tengo en cuenta para la edición, pues es mucho más correcto el que se encuentra en el folio siguiente. Se podía haber incluido también en la sección sobre los copistas, pues es el único texto trasladado por la séptima mano.

último copista tenía menos cuidado que el anterior. El otro error notable se da al principio del texto, donde se puede ver que el nombre de Polidantes se ha deformado por error en Polindos. Esto nos ofrece un dato muy relevante (al mismo tiempo que precario) para fechar el códice, pues en la familia de los Palmerines hay un personaje que se llama Polendos, cuyo recuerdo podía haber causado al copista la confusión con Polidantes⁸.

1.4. *La historia del códice*

Con los datos manejados hasta ahora podemos reconstruir con relativa certeza la historia de este manuscrito.

En un primer momento hay un original que contiene la historia de *Marsindo*, la cual continúa la de otro libro de caballerías anterior y hoy en día perdido, la historia de Serpio Lucelio. Este manuscrito original es copiado en fecha temprana por un amanuense, quedando esta copia en un estado deplorable, tanto que varios grupos de copistas tienen que trabajar para recuperar las partes dañadas o perdidas. Tras haber sufrido los diversos procesos de copia y la posterior des encuadernación y reencuadernación, el códice debió de pasar (no sabemos si de forma directa o indirecta) a Payo Cuello, escribano de Tordesillas, quien lo acumuló entre sus fondos y lo utilizó ocasionalmente para realizar *probationes calami* sin respetar en algunos casos el texto escrito de la obra. Payo Cuello se encontraba ya como escribano en Tordesillas al menos desde la década de 1530⁹, y siguió ostentando su puesto durante las décadas siguientes.

De Payo Cuello pasó (de nuevo, de forma directa o indirecta) a una incógnita señora María, cuyo apellido desconocemos, pues se ha borrado del lomo del volumen¹⁰. De aquí debió pasar a Luis de Salazar y Castro, quien lo acumuló entre sus papeles, que después conformarían la Colección Salazar y Castro de la Real Academia de la Historia, donde se encuentra actualmente con la signatura antigua L-75, la signatura actual 9/804 y el número de inventario 44273 (Cuartero y Huerta y Vargas-Zúñiga y Montero de Espinosa, 1961: 87). El volumen debió de permanecer desde el principio en Valladolid, pues de ahí era oriundo Salazar y Castro¹¹. Teniendo esto en cuenta, podemos trazar una breve historia de la colección para saber dónde ha podido estar el manuscrito durante todo este tiempo.

⁸ Es inevitable elucubrar sobre este punto en varias direcciones. Por un lado, el séptimo copista podía estar pensando en Polendos, hijo de Palmerín, y por lo tanto tendría que estar copiando su fragmento en una fecha posterior a 1511 o 1512, años de publicación del *Palmerín* y del *Primaleón*, respectivamente. Por otro lado, tampoco se puede descartar que estuviese pensando en Polindo, personaje de otro libro de caballerías posterior, publicado en 1526 (recuérdese que esta misma confusión entre personajes la sufrió Gayangos, 1857: XL). El nombre de Polidantes puede ocasionar una confusión fonética en cualquiera de estas direcciones (añadiendo la *s* a Polindo o cambiando la *e* por la *i* a Polendos). Por último, tampoco se debe rechazar la posibilidad de una simple casualidad. Sea como sea, este dato solo serviría para fechar la labor de este séptimo copista, que parece estar emendando el manuscrito sin estar en contacto con los anteriores, pues de otro modo se habría dado cuenta de la repetición que estaba cometiendo.

⁹ Véase Fernández de Béthencourt (1900: 417). Más documentos donde Payo Cuello actúa como escribano en Valladolid se pueden encontrar, entre otros, en Martí y Monsó (1898: 545 y 564), Alvar Ezquerria (1993, II: 504), y González Pujana (1993: 125-129).

¹⁰ En el lomo, en tinta negra, se halla escrito «Historia de Marsindo y es de la S^a Dña. M^a de la». La última palabra, que indicaría el apellido de la poseedora que, hemos de entender, encuadernó el volumen en pergamino, se ha borrado casi por completo. También es posible que hubiera pertenecido a esta incógnita señora antes de pasar a poder del escribano vallisoletano.

¹¹ Salazar y Castro (1694: 106) cita en su obra a Payo Cuello, si bien esto no establece ninguna relación entre ambos más allá de su lugar de nacimiento. La cita está justificada por el hecho de tratarse de una obra que explora, desde el punto de vista de la genealogía, parte de la historia de Valladolid.

Tras la muerte del erudito genealogista en 1734, y por disposición de su testamento, su colección pasó al Monasterio de Nuestra Señora de Montserrat, en las calles Quiñones y San Bernardo de Madrid. En 1737 el bibliotecario del monasterio, fray Diego Mecoleta, amigo de Salazar y Castro, elaboró el primer índice que se conserva de la colección, y que se puede consultar actualmente en la biblioteca de la Real Academia de la Historia con la signatura antigua Estante 24, grada 5.^a B 134 (Cadenas y Vicent, 1983: 687) y signatura actual 9/5218¹².

Al año siguiente (1738) el bibliotecario de Fernando VI, Juan de Iriarte, elabora otro índice. Una de las copias de este pertenecía a Santiago Agustín Riol, bibliotecario del rey, y se encuentra en la RAH (*olim* 9-23-7-A-185; signatura actual 9/4918). Hay otras copias de este índice también en la RAH (*olim* 27-4-E-122; signatura actual 9/5937, fols. 51 y siguientes) y en la Biblioteca Nacional de España (MSS/13465 y MSS/20463), según indica el catálogo de la Colección Salazar y Castro. Tras haber consultado el MSS/13465 de la BNE no he logrado localizar la obra, si bien hay muchas entradas que contienen «varios» o similares, entre los que se podría encontrar el *Marsindo*.

En el manuscrito 11287 de la BNE se contiene un índice elaborado en 1754 para el sucesor de Mecoleta. En este se indica (fol. 197r) que la letra L de la colección contiene una «Miscelánea en 4.^o del Marqués de Montealegre muy estimada de todos, y otros libros hasta 50». La configuración inicial de la colección me sigue resultando demasiado desconocida como para determinar si en esta fecha el *Marsindo* ya se encontraba allí, aunque me parece lo más probable. Como se verá más adelante, la letra L contiene hasta 78 volúmenes. La indicación «del Marqués de Montealegre» resulta ambigua. Entiendo que se indica de este modo que el Marqués de Montealegre era su original poseedor, pero no lo era de esos «otros libros hasta 50», que completarían las signaturas restantes. En todo caso, no todos los volúmenes actuales se encontraban en la colección inicial. El volumen con signatura L-70 (número de inventario 44268, signatura actual 9/799), tal y como se indica en el índice de la colección (Cuartero y Huerta y Vargas-Zúñiga y Montero de Espinosa, 1961: 84), no pudo pertenecer a Salazar y Castro, pues está fechado en 1771. Lo mismo sucede con los volúmenes L-71 (n.º 44269, signatura 9/800), L-72 (n.º 44270, signatura 9/801) y L-73 (n.º 44271, signatura 9/802). ¿Se incluirían después todos estos volúmenes, hasta el 78? De ser así, hay un hueco sin rellenar en la historia del manuscrito, pues no sabemos en qué momento entró en la colección actual, y quizás pudo hacerlo ya en el siglo XVIII, a través del monasterio de Montserrat.

La colección salió de dicho monasterio durante la invasión napoleónica, momento en el que se trasladó a la Biblioteca Real¹³. El 26 de mayo de 1815 una Real Orden encomendó a Juan de Escoiquiz, director de la Biblioteca Real, que se trasladase de nuevo al monasterio. El Real Decreto de 25 de julio de 1835, que ordenaba la exclaustación de las Órdenes religiosas, provocó que la colección tuviera que volver de nuevo a la Biblioteca Real. Es en estos años cuando Agustín Durán, por entonces director de la Biblioteca Nacional, realiza otro índice muy abreviado conocido como *Monserrate* (BNE, RES/19/1).

El conjunto se traslada a la biblioteca de las Cortes en agosto de 1837, cuando era bibliotecario del Congreso de los Diputados Bartolomé José Gallardo. Tras haber sido trasladada de forma temporal a un garaje de la calle Toledo, finalmente la colección terminó en la biblioteca

¹² Posteriormente, pero antes de 1754, el propio Mecoleta habría elaborado otro índice que se halla actualmente en la misma biblioteca, signatura antigua G-6, signatura actual 9/454, pero que está mutilo en algunas partes.

¹³ Para todos estos datos sobre la historia de la colección véase Vargas Zúñiga (1969) y Cadenas y Vicent (1983).

de la Real Academia de la Historia, donde se encuentra hoy en día. En 1850 Francisco de Paula Cuadrado y de Roo y Antonio de Benavides y Navarrete elaboran otro índice de forma rápida y poco precisa, que queda obsoleto con el nuevo y exhaustivo publicado entre 1949 y 1979, donde sí se puede localizar la entrada del *Marsindo* (tomo XXVIII; Cuartero y Huerta y Vargas-Zúñiga y Montero de Espinosa, 1961). La letra L, según explicaba el Marqués de Siete Iglesias (Cadenas y Vicent, 1983: 691), contiene 78 volúmenes de miscelánea, es decir, de todos aquellos códices que no cabían en ninguna otra clasificación, entre los que se encuentra el *Marsindo* (lo mismo sucede con las letras F y N).

2. Autoría y datación

Actualmente el autor del *Marsindo* permanece en el anonimato, y tampoco podemos asegurar mucho sobre su fecha de composición. Por el momento no se ha realizado ningún intento de atribución de autoría, pues el *Marsindo* no había sido leído y estudiado hasta ahora. Con toda la cautela posible, me gustaría en esta introducción sugerir un posible autor para la obra: el creador del *Marsindo* podría ser el mismo que escribió el *Palmerín de Olivia* y el *Primaleón*. Veámoslo.

En primer lugar, hay que destacar que algunos personajes secundarios del *Marsindo* se pueden localizar también en el *Palmerín* y en el *Primaleón*, pero no (al menos hasta donde yo sé) en otros libros de caballerías. Es el caso de Prontaleo, que podemos localizar tanto en el *Marsindo* (f. 135v) como en el *Palmerín* (Di Stefano, 2004: 211) y en el *Primaleón* (Marín Pina, 1998: 509)¹⁴. Algo similar sucede con el duque de Tintuil, que hace acto de presencia tanto en el *Marsindo* (276r) como en el *Palmerín* (113), pero no en otras obras de la época, y lo mismo pasa con el rey de Esperte, que localizamos en el *Marsindo* (122v), el *Palmerín* (237) y el *Primaleón* (105), y con los duques de Amenón y de Mensa, que están tanto en el *Marsindo* (118r y 132v) como en el *Primaleón* (6)¹⁵. Esto, no obstante, podría achacarse a que el autor del *Marsindo* se encuentre influido por el *Palmerín* y/o el *Primaleón*, o viceversa, de modo que es necesario presentar argumentos más fuertes para defender que la autoría de las tres obras recae sobre un mismo individuo.

Para ello es necesario acudir al estilo de estos libros de caballerías. En el *Marsindo* se aprecia la repetición de vocablos, el léxico exiguo, la presencia constante de anacolutos y la repetición de las expresiones y los calificativos que Stegagno Picchio y Bleuca (2004: 291-292) notaban ya en el *Palmerín*¹⁶. Tan solo hace falta abrir el *Palmerín* por el principio para encontrar todo un

¹⁴ Con el fin de no sobrecargar el texto, de aquí en adelante me limitaré a indicar entre paréntesis el número de folio (caso del *Marsindo*) o de página (caso de *Palmerín* y *Primaleón*).

¹⁵ Recuerdo, en este sentido, algo que ya hice notar en la *Guía de lectura* (García Pérez, 2022: 11, n. 5): en el *Marsindo* encontramos un personaje llamado Garfín, igual que uno de los hijos del caballero Cifar, obra cuya *princeps* se imprimió en 1510. Nótese, sin embargo, que el *Cifar* es una obra compuesta mucho tiempo antes de su primera impresión, y que Garfín podía ser un nombre con cierta difusión (recupero aquí ahora un topónimo: el pueblo leonés de Garfín).

¹⁶ Se puede consultar el resto de páginas con matizaciones que son aplicables igualmente al *Marsindo*. Juan Manuel Cacho Bleuca me ha hecho notar que una atribución de autoría basada en el parecido entre dos obras corre el riesgo de caer en una falacia, pues si un autor está imitando al otro es más que probable que también calque expresiones y nombres. En efecto, la sugerencia de atribución de autoría que realizo aquí no pasa de eso: de una mera hipótesis. En todo caso, me parecería poco probable que un autor esté imitando el estilo de otro sin que se cuele en su obra sus propias expresiones y muletillas. Es el gran parecido (más bien identidad) de estilo entre ambas obras lo que me lleva a pensar que se trata del mismo autor, en contraste con otros creadores de la época, como se verá a continuación. Queda pendiente, sin embargo, un estudio estilométrico completo que arroje luz sobre este asunto.

catálogo de las expresiones, el estilo y el léxico que se puede apreciar en cualquier sección del *Marsindo*. Acudo para ello tan solo a las primeras páginas del *Palmerín*, con la finalidad de no extender este análisis.

