

## NUEVOS ASPECTOS DE LA IMITACIÓN EN EL *SILVES DE LA SELVA*, DE PEDRO DE LUJÁN

Para algunos autores de libros de caballerías la imitación fue un recurso que contribuyó a enriquecer sus dotes creativas. En tiempos donde el concepto de originalidad distaba bastante del que manejamos actualmente –José Julio Martín Romero lo describe no como “la capacidad de componer o crear algo completamente nuevo, sino como la facultad de utilizar lo heredado y presentarlo de forma novedosa... la perfección implica la habilidad de hacer lo que han hecho otros, pero mejor”<sup>1</sup>–, los escritores no podían sustraerse al atractivo de determinados episodios y situaciones argumentales ajenas y las trasladaban muchas veces a sus obras vestidas con frescos y lozanos ropajes, pero conservando algunos aspectos distintivos del texto o los textos imitados. La mimesis literaria no necesariamente debía ser totalmente literal, sino que los autores tenían la facultad de realizar su revisión creativa del modelo, manteniendo pautas básicas que fueran fácilmente reconocibles por lectores u oyentes e invitaran a éstos a establecer un contraste comparativo entre el discurso original y su nuevo remedo artístico. El deseo de cualquier autor por rivalizar con unas fuentes precisas por medio de una imitación superadora es un designio localizable a lo largo de la historia de la literatura, y más en un género como el caballeresco donde la inclusión de estos relatos en grandes familias o ciclos favorecía esta práctica. Sin embargo, frente a este designio principal hay que considerar también otros factores que inciden directamente en la particular memoria literaria de cada escritor

<sup>1</sup> “La práctica de la *imitatio* poética en la narrativa renacentista. Los libros de caballerías”, *I Jornadas Internacionales de Jóvenes Filólogos (Oviedo, 13-15 de octubre 2004)*, en prensa.

y sitúan el fenómeno de la *imitatio* en una tesitura compleja. Más concretamente, nos podemos formular preguntas tales como ¿buscaban los autores textos concretos a partir de cuya lectura esperaban mostrar sus aptitudes imaginativas?, ¿era su acceso a determinados libros de caballerías puramente casual y entonces su lectura implicaba una selección de materiales que, a la postre, serían aprovechados indiscriminadamente? Desde luego, se trata de cuestiones difíciles de resolver, pensando sobre todo en el vasto corpus textual que integra el género caballeresco y, cómo no, en las razones que afectan especialmente el proceso de recepción del libro por parte de individuos sobre cuya formación lectora, y competencias literarias, la crítica tradicional no ha aportado grandes hallazgos, más allá de una imagen bastante negativa que ofreció de tales literatos.

En cualquier caso, las reflexiones que intentamos verter en estas páginas pretenden ser una aproximación puntual a algunos ejemplos de imitación textual que buscan poner de manifiesto la complejidad de estas prácticas, así como también destacar la importancia de la lectura al reutilizar argumentos previos para componer nuevos libros de caballerías. Tales comentarios se efectúan a partir de uno de los textos que forman parte del fructífero ciclo caballeresco del *Amadís de Gaula*, el *Silves de la Selva* (1546), del sevillano Pedro de Luján o duodécimo libro del *Amadís*. Hasta la fecha las principales aportaciones críticas sobre esta obra, realizadas por M. Isabel Romero Tabares<sup>2</sup>, resaltan la intención de su autor de elaborar un libro de caballerías de nueva factura que entroncara con la estética humanística propia de un personaje que simpatizó con las doctrinas erasmistas. Subraya también, Romero Tabares, que Luján se atrevió a continuar y ampliar la ya de por sí extensa saga del *Amadís*, siguiendo directamente la trama argumental que había dejado preparada por Feliciano de Silva en la *Tercera parte* de su *Florisel de Niquea* (1535) para una futura continuación. Que

<sup>2</sup> *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Universidad, Sevilla, 1998; “*Don Silves de la Selva*. Las últimas imágenes del mundo amadisiano”, *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, eds. S. Fortuño Llorens y T. Martínez Romero, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 1999, t. 3, pp. 287-299; “*Don Silves de la Selva* [1546] de Pedro de Luján y la lectura humanística”, *Edad de Oro*, 21 (2002), 177-203. En la actualidad esta profesora está preparando también una edición del *Silves de la Selva* para la colección “Los Libros de Rocinante” del Centro de Estudios Cervantinos.

el sevillano se sirvió de diversas invenciones: motivos, personajes y técnicas heredadas de Silva, no hay ninguna duda. Aquel conocía la obra de su inmediato predecesor y no tenía reparo alguno en retomar asuntos bélicos, amorosos o maravillosos que acompañaron sus propias maquinaciones literarias. En otros lugares he tratado de evidenciar algunos de estos paralelismos y semejanzas argumentales<sup>3</sup>. Sin embargo, lo que en este caso me interesa resaltar es que Pedro de Luján, cuando redactaba su *Silves*, no sólo tenía presente como referente literario la *Tercera parte del Florisel*, sino que su memoria libresca apuntaba en una dirección más amplia. Es bien cierto que las coincidencias encontradas en otros relatos anteriores podrían verse matizadas por la consulta de otras obras del género de las muchas que se escribieron en la primera mitad del siglo XVI; también lo es que las dependencias que he creído descubrir no necesariamente implican un conocimiento directo de las fuentes primarias y podemos pensar, incluso, en la interferencia de textos intermedios. No obstante, la variedad de posibles modelos para unos episodios concretos me hace pensar, de inicio, en una rica concurrencia intertextual y en las diversas lecturas que formaban el poso literario en que se apoyaba este escritor; un sustrato que igual podía proceder de lecturas completas o parciales<sup>4</sup>, pero que en todo caso ilustra la gran repercusión de los libros de caballerías entre lectores y escritores de la época.

Los episodios que sirven de ilustración a lo que venimos diciendo tienen como personaje central una figura femenina, la maga Dragosina, que muy bien puede describirse con la etiqueta de “dueña traidora”. Esto es, se trata de una mujer peligrosa

<sup>3</sup> “La imitación en las continuaciones ortodoxas del *Amadís de Gaula*. I. Los episodios amorosos”, *Seminario Internacional “De la literatura caballerescas al Quijote”* (Albarracín, 30 de junio-2 de julio, 2005) [en prensa], y “La imitación en las continuaciones ortodoxas del *Amadís*. II. Las aventuras bélicas y maravillosas”, *Tirant lo Blanch*, 8 (2005).

