

INTRODUCCIÓN

FELICIANO DE SILVA: ENTUSIASTA CAZADOR DE INNOVACIONES

Hablar de libros de caballerías castellanos es hablar de Feliciano de Silva. Icónico, intrincado, novedoso, irreverente, son algunos de los adjetivos que suelen acompañarlo. No en vano Cervantes lo nombra el escritor favorito de su enjuto hidalgo. Fue él quien le secó el seso al Quijote. Esto es algo que no se puede tomar a la ligera. En el siglo XVI alcanzó tanta fama que hoy sería considerado un éxito en ventas, un auténtico *best-seller*¹. Nacido en Ciudad de Rodrigo, hace más de quinientos años, Feliciano de Silva se aventuró por primera vez en el mundo de la ficción caballeresca cuando apenas tenía veintiocho años. Fue entonces cuando apareció en Sevilla, en 1514, su *Lisuarte de Grecia*, libro con el que inició su extenso y valioso legado literario. A lo largo de casi cuarenta años, Silva llegó a ver en vida la publicación de cinco de sus libros de caballerías: el ya citado *Lisuarte de Grecia*; *Amadís de Grecia*, en 1530; los dos primeros libros de *Florisel de Niquea*, en 1532; la *Parte tercera del Florisel de Niquea*, en 1546²; y la *Cuarta parte del Florisel de Niquea*, en 1551. Además de estas aventuras caballerescas, Silva cautivó a su público con la *Segunda Celestina*, aparecida en 1534, y con el *Sueño de Feliciano*, de 1544.

¹ José Luis Gonzalo Sánchez-Molero cuenta que, ni bien salían de imprenta sus continuaciones amadisianas, estas se agotaban rápidamente, por lo que en muchas librerías de la época se evidencia gran escasez de sus títulos (2018: 350). Al respecto, revisar el estudio de Gonzalo acerca de la presencia editorial de los libros de Feliciano de Silva en los inventarios de las bibliotecas y registros de la época: Gonzalo Sánchez-Molero, J. L. (2018): «Las obras de Feliciano de Silva en los inventarios de las bibliotecas hispánicas del Siglo de Oro: lectura y presencia», *Celestinesca*, 42, pp. 339-374.

² Respecto al debate que suscita la posible fecha de publicación de la obra, revisar la introducción de Javier Martín Lalanda en la edición del *Florisel de Niquea (Tercera parte)*, publicada en 1999 por el Centro de Estudios Cervantinos.

No es difícil imaginar que los lectores de la época hallaran en él a un autor a quien seguirle los pasos. Desde su *Amadís de Grecia*, Silva demostró ser un fascinante creador de ficciones, original hasta el tuétano, un entusiasta cazador de innovaciones³.

Decir que los lectores de la época consumían febrilmente libros de caballerías no es exageración. Lectores y lectoras podían verse reflejados en sus páginas. Se identificaban tanto con el modelo como con los sentimientos que movían a los personajes: estaban hechos a la imagen y semejanza de su época. Como señala María Luzdivina Cuesta Torre, los libros de caballerías propagaban un sistema de valores ligado a su época y realidad histórica, de manera que eran reflejo de su tiempo⁴. La cantidad de ediciones y la diversidad de obras que han sobrevivido hasta la actualidad⁵ son la prueba irrefutable de que constituyeron el género narrativo más querido del siglo XVI⁶. Se trató de una verdadera revolución editorial. Su lectura, tanto individual como colectiva, fue arrolladora. Las personas, ya sean letradas o iletradas, no solo los leían o escuchaban, sino que hasta se los aprendían de memoria⁷. En las tertulias se comentaban las hazañas, después de las comidas se leían episodios, resultaba imposible no seguir con expectativa el destino de los personajes. Eran historias que desbordaban el espacio de la página escrita para pasar a poblar y alimentar el imaginario colectivo de la época⁸. Ahí radica su valor.

Este fenómeno se venía gestando desde la Edad Media⁹, época en que la caballería, como mecanismo de la sociedad, logró reflejarse en el espejo de la

³ Pomer Monferrer y Sales Dasí (2005: 74).

⁴ Cuesta Torre (2002: 108).

⁵ José Manuel Lucía Megías (2002) propone un corpus de libros de caballerías conformado por un total de 75 títulos.