Las expresiones del *Palmerín*, en ocasiones muy recurrentes a lo largo de toda la obra, se pueden localizar en el *Marsindo*. Tal es el caso de «fue muy noble Emperador para sus vassallos, muy cruel a sus enemigos» (7), que podemos encontrar en el *Marsindo*: «fue muy buen rey, manso a sus vasallos e muy cruel a sus enemigos» (362v). En *Palmerín* encontramos la siguiente oración: «començó de sospirar muy fieramente, tanto que la Emperatriz sintió su grande tristeza e maravillóse qué podía ser» (8), cuyos elementos hallamos repetidas veces en *Marsindo*: «començó de sospirar muy fieramente» (64v y 335r), «maravillose mucho qué podría ser» (64r), «maravillose qué conpañia podía ser» (187v).

La siguiente expresión del *Palmerín*, «no hay cosa del mundo por cara que sea que vos me demandéys que yo no lo tenga por bien» (9), la encontramos casi calcada en *Marsindo*: «no ay cosa en el mundo, por cara que sea, que yo no la haga por vós» (165v). Lo mismo sucede con «essa esperança tenía yo e tengo de vos, mi señor» (*Palmerín*, 9), que en *Marsindo* aparece varias veces con ligeras variantes: «Esa esperança tengo yo en la vuestra bondad» (283r); «Esa confiança tenía yo de vós, mi buen señor, y tengo esperança» (112r). También «después de los días de su padre ha de eredar el reyno de Ungría» (*Palmerín*, 9) aparece en *Marsindo*: «después de los días de su padre avía de ser enperador» (97r), «eredaréis el inperio después de sus días» (281r).

El parecido entre ambas obras no se limita a sintagmas y expresiones sueltas, sino que llega a abarcar conjuntos de mayor tamaño: «hablaron mucho en Florendos e dezían que nunca tan apuesto cavallero havían visto. Mucho le plazía a Griana de oýrle dezir a sus donzellas porque pensava de casarse con él» (*Palmerín*, 10) / «mucho hablaron en la fermosura y gentileza de Grimonte [...]. Gran gloria rescibía Lidia [...] cuando oía loar aquel cavallero en quien ella avía puesto su coraçón» (*Marsindo*, 27v); «acometió a los moros tan esforçadamente que por su mal fueron allí venidos» (*Palmerín*, 12) / «los recibieron tan esforçadamente que por su mal fueron allí venidos» y «entró entre los moros con tan grande ardimiento, que por su mal d'ellos fue allí venido» (*Marsindo*, 199r y 207r); «dio tan fuerte golpe encima de la cabeça a Tarisio que lo firió muy malamente e luego cayó a sus pies» (*Palmerín*, 12-13) / «dio con la espada un tan fuerte golpe a un cavallero que cabe Grimonte estava que cayó a sus pies muerto» y «Garv[asín dio a] Carpasio tan fuerte golpe en la cabeça que [lo ferió tan] malamente que Carpasio cayó muy desacor[dado]» (*Marsindo*, 20r y 20v); «Bien creo yo que lo faréis así según vuestra gran bondad» (*Palmerín*, 13) / «Bien soy cierta, señora, que según vuestra medida no me culparéis», «Bien ciertos somos, señor, que según vuestra gran bondad» y «Bien creo yo, señor, que en él ay más bondad que naide puede dezir» (*Marsindo*, 166v, 203v y 90r); «mas no fue así como él pensava» (*Palmerín*, 14) / «mas no fue así como él pensó» (*Marsindo*, 291r). No hemos pasado de la página 14 del *Palmerín*, y no hemos encontrado una página con un buen número de las expresiones habituales del *Marsindo* que, a su vez, son difíciles de encontrar en otros libros de caballerías, especialmente en conjunto (es decir, todas ellas en una misma obra). La única excepción sería el *Primaleón*, dato que no hace sino afianzar la hipótesis planteada.

Podemos ver un breve muestrario de expresiones y oraciones similares entre el *Primaleón* y el *Marsindo*, también sin salir de las primeras páginas de aquel, pues el análisis se podría alargar de forma indefinida: «ruego a Dios que vos faga tal que parezcáis fijo de aquel buen caballero Frisol que en su tiempo ninguno a la su bondad se igualó» y «agora te convendrá trabajar porque parezcas en algo a aquellos de donde vienes» (*Primaleón*, 3) / «Así quiera Dios, hijo,

que vos parecáis aquellos donde venís» y «Ruego a Dios que en tal ora vós la ayáis por vuestra que fagáis tales cosas por onde seáispreciado e parecáis aquellos de donde venís» (*Marsindo*, 95v y 368r); «Y pensando en muchas cosas, acordó de salir de la corte del Emperador lo más encubierto que pudiese y no lo fazer saber a persona del mundo y no llevar consigo sino un escudero e irse derechamente a Macedonia» (*Primaleón*, 3) / «y fuese su camino pensando en muchas cosas, y acordó en su pensamiento de ir a ver a Damasio», «de no lo dezir a persona del mundo» y «acordó que antes que aquello pasase poner en obra su partida, y pensó de irse derechamente al reino de Ungría» (*Marsindo*, 70v, 56v y 17r); «fuéronse a encontrar ambos a dos tan poderosamente, que el caballero quebró su lança en muchas pieças» (*Primaleón*, 4) / «fuéronse a encontrar tan poderosamente qu'espanto era a quien los mirava» y «encontráronse en sus fuerças tan fuertemente que Fidario quebró su lança en muchas pieças» (*Marsindo*, 104r y 156r); «maravillóse quién podía ser»¹⁷ (*Primaleón*, 5) / «maravillose quién era tan buen cavallero» (*Marsindo*, 8v); «que sea segura que cosa no me será por ella mandada que yo no la faga aunque resciba la muerte por ello» (*Primaleón*, 8) / «Mas seréis, señora, muy cierta, que cosa no me será por vós mandada que yo no la haga» y «¿Qué me podríades vós mandar que yo no hiziese aunque la muerte por ello recibiese?» (*Marsindo*, 91v y 16r).

Por último, también me parece interesante notar, dentro del parecido estilístico entre las tres obras, que los recursos utilizados para los finales de muchos de los capítulos de la obra son similares. Así sucede con los capítulos finales, en los que el autor pretende atar los cabos sueltos y dejar a todos los personajes colocados en una posición precisa, resumiendo en un par de líneas lo que les sucedería en el futuro a partir del punto en el que quedan en la historia. En el caso del *Marsindo* tenemos varios casos: «e después que Angrite morió Brimarte reinó en Macedonia e fue muy buen rey, e mantovo su reino en paz y en justicia, e ovo dos fijos muy buenos, cavalleros, en Tardanir, su muger» (353v); «Y después qu'el rey [Laureato feneció]¹⁸ Carlo reinó y fue muy buen rey, manso a sus vasallos e muy cruel a sus enemigos. Ovo en Ardina su muger un ijo y dos ijas muy hermosas, y fueron grandes señoras» (362v); «y como el rey Abranir fue llegado luego entregó para Alfarjín el reino de Tremecén e se llamó rey, e después d'él reinó su ijo Almongelí, e así uvieron tan buen galardó[n] en la criança que a Marsindo izieron» (365v); «Arquillao reinó e uvo dos fijos en su muger Lecidora, e siempre tuvo consigo a Tomedo, su ermano, e le dio gran tierra e señorío en que vivió muy onradamente» (366v). El *Palmerín* también utiliza esta técnica varias veces («E a su tiempo Agriola parió un fijo con el qual todos fueron muy ledos e fizieron grandes fiestas así en Alemania como en Ynglatierra» [362]; «E bien pasó un año que eran casados que Polinarda se fiziesse preñada; e después fizose preñada e parió un fijo muy fermoso e pus[i]éronle nombre Primaleón, que después fue cavallero que pareció bien a su padre en el ardimiento» [363]), y lo mismo sucede con el *Primaleón* («y todos los días que él bivió la amó estrañamente y ovo en ella hijos que fueron muy buenos cavalleros» [522]; «Y mientras que Primaleón fue bivo, ninguno fue osado de acometer guerra al soldán Belagriz porqu'él le ayudava y amparava muy bien» [535]).

Mucho mejor se puede ver esta similitud estilística en los finales de aquellos capítulos que preceden a otros en los que se da un salto hacia la historia de otro personaje, y donde el narrador debe hacer esto explícito. En *Marsindo* se tiende a utilizar una fórmula similar en todos los

¹⁷ La expresión aparece tal cual en *Palmerín* (37).

¹⁸ He simplificado en «[Laureato feneció]» para evitar complicaciones innecesarias derivadas de problemas de fijación textual. El fragmento con las correcciones precisas se puede encontrar en la edición.

casos («Y dexarlos emos agora a todos y contarvos emos lo que hizieron los mandaderos que avían partido de la cibdad de Betaín» [218v]; «Y dexarlos emos agora fasta su tiempo» [255v]; «E dexarlos emos agora a todos estar y contarvos emos de la guerra de Ingalaterra» [272r]; «e dezirvos emos cómo» [333r]). Las mismas formulaciones, en ocasiones palabra por palabra, encontramos tanto en el *Palmerín* («E dexarlos hemos agora e contaros hemos de Griana» [27]; «E dezirvos hemos cómo» [373]; «E dexallos emos agora todos fasta su tiempo» [381]) como en el *Primaleón* («Palurdán tomó la ciudad de Paraz y dezirvos emos cómo» [494]; «y deziros emos cómo acaesció» [504]).

En otros libros de caballerías se encuentran también estrategias similares, pero las expresiones varían notablemente, y ninguna de ellas se asemeja tanto a las comentadas del *Marsindo* y los dos primeros Palmerines. Así, por ejemplo, en *Amadís de Gaula* («por contar dél dexaremos éstos hasta su tiempo» [Rodríguez de Montalvo, 2021: II, 1604]; «Mas agora dexa la istoria de hablar de aquellos cavalleros que ivan a ganar aquellos señoríos, y de todas las otras cosas, por contar lo que le avino a Amadís a cabo de algún tiempo que allí estuvo» [II, 1640]; «Mas agora los dexaremos muy contentos y pagados de la vitorias que ovieron, y contarvos ha la historia del rey Lisuarte, que ha gran pieça que se no fizo mención» [II, 1739]) y en las *Sergas de Esplandián* («como ya vos dije» [Gayangos, 1857: 547]; «Agora os contarémos lo que los paganos hicieron» [549]). Es notable el caso de *Lisuarte de Grecia*, obra que presenta un considerable parecido estilístico con *Marsindo* y *Palmerín*, y en la que muchos capítulos terminan de manera similar, pero con una fórmula constante que lo diferencia de nuestro texto y que señalo con cursiva: «*Dexémoslos ir su camino adelante*, e dezirvos hemos del rey» (Silva, 2002: 222); «Agora *dexémosle ir por la mar adelante*, e dezirvos hemos de lo que Gastiles fizo» (125); «Ora *dexémoslos pasar essa noche* en la afrenta que veis que estavan, e dezirvos hemos de los paganos» (66); «Agora *dexémoslos ir por su mar* [...] e dezirvos hemos lo que a Lisuarte avino» (113).

No creo conveniente alargar más la comparación estilística de estos primeros libros de caballerías. Los parecidos ocasionales o aproximados no pueden servir para establecer una propuesta de autoría, pues, al estar tratando los mismos temas y tomando como base los mismos modelos, es inevitable que parte del estilo de estas obras se traslade en ese proceso de imitación. Sin embargo, como expresé más arriba, resultaría altamente improbable que un autor, imitando a otro (*Marsindo* a *Palmerín*, o viceversa), hubiera logrado una similitud extrema, palabra por palabra en muchos casos, en una gran cantidad de pasajes (pues aquí solo se ha analizado una pequeña parte).

En caso de estar en lo cierto, por desgracia, seguimos sin saber quién sería el autor del *Marsindo*. En los versos «ad lectorem» de Joan Augur de Transmiera que cierran el *Palmerín* se indica que «Femina composuit» (386), y en el *Primaleón* encontramos también unas estrofas finales, esta vez en romance, en las que se afirma que «es de Augustobrica aquesta lavor» (538), idea que comentaría posteriormente Francisco Delicado en su edición veneciana del *Primaleón* de 1534, donde a su ver la «señora Agustobrica» sería la autora de la obra. Según Marín Pina (1990-1991), podría tratarse simplemente de una estrategia para hacer más atractivo el libro, ya que no se trata de la única posible autoría. En *Primaleón* se afirma que tanto *Palmerín* como la propia obra «fue trasladado [...] de griego en nuestro lenguaje castellano [...] por Francisco Vásquez» (538), y ambos textos quedan unidos, además de por las cuestiones de estilo revisadas más arriba, por la dedicatoria a Luis de Córdoba, donde el autor afirma en primera persona su

autoría sobre ambos textos (2)¹⁹. Por esta razón, a pesar de la propuesta de autoría que he realizado, debo dejar en blanco por el momento el nombre del autor de esta obra, que queda a la espera del descubrimiento que resuelva el misterio²⁰.

Solo queda por comentar en este apartado, si bien muy brevemente, el tema de la datación. Al igual que sucede con la autoría, no tenemos ningún dato seguro para dar una fecha a la composición de la obra. Más arriba se analizó brevemente la aparición del error de uno de los copistas, que confundía a Polidantes con Polindos, una errata que podría tener reminiscencias tanto de Polendos, hijo de Palmerín, como de *Polindo*, libro de caballerías publicado en 1526. Ni sabemos en qué estaba pensando el copista, ni sabemos cuánta distancia temporal había entre él y los demás, ni sabemos en qué fecha se compondría el original que todos los copistas están tomando como base.