<sup>4</sup> En el caso de Luján, su parentesco con el famoso impresor sevillano Domingo de Robertis, cuyos talleres heredó a su muerte, le pudieron permitir un acceso más fácil a determinados libros, en una ciudad que, además, fue uno de los principales focos de difusión de la literatura caballerescas durante la primera mitad del siglo XVI por medio del monopolio de los Cromberger. (Sobre la importancia de esta familia en la edición de libros y el establecimiento de una imagen externa característica de los textos caballerescos que los convirtieron en género editorial, pueden consultarse a CLIVE GRIFFIN, *Los Crombergers: la historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1991, y JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, *Imprenta y libros de caballerías*, Ollero & Ramos, Madrid, 2000).

que, puesto que no puede hacer uso de las armas en igualdad de condiciones con el caballero, recurre a estrategias como el engaño o la magia para materializar sus intenciones, que atentan contra la estabilidad del *statu quo* imperante<sup>5</sup>. En el caso de la dueña Dragosina sus actos obedecen a un reprochable deseo de venganza, surgido tras la muerte de su hijo en las batallas que mantuvieron los ejércitos ruxianos y las tropas griegas reunidas en Constantinopla. A partir de la pérdida del ser amado, Dragosina cultiva una mala costumbre en su castillo: atrae a los caballeros griegos para matarlos o aprisionarlos. Mujer cruel y vengativa, por tanto, cuenta, además, con la ayuda eficaz de una sobrina suya y tiene en su poder una horripilante bestia en los subterráneos de su fortaleza. Todos estos elementos y el esquema narrativo que se detalla en la primera aparición argumental de Dragosina proceden, con mucha seguridad, de un modelo literario anterior que identificamos con el *Lisuarte de Grecia* (1514), de Feliciano de Silva, en cuyo capítulo 54 se narra la aventura del protagonista en la Ínsula de las Sierpes. Desde un primer instante los sucesos relatados en ambas obras mantienen una similitud innegable. Mientras en el *Silves* el caballero Lucendus llega a una isla tras una peligrosa tormenta en alta mar, Lisuarte de Grecia hace lo propio después de algunos días de navegación marítima. Tras desembarcar en el desconocido lugar, lo primero con que se topan los caballeros es un escenario por donde es difícil transitar a causa de su exuberante vegetación:

[Lucendus] se metió por medio de aquella montaña tan espessa sin ver camino ni senda alguna por donde pudiesse guiar, con tanta espessura que casi no podía andar, que a vezes le convenía cortar las ramas (*Silves*, lib. 2<sup>o</sup>, cap. 60, f. 129v)<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Analizo algunos ejemplos de esta figura femenina en la tradición amadisiana en mi artículo: "La dueña traidora: venganzas y secuestros en las continuaciones del *Amadís de Gaula*", *Medievalia*, 2001, núms. 32/33, 24-36.

<sup>6</sup> Todas las citas de este trabajo proceden de los siguientes textos y ediciones: PEDRO DE LUJÁN, *Silves de la Selva*, Dominico de Robertis, Sevilla, 1546; FELICIANO DE SILVA, *Lisuarte de Grecia*, ed. E. J. Sales Dasí, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2002; DIONÍS CLEMENTE, *Valerian de Hungría*, Francisco Díaz Romano, Valencia, 1540; y GARCÍ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Sergas de Esplandián*, ed. C. Sainz de la Maza, Castalia, Madrid, 2003. En otro sentido, a las personas interesadas en un conocimiento más detallado de los episodios que aquí se analizan les remito a la consulta de las siguientes guías de lectura, publicadas ya por el Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares: *Silves de la Selva*, por M. ISABEL ROMERO TABARES, 2004; *Lisuarte*

[Lisuarte] se halló cabo una ínsula muy hermosa y de grandes arboledas... metióse por un camino que por la gran arboleda iba, que con la mucha yerva apenas podía ver por donde iba (*Lisuarte*, cap. 54, p. 118).

Pronto, las circunstancias del viaje terrestre de los caballeros muestran sus diferencias en cuanto a la duración de la búsqueda solitaria o las condiciones orográficas del espacio (en el *Silves*, por ejemplo, no se hace mención alguna de ese gran lago con serpientes que en el *Lisuarte* da nombre a la ínsula). Sin embargo, el primer encuentro de los dos caballeros con un humano retoma las afinidades apuntadas. En ambos casos, los paladines son requeridos por unas doncellas aparentemente agraviadas que solicitarán su ayuda:

[Lucendus] vido venir una donzella aunque no muy hermosa sobre un palafrén andador bien arreada, la cual venía llorando de sus ojos y messando sus cabellos, tanto que a don Lucendus movió a piedad (f. 129v).

[Lisuarte] vio salir por una puerta del castillo a todo correr una donzella mesando sus cabellos e carpiendo su cara e metiéndose por el esgonze que ya dicho vos hemos; de aquella forma, dando muy grandes gritos, vino fasta que llegó al Cavallero Solitario. Él que así la vio, movido a piedad d' ella... (p. 118).

Los motivos que alegan las doncellas para explicar su profundo dolor son distintos. Aquella del *Silves* argumenta que seis caballeros han capturado a su hermano, mientras que la del *Lisuarte* indica que ha sido forzada por un mal caballero. En ambos casos, no obstante, los agresores se han refugiado en sendas fortalezas a las que se dirigirán los protagonistas para castigar los supuestos agravios. Igualmente significativo es el hecho de que las dos doncellas agraviadas dejan a los caballeros afrontar la aventura en solitario, para no caer ellas mismas en lo que no es otra cosa que una astuta celada. Así, cuando Lucendus llega a las puertas del castillo, se le deja el paso franco, aunque

apenas uvo puesto los pies [en el patio del castillo], cuando se sumió dentro en un gran hoyo, que gran golpe dio abaxo (f. 130r).

La tremenda fidelidad con la que los caballeros siguen el código ético al que se sienten llamados provoca errores, como éste, en los que la desmesurada confianza es enemiga de la cautela. Es lo mismo que ocurre a Lisuarte, quien es víctima de la traición de la dueña del alcázar que le miente sobre el paradero del caballero buscado y anima al protagonista a franquear las puertas del recinto. Entonces,

passando una puente levadiza que en una muy honda cava antes de la puerta del castillo estava, entrando por la puerta por cima una tapa de madera que en el suelo del castillo dentro de la puerta estava, andando quanto tres o quatro passos, la tapa jugando sobre dos goznes se sumió para dentro y el cavallero abaxó dentro en una bóveda. Luego la tapa fue cerrada. Él dio tal caída abaxo que muy quebrantado fue (p. 119).