⁶ La importancia de este género no solo se evidencia mirando al pasado: su trascendencia se mide también en su influencia en el momento en que se están sentando las bases de la narrativa moderna, como apunta José Manuel Lucía Megías (2004: 221). Prueba de ello es el ensayo de *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, publicado por Mario Vargas Llosa en 1968, en el que reconoce el valor de la obra de Joanot Martorell, así como su influencia al ser uno de sus modelos literarios a seguir, junto a novelas como *Moby Dick*, *Madame Bovary*, o *La guerra y la paz*.

⁷ Aguilar Perdomo (2005: 47).

⁸ Después de todo, «siempre ha sido necesario el entretenimiento, la aventura y la fantasía, y siempre lo será», acierta al recordarnos José Manuel Lucía Megías (2004: 11).

⁹ Entre los modelos literarios que alimentaron a los libros de caballerías, Lucía Megías y Sales Dasí identifican a las materias de Francia, Bretaña y Roma, pero con un perfil más castellano una vez que entran en contacto con la península en los inicios del

literatura y la empuñó como «una de sus armas más eficaces de dominio ideológico y de mantenimiento de toda una serie de privilegios»¹⁰. Feliciano de Silva miró con atención este pasado y conocía perfectamente el ADN de la tradición caballeresca que había seducido la imaginación de los medievales desde el siglo XII¹¹. *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián* eran pilares indiscutibles. Garcí Rodríguez de Montalvo fue el padre de las continuaciones del ciclo amadisiano por excelencia. Los autores que vinieron después de él, de alguna u otra manera, lo tenían como referencia en su horizonte de ficción caballeresca. Aunado al estímulo de la imprenta, el género literario de los libros de caballerías vivió sus años dorados¹². Eran las condiciones propicias para que los escritores explotaran el tema caballeresco. Fue así que el árbol genealógico de Amadís de Gaula¹³ proliferó y se extendió como nunca antes se había visto. Los libros

Renacimiento. De ese modo inicia una transformación de las fuentes primarias medievales, ya que adquieren nuevos y distintos elementos y perspectivas desde los cuales los escritores peninsulares escriben y reescriben a sus antepasados caballerescos. De hecho, en los libros de caballerías, un ámbito que bebe directamente de la fuente medieval es el bélico, donde se recrean aquellos conflictos militares entre dos grandes ejércitos de la literatura medieval. Lucía Megías y Sales Dasí recuerdan que «los referentes literarios medievales nunca llegan a desaparecer de los libros de caballerías castellanos, aunque sea como mantenimiento de las características de los primeros textos publicados a finales del siglo XV y principios del XVI» (Lucía Megías y Sales Dasí, 2008: 88-89).

¹⁰ Lucía Megías y Sales Dasí (2008: 25).

¹¹ Lucía Megías (2004: 11).

¹² José Manuel Lucía Megías subraya la importancia que el éxito editorial tuvo en este escenario: «[...] todos estos libros de caballerías forman parte también de una estrategia editorial que llegó a crear gracias a estos títulos —y muchísimos más— un verdadero género editorial: un código con unas precisas características externas que tenía la finalidad de atraer como una sirena en medio del océano impreso la atención del comprador, mediante el cual un género literario se identifica con una formulación externa concreta. Ambos tipos de géneros, literario y editorial, deben entenderse como las dos caras de la moneda de los libros de caballerías [...]» (Lucía Megías, 2004: 12). Por su parte, María Carmen Marín Pina hace hincapié en la trascendencia de las preferencias del público y la actividad lucrativa incluso en la conformación del mismo canon: «Atentos a los gustos del público y al negocio, libreros, editores, impresores y mentores o colaboradores de las imprentas trazan de algún modo, junto con los autores, las directrices literarias y dirigen los gustos del público, con la ayuda de la imprenta fijan el canon de la literatura en los primeros años del XVI y organizan el mercado» (Marín Pina, 2011: 29).

¹³ El *Amadís de Gaula* es el libro más estudiado y comentado hasta la actualidad, el «paradigma de todo un género», como dice Lucía Megías (2002: 410).

de caballerías se convirtieron en una larga red de descendencia, y presentaban cada vez un complejo sistema de aventuras tejidas y cruzadas entre sí.