La única forma que se me ocurre por el momento para datar la obra es hacerla “pivotar” sobre el *Palmerín*, es decir, tratar de determinar si el *Marsindo* se compuso antes o después. En mi opinión, como exploraré más adelante, el *Marsindo* es una obra previa al *Palmerín*, y por lo tanto uno de los primeros libros de caballerías que sigue el modelo del *Amadís* en la literatura castellana. Tanto el *Marsindo* como la historia perdida de su padre, Serpio Lucelio, se habrían compuesto en algún momento durante la primera década del siglo XVI.

3. El contenido de la obra

El argumento del *Marsindo* ya quedó resumido en la *Guía de lectura* (García Pérez, 2022: 15-60), y ahora puede ampliarlo el lector interesado consultando el texto completo de la obra que ofrezco en esta edición. Solo resta en este apartado hablar brevemente de ciertos aspectos que llaman la atención y a los que conviene dedicar unas palabras, aunque solo sea para sugerir posibles trabajos futuros que profundicen más en estas cuestiones.

3.1. Personajes y narrador

Si bien muchos de los personajes de la obra son planos y responden a un prototipo concreto, ajustándose a las funciones que vienen delimitadas por las características propias del género editorial en el que se enmarca el *Marsindo*, hay algunos nombres que claramente resaltan sobre los demás y que presentan una figura mejor dibujada por la pluma del autor.

El carácter necesariamente sumario de esta introducción me impide realizar un repaso por cada uno de los personajes (muchos de los cuales, en cualquier caso, sí responden a un prototipo determinado), de modo que me centraré solamente en uno de los más interesantes: Carlo, el hermano de Marsindo²¹.

¹⁹ Ferrario de Orduna (2000: 719-722) también ha aducido razones estilísticas para establecer la unidad de autoría de los dos primeros Palmerines, comentando algunos de los rasgos que aquí se han utilizado. En cuanto al estilo, González (1999 y 2000-2001) ha afianzado la unidad de autoría mediante el análisis de las profecías formuladas en el *Palmerín* que terminan cumpliéndose en el *Primaleón*.

²⁰ Véase Marín Pina (2004: IX-XI) para un repaso por las atribuciones de autoría que se han realizado para el *Palmerín* y el *Primaleón*.

²¹ Versinta, Clarisa, Dispina o los compañeros de Grimonte (Manfedro, Carpasio, Polidantes, Arquilao, Claudio, Franxis-te, Franquel) merecen también, quizás, un comentario, frente a otros personajes secundarios que no ofrecen ningún interés.

En un principio Carlo es presentado como un personaje neutro, incluso positivo, pues se preocupa por su hermana Lucida, quien no desea casarse con Fidario, hijo del emperador de Alemania, feo y osado. Sin embargo, en cuanto Marsindo comienza a ser conocido en Constantinopla (con su otro nombre, Grimonte, y con su pseudónimo, el Caballero de la Espina), Carlo demuestra ser sobervio, iracundo y envidioso. Repetidas veces trata de convencer a todos, su padre incluido, de que el Caballero de la Espina es osado y malvado, y llega a desarrollar diversas estrategias para terminar con él. En una inteligente jugada, Carlo insta a su tío a que luche contra el Caballero de la Espina, ya que de este modo logrará su cometido: Grimonte vence al hermano de Serpio, el emperador, quien se ve obligado a luchar con él, siendo prácticamente vencido, y haciendo que el Caballero de la Espina se gane la enemistad de la emperatriz. A pesar de esto, todo se terminará resolviendo (el emperador alaba al caballero incógnito por su gran valor, la emperatriz lo perdona cuando se entera de que podría ser su hijo), y Carlo no tiene más remedio que enfrentarse directamente con Grimonte. De este modo, cuando acude al paso del puente que es guardado por el Caballero de la Espina, el lector puede ver claramente cómo piensa Carlo: el príncipe de Constantinopla hace saber a Grimonte que él sí pasará por el puente, porque aún es un doncel y no un caballero (logrando así lo que sus tíos y su padre no podrán conseguir), y haciendo notar su procedencia imperial, para finalmente señalar al Caballero de la Espina que podría vencerlo si fuera armado caballero, todo ello camuflado entre risas y abrazos completamente falsos. El personaje se dibuja hasta en los más mínimos comentarios. Así, cuando Serpio le pregunta qué tal le había parecido el Caballero de la Espina, Carlo simplemente le «dixo que muy bien», mientras que Frisios, que lo acompaña y sirve de contrapunto, se deshace en elogios: «Cierito, señor, no le falta nada para ser acabado. Si estremado es en bondad de cavallería no menos lo es en fermosura y gentileza. Dígovos, señor, que si vós fuérades otro que criera que era vuestro hijo, tanto os parece» (f. 132r). En cuanto Carlo se entera de que Marsindo es su hermano, sin embargo, sufre un cambio radical de actitud, y acepta sin problemas su nueva posición de segundón. Lo que Carlo parecía despreciar no era a la persona en sí, sino la falta de correlación entre la bondad del caballero y su origen aparentemente humilde, o al menos desconocido.

Además de los personajes, también tiene cierto interés el narrador de la obra. Por norma general es un narrador omnisciente en tercera persona como el que se puede encontrar en cualquier otro libro de caballerías, pero en algunas ocasiones trata de tomar cuerpo e indicar al lector, si bien de forma muy somera, cómo ha obtenido la información que narra. Sin haber establecido en ningún momento el recurso inicial del manuscrito encontrado (que quizás sí se encontraba al principio de la historia de Serpio Lucelio), en ocasiones comienza sus capítulos con la expresión «Dize el cuento» (ff. 25r, 272r y 331v), como si, en efecto, estuviera tomando su relato de una historia verídica que copia o traslada.

Por otro lado, el narrador no suele tener problemas para saber qué piensan todos los personajes en cualquier momento, pero oculta cierta información de forma intencionada (como el nombre y la identidad de Clarisa, a quien solamente conoce Arquilao por su parentesco, pero a quien desconocen tanto el protagonista como el lector hasta el final de la obra), llegando a identificar a veces el punto de vista del narrador con el del protagonista. Así queda patente, por ejemplo, cuando se especifica que la conversación entre Manfredro y Serpio es conocida posteriormente por Grimonte solamente porque Manfredro se la contó, sin que esta información sea realmente necesaria para el lector: «Según lo que después Manfredro le contó, el enperador le dixo» (f. 150v).

3.2. *Magia y sueños*

La magia es uno de los temas más interesantes de la obra, pues está presente en buena parte de las aventuras y sirve en ocasiones como motor de la historia. Por otro lado, en este libro de caballerías el protagonista tiene diversos sueños proféticos que no se pueden pasar por alto en este análisis, y que se pueden enmarcar dentro de este sub-epígrafe de lo mágico y lo sobrenatural, que conecta de forma directa con el punto siguiente.

La magia está ligada en el *Marsindo* a personajes que la practican, es decir, a magas y hadas, y muy pocas veces a sabios (esta vez en masculino) que conocen las artes mágicas.

El primer episodio mágico de la novela es el del brazo encantado que daña a Oribena. Este brazo aparece todos los días a la misma hora para atacar a la doncella sin que nadie pueda pararlo, excepto el mejor caballero del mundo. Además, el brazo mata a cualquiera que se ponga en su camino, a no ser que se trate del hijo de un rey o un emperador, a quien solamente deja inconsciente. La función literaria de este pasaje está clara: permitir que Grimonte descubra que viene de un linaje real y que es el mejor caballero del mundo, quedándose además con la espada, que tiene propiedades mágicas.

La magia también se manifiesta en el *Marsindo* a través de uno de los tópicos más reconocibles de la tradición literaria: el anillo con propiedades sobrenaturales. El primero que recibe Marsindo es el que le da Clarisa, y que será importante para la trama, pues le libra de los hechizos posteriores de Maguelia y de la hada inglesa. Maguelia, a su vez, le da un anillo mágico, pero esta vez con una propiedad diferente. Ya no se trata de un anillo de protección, sino de amor: las dos piedras que lo componen se iluminan cuando los amantes se encuentran felices y se oscurecen cuando se hallan tristes, y de igual modo las figuras que aparecen en el anillo se miran o se dan la espalda en función de la lealtad de los amantes.

He hablado antes de personajes masculinos que conocen el uso de la magia. Así sucede, en efecto, con el caballero que encierra a su hija en la Torre del Salvaje con su amante, donde Grimonte se encuentra con diversos sucesos: tanto el salvaje que guarda la torre como los negros que golpean a los amantes con porras desaparecen por arte de magia en cuanto Grimonte cruza las puertas a la fuerza. De igual modo, una imagen espera a Marsindo dentro de la torre para darle una corona y una espada, en una escena que, hemos de entender, no podía estar preparada por el caballero, que no conocía a nuestro protagonista.

Sin embargo, los personajes mágicos más importantes de la obra son sin duda mujeres. Además de Clarisa, cuya presencia será fundamental para el desarrollo de la trama, también tenemos otros ejemplos en la novela: la hermana del rey de Noruega, que es quien encanta el brazo que daña a Oribena; la reina Maguelia, cuyos hechizos de seducción no funcionan gracias al anillo y a la intervención de Clarisa; y las hadas de Inglaterra, una de las cuales también trata de usar sin éxito sus encantamientos contra Grimonte. Esteban Erlés (2008: 170, n. 197) anotaba que la aparición de hadas en el *Palmerín* constituía la primera mención de estos seres mágicos en los libros de caballerías, pues previamente se las denomina siempre «magas» o similares. En caso de que el *Marsindo* preceda en el tiempo al *Palmerín*, tendríamos que fijar aquí la primera aparición de este tipo concreto de hechicera²².

²² Véase Bueno Serrano (2008) para un análisis de las fuentes folklóricas de las hadas en el *Palmerín*. Mucho de lo analizado en este artículo debe tomarse con cautela si se aplica al *Marsindo*, pues la naturaleza y la actuación de las hadas en este caso es bien diferente. Recuerdo que en el *Marsindo* las hadas no muestran ninguna característica externa diferente a las demás hechiceras y magas.

A pesar de todo ello, y aunque la presencia de la magia es innegable en la obra, creo que una de las virtudes del relato es la renuncia por parte del autor a abusar de lo sobrenatural como recurso narrativo. En una obra en la que se acepta la magia como una realidad, pues en ningún momento se ponen en duda los encantamientos de Clarisa y de Maguelia, siempre que sale a relucir uno de los temas principales de la obra (es decir, la lucha de Marsindo contra su destino) el relato se resuelve de forma coherente, dejando lugar a dudas en todo momento sobre si lo sucedido ha sido obra divina o cuestión de azar. Así sucede, por ejemplo, todas las veces que Grimonte pretende descubrir su linaje. Al tratar de buscar respuestas en la sabiduría de la reina Maguelia esta se enamora de él (lo cual es coherente, ya que se insiste constantemente en su hermosura), y esto, unido a su fidelidad a Dispina, causa el enfrentamiento y la imposibilidad de obtener una respuesta. Cuando Grimonte busca respuestas en la sabia mujer inglesa que pretende visitar tras cumplir el mandado de la dueña, de nuevo su fortuna se tuerce por elementos no mágicos y ajenos a él: el caballero y su amante, al ver a la dueña, deciden suicidarse antes que enfrentarse a ella, y esto impide que Grimonte termine correctamente su aventura. Lo mismo sucede cuando a Grimonte se le promete encontrar respuestas en el caballero sabio pariente de la madre de Durifio: cuando están de camino, Dainor y sus parientes, enojados por la anterior derrota, alcanzan a Grimonte y a sus acompañantes matando a estos últimos, impidiendo así que Grimonte encuentre al caballero que le daría la respuesta a su pregunta.

Un caso similar podemos encontrar cuando Grimonte se enfrenta al caballero de la fada. El caballero está encantado, de modo que solo puede ser vencido por aquel que ame más lealmente. Sin embargo, no llega a quedar claro si realmente este encantamiento funciona. Todos los caballeros pierden contra el de la fada, y el propio Grimonte se encuentra en determinado momento en un apuro, pero en ese momento invoca a su amada, le pide fuerzas, y esto le permite vencer a su enemigo. ¿Ha vencido porque es el más leal amador del mundo, y esto ocasiona que pueda deshacer el encantamiento, o porque al ser el más leal amador del mundo puede obtener del recuerdo de su amada las fuerzas necesarias para vencer a su enemigo? La misma realidad contemplada desde dos puntos de vista diferentes.

En varias ocasiones se insiste en que los encantamientos de Maguelia y los de la fada no funcionan en Grimonte porque este lleva el anillo mágico que le dio Clarisa. Pero este anillo ¿realmente funciona? ¿O es que no funcionan los encantamientos de las magas? ¿Si Grimonte no hubiera llevado su anillo habría sido desleal a Dispina, accediendo a la seducción de Maguelia? ¿Habría perdido contra el caballero de la fada, a pesar de ser el mejor caballero del mundo? La única magia que parece funcionar en la obra, por mucho que el narrador confirme lo contrario, es la de los encantamientos de corte visual, donde se crean imágenes falsas en la mente de los personajes. Y hasta tal punto es así que el propio Grimonte ve cómo sus compañeros están tumbados, completamente inconscientes, mientras ellos están soñando con una realidad diferente cuando son encantados por Maguelia. Esto podría llevarnos a pensar en los debates que en la época se estarían originando sobre la existencia o no de la magia, ya que una de las soluciones que se suele ofrecer es precisamente la de que la magia no existe como tal, siendo todo en realidad reducido a meras alucinaciones. Interesante, en este sentido, es la escena de las visiones que Grimonte tiene en la Torre del Salvaje, donde hay un elemento que ataría la escena a la realidad (el caballero y la doncella que lo están observando, y que no realizan ningún comentario indicando que hayan visto nada de lo que él ha visto), y un elemento que indica que la visión ha sucedido de verdad (el hecho de que Grimonte salga de allí con la corona y la espada que la imagen le ha dado).