Con un mayor o menor lujo de detalles, los dos relatos nos conducen hasta la plasmación de unas aventuras que son fruto de una traición y que colocan a los héroes frente a situaciones sumamente comprometidas y peligrosas. Para empezar, los escenarios donde han caído ingenuamente son algo más que oscuras cárceles, ya que la proximidad de la muerte se palpa de inmediato. Las primeras impresiones visuales de Lucendus así lo constatan:

mirando vido que hera a manera de una cuadra pequeña de fuerte ladrillo, y en el suelo avía huesos de hombres muertos. A la una parte de la cuadra avía una gran boca a manera de cueva que por la claridad que por la puerta entrava bien se podía ver (f. 130r).

[Lisuarte] se vio metido en una bóveda toda de piedra tajada y en el suelo estavan muchas armas e muchos huessos y calavernas de hombres. Él fue muy espantado, e andando al derredor de la bóveda con mucha claridad, como oído avéis, por ver si auría por donde salir, vio una puerta pequeña tanto ancha como luenga, que podrían caber quatro hombres juntos, toda de fierro, cerrada con muy gruesos dos candados (p. 119).

De seguro que el hallazgo de varios cadáveres infunde el temor en los caballeros que ven, respectivamente, la boca de la cueva y la puerta pequeña como esperanzadoras salidas a su inesperada prisión. Eso sí, el desenlace deseado no será tan rápido. Si a Lucendus no se la da opción alguna de escapar a un peligro inimaginado, Lisuarte tiene la oportunidad de otorgar-

se prisionero a la dueña. De lo contrario, podrá correr la misma suerte que otros no pudieron evitar antes que él. Y es que la amenaza de la que ellos ni los lectores tienen noticia es la presencia de bestiales animalias que pondrán a prueba la valentía de los héroes y su capacidad para afrontar los peligros más extremos:

[Lucendus] vido entrar por la boca de la cueva una animalia la más desemejada del mundo que su gran esfuerzo no pudo escusar que no uviessse miedo. Vido la muerte delante de sí, porque él era de la suerte que os contaré: él tenía la cabeça como dragón, salvo que, allende de tener fuertes colmillos, tenía pico a manera de grifo, tan duro que no avía azero tan fuerte y templado que más que él fuesse. Los braços eran a manera de león con grandes uñas y apretava con ellos como si fuera hombre mortal. Tenía cuernos a manera de basilisco y, aliende d'esso, el cuerpo, que tan grande como un toro era, guarnecido de tal cuero que no avía arma que cortar lo pudiesse (f. 130r).

[Lisuarte] oyó dentro en otra bóveda de que la puerta era un silvo tan grande de que todo se estremeció, e oyó un ruido muy grande como de conchas unas con otras; e miró por ver qué era y vio que era una sierpe que se desenbolví, que estava hecha rosca, la más grande y espantable que nunca oyó dezir. Tenía la cabeça tan grande como de un buey, e las orejas tan grandes como braçada e media en largo; e como se acabó de desenbolver, dando muy grandes y espantables silvos que la bóveda hazía estremecer, se vino para él la boca abierta, retiñendo los colmillos que muy grandes tenía (p. 120).

Lo excepcional de los adversarios apenas deja lugar a dudas. A pesar de la evidente disparidad en la fisonomía de cada uno de ellos, no es menos cierto que tanto Silva como Luján echan mano de recursos expresivos similares (comparación de los rasgos más notables del monstruo con otros de animales más familiares al lector, abundancia de frases y expresiones superlativas, y dominio de la hipérbole, entre otros) al enfatizar la naturaleza extraordinaria de tales bestias híbridas, descripciones que se amoldan a esquemas narrativos consolidados en el género, según demostró M. Carmen Marín Pina<sup>7</sup>. Si bien estas bestias

<sup>7</sup> "La descripción se ajusta siempre a los mismos esquemas y podría decirse que se convierte en un *praexercilamenta* obligado para los autores siempre que dan entrada en sus libros a estos prodigios" ("Los monstruos híbridos en los libros de caballerías españoles", *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval [Lisboa, 1-5 outubro, 1991]*, eds. A. A. Nascimento y C. Almeida Ribeiro, Ed. Cosmos, Lisboa, 1993, t. 3, p. 30).

carecen de ese doble significado que identifica la anormalidad física con una condición diabólica, dualidad manifiesta en la caracterización del Endriago amadisiano, modelo principal de muchos de estos híbridos nacido tras unas relaciones incestuosas, los autores coinciden en enfatizar lo extraordinario de sus invenciones, magnificando la dificultad de la prueba que tendrán que superar sus respectivos protagonistas. Una dificultad que no será la última con la que se topan los caballeros antes de terminar la aventura, porque, después de vencer a los híbridos en denodados enfrentamientos, cuando parece no haber ningún otro obstáculo para salir de los laberintos subterráneos, ambos héroes han de doblegar nuevos impedimentos.

Señalado el afán diferencial que preside el retrato de los híbridos, los textos vuelven a mostrar notables coincidencias, reactivando la práctica imitatoria. Curiosamente, los dos híbridos, además de constituirse como bestias asesinas, parecen actuar como guardianes de la salida del oscuro recinto. Es así que, tras haberlas derrotado, los caballeros se dirigen hacia el lugar por donde sus enemigos habían salido:

[Lucendus], mirando para lo alto, vido que casi no avía remedio para subir por donde avía caído; y metiéndose por donde el animal avía salido, anduvo un poco, al cabo del cual se halló en otra cuadra debaxo de tierra a la manera de la otra, y a la una parte la cama del animal y a la otra una escalera de piedra por la cual don Lucendus començó a subir hasta que llegó a una puerta de hierro. Y tentado por ver si estava abierta, la halló cerrada con fuertes candados y con el pomo del espada començó a dar grandes golpes (f. 130v).

[Lisuarte] se fue a la bóveda do la sierpe salió, y entrando dentro vio una escalera pequeña en la peña labrada que a un postigo de fierro subía. Subiendo por ella arriba, mirándole si avía por donde se abrir, vio que era colgadiza. E poniendo toda su fuerça, puño de levantarla e, aunque con mucho afán, la levantó (p. 121).