Esta escena nos lleva, a su vez, a otro de los aspectos que pretendía comentar, si bien someramente, en este apartado. Me refiero al de las profecías que se dan en la obra, y que, además de ser un motivo literario que ya se encuentra en el *Amadís*, también entra en el terreno de lo mágico o sobrenatural, al menos hasta cierto punto. Las profecías acompañan a Marsindo desde su juventud, pues cuando aún es un niño el embajador persa le indica a su padre adoptivo, Alfaraxín, que Marsindo será el mejor caballero del mundo, lo que se acabará cumpliendo. Clarisa también profetiza el futuro, y no podemos olvidar los sueños proféticos de Marsindo, donde se advierte lo mismo que Clarisa ya le había asegurado: que al enfrentarse con el «león» en la batalla más dura que tenga (es decir, con su padre, aunque él aún no lo sabe), no debe continuar la lucha, pues causaría un gran mal, y que la señal en forma de estrella roja que tiene en el pecho será la que servirá para reconocer a su linaje cuando llegue el momento. Como ya notaba Acebrón Ruiz (1989: 11) con respecto al *Palmerín*, el motivo del sueño profético es universal, y se encuentra en una gran cantidad de textos, desde la Biblia hasta la materia de Bretaña o el mismo *Amadís*. Desde luego, en los Palmerines tiene una gran importancia, hasta tal punto que González (1999 y 2000-2001) llega a afianzar la relación de autoría entre el *Palmerín* y el *Primaleón* analizando con minuciosidad las profecías que enlazan ambos libros.

3.3. Religión

Los sueños y las profecías nos permiten engarzar con el siguiente eslabón de la cadena: la religión. Como todos los héroes de los libros de caballerías castellanos, Marsindo es defensor de la cristiandad, hasta el punto de que se bautiza en Jerusalén y lleva una espina de la corona de Cristo consigo. Sin embargo, hay al menos dos aspectos que llaman la atención en la obra y que merecen comentario.

El primero de ellos ha sido ya señalado: las profecías. Desde que conoce a Dispina, Marsindo toma sus decisiones en muchos casos por amor, pero antes incluso de conocer a su amada ya tiene otra motivación que lo acompañará durante toda la obra, y que jugará en muchas ocasiones en su propia contra: la imposibilidad de conocer su linaje y su lucha constante contra el destino. Clarisa, la misma que profetiza su lucha contra Serpio, le advierte de forma constante que los caminos de Dios son inescrutables, y que él no debe intentar conocer aquello que no puede conocer. Las profecías fijan un futuro cierto para Marsindo, pero en una clave que el héroe, irónicamente, no será capaz de descifrar hasta que no suceda lo que está profetizado. Por otro lado, el destino y el amor corren parejos, pues en cuanto conoce a Dispina, Marsindo tiene otra motivación más para intentar conocer su linaje, ya que solo se podrá casar con ella si sus padres son reyes, como sospecha. La lucha contra el destino deja varios muertos tras Marsindo, que finalmente termina dándose por vencido y aceptando que no puede conocer lo que Dios le ha vedado. Se unen de este modo la profecía con la providencia divina, negando la posibilidad de escapar al destino, sugiriendo un debate (sobre la posibilidad de negar el libre albedrío) que durante el siglo XVI tendría consecuencias funestas.

Sin embargo, lo que más llama la atención en el plano de la religión es la oscilación entre maurofilia y maurofobia, actitudes que Bueno Serrano (2013: 82) considera «la cara y la cruz de una misma moneda: el apoyo al poder dominante, desacreditando o siendo indulgente con el enemigo por su fragilidad». En gran parte coincido con esta visión, pero en el *Marsindo* hay quizás un matiz ligeramente diferente, una tolerancia sincera con la religión musulmana que no busca engrandecer al enemigo para que la victoria sea mayor para el héroe.

Los personajes positivos de la obra son por lo general cristianos y conquistan reinos musulmanes, pero lo hacen siempre por una causa justificada para ellos, es decir, el hecho de que los musulmanes les hayan atacado previamente. No hay en la obra un espíritu activo de conquista de territorios ajenos, sino más bien de búsqueda de la paz a través de la derrota de enemigos que ya han manifestado su carácter ofensivo. Por otro lado, destaca en varias escenas de la novela la libertad de elección que se otorga a los personajes musulmanes, que se convierten solamente si así lo desean, pues el autor considera que una conversión por la fuerza no es una conversión sincera. Tanto Abranir como la hija del Miramamolín se convierten convencidos por Grimonte y Paunicio, respectivamente, pero el resto de personajes musulmanes permanecen en su fe. De hecho, en el tramo final de la obra personajes como Almongelí o Alfaraxín son respetados y honrados en una corte cristiana (también lo habían sido el rey de Arabia y el sultán de Persia durante los torneos de Constantinopla), y se hace hincapié en que Ali Harán, a pesar de ser doncel de Grimonte y ser armado caballero por él, decide no convertirse al cristianismo, en contra de todo pronóstico.

3.4. *Amor*

En el sub-epígrafe final de este apartado solo resta hablar del amor, tema que no podía quedar desterrado de esta introducción.

En primer lugar cabe señalar que en esta historia se pueden encontrar tres tipos diferentes de enamoramientos. Hay flechazos de oídas, en los que un personaje masculino se enamora de uno femenino por escuchar hablar sobre su gran belleza, como el caso de Fidario con Lucida, Carlo con Tardanir y Nastanio con Dispina. En todos estos casos el autor desautoriza la relación, y ninguno de estos casamientos termina por producirse.

En segundo lugar, también hay personajes que se enamoran a primera vista. Así sucede con Marsindo, que queda prendado de Dispina nada más verla, sin haber tenido antes de ese momento ningún tipo de sentimiento similar. Sin embargo, Dispina, por su parte, cae más bien en la tercera categoría, la del amor que se fragua con el tiempo, ya que no se enamora de Marsindo hasta más adelante, como deja bien patente el narrador.

El autor carga, además, contra el matrimonio sin amor, ya que en la obra surgen varias ocasiones en las que una doncella se ve en la obligación de casarse con alguien que no desea (Lucida con Fidario, Dispina con Nastanio primero y con el príncipe de España después), y en todos los casos se insiste en la libertad que tienen estas doncellas de escoger con quién desean casarse, aunque ellas, imbuidas por un espíritu de obediencia absoluta hacia sus respectivos padres, lo consideren como una situación insalvable. En este sentido se puede reseñar la situación de Carlo, hermano de Marsindo, quien podía haber terminado fácilmente casado con Tardanir, a quien amaba de oídas. Hubiera bastado con que Marsindo hubiese convencido a Tardanir utilizando sus artes retóricas para que ella hubiera accedido al casamiento, pero la situación discurre a la inversa: Tardanir insiste en su odio hacia Carlo, y Marsindo lo resuelve a su gusto, casándola con quien ella quiere (Brimarte) y convenciendo a Carlo para que se case con otra persona (Ardina).

En el campo del amor, y en conflicto también con el ámbito de lo religioso, encontramos en este libro de caballerías el matrimonio secreto, que se trata con suficiente naturalidad para que en muchos casos ni siquiera merezca comentario por parte del narrador. Grimonte preside el

casamiento secreto de Manfredro y Dinerpa, que solo más tarde se hace oficial, sin que ninguno de los personajes ponga a esto objeción alguna²³.

Por su parte, y más grave si cabe, Grimonte y Dispina mantienen relaciones extramatrimoniales, pues aún no se han casado, ni mediante sacramento ni a juras o a furto, cuando Dispina deja de ser doncella («fizo tanto que la tornó dueña»). De esto último, en todo caso, debemos dudar, ya que posteriormente se habla de que Marsindo y Dispina son ya esposos sin que se haya hablado en ningún momento de ninguna boda, oficial ni secreta (quizás esta boda se da por hecho, o quizás es un recurso literario según el cual los personajes hacen creer a todo el mundo que se ha oficiado la boda, aunque sea secreta, sin que esto sea verdad). Hay que tener en cuenta que en varios lugares de la obra se acepta como perfectamente normal el sexo fuera del matrimonio, como en el caso de Garfín, rey de Tesalia, que mantiene relaciones con la reina de Nápoles, causando a su vez una situación de infidelidad que parece no preocupar a nadie. En la parte final de la novela lo mismo sucede con Paunicio, el hijo de Marsindo y Dispina, héroe que ha de continuar la saga y que muestra un fuerte contraste con su padre, llegando a tener relaciones sexuales con Argimina fuera del matrimonio y casándose posteriormente con la hija del Miramamolín a cambio de que esta le ayude a vencer a su padre y se vuelva cristiana.

A todo ello se debe añadir el elemento de la sensualidad, que aflora varias veces en la obra, sin que el autor llegue a regodearse en descripciones que considera innecesarias. Para poner ante los ojos del lector escenas con un fuerte componente sensual le bastan con unas breves pinceladas, como la desnudez de la reina Maguelia, de belleza casi sobrenatural, que es usada como arma de seducción contra Grimonte, la visión de los caballeros que han sido encantados por ella (que después admiten haber imaginado que estaban con doncellas que cumplían todos sus deseos), o la descripción del encuentro carnal entre Grimonte y Dispina²⁴.

4. Estructura

Todo el contenido de la obra se articula en una estructura concreta que refuerza el sentido que el autor ha querido dar al desarrollo de su novela.

Los libros de caballerías, ya desde un inicio, compartían a grandes rasgos una estructura similar, simétrica y muchas veces trimembre, cuya pauta venía marcada por la obra fundacional, el *Amadís* (véase Curto Herrero, 1976). Desde luego, hay otras formas de abordar la estructura de estas obras. Para Rey Hazas, por ejemplo, los libros de caballerías eran sartas de historias sin una estructura cerrada (1982: 76), mientras que trabajos más recientes han realizado otras propuestas, como el análisis del viaje en el *Palmerín* como elemento estructural (Casado Gutiérrez, 2020).

En el caso del *Marsindo* creo que dividir la novela mediante una estructura simétrica o bipartita puede dar perfecta cuenta de la configuración que el autor había pensado para las hazañas de su héroe.

²³ Para el tema del matrimonio secreto en los libros de caballerías se puede consultar aún el estudio clásico de Ruiz de Conde (1948).

²⁴ Hay más temas que se podrían comentar en el epígrafe sobre el contenido, pero que he decidido obviar para no alargar esta introducción de forma indefinida. Uno de ellos sería el del humor, que también se puede encontrar varias veces a lo largo de la obra, aunque no constituya un elemento principal y el autor lo use para amenizar de vez en cuando las escenas que pueden causar más tedio al lector.

El *Marsindo* comienza como supuestamente termina la historia de Serpio, es decir, con Gracisa embrazada y perdida en una tormenta en el mar. Es ahí donde nace Marsindo, que rápidamente será raptado por los moros en Hungría, donde comenzará el conflicto principal de la obra: el desconocimiento de su linaje. Marsindo se abre paso en su mundo gracias a sus virtudes naturales, es decir, a su belleza, su inteligencia y su fuerza.

Los nombres que toma por el camino permiten seguir esta estructura simétrica con bastante facilidad. Marsindo lleva su nombre de nacimiento durante su infancia, hasta que se bautiza como cristiano en Jerusalén y adopta su segundo nombre: Grimonte. Al tomar este nombre cristiano habrá avanzado un escalón en su viaje: ha ganado honra (pues ahora ya es cristiano y es armado caballero), y se aleja metafóricamente de su destino, pues con este nombre no podrá ser reconocido por sus padres reales.

En Francia se enamora de Dispina, y, tras un enfado de su amada provocado por las mentiras de Lidia, Grimonte sale de incógnito de Francia (de igual modo que había salido de incógnito de Domas para irse a Jerusalén) y en el camino cambia de nombre otra vez, tomando ahora el del Caballero de la Espina, alejándose aún más de su destino (no lo podrá reconocer nadie, ni en la corte de Constantinopla, donde están sus padres, ni en Francia, donde está su amada). Es con este nombre con el que cruza toda Europa hasta llegar a los torneos de Constantinopla, punto central de la novela.

En estos torneos Marsindo gana la mayor honra posible, pues no solo sale vencedor, sino que también sale airoso de la guarda del paso del puente. En los treinta días marcados para que ningún caballero pase por el puente sin justar con él, Marsindo se enfrentará a caballeros cada vez más poderosos: nobles, gigantes, reyes y finalmente su propio padre, a quien se enfrentará en última instancia, a un día de terminar su guarda, y a quien no terminará de vencer, pues en este momento central se cumple la profecía de Clarisa y del sueño (en la que se le advertía que no debía continuar la lucha cuando se encontrase con la batalla más dura de su vida). Después de esto Marsindo se entera de que a quien ha vencido es a Serpio Lucelio, quien anteriormente era conocido como el mejor caballero del mundo, usurpando a su padre, sin saberlo, esta condición.

Marsindo ya ha ganado, como Caballero de la Espina, la mayor honra que puede, de modo que la novela podría terminar en este punto culminante. Sin embargo, el autor es consciente de que los dos temas principales de la obra están sin resolver, pues Marsindo aún no sabe quiénes son sus padres, y sin esta información no se puede casar con Dispina.

Es entonces cuando comienza la segunda fase de la obra, con la irrupción del mensaje del rey de Nápoles, que les obliga a abandonar la corte de Constantinopla en pleno torneo para ir a librar al rey del ataque de los moros. El Caballero de la Espina y sus amigos vuelven a la zona occidental de Europa y posteriormente llegan a África, donde conquistan una gran cantidad de tierras y terminan con sus enemigos, y donde nuestro héroe abandona poco a poco su pseudónimo para recuperar su nombre cristiano: Grimonte. Como tal vuelve a Francia y logra el amor de Dispina, pero de nuevo un ataque al rey de Inglaterra le obliga a partir, dejando a Dispina a la espera de su regreso. En Inglaterra, y tras haber librado el reino del ataque de los de Sansueña, Grimonte se pierde por intentar descubrir sus orígenes, sin conseguirlo, y regresa algún tiempo después, no sin antes aventurarse en la Torre del Salvaje y conseguir ahí la corona y la espada que anuncian ya el tan esperado final victorioso. Tras volver a Francia, Grimonte y Dispina deciden casarse sin importar qué suceda, y mientras planean su fuga y su defensa se resuelve el conflicto del origen de Marsindo, que recupera su nombre original y logra casarse con Dispina al colocarse en una posición superior a la de ella.

Constantinopla es el lugar en el que comienza y termina la novela, y también el lugar intermedio en el que Marsindo logra obtener la mayor honra posible. Francia se encuentra en medio de estos enclaves, como lugar sobre el que pivota el héroe, pues ahí se encuentra su sujeto de deseo. El resto de reinos (Bohemia, Nápoles, Inglaterra y las tierras africanas) sirven como puntos de contacto entre unas aventuras y otras, lugares donde el héroe dejará promesas pendientes que sirvan de motor a la historia y donde ganará amigos y honra, lo que le permitirá posteriormente continuar con sus hazañas.

Los tres nombres (el original, el cristiano y el caballeresco) le sirven a Marsindo para dividir su historia y para lanzar un mensaje al mundo: Marsindo es el hijo de los emperadores de Constantinopla, destinado a continuar su legado; Grimonte es el perfecto caballero y cortesano cristiano que ama a Dispina y a Dios por encima de todo, en ocasiones sin llegar a distinguir a uno de otro; finalmente, el Caballero de la Espina, que ocupa la parte central de la novela, es el mejor caballero del mundo, a quien nadie puede derrotar y quien culmina todas las hazañas que están vedadas al resto de los mortales.

5. Relación con otros libros de caballerías

Ya he sugerido más arriba que el *Marsindo* se compuso en algún momento entre 1500 y 1510 por el mismo autor que más adelante llevaría a las prensas otro ciclo de caballerías, el de los Palmerines. Considero que estos datos se pueden afianzar si se trata de enmarcar el *Marsindo* dentro del contexto de los libros de caballerías castellanos de principios del siglo XVI en base a su configuración literaria.

Si seguimos la clasificación de Curto Herrero (2004: 286-288), el *Marsindo* se localizaría entre la fase fundacional y la constituyente de los libros de caballerías, es decir, en una fecha cercana a 1510. Es ya una obra heredera del *Amadís* y de las *Sergas*, pero al mismo tiempo funciona como base, si mi hipótesis es cierta, del posterior ciclo de los Palmerines, quedando así en una etapa intermedia en la que aún se estaría fraguando el género (y que ayudaría a explicar por qué la obra no se llevó a la imprenta, ya que no habría alcanzado, para el autor, el grado necesario de calidad que sí habría conseguido con el *Palmerín*).

El *Marsindo* hubo de escribirse, a *quo*, después de la difusión del primer *Amadís* impreso, a quien sigue como modelo, y posiblemente después de las *Sergas*, pues de esa continuación pudo tomar la idea de la saga familiar (Serpio, Marsindo y Paunicio). No hay que olvidar que, si bien la primera edición conocida del *Amadís* es de 1508 y la de las *Sergas* de 1510, ambos libros tenían que haberse compuesto con anterioridad²⁵.

Sea quien sea el autor del *Palmerín*, no podemos pensar que no conocía el *Amadís*, ya que lo estaba tomando como base. Sin embargo, queda patente que en muchas ocasiones se aleja de su modelo para realizar nuevas propuestas de configuración literaria dentro del género en el que se enmarca, y creo que este proceso de alejamiento puede permitirnos situar al *Marsindo*, precisamente, en un lugar intermedio entre ambos momentos.

Parecidos entre todas estas obras hay muchos, pues el material narrativo reutilizado es abundante. En el *Marsindo* aparecen muchos de los temas literarios que encontramos, ya en el *Amadís*, ya en el *Palmerín*. Localizamos en *Marsindo* sueños proféticos con leones que representan

²⁵ Véase la introducción de Cacho Bleuca en Rodríguez de Montalvo (2021: 76-81).

lo hostil y la realeza, algo que recuerda a *Palmerín*, y también hallamos un recurso literario de gran fecundidad: Esplandián nace con unas letras blancas y unas rojas en su pecho, que indican su destino; en *Marsindo* la marca es una estrella roja (algo más verosímil), y en *Palmerín* se manifiesta en forma de lunar.

Amadís, *Marsindo* y *Palmerín* se crían con padres ajenos y destacan allá a donde van, demostrando así que provienen de sangre real, y todos cuentan con un hermano o hermanastro con quien mantienen una relación más estrecha que con los demás (y que en el caso de *Marsindo* se trata de Almongelí, su hermano moro de leche). Continuando con el tema del linaje, los leones a los que se enfrenta *Palmerín* (168) no lo atacan porque saben que es de sangre real, de igual modo que la leona que custodia la cueva de Maguelia no ataca a ningún caballero que sea rey o hijo de rey²⁶.

En varios aspectos se puede apreciar una gradación desde el idealismo del *Amadís* a la pérdida del mismo en el *Palmerín*, pudiendo localizar al *Marsindo* en un estadio intermedio. Así sucede con la figura de Urganda, que en *Marsindo* se convierte en Clarisa, con una relación algo más difusa que la de Urganda con el resto de los personajes, y que en el *Palmerín* desaparece finalmente, confiando las profecías por completo a los sueños²⁷.

En las *Sergas de Esplandián* encontramos también pasajes similares a algunos del *Marsindo* que podemos achacar a una inspiración en este modelo, a un polen de ideas o a un trasfondo común, con una serie limitada de recursos literarios. Así, al igual que sucede en el *Marsindo*, en las *Sergas* encontramos una escena en la que se otorga una espada y se da una profecía (Gyan-gos, 1857: 405a), así como una fortaleza custodiada por varios niveles y referida al héroe por un anciano (408), al igual que la Torre del Salvaje en *Marsindo*; la lucha forzada del caballero contra otros a quien gana, pero contra quien no desea luchar, pues solo desea servir a Dios y pelear cuando es necesario (431b), que recuerda al paso del puente en el que *Marsindo* se ve obligado a justar contra varios caballeros parientes de Versinta a pesar de insistir en su falta de voluntad para ello; la lucha contra un caballero incógnito que resulta ser tío del protagonista (432a), que en el caso de *Marsindo* se amplía a dos reyes hermanos de Serpio y cuyo parentesco no se descubre hasta el final, así como la lucha contra el propio padre (434), donde el hijo termina venciendo; los reyes que se retiran en su vejez para dar paso al reinado de los hijos (468), del mismo modo que harán Serpio y Gracisa; e incluso escenas con un mayor parecido, como la referencia al golpe más grande que ha dado y que dará el héroe (472), como el que lanza *Marsindo* con su nueva espada tras salir de la Torre del Salvaje, o el ídolo con una corona y unas

²⁶ El león es utilizado muchas veces como una imagen de poder y señorío. Sin embargo, cuando el caballero se adentra en el mundo musulmán se encuentra con leones que suponen una amenaza. Para un breve análisis de los leones del *Palmerín* en relación con el mundo árabe, véase Orsanic (2013: 158). Para comprender la imagen del león manso, como la leona que custodia la cueva de Maguelia, recuérdese que también es un motivo literario muy antiguo, pues lo podemos localizar en el *Yvain de Chrétien de Troyes* o en el *Cantar de Mio Cid*. No se debe olvidar que la escena del *Palmerín* se puede asociar con facilidad con el episodio bíblico de Daniel en el foso de los leones.

²⁷ En el *Lanzarote* y en el *Amadís* las figuras de Merlín y de Urganda, respectivamente, funcionan como adivinos que predicen el futuro y siguen «con atención las cosas de la corte», en palabras de Bohigas Balaguer (1963: 223). En el caso de Clarisa disminuye esta intervención en la corte, que se reduce a dos ocasiones en las que indica a los emperadores de Constantinopla que Grimonte es en realidad su hijo *Marsindo*. El resto de su aparición en la obra se limita a sus encuentros con *Marsindo*, con alguna salvedad de menor importancia. Primero difuminando y después eliminando a este tipo de personaje el autor del *Palmerín* logra evitar el conflicto que surge entre las profecías divinas y las profecías particulares de los conocedores de las artes mágicas. Se debe recordar que la atenuación o supresión de encantadores y prodigios, como los sueños y profecías, es una tendencia general castellana que se inicia en las reescrituras artúricas y se encuentra presente en los primeros libros impresos del género editorial (1498-1515), como demostró Trujillo (2008).

palabras proféticas escritas para que el héroe las lea (488-489), como el que encuentra Marsindo en el mismo lugar mencionado.

También en otros ejemplos de literatura caballeresca anteriores al *Marsindo* encontramos elementos similares, cuyo parecido, de nuevo, puede tener un origen diverso. En el *Baladro del sabio Merlín*, por ejemplo, hay un bautismo que se da en secreto para evitar la rebelión de los súbditos paganos (*Baladro*, 1498: IIr), misma razón que lleva a Abranir a bautizarse en secreto. También encontramos a un caballero que es asesinado sin que nadie pueda ver quién lo ha matado (LXVIIr), y a un personaje mágico (Merlín) que es encerrado en un lugar del que solo puede ser librado por el que más lealmente ama del mundo (CIIv), lo mismo que le sucede a Maguelia. Por otro lado, en *Enrique fi de Oliva* hay un noble que se deleita con la vista del infante (*Enrique*, 1498: 13r), al igual que le sucede al rey de Domas con Marsindo, una romería al Santo Sepulcro (13v), como la que hace el duque Grimonte, y unos moros sabios que profetizan que el héroe es invencible (18v), como hace el embajador persa que acude a Domas.

Sin embargo, es el *Amadís* el modelo principal del *Marsindo*, pues de él toma gran parte de las escenas e ideas que reelabora, en un tránsito (según sugiero) hacia un modelo más alejado del idealismo inicial, que culminaría en los dos primeros libros del ciclo de los Palmerines. En *Amadís* encontramos también el motivo de la marca de nacimiento (II, 1004), los leones (II, 1007) y la comparación del batallador iracundo con un león bravo (II, 1014), la descripción de golpes maravillosos (II, 1048), el recuerdo nostálgico de la amada por parte del héroe (II, 1167), el anillo mágico (II, 1169), la necesidad del consentimiento de la hija para el casamiento (II, 1200), así como el conflicto de un matrimonio en contra de su voluntad y de la del héroe (II, 1220 y 1234), los sueños cargados de significado (II, 1223), la recaudación de escudos de otros caballeros (II, 1235), la confección de escudos personalizados (II, 1250), la escena de la amada tomando la mano del héroe por debajo del manto (II, 1352), las batallas navales (II, 1389) y la vuelta a la tierra por mandado del padre de un personaje (II, 1410), los ejércitos masivos que se reparten por facciones (II, 1422), las batallas contra enemigos traidores en sus propios castillos (II, 1663-1664) y los tesoros protegidos por guardianes difíciles de derrotar (II, 1697). Pero la escena que no deja lugar a dudas sobre la influencia del *Amadís* en el *Marsindo* es la de la batalla con el Endriago, que presenta muchos aspectos similares a la de la lucha con Golpides, y que después tendrá su representación en el *Palmerín*, donde el héroe lucha con una Sierpe.

El Endriago del *Amadís* tiene «el cuerpo y el rostro cubierto de pelo, y encima había conchas sobrepuestas unas sobre otras tan fuertes, que ninguna arma las podía pasar, y las piernas y pies eran muy gruesos y recios», y también tiene ojos «grandes y redondos, muy bermejos como brasas, así que de muy lueñe, siendo de noche, eran vistos» (II, 1132-1133). En el *Marsindo* la bestia «es a manera de sierpe su fechora salvo que tiene en el cuero conchas muy duras y no tiene más de un ojo en la frente, y aquel es muy grande y muy claro cororado como sangre» (229r-229v). El Endriago «Saltava y corría tan ligero, que no había venado que por pies se le pudiese escapar» (1133), mientras que Golpides «aunque sea muy grande es muy ligera» (229v), y cuando acometía a Grimonte «no parecía sino que bolava» (230v). También el Endriago «Olía tan mal, que no había cosa que no emponçoñasse» (1133), de igual modo que a Golpides «le salía mucha sangre de la herida de la lança que dava tan mal olor que era maravilla» (231v), facultad que se repite más adelante y que llega a envenenar a Grimonte. La lucha con el héroe es similar: ambos van acompañados de su fiel ayudante, que siente gran miedo, sus caballos se espantan al presentir el peligro, y ambos luchan con la bestia hasta derrotarla y ganar así gran

honra. La descripción de las batallas es semejante en ambos casos, e incluso en ambas novelas la descripción del ser quimérico es realizada previamente por un tercer personaje.