Nuevamente, el cotejo de los fragmentos citados nos reafirma en la idea de que Pedro de Luján, a partir de unos materiales previos que le suministra Silva, opera una imitación creativa, ya que no se ciñe a la copia literal, sino que reescribe lo heredado, manteniendo determinadas marcas textuales inalteradas. Eso es. Por debajo de la disparidad de detalles empleados por cada autor, existe un esquema básico que el imitador no deja



de lado para entablar una revisión superadora del original. De algún modo, es también lo que deberá decirse de los últimos momentos de la aventura. Lucendus y Lisuarte, en castillos distintos y frente a enemigos diferentes, salen de la oscuridad de su prisión y ya en el patio de la fortaleza se topan con los vasallos de Dragosina y de la señora del Castillo de las Sierpes. Caballeros y peones, siguiendo las órdenes de sus superiores intentan detener a los sañudos héroes que están hartos de tanta traición. Pero ni las llamadas de Dragosina ni las precauciones de aquellos que sirven en la Ínsula de las Sierpes pueden evitar las duras acometidas de los protagonistas. Al final, como es de prever, a pesar de las difíciles pruebas planteadas, los héroes terminan la inesperada empresa en que se han visto envueltos y las repercusiones de la misma vuelven a reiterar la dualidad previamente mencionada. La peripecia de Lucendus y de Lisuarte coinciden en sus satisfactorias consecuencias redentoras: uno y otro consiguen liberar a diversos prisioneros de las cárceles de las dueñas traidoras. En otro sentido, el desenlace para las malvadas señoras vuelve a discrepar. La dueña de la Ínsula de las Sierpes, tras la muerte de su hijo a manos del protagonista y la noticia de la derrota en Constantinopla de las tropas paganas de su tío el rey Armato de Persia, acaba suicidándose al arrojarse sobre una espada<sup>8</sup>. Por el contrario, la ventura no será tan aciaga con Dragosina. Lucendus la envía con los caballeros liberados a su amada la infanta Fortuna. Aunque con este final los caminos del *Silves* y el *Lisuarte* se han terminado bifurcando, ello no quiere decir que debemos cuestionarnos la validez de los paralelismos aludidos. Más bien, cuando Lucendus perdona la vida a Dragosina nos permite establecer nuevas reflexiones sobre un hecho que tiene gran interés. La pluma de Luján sigue estos derroteros porque reserva en el futuro un papel destacado a la maga traidora y porque, seguramente, está conjugando el influjo libresco de la obra de Feliciano de Silva con el de otro relato caballeresco, el *Valerían de Hungría* (1540) de Dionís Clemente, que en capítulos posteriores va a ser objeto de las prácticas imitadoras del escritor sevillano.

<sup>8</sup> También se quita la vida, arrojándose al lago de las sierpes, la joven que atrajo Lisuarte hasta el castillo de la sobrina del rey Armato. Aunque la forma del suicidio es diferente, resulta demasiado sospechoso que la doncella que ha actuado a las órdenes de Dragosina en el *Silves* se lance desde una ventana del castillo.

A pesar de que los paralelismos que pueden escrutarse entre el mentado episodio del *Silves* y la aventura de Valerián en el castillo de la maga Boralda (parte 2<sup>a</sup>, cap. 11) en el libro homónimo no son tan consistentes como las enunciadas con respecto al *Lisuarte*, abren un hipotético camino hacia lo que puede convertirse en un solapamiento de los modelos textuales utilizados por Luján en su obra. Desde luego, como veremos más adelante, este proceso compositivo se hará más palpable en un episodio posterior, sin embargo, aquí encontramos las raíces de esta búsqueda selectiva de unos materiales previos a partir de los cuales montar un nuevo argumento en una especie de sofisticado *collage*. Volvemos a toparnos con la presencia de otra doncella agraviada, Lareana, cuyas cuitas son en esta ocasión verdaderas y que reclama el auxilio del caballero, porque su esposo secreto Reledín ha sido capturado en la fortaleza de Boralda. Las quejas de Lareana mueven a piedad a Valerián, que se dirige al castillo indicado. Aunque no cae ahora en ninguna trampa ni tiene que lidiar con alguna bestia poderosa, el caballero es bien recibido por Boralda, pero se ve atacado por el marido y el hijo de la víctima. Valerián logra deshacerse de los felones adversarios y luego Boralda, como dueña traidora que es, pretende tomar venganza dejándolo hechizado en una cámara encantada<sup>9</sup>. Gracias a la protección de una espada obrada con mágicos poderes, el caballero escapa a las malas artes de Boralda. Cumple con su misión redentora, rescatando a los numerosos prisioneros que se hacían en las mazmorras del alcázar, y prende fuego al castillo. Finalmente, el destino al que Dionís Clemente somete a la pérfida hechicera es lo más ilustrativo del entronque de esta obra con la de Pedro de Luján. Valerián entrega a Boralda a los presos liberados para que la conduzcan a Colonia ante el príncipe Nestarcio y se haga la justicia pertinente. Como ocurrió con Dragosina, la decisión del héroe deja en circulación a otra mujer peligrosa y astuta que perseverará en su actitud hostil y traidora hasta que pueda consumir sus planes de venganza. Observemos, sin embargo, cómo se desarrollan todas estas virtualidades remitiéndonos otra vez a los gestos de Dragosina en el *Silves de la Selva*.

<sup>9</sup> Después de ver muertos a su esposo e hijo, Boralda está fuera de sí y se abalanza sobre Valerián, intentando quitarle su espada para matarse con ella. A diferencia de la Dueña del Castillo de las Sierpes del *Lisuarte de Grecia*, no conseguirá su objetivo.

Habiendo sido conducida hasta Constantinopla, la maga recibe el perdón de la infanta Fortuna, de cuyo servicio entra a formar parte. Aparentemente, Dragosina da la impresión de haber cambiado y su comportamiento le sirve para ganarse el favor de Fortuna, hasta tal extremo que la infanta la hará partícipe de su matrimonio secreto con Lucendus, el de la amazona Pantasilea con Silves de la Selva, y de sus respectivos embarazos (libro 2º, cap. 65). La soltería pública de las futuras madres es considerada por Dragosina como la ocasión idónea para satisfacer su sed de venganza de Lucendus, ya que jamás olvidará el daño que le infringió anteriormente el caballero. Cuando las princesas dan a luz a escondidas, la maga toma a los recién nacidos y se los lleva hacia el mar pensando matarlos. No culminará todavía su traición, porque la inesperada llegada de una leona la hace huir abandonando a Fortunián y Astrapolo, aunque ella confía a sus padres que los ha dejado en crianza en una villa próxima<sup>10</sup>.

Será pocos capítulos después cuando Dragosina pueda llevar a cabo sus íntimos deseos, momento en el que Pedro de Luján pone en práctica un recurso que parece habitual en su proceso creativo. Es decir, el sevillano maneja cuando menos dos fuentes literarias distintas: el *Valerían de Hungría* y las *Sergas de Esplandián*, para fundir en singular mescolanza unos motivos que han devenido tópicos en el género caballeresco. Como Dragosina no puede enfrentarse otra vez directamente a Lucendus, idea infringirle un daño a su esposa Fortuna. Merced a la confianza que le dispensa la infanta, Dragosina la acompaña a un jardín con otras doncellas y aprovecha el sueño de la joven para poner de relieve sus dotes mágicas, habilidades que derivan del manejo de un libro que le permite realizar conjuros extraordinarios:

<sup>10</sup> En esta nueva ocasión son perceptibles los ecos de sendos episodios procedentes de la tradición amadisiana. De un lado, en el capítulo final del *Lisuarte de Grecia* (100), cuando las infantas Onoloría y Gricileria descubren su embarazo, piden permiso al Emperador de Trapisonda para retirarse con sus doncellas a un monasterio donde darán a luz a sus respectivos hijos. Garinda, la doncella encargada de dejar a Amadís de Grecia al cuidado de unos padres adoptivos es sorprendida en la costa por la llegada de unos corsarios que la incitan a huir abandonando al futuro héroe del libro noveno de la serie. Igualmente, la aparición de una leona que actúa como detonante del abandono del recién nacido se vincula con los avatares de Esplandián cuando era conducido por la Doncella de Dinamarca y su hermano Durín hasta el Monasterio de Miraflores en el *Amadís de Gaula* (libro 3º, cap. 66).

Y fue que, sacado un libro que con aquella intención contino en los pechos tenía, [Dragosina] començó a leer por él y a hazer tales signos y conjuros, junto con tales carateres, y de tanta fortaleza, que el sol que al presente muy claro y hermoso lo hazía començó a añublar y escurecer, y una espessa nube cubrió toda la huerta y parte de la ciudad. Y en medio de la nube salieron unas andas que cuatro hermosos cisnes traían, tan blancos como la nieve, atados con cuerdas de oro; los cuales venían cantando con gran melodía de la forma e con la dulçura que lo suelen hazer en las riberas de los ríos cuando su fin sienten ser venido. Las cuerdas eran todas de un resplandeciente oro a maravilla. Y assí como los cisnes con las andas venían, se pusieron cabe la sabidora Dragosina, la cual, tomando a la infanta Fortuna, muy pasico la metió en el hermoso carro, y assí mismo entró ella en el carro. Tomando una varita de oro, tocó a los cisnes, los cuales, alçado el buelo, se fueron por cima de la huerta tan altos como una lança del suelo (libro 2º, cap. 68, f. 140r).

Conforme avanza el género caballeresco el mundo de la magia tiene un carácter más libresco. Los encantadores se dedican al estudio y al aprendizaje de sus artes en fuentes escritas que, además, aprovecharán para urdir prodigios insólitos<sup>11</sup>. Es lo que ocurre con Dragosina y lo que también se comprueba al seguir los pasos de su posible modelo literario. Tras haber sido conducida hasta Colonia, Boralda es encerrada en una torre, y transcurrido un año, las disculpas de la maga apelan a la misericordia del príncipe Nestarcio, quien atiende a los supuestos propósitos de Boralda de integrarse en la esfera de la corte alemana y purgar sus fechorías pasadas ofreciendo sus servicios (parte 2ª, cap. 16). Al obtener la libertad y fingir un arrepentimiento sincero, Boralda consigue incluso ciertos privilegios, pues Nestarcio acepta su solicitud de regresar a su antiguo castillo para recoger algunos objetos que han escapado al incendio que provocó Valerián. Más concretamente, Boralda vuelve a sus antiguas propiedades con la intención de recuperar un pequeño manual que mantiene oculto y que le será de gran ayuda más adelante. Ese momento llega en una situación similar a aquella

<sup>11</sup> Sobre la utilización del libro “como arma” por parte de caballeros y magos en el género CLAUDIA DEMATTÈ ofrece diversos ejemplos en su artículo, “La *mise en abyme* en los libros de caballerías hispánicos”, *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, eds. C. Parrilla y M. Pampín, Toxosoutos, Noia, 2005, t. 2, pp. 189-204.

en la que Dragosina consumaba el rapto de Fortuna. Nastarcio marcha a una cacería acompañado, entre otros personajes, de su esposa y su hija Flerisena. Aparentemente, todo resulta normal, narrativamente nos hallamos ante un período de distensión narrativa que, muy pronto, dará un giro radical. Flerisena y su doncella Erminia se recuestan a la sombra de unos árboles y Boralda capta de inmediato las posibilidades que se le presentan para atentar de forma indirecta contra su gran enemigo, el caballero Valerián, en la persona de su amada:

A Flerisena y Erminia les tomó tan gran sueño que, haziendo la princesa de las haldas de Boralda muy blanda almohada y Erminia de las de su señora, se adurmieron entrambas, de manera que a Boralda pareció que aquella sazón era la mejor y más segura que ella pudiera considerar para obrar lo que muchos días había que tenía en intención y desseo. Por lo cual, sacando de su seno aquel libro para cobrança del cual había ido a su castillo, temblándole las manos, assí de alegría que por se le aver ofrecido tan buena sazón para la essecución de su intento le sobrevino, como de miedo que no le sucediesse algún estorvo, començó de leer por él palabras tan espantosas con tan horrendos signos que, un poco después de aver començado, todo aquel lugar en que las tiendas estaban con gran parte del rededor se cubrió de una niebla tan oscura y espessa que casi no podían verse los unos a los otros; por donde no se les otorgó ver cuatro grandes grifos que a un no menos ligero carro venían atados, los cuales, acercándose a aquella astuta dueña por cuyo mandado vinieran, se abaxaron fasta lo assentar en el suelo; y en el mesmo tiempo, tomando Boralda muy a passo a la princesa Flerisena e después a Ermi[ni]a, las echó en un rico y blando lecho que en el mesmo carro había sin que por ninguna d'ellas fuesse sentido por razón de su primer sueño y del que con sus palabras les fizo acrecentar, e después, subiendo ella en el mesmo carro, fizo que se alçase de tierra cerca de cuatro estados (parte 2<sup>a</sup>, cap. 23, f. 175r).