Hay sin embargo algunas diferencias que conviene notar. Martín Romero (2014: 428) señalaba que en la aventura de la Sierpe, Palmerín siente dudas y temor, algo que no le sucede a Amadís con el Endriago. La gradación se puede ver con claridad, pues si Amadís no siente ningún miedo, Grimonte (es decir, Marsindo) «no pudo tener tanto corazón que no viese gran miedo» (231r), sentimiento que desaparece rápidamente, mientras que Palmerín «no tuvo tanto corazón que no huiese gran miedo pensando de no poder acabar aquella aventura» (41), llegando a tener vergüenza de su propia cobardía.

Como señala Martín Romero (2014: 431) esta humanización de Palmerín con respecto a Amadís cumple una función: el hecho de que el héroe sea consciente del peligro hace que lo podamos considerar más valiente, pues se enfrenta a la aventura a pesar de todo. Sea como sea, está claro que Marsindo tiene más miedo que Amadís, y Palmerín más miedo que Marsindo. De igual modo, en el *Amadís* se da una descripción completa y minuciosa del Endriago, contando incluso su origen; en *Marsindo* se da una descripción somera y no se da ningún origen, y en Palmerín se prescinde casi por completo de descripción y solo se indica que «en baxo de la peña, adonde es esta fuente, se crió una sierpe muy grande» (36).

Hay otros muchos aspectos que dejan a Marsindo en un lugar intermedio entre Amadís y Palmerín. Así, si Amadís es el caballero ideal que nunca miente y Palmerín no tiene reparos en mentir en tierra de infieles, Marsindo solo recurrirá a las medias verdades cuando Lecidora se enamora de él y trata de evitar que ella muera de amor, como le había sucedido a Antipena (al igual que hace Palmerín con la hija del Soldán; véase Martín Romero, 2014: 432). La mentira de Marsindo es muy velada aún (en ningún momento admite como tal que vaya a casarse con Lecidora, aunque sí le da esperanzas), mientras que la de Palmerín es deliberada, y la de Amadís inexistente.

Por otro lado, los personajes femeninos de los libros de caballerías van sufriendo un progresivo cambio ya desde las primeras continuaciones, con las *Sergas* y el *Palmerín*, desde una actitud pasiva a otra activa, ya que ofrecen a los autores una gran cantidad de posibilidades narrativas, hipertrofiando o negando alguno de los aspectos típicos adscritos a su sexo²⁸. Las mujeres en *Amadís* son personajes eminentemente planos y prototípicos, algo que cambia progresivamente, primero en el *Marsindo* (Versinta es un claro ejemplo de ello), y después en el *Palmerín*, donde cobran un papel más activo. Hay que recordar, en cualquier caso, que en el *Marsindo* se hallan escenas en las que el héroe encuentra más motivos para castigar a las mujeres que para defenderlas: así en el caso de la reina Maguelia, a quien casi ataca físicamente, en el de la doncella del castillo de Inglaterra o, también en Inglaterra, el de la mujer a la que agrede Polidantes, y a quien Marsindo reprende por su comportamiento²⁹.

Incluso en el tema del amor se puede ver una gradación entre Amadís, Marsindo y Palmerín. Mientras que el amor de Amadís por Oriana es impecable en todo momento, Marsindo presenta algunas escenas en las que el recurso de la locura de amor le permite hablar con Risena, la doncella que acompaña a Antipena, como si fuera Dispina, dirigiendo así palabras amorosas a quien no es su amada («Amiga hermosa, gran descanso es de los corazones atribulados oídos. Podéis ser cierta que á gran tiempo que mi corazón no sentió mayor alegría que agora», f. 128v),

²⁸ Para esta evolución del protagonismo femenino véase Petruccielli (1999).

²⁹ Para la violencia de Palmerín contra algunos personajes femeninos véase Martín Romero (2014: 435-438).

si bien se justifica porque él piensa que está hablando con Dispina. En *Palmerín* la frontera se termina de trasgredir y el héroe llega a dudar del amor que se supone que debe sentir por Polinarda, ya que siente deseos también por Laurena («¿qué haré, que mucho me ha vencido la fermosura d'esta donzella?», 51).

No puedo extender aquí en exceso la comparación entre estas obras. El parecido de ciertas escenas del *Marsindo* con otros libros de caballerías anteriores (especialmente el *Amadís*) y la gradación que se puede apreciar desde el primer idealismo hasta la parcial pérdida del mismo en el *Palmerín* me lleva a pensar que el *Marsindo*, como advertía antes, se compuso durante la primera década del siglo XVI, y por lo tanto constituiría uno de los primeros ejemplos de libros de caballerías que conservamos. La relación con los libros de caballerías posteriores no puede ser muy acusada, pues no tenemos indicios, al menos de momento, de que la obra tuviera una gran difusión. Los dos libros con los que más puede tener relación es con el *Palmerín* y su continuación, el *Primaleón*, obras que, si mi hipótesis no es errada, comparten un mismo autor. El *Marsindo* (y la historia perdida de Serpio Lucelio) podría considerarse, de este modo, una suerte de experimento previo en el que el autor estaría aún perfeccionando su propia poética caballescaca antes de lograr un producto lo suficientemente atractivo y diferente de sus antecedentes como para llevarlo a letras de molde³⁰.

6. Criterios de transcripción y edición

Se edita el texto a partir del único manuscrito existente de la obra, el que lleva la signatura 9/804 de la Colección Salazar y Castro de la biblioteca de la Real Academia de la Historia. El volumen carece de portada, dedicatoria ni colofón, y tampoco tiene una tabla de capítulos, que por lo tanto no se incluye en esta edición. Los capítulos están separados, por lo general, por un espacio en blanco, pero no están numerados, de modo que incluyo la numeración en números romanos entre corchetes.

Tratando de mantener la unidad de criterios de edición, en la medida de lo posible, que se sigue en la colección *Los libros de Rocinante*, los empleados aquí son los siguientes:

- u, v, b. La grafía *u* se utiliza para el valor vocálico (virtuoso>virtuoso; ciudad>ciudad) y la grafía *v* para el valor consonántico (cauallero>cavallero). Se mantiene la división entre *v* y *b* según aparecen en el manuscrito (libro>libro; avía>avía; bolver>bolver). Solamente corrijo un caso, siguiendo las indicaciones de CHARTA: cabsa>causa y cabsava>causava (pero çibdad>çibdad y cabtivo>cabtivo).
- i, j, y. La vocal /i/ se representa con la grafía *i*, aunque la lectura pueda ser semivocálica (hazia>hazía; ay>aí; reys>reis). La grafía *y* se utiliza para la conjunción copulativa, cuando

³⁰ Sin embargo, y a pesar de todo lo visto, se puede recuperar un dato que complica aún más la posibilidad de obtener una conclusión clara: en un fragmento del *Marsindo*, comentado más abajo en esta misma introducción, se halla tachado en dos ocasiones un texto que hace referencia a un gigante y a la «ínsula Madanela». En el fragmento este texto se ha tachado y se ha sustituido por otro, y no se vuelve a hacer referencia a dicha ínsula en toda la obra. Sin embargo, esta ínsula la encontramos, precisamente gobernada por el gigante Franarque, en el *Palmerín* (124). Surgen demasiadas preguntas y ninguna respuesta: ¿la confusión fue del autor o del copista, que podría estar teniendo en mente el *Palmerín* impreso? Toda explicación que se me ocurre presenta más problemas que soluciones, y en general este dato me hace considerar si el *Marsindo* no será en realidad posterior al *Palmerín*.

en el manuscrito se escribe con esta grafía; para la consonante mediopalatal /y/ (vaya>va-ya); y para palabras que en el castellano actual tienen esta grafía en posición final absoluta de palabra (rey>rey; doy>doy). La grafía *j* se utiliza para la consonante prepalatal, respetando la lectura del texto (salvaje>salvaje).

- f, h. Se respeta la oscilación del manuscrito entre uso y ausencia de *b* y *f* (hermoso/fermoso; avía>avía), incluso cuando se da una ultracorrección (hera>hera). He corregido el único caso en el que *b* tiene valor velar (hamás>jamás).
- j, g, x. Se respeta el reparto de sibilantes del manuscrito (linage>linage; dixese>dixese). Solo corrijo cuando la grafía *g* representa en realidad un valor velar fricativo sordo (rega>reja; arrogola>arrojola).
- m, n. Las nasales se mantienen tal y como aparecen en el manuscrito ante *p* y *b* (emperador>emperador).
- c, q. La grafía *c* (ante *a*, *o* y *u*) y la grafía *qu* (ante *e* o *i*) se utilizan para representar la velar oclusiva sorda /k/ (quien>quien; quarenta>cuarenta).
- c, ç, z. Se respeta el reparto de las grafías *c* y *z* ante *e* e *i*, y se respeta el reparto de las grafías *ç* y *z* ante *a*, *o* y *u* para el sonido dental fricativo /θ/ (Graçisa>Gracisa; braços>-braços; izo>izo; iziese>iziese). Debido al grado de cursivización de la letra cortesana del manuscrito, en muchas ocasiones una *ç* con trazo amplio parece representar en realidad el grupo *çc*, como valor dental seguido de velar /θk/. En esos casos restituí la grafía *c* entre corchetes (pareçáis>pareç[c]áis).
- s, ss; z, ç; j, g, x. Se respeta la alternancia de grafías para la representación de las sibilantes. El dígrafo *-ss-* se encuentra en muy pocas ocasiones, normalmente oscilando con el uso de la grafía *-s-* (desservicio/deservicio).
- r, rr. Utilizo la grafía simple *r* para la vibrante múltiple en posición inicial de palabra (Rrey>rey) y frente a consonante (honrra>honra). El dígrafo *rr* se utiliza en posición intervocálica (gera>g[u]erra).
- l, ll. El valor líquido lateral /l/ se representa con la grafía *l*, y el palatal lateral /ll/ se representa con el dígrafo *ll*. No corrijo uno de los pocos casos que puede presentar problemas, levada>levada (a pesar de la recomendación de CHARTA de corregir llamar>llamar), porque esta forma se registra en la época como derivada del verbo *levar* (similar al gallego actual).
- Grupos cultos. Son muy pocos los casos de grupos cultos en el manuscrito. En el folio 230r hago la única sustitución pertinente (ihu xpo>Jesuocristo). Mantengo en todo caso el grupo *-xc-* en interior de palabra (rescibir>rescibir)³¹.
- Trueques. En general se respeta el consonantismo del manuscrito y los trueques de sibilantes (Cecilia>Cecilia; meresco>meresco), así como la confusión de líquidas (Claudio/Craudio; cruel/cruer/cluel; natural/naturar; corral/corral), producto, muy probablemente, del dialecto de los copistas. Hay casos que se pueden prestar a confusión por parte del lector (Carlo/Callo), pero he decidido mantenerlos por ser muy pocos y por ser fácilmente resueltos por

³¹ Indico esto de forma expresa porque entra en conflicto con el criterio seguido en otro volumen reciente de la colección, la edición de la *Corónica de don Mexiano de la Esperança* (Daza, 2019: XLIX), que, siguiendo a Sánchez-Prieto Borja (1998: 137 y 167), elimina este grupo y lo reduce a la grafía *c*.

el contexto. Además, también he respetado la forma de los imperativos terminados en vocal (hazé>hazé), así como la oscilación en los nombres propios (Manfedro/Manfredo/Manfledo; Alfaraxín/Alfarxín; Linbor/Alinbor), excepto cuando se trata de una errata evidente del copista, que he corregido usando los corchetes (Lucidora>L<u>[e]cidora).

Para resolver los casos de pérdida de una vocal por fonética de contacto, especialmente la *e* embebida, solo he utilizado corchetes cuando la interpretación del pasaje se podía prestar a confusión (qu[é] era/ qu'era³²; venieron [a] aquellas fiestas), pero por lo general no he restituido la vocal embebida.

Resuelvo las abreviaturas como norma general. Algunas presentan mayor problema, pues los usos de los copistas no son nada claros, con oscilaciones y errores constantes que impiden sacar una conclusión general. En el caso de la forma «qestava», es complicado determinar si se trata de una abreviatura de la partícula «que» (y, por lo tanto, «que stava», con *s* líquida, quizás restituyendo la *e* entre corchetes), o un caso de fonética de contacto («qu'estava»). He resuelto siempre como en esta segunda situación, para evitar complicaciones innecesarias. También opto por el uso del apóstrofo cuando la letra anterior no es una *e* (laspada>la'spada)³³. Otros casos más comunes los resuelvo como es habitual (dellos>d'ellos). Un especial interés tienen ciertos fenómenos que se encuentran en este manuscrito, y sobre los que ha sido necesario tomar una decisión más complicada. Se encuentra en diversas ocasiones (por ejemplo, folios 72v y 87v) la forma «namorados» y «namorose», que he corregido con corchetes: «[e]namorados» y «[e]namorose». Presentan mayor dificultad, decía, porque pueden estar revelando algún carácter dialectal de la lengua del autor, que podría tener algún tipo de influencia del gallego o del asturleonés. En el manuscrito se encuentran formas que, si bien en la época estaban extendidas, posteriormente quedarían reducidas a la zona noroccidental de la Península Ibérica (pescudar, rúas), y otras que causan aún mayor confusión: la forma «temos» ('tenemos'), se ha escrito así en un primer momento, y después el copista la ha corregido por «tenemos», que es lo que edito. ¿Se ha equivocado? ¿Está corrigiendo la lección del manuscrito del que copia? Lo desconocemos, y es muy aventurado asegurar nada al respecto. Algo similar sucede con otro término repetido varias veces, «mañá». Lo edito tal y como aparece, pues los copistas no lo han corregido, y así lo localizo también varias veces en el *Baladro del sabio Merlin*³⁴.