La estratagema utilizada por Dragosina y por Boralda tiene muchos puntos en común, tantos como los efectos que provocan sus conjuros: levantando una niebla espesa que les permite el ocultamiento de ese extraordinario medio de transporte en el que serán conducidas sus víctimas, sin que nadie sea consciente del peligro que se cierne sobre ellas. En el mismo sentido, hasta las ligeras discrepancias que se observan entre esos cuatro hermosos cisnes que tiran del carro de Dragosina y los cuatro dragones que hacen lo propio con el fabuloso carro de Boralda

son también ilustrativas de un proceso de imitación que nos lleva décadas atrás, hasta los folios de las *Sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo. Ello es así, porque el episodio del *Valerián* puede estar basado, a su vez, en el quinto libro de la serie amadisiana, y son factibles dos posibilidades: o bien que el relato de Dionís Clemente fue simplemente una fuente intermedia, o bien que Pedro de Luján pudo estar cotejando dos textos distintos al componer su propia historia.

Ha de reconocerse que las afinidades entre el rapto de Fortuna en el *Silves* y la fuente a la que aludimos de las *Sergas* son menos estrechas. No obstante, compruébese la repetición de algunos motivos básicos. En el relato de Rodríguez de Montalvo, las campañas militares del caballero Esplandián en territorio persa conducen al descubrimiento de una vieja maga, la infanta Melía, tía del rey Armato, principal líder del paganismo y máximo rival del Emperador de Constantinopla. Puesto que la maga Urganda la Desconocida, gran auxiliar del linaje amadisiano, presume la amenaza que suscita la presencia de Melía, incita a Esplandián a capturarla y a transportar todos los libros que posee la infanta en su cueva hasta la corte griega<sup>12</sup>. Melía llega a Constantinopla como prisionera, del mismo modo que también está allí su tío Armato, al que el héroe derrotó en una batalla precedente en la Montaña Defendida. Todos los hilos argumentales de las *Sergas* están proyectados hacia el desarrollo de una guerra de religiones entre cristianos y paganos. Sólo falta que prenda la chispa que se convierta en detonante del conflicto abierto entre ambos bandos. Será entonces la astucia de Melía la que precipite los acontecimientos. Aunque prisionera, la conducta de la infanta en Constantinopla le concede la posibilidad de gozar de ciertas atenciones. Durante una cacería en los bosques imperiales, en presencia de un gran número de damas, caballeros y, sobre todo, de Urganda y el rey Armato, Melía demanda que le traigan uno de sus libros mientras reina un ambiente de total confianza entre los griegos y sus aliados.

<sup>12</sup> Si bien Melía comparte algunos rasgos con Dragosina y Boralda, tales como su hostilidad hacia el protagonista o su familiaridad con los libros, en su caracterización hay un atributo distintivo que subraya su originalidad. Se trata de su existencia muy próxima al salvajismo, aspecto éste que ha sido comentado y puesto de relieve por AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS, "La infanta Melía: un caso de vida salvaje, intelectualidad y magia en *Las Sergas de Esplandián*", *Proceedings of the Ninth Colloquium*, eds. A. M. Beresford y A. Deyermond, Queen Mary and Westfield College, London, 2000, pp. 135-144.

De improviso, otra vez se sucede la alternancia entre distensión-tensión narrativa por medio de las maquinaciones de una maga traidora apoyada en un objeto libresco:

tomó el libro y abriólo, y leyendo en él comenzó a fazer unos signos y mirar contra el cielo y a fablar entre sí... E [Armato] púsose a la parte de Urganda, assí que la tomaron en medio. E la infanta comenzóle a mostrar algunas profecías del libro. Mas no tardó mucho que vieron venir por el aire una nube redonda muy oscura, que muy presto los cubrió a todos, que juntos estaban mirando lo que ellas fazían con gran voluntad de ver alguna cosa que maravillosa les pareciesse; y derramando sobre ellos una niebla oscura, pareció en medio de la nube dos dragones muy grandes con sus alas que a un carro unidos venían. Entonces la infanta por una parte, y el rey Armato por la otra, asieron tan fuertemente a Urganda que a mal de su grado la metieron en el carro, y ellos también; e se fueron por el aire con tanta ligereza como dos aves lo pudieran fazer. Urganda dava grandes gritos que la acorriesen, mas la priesa fue tan grande y tan súpita que de ninguno acorrida pudo ser; assí que en poca de ora, levando el carro consigo la niebla, a vista de todos fue puesto tan alto que parecía a las nubes tocar (cap. 120, p. 635).

Valiéndose del factor sorpresa, Melía recobra la libertad, rescatando a su tío y tomando como rehén a su adversaria Urganda, que está, además, ligada estrechamente a la biografía del héroe. La naturaleza de los artificios provocados imposibilitan que alguien pueda impedir el secuestro. La corte de Constantinopla queda sumida en una profunda tristeza, al tiempo que Urganda es transportada hacia una torre donde Melía ha obrado unos poderosos encantamientos y los demás personajes se deberán preparar para la inminente guerra que se avecina.

Varios aspectos del episodio de Montalvo ilustran, por tanto, la existencia de un modelo literario que autores posteriores transformarán sucesivamente en una imitación creadora. Los dragones del carro de Urganda explican la elección de Dionís Clemente al imaginar el insólito carro volador de Boralda. Sin embargo, ya que los contextos en que se insertan los episodios comentados son diferentes, no podemos esperar que los paralelismos sean totales. Es lo que deberá señalarse sobre el destino final de los personajes raptados en los tres textos caballerescos que analizamos. La torre encantada por Melía apenas puede competir con las maravillosas descripciones de esos otros re-

cintos donde serán recluidas la infanta Fortuna del *Silves de la Selva* y la princesa Flerisena del *Valerián*. Por enésima vez, ambas descripciones apuntan a la hipótesis de que Pedro de Luján era un lector demasiado interesado, tal y como incluso se refleja en los instantes previos al inicio del quimérico vuelo de las magas. Poco después de elevarse en el aire el carro de Dragosina, disuelta la niebla, la pérfida señora se dirige a la infeliz emperatriz Niquea para explicarle las causas del rapto de su hija:

Y luego, parándose los cisnes en el aire aleando sin hazer ningún ruido, <y> començó a dezir:

–No te debes maravillar, alta e fermosa emperatriz Niquea, si quise vengar mi corazón de los muchos agravios que del príncipe Lucendus avía avido quitándome de mi honra y matándome mis cavalleros, con llevar esta princesa qu'es la cosa del mundo que más ama, lo cual por otro respeto que por esto no fago sola una cosa. Te juro e prometo que la señora princesa va tan segura en su persona e honra como si en tu gran palacio estuviera; y allí será servida en mi poder como su gran estado merece. Y pues sabéis la causa por que lo he fecho, yo me quiero ir por dar algún sinsabor aquel príncipe (libro 2º, cap. 68, f. 140r).

Aunque las explicaciones de Dragosina son más escuetas, su contenido global se corresponde perfectamente con el diálogo que mantiene Boralda con la madre de Flerisena, donde la encantadora vuelve a incidir en las motivaciones particulares que la han llevado a utilizar a la princesa como dardo arrojado contra el caballero Valerián:

Como Boralda viesse que el miedo que de la vista de su carro e grifos se causara impedía que ver no lo pudiesse, començó de dezirle:

–No te espantes ni te maravilles, esclarecida princesa, de lo que vees, pues no son cosas que te empecer puedan, mas de ser instrumento con que de ti sea parte esta hermosa hija que pariste y aquí ves para siempre, pues va conmigo en parte adonde a ningún humano será otorgado llegar, e puesto que lo dicho tengo hazer no se pueda sin causar a ti y a su padre incomparable pena, ten por cierto que se no haze sino por vengar mi acongojado corazón de aquel crudo y enemigo mortal mío Valerián de Ungría, el cual sé yo que lo sentirá tanto que tu sentimiento en comparación de su tormento, aunque le eres madre, se podría llamar consuelo, pues sobrepujará a toda humana consideración, según por él esta tu hermosa hija es incomparablemente amada con que se me otorga-



rá para mi cumplida satisfacción aquella vengança que por mí era tanto deseada, quanto lo será esta hermosa princesa de ti después de partida. Por ende, mírala agora, si se te otorga, y cessa de tus llantos, porque esta es la última vez que puedes de su vista gozar.

Y en aquel punto, tomando a Flerisena en sus braços, se la mostró aunque durmiendo con el mismo o mayor sueño que de antes (f. 175r).

Mientras las madres descubren atónitas el infortunado suceso y quedan embargadas por un profundo dolor que, significativamente, las hace desmayarse, las magas ponen rumbo a unos espacios remotos que transformarán en lugares inexpugnables gracias a unos inverosímiles poderes mágicos:

Sin despertar ni un sólo punto, se fue con ella hasta llegar a un alta roca que en la mar se hazía que parecía su altura comunicar con las nuves, la cual estava en medio de la mar en una isleta que muy poco mayor en lo que la roca podía tomar a la redonda. Allí paró la dueña Dragonisa y, usando de sus artes, en breve edificó un castillo cual os diremos sobre lo más alto de la roca, y cercó la muy alta roca toda a la redonda de un alto e fortíssimo muro a la redonda. Todo el muro parecía fecho de fino e relumbrante arambre a maravilla. En la una parte tenía una hermosa puerta, no mayor de quanto un hombre a pie pudiesse entrar, e allí hizo muy fuertes encantamentos. Y en la roca por su arte hizo una boca, a manera de cueva muy estrecha, por la cual subían a lo alto de la roca donde el alto castillo estava. El cual era el más fortíssimo que podía ser, porque el muro e las torre[s] era[n] de hierro muy fino, y entre cada almena tenía un maravilloso y desemejado gigante con una muy fuerte [y] pesada maça de hier[r]o en su mano. El castillo era todo cercado de anchas e hondas cavas a la redonda llenas de agua clara a maravilla, la cual agua procedía de una hermosa y muy clara fuente que en aquel pequeño espacio de campo que ante el castillo estava; parecía ser fecha de tanta y tan gran estrañeza, assí por ser el agua en lugar tan alto como por su riquíssima obra, como diremo[s] en la trezena parte d' esta historia.

Y allí metió a la fermosa infanta Fortuna y a su ruego no la quiso encantar, antes la servía con muy grande y entrañable amor, y aun algunos escritores dizen que le dio un espejo en que vía todas las vezes que quería al príncipe don Lucendus de Francia (f. 140v).

Cuando vino la hora que convenía, con no menos presteza que cuando subiera, [Boralda] lo hizo abaxar [el carro] en una pequeña isla que en los confines de la tierra habitada por los turcos

había, tan apartada de población, por su grande esterilidad, que en ningún tiempo aportó ende persona, ayudando a ello carecer de agua, por donde los navíos passavan tan lexos d'ella, pues de ninguna cosa podían ende aprovecharse, que cuasi en cient años ninguno podía verla, sino forçado de gran tormenta. Y con sus artes, en el mismo instante que ende llegara hizo sobre una roca el más fuerte castillo que su ingenio, el cual era muy grande, pudo alcançar, con muy ricos aposentos y una huerta, aunque pequeña, circuida de muy alto muro; en la cual, assí los árboles y frutas d'ellos como las aguas, que por muchos caños discorrían cayendo de unos pilares en otros haziendo un aplazible estruendo, muy gran deleite acarreavan. Y no quiso, para su mayor fortaleza, hazer en él más de una pequeña puerta con una cava tan honda que espanto ponía a la vista, y para la entrada d'ella una puente tan estrecha que no podía passar más de una persona cavalgando. Al cabo de la cual, junto a la puerta del castillo, había un fuego tan grande ardiendo, assí de noche como de día, que a todos los que ella quería no parecía sino una boca de infierno, según el humo y llamas que de aquel fuego parecían salir llegavan a tan alto que cuasi con las nuves igualavan.

Y después, tomando a Flerisena y Erminia, que a su mismo sabor dormían, las echó debaxo de unos árboles que en la misma huerta había, en el lugar más deleitoso d'ella para que con mayor holgança durmiessen hasta el día (parte 2ª, cap. 26, f. 181r).