El signo tironiano, que en este manuscrito tiende a tomar la forma de una *z*, lo transcribo por la grafía *e*, aunque, cuando la copulativa no utiliza este signo, los copistas alternan entre *e* e *y*. Sin embargo, creo que los propios copistas (o al menos el primero) debían interpretarlo como una *e*, pues se pueden incluso localizar palabras en las que esta letra se ha sustituido con el signo tironiano (así en la palabra «ella», en el folio 334r).

³² Para el caso de «ques», que resuelvo como «qu'es» o como «qu[é] es», según el caso, se pueden ver dos soluciones diferentes en volúmenes recientes de esta colección (Vilches Fernández, 2020: XXII; López de Santa Catalina, 2021: XXXI).

³³ Esto a su vez tiene otra complicación añadida, en formas como «delespada», donde se puede interpretar como determinante, artículo femenino y sustantivo (de l'espada), o, como lo he hecho en esta edición, determinante más artículo masculino, y después el sustantivo (del espada). Dos soluciones diferentes sobre este tipo de conflictos en esta colección se pueden ver en las ediciones de *Lidamora de Escocia* (Córdoba, 2020: XXXVII) y de *Claridoro de España* (Vilches Fernández, 2020: XXII).

³⁴ Pero surge la tentación de sacar conclusiones sobre el dialecto del autor, o, por el contrario, de corregir el término, como hace Cacho Bleuca en su edición del *Amadis* (2021: I, 913).

Modernizo la puntuación y la acentuación para adaptarla a las normas actuales. En muchos casos el uso de determinadas comas o puntos es decisivo para comprender el significado de un pasaje, y una configuración diferente habría arrojado otro sentido. Lo que aquí presento es una propuesta de lectura, de modo que otras puntuaciones son posibles. En otros casos, incluso con la puntuación modernizada, el texto no termina de tener sentido, pues se da un anacoluto insalvable. En algunos de estos casos he podido solucionar la agramaticalidad añadiendo alguna letra, sílaba o palabra entre corchetes, mientras que en otros, donde la enmienda era de mayor calado, he preferido seguir un criterio conservador y respetar el texto tal y como está, pues en la mayor parte de fragmentos el sentido global se puede comprender sin problema. También dentro del apartado de la puntuación se pueden incluir las comillas angulares («»), que he utilizado en aquellos casos en los que se dan diálogos dentro de un diálogo o cuando se están expresando los pensamientos internos de los personajes.

En cuanto a la acentuación, hay pocos casos conflictivos. No he acentuado en ningún caso los verbos con enclítico (enviolas, salvolos), y solamente he acentuado los monosílabos cuando se pueden prestar a confusión (vos/vós; a/á; e/é). Las formas del verbo *haber* sin *h* que no pueden ocasionar confusión no las he acentuado (as > as; ay > ay³⁵).

El uso de mayúsculas lo reservo para los nombres propios, así como para los pseudónimos que utilizan los propios personajes (como «Caballero de la Espina»), pero no para los términos «emperador», «rey» y similares, ni para los nombres de caballeros concretos que no son en realidad un pseudónimo, aunque parezcan tal («el caballero de la puente», «el caballero no visto»).

Utilizo los corchetes rectangulares ([]) para restituir una parte del manuscrito que se haya perdido por mancha o ruptura, así como para transcribir términos que no se leen correctamente, y por lo tanto de validez dudosa, y para incluir las enmiendas que practico para darle sentido al texto. Los corchetes angulares (<>) los utilizo solamente para aquellas letras, sílabas, palabras o fragmentos de texto que elimino, pues son errores del copista. En un manuscrito de estas características, con interlineados, tachados y sobreescrituras de índole variada, es imposible desarrollar un sistema que dé cuenta de todos estos procesos y de las diferentes fases de redacción sin que el resultado sea un texto inmanejable. Casi cada página de manuscrito tiene palabras tachadas, reescritas, sobrescritas e interlineadas, de modo que he preferido optar por la claridad y presentar un texto lo más limpio que ha sido posible. Solo el investigador preocupado por la fijación crítica puede interesarse por estas vicisitudes, y para ello ha de acudir al manuscrito, donde podrá comprobar cómo he resuelto cada caso en particular. En la práctica totalidad de las situaciones he aceptado la corrección de los copistas (es decir, he obviado la parte tachada, pues la mayoría de las veces la corrección es válida). Solo en alguna ocasión esporádica he revertido la decisión del copista, tachando entre corchetes angulares su texto e incluyendo entre corchetes rectangulares el texto tachado por su mano.

No sería pertinente dedicar aquí decenas de páginas al comentario de cada una de las dificultades de edición de este manuscrito, donde algunas de las lecturas que propongo son de validez dudosa, dado que el término en cuestión no se lee correctamente. Me limitaré por ello a mencionar algunas de las más relevantes, para que el lector se pueda formar una idea aproximada de la problemática que surge al tratar de fijar correctamente el texto del *Marsindo*.

³⁵ El caso de *ay* ('hay') es diferente, pues podría confundirse con la interjección, muy común en el texto. Sin embargo, he escogido no acentuarlo, pues el contexto siempre ayuda a resolver la posible ambigüedad. La forma *as* puede llegar a confundirse, debido al seseo de los copistas, con la tercera persona singular del imperativo del verbo *hacer*. De nuevo, el contexto ayuda a resolver cualquier tipo de ambigüedad.

La conjetura del folio 154v no es segura, porque una mancha impide ver la palabra completa. He supuesto que el texto indica «sobresñales de lu<ce>zeros» («lucero» con el significado de ‘estrella’, ya que con este nombre se identificaba principalmente a Venus, primera estrella de la mañana; por el momento es la única conjetura que se me ocurre, pero tengo serias dudas sobre su validez, pues no encuentro el término «lucero» con este sentido preciso y aplicado a las sobresñales de unas armas en ningún otro texto), quizás porque el copista pensó que era mejor escribir esta palabra con z y por ello tachó su primer intento. La palabra no la registro en el resto del texto, pero quizás tendría sentido dado que Fidario es quien lleva esas armas, e intenta conseguir a Lucida, hija del emperador de Constantinopla, dejando así claro su mensaje en su propia armadura.

Otro fragmento que es necesario mencionar se encuentra al final del folio 49r, ya que, además de ser una página bastante estropeada, con manchas de humedad y tinta borrada, un copista posterior, con una tinta ligeramente más oscura, se ha dedicado a tachar una parte considerable del texto original para sustituirla por otra, como se aprecia a continuación, en los fragmentos tachados que no edito en el texto, donde solo se leen los ya corregidos³⁶: «Además, especialmente que avía llegado el día antes <el gigante> el marqués de Licernia, que es en el reino de Ortania, y este marqués era primo cormano <del señor de la ínsola Madanela> [de Lisber, señor de Monfarín], <cuando> y [cuando] supo qu’este <señor de la ínsola Madanela> [Lisber señor de Monfarín] era venido a Francia, [partió de] Inglaterra por se hallar en los torneos».

El nombre de Tardanir también parece presentar problemas de lectura para el primer copista, que en el folio 96v lee «Meli» y «Melitra», lecciones que rápidamente corrige (ambas sobre la marcha, algo curioso), y tras una segunda vacilación ya escribe Tardanir (en esta segunda redacción comienza a escribir «Tar» y «Taranir», respectivamente, en cada caso, lecciones que termina tachando para escribir la correcta).

Otro fragmento tachado por el copista que conviene comentar se da en el folio 118r, donde se encuentra el siguiente texto: «aquellos qu’el enperador <llamándose Penaso> casó». El tachado es del copista. En principio el texto tiene sentido, y no queda claro si lo ha tachado porque en realidad es erróneo o porque no estaba seguro de entender bien el texto que copiaba (y pensó que tendría sentido eliminarlo, quizás considerando que era un error del original). La primera palabra tachada se lee con toda claridad, pero el nombre propio, que tiene visos de ser uno de los nombres ficticios que Serpio Lucelio habría adoptado para ocultar su verdadera identidad, no se lee correctamente, y es una conjetura.

En el folio 154v hay una mancha de tinta que dificulta la lectura de algunas palabras, entre ellas la que he editado como «mesur[a] aquella» (es decir, la palabra «mesura»). No es una lectura clara en absoluto, pero tras varias revisiones es el único término que he logrado leer. En este contexto, habría que interpretar «mesura» como ‘demostración de cortesía’ por parte de Fidario, significado que se puede atestiguar en otros textos³⁷.

³⁶ En este fragmento los corchetes angulares no representan lo que elimino del texto, sino lo que está tachado por el propio copista, excepto el «cuando» y el «partió de», que son añadidos míos (tal y como aparecen en el texto de la edición), el primero para dar sentido a la oración y el segundo como restitución del texto perdido casi en su totalidad por culpa de una mancha que ha borrado la tinta.

³⁷ Por ejemplo en el manuscrito de la *Primera y segunda parte de la antigua y moral historia del noble rey Perseforés y del esforçado Gadifer su hermano, reyes de Inglaterra y Escocia*, traducida por Fernando de Mena, y que se custodia en la Real Biblioteca

En el folio 201r hay una palabra que no logro comprender, porque la tinta se ha desgastado. En principio leo «sata», pero no localizo este término y no logro imaginar alguna palabra que se le parezca y que cuadre en este contexto. Por esta razón la sustituyo directamente por «tierra», que indico entre corchetes, pues es muy poco probable que sea la lección de la copia (aunque es el término más lógico en el contexto).

Merece comentario aparte la reconstrucción del texto perdido del folio 159, del que solo se conserva un fragmento, que además está encuadernado del revés (se debió de soltar de los demás y al encuadernarlo quedó hacia afuera la parte que originalmente quedaba cosida en el lomo). Las palabras que incluyo entre corchetes en ese fragmento son en parte reconstruidas a partir de los fragmentos de letras que aún se aprecian de los dos últimos renglones y en parte una reconstrucción hipotética del texto que debería ocupar ese espacio, basándome en la lógica del discurso. Otras hipótesis son posibles, aunque creo que no cambiarían sustancialmente el texto.

Casos similares a los ya comentados serían el del folio 182v, donde hay un renglón tachado en el margen superior («yo haré tanto que vayan los mejores cavalleros») que no se encuentra en ninguna otra parte del manuscrito, y el del folio 219v, donde he transcrito «encumbrado», si bien el término en el manuscrito es confuso. Es el único término que por el contexto tiene sentido, y además está bastante claro que es una palabra que comienza con «en» y termina en «ado», pero, al mismo tiempo, es cierto que el autor no vuelve a usar este término en toda la obra. El mismo grado de incertidumbre tiene la sugerencia de lectura que he incluido en el folio 237r: «[Que se vea tu] saña».

Quiero comentar brevemente algunos términos que se pueden localizar en la edición y que, lejos de ser errores, se pueden justificar como lecturas correctas. En el folio 329r aparece el sustantivo «enxero», cuya única definición encuentro en el *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española de 1791 (Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra), donde se explica que es una voz andaluza que se refiere al «palo largo del arado que se ata al yugo». Está claro que aquí tiene otro significado, el de 'algo malo' («acordaron de partirse de allí porque no les viniese algún enxero») y así lo localizo, en efecto, en un texto del siglo XIV³⁸. El término «alcacer», que aparece en repetidas ocasiones, lo corrijo con corchetes por «alcáçar». La lectura «alcacer» podría justificarse atendiendo a la etimología (como sucede con el topónimo valenciano homónimo), pero este término tenía en la época, al igual que hoy en día, un significado diferente al que aparece en el texto (pues hace referencia a la cebada o al terreno en el que se siembra la misma).

Mayor problema presenta el gentilicio «grutes», que no parece una lectura errónea, pues aparece dos veces en el texto (ff. 148v y 164r), de modo que he decidido respetarlo sin enmienda. El término «alando», por su parte, solo aparece una vez (f. 201r), pero la lectura es bastante clara. La palabra no la he localizado en otros testimonios (existe el verbo *alasar* en gallego y leonés, pero su significado no coincide con este contexto). Considero que podría ser una confusión fonética con «alexando» (la *e* cambiaría por asimilación, como en «vantaja» o «arguloso», y la *x* por confusión de sibilantes) y por eso lo mantengo. Por último, tampoco «hozma» (f. 236v) es un término que pueda localizar en otros textos³⁹, y lo más probable es que

de Palacio Real de Madrid (signaturas II/266 y II/267). El término con el significado señalado se localiza en numerosas ocasiones. Por ejemplo, en el primer tomo, ff. 146v, 148r, 161r, 168v y 182v.

³⁸ «E algunos omes, queriendo buscar mal e enxero», en la *Carta de privilegio de Pedro I, confirmando a don Alfonso, obispo de Mondoñedo, el rodado de Fernando IV*, AHN, Clero, carpeta 1186, n.º 18, *apud* Díaz Martín (1997: 220).

³⁹ Según Ramírez Ortiz (2010: 180), «hozmá» es un término que proviene del árabe y significa 'brazado', pero no parece tener sentido en este contexto.

se deba a un error de copista, que no corrijo porque no acierto a comprender el término que debía estar en el original.