Del mismo modo que la estética de lo hiperbólico regía la caracterización de esos monstruos que las dueñas traidoras tenían en sus castillos para doblegar la voluntad de sus adversarios, también aquí la descripción de unas fortalezas construidas de la nada por unos conocimientos que escapan a la comprensión del común de los mortales enfatiza cada uno de los rasgos del recinto para sobrepujarlo en dos aspectos cruciales. De un lado, ambos narradores subrayan la dificultad de su acceso, puesto que la construcción se levanta en mitad del mar, en unas islas pequeñas y por tanto difícilmente localizables, sobre unas rocas o peñas muy altas, rodeadas por unas murallas elevadísimas y por unas cavas profundas, y cuyas entradas estrechas dan la impresión de ser bocas infernales. Pero si las condiciones defensivas de estos alcázares resultan envidiables, asimismo debe reconocerse la habilidad de las magas para convertirlos en espacios amenos, de ahí la importancia de sus huertas deleitosas y esas tópicas fuentes en las que pueden regocijarse las hermosas protagonistas. Y es que si el destino de Urganda la Desconocida, en las *Sergas de Esplandián*, al ser encerrada en una torre en-

cantada en la ciudad de Tesifante era más bien triste, reproduciendo de esta forma el autor la hostilidad existente en un relato donde se oponen dos fuerzas religiosas antagónicas, la conducta de Dragosina y Boralda con sus víctimas es mucho menos cruel. Fortuna y Flerisena no son rivales de las magas ni suponen para ellas ninguna amenaza. Sólo son el medio indirecto de satisfacer la sed de venganza de unas dueñas cuya soberbia les impide reconocer la perversidad de sus antiguas costumbres y por eso no perdonan a los caballeros protagonistas por haberlas apartado de su camino, matando a sus parientes y dejándolas a ellas al servicio de otros.

Al mismo tiempo, la intervención de estas criaturas femeninas sirve a los autores para urdir nuevas virtualidades, planteando argumentalmente otras empresas que deberán ser llevadas a cabo por los héroes para contrarrestar la agresión cometida contra el orden social. Eso sí, mientras Dionís Clemente resuelve más adelante este conflicto, Pedro de Luján lo pospone para una posterior continuación que nunca llegó a escribir. No obstante, el trayecto recorrido hasta aquí arroja una cierta claridad sobre las dimensiones de la labor imitadora del escritor sevillano. A pesar de que los fragmentos textuales analizados se circunscriben a un nivel episódico, sí que dejan entrever la importancia de la memoria literaria de un autor que no es reacio a retomar ideas de otros libros para remodelarlas en su propia composición. Las afinidades rastreadas en varios momentos son tan significativas como los detalles donde Luján se aparta de sus modelos precedentes, pues evidencian cómo la imitación no es un recurso meramente repetitivo, sino que conlleva el manejo de prácticas reductoras, amplificatorias o transformadoras. En ciertos instantes, la labor de Luján cobra una apariencia artesanal, porque un mismo motivo original propicia el cotejo de varias fuentes que luego tendrá que amoldar sin que salten las chispas del rompecabezas que está manipulando. La tarea mimética requiere, por tanto, una habilidad para hacer pasar ante los ojos de los lectores o los oídos de los oyentes una materia vieja que ahora se presenta rejuvenecida y se ofrece para deleite de los amantes de unas ficciones que, fundamentalmente, persiguen la fruición de su público. Tan importante como el descubrimiento de los teóricos modelos literarios que nutren la imaginación del escritor es la naturaleza de los textos o de los episodios imitados, después de que dicho autor haya llegado hasta ellos conscientemente o por azar. En el caso de Pedro de

Luján todavía puede parecer más sorprendente el carácter de los fragmentos reutilizados. En ellos encontramos motivos tópicos del género caballeresco como la continua dualidad entre el bien y el mal, encarnados respectivamente en la peripecia del héroe protagonista y las dueñas traidoras, que se ramifican por la vía de lo extraordinario y lo efectista sin dar lugar a la reflexiones morales o didácticas más allá de la pura ejemplaridad derivada de la resolución de los conflictos planteados. Esta complacencia de Luján en destacar la magnitud y los límites maravillosos de monstruos inimaginables o recintos fadados parece chocar con la personalidad de un individuo que en su obra más famosa, los *Coloquios matrimoniales* (1550), reflejaba una formación humanista de raíces erasmianas que puede ser incompatible con la idea de un libro de caballerías dominado por una vocación lúdica. Llegados a este punto, podemos preguntarnos si la tan debatida aversión erasmista hacia esta literatura hacía imposible que la inventiva de un escritor se dirigiera hacia las sendas del entretenimiento o si, por el contrario, la formación ideológica de Luján no era tan sólida como para detenerse en prejuicios como la presunta perniciosidad de estos libros. En cualquier caso, el sevillano debió comprender que, cuando se decidió a vincular su relato con la célebre saga del *Amadís de Gaula*, el público reclamaba una serie de obras con unas características concretas con las que se deleitaba y él estaba en cierto sentido obligado a responder a estas preferencias<sup>13</sup>. No es extraño entonces que los ecos de los libros de Rodríguez de Montalvo, de Feliciano de Silva o de un autor ajeno a la familia amadisiana como Dionís Clemente pervivan en su relato a través de la imitación. Luján siguió, pues, una senda que empezaba y terminaba en la literatura; emprendió un viaje provisto de unas armas que, como su memoria literaria, ya habían utilizado otros escritores antes que él, como el propio Silva cuando bebía en los folios redactados por Montalvo<sup>14</sup>, y otros personajes lo harán

<sup>13</sup> Señala JOSÉ MANUEL LUGÍA MEGÍAS que Feliciano de Silva, experimentando a partir del paradigma inicial del *Amadís de Gaula*, sirvió de puente para el triunfo del libro de caballerías de entretenimiento hacia la mitad del siglo XVI, con la publicación de textos representativos de esta nueva tendencia genérica como el *Espejo de príncipes y caballeros*, de Diego Ortúñez de Calahorra. Véase su artículo "Libros de caballerías castellanos: textos y contextos", *Edad de Oro*, 21 (2002), esp. pp. 29-31.

<sup>14</sup> En su primera crónica caballeresca, el *Lisuarte de Grecia*, Feliciano de Silva está enormemente influenciado por los cinco primeros libros de la serie

después, pensemos en Esteban Corbera y su *Febo el Troyano*, hasta el extremo de transformar sus historias en un conjunto antológico de libros precedentes<sup>15</sup>. Con resultados dispares, los libros de caballerías concedieron un papel básico al diálogo intertextual, diálogo en el que la lectura y la creación eran, muchas veces, dos caras de una misma moneda: la aventura literaria.

EMILIO JOSÉ SALES DASÍ

amadisiana, algunos de cuyos episodios copia y otros los reelabora mínimamente. Sobre este particular, me remito a lo dicho en "Feliciano de Silva y la tradición amadisiana en el *Lisuarte de Grecia*", *Incipit*, 17 (1997), 175-217.

<sup>15</sup> JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO destaca que Esteban Corbera "no duda en copiar fragmentos de forma literal para colocarlos con el fin de conseguir una nueva «composición»: su texto" ("*Febo el Troyano* [1576] de Esteban Corbera: la reescritura caballeresca de la materia troyana", *Edad de Oro*, 21, 2002, p. 447).