Solo resta por comentar un último caso notable (de los que he seleccionado para esta introducción, pues la lista completa es de harto mayor extensión). En los folios 80r, 81v, 82r, 84v y 85v el primer copista ha escrito, sin corregirlo, el nombre de Nastanio, personaje que no aparecerá hasta mucho después en la obra. Una mano posterior (quizás la del mismo copista) ha corregido el error, tachando el nombre de Nastanio y poniendo el de Promicio (excepto en algunos casos esporádicos en los que se le ha olvidado, como el del folio 93v, que corrijo en mi edición con los corchetes angulares y cuadrados). El proceso contrario ocurre en el folio 90r, donde primero se escribió «Promicio», después se tachó, se escribió «Nastanio», se volvió a tachar y finalmente se escribió «Nastanio» de nuevo (en tres ocasiones en el mismo folio, aunque en la última el nombre de Nastanio no se tachó tras la primera corrección). Las razones se me escapan. Da la sensación de que aquí el autor ha tenido algo que ver, pero todas las explicaciones posibles presentan algún problema. Si el autor erró este nombre en su original, ¿por qué un copista posterior (o quizás incluso el propio autor actuando como revisor) decide cambiar aquí el nombre del personaje? Lo más probable, opino, es que este revisor (sea o no el autor) se haya dado cuenta de que más adelante Nastanio está vivo, y Promicio es el que es mencionado como fallecido, y haya vuelto atrás, recordando estos nombres (quizás incluso volviendo para consultar los nombres por no comprender bien la letra del manuscrito que copia) y remendando el problema que, con bastante probabilidad, ya se encontraba en el original del autor, que confundió sus propios personajes. Uno de los copistas que recuperan los folios perdidos escribe, en el folio 271v, «Promicio», que corrijo con los corchetes por «Nastanio», ya que Promicio había muerto anteriormente. Lo que no sabemos es si está copiando este error del original del autor o de los folios del primer copista que ya no se conservan (y que quizás está simplemente pasando a limpio por estar demasiado estropeados). Se me ocurre una posibilidad de explicación para este suceso: en la obra original habría un error, en el que Nastanio es asesinado en primer lugar y posteriormente aparece en la obra de nuevo pretendiendo casarse con Dispina. Alguno de los copistas se habría dado cuenta del error y habría tratado de solucionarlo poniendo a Promicio en lugar de Nastanio, aunque en algunos lugares se le olvidase cambiar el nombre (es decir, que en un primer lugar Promicio ni siquiera existiría como personaje).

Convenzan o no las explicaciones aquí aportadas, no sabremos la verdad sobre muchos de estos casos a menos que encontremos el original que estaban copiando los amanuenses que elaboraron este manuscrito, algo poco probable. Espero, al menos, que esta edición sirva para poder conocer por fin el texto del *Marsindo*, que, si bien con una difusión muy limitada, hasta donde sabemos, puede ser estudiado como uno de los primeros ejemplos de libros de caballerías en España.

MARCOS GARCÍA PÉREZ
Universidad de Alcalá

Bibliografía

- ACEBRÓN RUIZ, Julián (1989), «E como le vino el sueño soñava...». Experiencia onírica y aventura en *Palmerín de Oliva*», *Scriptura*, 5, pp. 7-16.
- ALVAR EZQUERRA, Alfredo (coord.) (1993), *Relaciones Topográficas de Felipe II*, 3 vols. Madrid: CSIC.
- ALVERÁ DELGRÁS, Antonio (1857), *Compendio de paleografía española*. Madrid: Anselmo Santa Coloma.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1865), *Historia crítica de la literatura española. Tomo VII*. Madrid: Joaquín Muñoz.
- Baladro* (1498) = *El baladro del sabio Merlín con sus profecías*. Burgos: Juan de Burgos, 1498.
- BEER, Rudolph (1894), *Handschriftensätze spaniens*. Wien: F. Tempsky/Akademie Der Wissenschaften.
- BOHIGAS BALAGUER, Pedro (1963), «Los libros de caballerías del siglo XVI», en Guillermo Díaz Plaja (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. II. Barcelona: Vergara, pp. 213-225.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen (2008), «Las tres hadas de la Montaña Artifaria a la luz del folclore (*Palmerín de Oliva*, caps. XV-XVIII)», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 74, pp. 135-157.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen (2013), «Bases folklóricas y culturales en las relaciones amorosas entre moros y cristianos en el *Palmerín de Oliva* (libros I y II)», *Historias Fingidas*, 1, pp. 75-110.
- CADENAS Y VICENT, Vicente de (1983), «El Marqués de Siete Iglesias y la Colección Salazar y Castro», *Hidalguía*, 180, pp. 685-692.
- CASADO GUTIÉRREZ, María del Pilar (2020), «El viaje en *Palmerín de Oliva*: sentido y estructura», *Creneida*, 8, pp. 49-67.
- CÓRDOBA, Juan de (2020), *Lidamor de Escocia*, ed. Rafael Ramos Nogales. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- CUARTERO Y HUERTA, Baltasar y VARGAS-ZÚÑIGA Y MONTERO DE ESPINOSA, Antonio (1961), *Índice de la colección de don Luis de Salazar y Castro*. Tomo XXVIII. Madrid: Real Academia de la Historia.
- CURTO HERRERO, Francisco Federico (1976), *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*. [Tesis Doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- CURTO HERRERO, Francisco Federico (2004), «Los libros de caballerías en el siglo XVI», en Francisco Rico (dir.) y Francisco López Estrada (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, 2. *Siglos de Oro: Renacimiento*. Barcelona: Crítica, pp. 286-290.
- DAZA, Miguel (2019), *Corónica de don Mexiano de la Esperança, Caballero de la Fe*, ed. Ana Martínez Muñoz. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- DÍAZ MARTÍN, Luis Vicente (1997), *Los orígenes de la Audiencia Real Castellana*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (2004), *Palmerín de Oliva*, intr. María del Carmen Marín Pina, texto revisado por Daniela Pierucci. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- EISENBERG, Daniel (1979), *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century: A Bibliography*. London: Grant & Cutler.
- EISENBERG, Daniel (1982), *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.

- EISENBERG, Daniel y MARÍN PINA, María del Carmen (2000), *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Enrique* (1498) = *Historia de Enrique, fi de Oliva*. Sevilla: Johann Pegnitzer, Thomas Glockner y Magnus Herbst, 1498.
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2008), «Las hadas de la montaña Artifaria: construcción de un personaje mágico en el *Palmerín de Olivia*», en María Cecilia Trujillo Maza (coord.), *Lectores, ediciones y audiencia: la recepción en la literatura hispánica*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 169-174.
- FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco (1900), *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española, Casa Real y Grandes de España. Tomo segundo*. Madrid: Enrique Teodoro.
- FERRARIO DE ORDUNA, Lilia Elda (2000), «*Palmerín de Olivia* y *Primaleón*: algunas observaciones sobre su autoría», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (coord.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Santander, 22-26 de septiembre de 1999*, vol. 1. Santander: Asociación Hispánica de Literatura Medieval, pp. 717-728.
- GARCÍA PÉREZ, Marcos (2022), *Libro del caballero Marsindo (Guía de lectura)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- GARCÍA VILLADA, Zacarías (1923), *Paleografía española*, 2 vols. Madrid: Revista de Filología Española.
- GAYANGOS, Pascual de (ed.) (1857), *Libros de caballerías*. Madrid: Rivadeneyra.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto (1999), «El sistema profético en la determinación del *Palmerín-Primaleón* como unidad textual (primera parte)», *Incipit*, 19, pp. 35-76.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto (2000-2001), «El sistema profético en la determinación del *Palmerín-Primaleón* con unidad textual (segunda y última parte)», *Incipit*, 20-21, pp. 81-118.
- GONZÁLEZ PUJANA, Laura (1993), *La vida y la obra del licenciado Polo de Ondegardo*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- LÓPEZ DE SANTA CATALINA, Pedro (2021), *Espejo de caballerías (Libro I)*, ed. Raúl Sánchez Espinosa. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1996), «Libros de caballerías manuscritos», *Voz y Letra*, 7:2, pp. 61-125.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2001a), «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. II. Descripción de la *Crónica de Adramón* (Bibliothèque Nationale de France, Esp. 36)», en Julián Acebrón (ed.), *Fechos antiguos que los cavalleros en armas pasaron (Estudios sobre la ficción caballeresca)*. Lleida: Universidad de Lleida, pp. 40-60.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2001b), *Antología de libros de caballerías castellanos*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá/Centro de Estudios Cervantinos.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2004), *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*. Madrid: Sial Pigmalión.
- MARÍN PINA, María del Carmen (1990-1991), «Nuevos datos sobre Francisco Vázquez y Feliciano de Silva, autores de libros de caballerías», *Journal of Hispanic Philology*, 15, pp. 117-130.
- MARÍN PINA, María del Carmen (ed.) (1998), *Primaleón*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- MARÍN PINA, María del Carmen (2004), «Introducción», en Giuseppe Di Stefano (ed.), *Palmerín de Olivia*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. IX-XXXVII.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2014), «*Palmerín de Olivia* como enmienda del modelo amadisiano: El rechazo de la perfección arquetípica», *Revista de Literatura*, 76:152, pp. 425-445.

- MARTÍ Y MONSÓ, José (1898), *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*. Valladolid/Madrid: Leonardo Miñon.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1905), *Orígenes de la novela*. Madrid: Bailly-Bailliére.
- MILLARES CARLO, Agustín (1983), *Tratado de paleografía española*, con la colaboración de José Manuel Ruiz Asencio, 3 vols. Madrid: Espasa-Calpe.
- MUÑOZ Y RIVERO, Jesús (1880), *Manual de paleografía diplomática española de los siglos XII al XVII*. Madrid: Moreno y Rojas.
- ORSANIC, Lucía (2013), «Una zoología monstruosa: los leones del *Palmerín de Olivia*», *Letras*, 67-68, pp. 155-162.
- PETRUCELLI, María Rosa (1999), «Personajes femeninos y voluntad de protagonismo en el *Palmerín de Olivia*», en A. A. Fraboschi et al. (eds.), *Studia Hispanica Medievalia IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval (agosto 21-23, 1996)*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina de Santa María de Buenos Aires, pp. 302-313.
- RAMÍREZ ORTIZ, Tomás (2010), *Glosario de haquetía y ladino-judezmo. Sucinta explicación de dos dialectos polisémicos*. Málaga: Editorial Innovación y Cualificación.
- REY HAZAS, Antonio (1982), «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I (Formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro*, 1, pp. 65-105.
- REVILLA, Manuel de la y ALCÁNTARA GARCÍA, Pedro de (1884), *Principios generales de literatura e historia de la literatura española*. Madrid: Librería de Francisco Iravedra y Antonio Novo.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (2021), *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, 2 vols. Madrid: Cátedra.
- RUIZ DE CONDE, Justina (1948), *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*. Madrid: M. Aguilar.
- SALAZAR Y CASTRO, Luis de (1694), *Pruebas de la historia de la Casa de Lara, sacadas de los instrumentos de diversas Iglesias, y Monasterios, de los Archivos de sus mismos descendientes, de diferentes pleitos que entre sí han seguido, y de los Escritores de mayor crédito, y puntualidad*. Madrid: Mateo de Llanos y Guzmán.
- SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro (1998), *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*. Madrid: Arco/Libros.
- SILVA, Feliciano de (2002), *Lisuarte de Grecia*, ed. Emilio J. Sales Dasí. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- STEGAGNO PICCIO, Luciana y BLEUCA, Alberto (2004), «Norma y desvío en la ficción caballeresca: el *Palmerín* y el *Baldo*», en Francisco Rico (dir.) y Francisco López Estrada (coord.), *Historia y crítica de la literatura española, 2. Siglos de Oro: Renacimiento*. Barcelona: Crítica, pp. 291-296.
- TRUJILLO, José Ramón (2011), «Los nietos de Arturo y los hijos de Amadís. El género editorial caballeresco en la Edad de Oro», *Edad de Oro*, 30, pp. 417-443.
- TRUJILLO, José Ramón (2008): «Magia y maravillas en la materia artúrica hispánica. Sueños, milagros y bestias en la *Demanda del Santo Grial*», en José Manuel Lucía Megías y María del Carmen Marín Pina (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleuca*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 789-818.
- VARGAS ZÚÑIGA, Antonio (1969), «La Colección de D. Luis de Salazar y Castro», *Hidalguía*, 95, pp. 557-562.
- VILCHES FERNÁNDEZ, Rocío (ed.) (2020), *Claridoro de España*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

...ca al libro de virtuosos y effoz
do la vallejo mar sin do hijo de serpio lu celo
pyn cepe de costan tino pla



ya vos ademos on tado como de pnes de esp
da a la ystion y escaynda de la gran toime
de amar gra pla hta de ayra dor de cost
quo pla y mugez de Serpio lu celo fue le van
por un mar ca der de fe y no de un cha d una
le a pnyo de mar le amada de msa que sien
sa la sa lle vada a casa al meica da se mte
prie nada vestu vo ach asta que yazo vny
amara villa hermoso y lo puso nen bre mar
y era ver si de ayra dorado eul amaz y de spne
que alla de ayra dorado con virt de fue de spu
ay y pobada la villa de msa a los moros
que le gran huse que vena contra al
zador de costan tino pla a los unich
que racion va que la villa afueca de
da y nestia a la ama que gra va amas pido
mpe no lo clea a bra os que am a lo qm
es man y a az fne tomada por vna va lee
moras ayente al fey de omus al qual se le
da al far y in ole qual viene a mar sin do
marza villa do de su gran ser mo mta