El corpus que conforman los libros de caballerías de los que se tiene noticia en la actualidad es vastísimo y muy complicado de clasificar¹⁴. A pesar de ello, quienes se han encargado de estudiar la materia amadisiana han reconocido dos vertientes que cumplen con prerrogativas diferentes dentro del grupo de las continuaciones. En primer lugar, se encuentran las obras de fondo moralizante, como el *Florisando* de Páez de Ribera, de 1510; y el *Lisuarte de Grecia*, de Juan Díaz, de 1526. El segundo tipo abarca, en cambio, obras que tienen como objetivo principal el entretenimiento del lector y que son conocidas por desplegar una bien alimentada imaginación: *Lisuarte de Grecia*; *Amadís de Grecia*; los tres libros de *Florisel de Niquea*; y *Silves de la Selva*, escrito por Pedro de Luján en 1546. A excepción de este último, todos los demás fueron escritos por Feliciano de Silva¹⁵. Esta es una prueba elocuente de la posición que había asumido el autor mirobrigense frente a la tradición del *Amadís de Gaula* de Montalvo. Si bien el *Amadís* se configuró como el paradigma del que partían los escritores de la época¹⁶, Feliciano de Silva no se conformó con ser únicamente imitador o continuador¹⁷. Aquello que lo movía no era la fórmula fácil de la fama. Para Silva era

¹⁴ Lucía Megías expone la clasificación antigua de los libros de caballerías, en comparación con un nuevo orden (2004: 12-28).

¹⁵ Brandenberger (2003: 57).

¹⁶ Cuesta Torre, al ahondar en el universo medieval de las imitaciones y refundiciones, resalta que incluso el *Amadís* fue «recreado» por Montalvo, pero que, al alcanzar semejante importancia, la obra llegó a «adquirir el carácter de original, considerándose la versión anterior como su fuente» (1997: 53).

¹⁷ Cuesta Torre explica que, en realidad, la imitación –*imitatio*– era una práctica muy común entre los escritores de aquellos siglos, ya que la consideraban una técnica que mostraba la erudición poética de dichos autores, hasta llegó a ser concebida como un indicador de calidad literaria. Cuesta apunta que los humanistas de la época tomaban en cuenta las enseñanzas de Quintiliano en su *Institutione Oratoria*, en la que subrayaba que la imitación, además de ser útil, en realidad era «necesaria para adquirir la elocuencia». Según Quintiliano, se podía extraer tanto la forma como la materia de aquellos autores «dignos de ser imitados». Pero hizo también una acotación importante: «La imitación no es suficiente en sí misma [...] tras ella se ha de imponer la propia personalidad que, mediante la emulación, intente no solo igualar, sino superar a su modelo». Cuesta aclara que, por desgracia, la mayoría de autores de libros de caballerías no consiguieron este objetivo, sino que trajo como consecuencia «el empobrecimiento del género, agotado por su mismo carácter imitativo e incapaz de hacer surgir motivos nuevos». Tal vez haya sido la repetición empalagosa y redun-

importante forjarse un camino propio, construir algo nuevo. Es por eso que se alejó de la horma del *Amadís* medieval y de las imitaciones anquilosadas. Aunque fue un atento discípulo de esa escuela, con el tiempo fue tomando libertades respecto a su modelo. Con mayor holgura, se dispuso a inventar, proponiendo la novedad y el asombro tanto en sus fórmulas argumentales, como en el rumbo que tomaron sus peripecias.

Silva no solo dedicó su vida a la escritura, sino que también fue un lector voraz. Es conocida la anécdota de que llegó a vender sus propiedades para adquirir más libros¹⁸. Hay quienes piensan que, en vista de sus arcas rebosantes de todo tipo de obras, Feliciano de Silva «apreciaba más los libros» que el resto de las posesiones materiales¹⁹. Es debido a esta doble condición de lector-escritor que Feliciano de Silva no solo pensaba en los modelos y la tradición caballeresca al escribir, sino, sobre todo, en lo que su público quería leer²⁰. Al estar siempre pendiente de los libros que salían de imprenta, Silva se mantenía al corriente de las innovaciones artísticas de sus contemporáneos²¹. Pronto empezó a explorar los límites y las reglas de juego de un género que se encontraba codificado, si no estancado, desde hacía mucho tiempo. Esta es precisamente la característica más relevante de la escritura de Feliciano de Silva: sus ansias de novedad. Algunos lectores de la época lo juzgaban, es verdad, por su pluma «exageradamente artificiosa», como apunta Sydney Cravens. Incluso ciertas personas dejaron de verlo como un excéntrico²², para llamarlo, en cambio, loco²³. Pero nada de esto fue motivo suficiente para desalentarlo. Desde sus primeras entregas, su prioridad fue darle gusto al público que esperaba de él grandes y entretenidas historias. Feliciano les pro-

dante de las mismas peripecias la que hizo que Cervantes acabara por rechazar y ridiculizar los mecanismos de los libros de caballerías en el *Quijote* (1998: 297-304).

¹⁸ Pomer Monferrer y Sales Dasí (2005: 73).

¹⁹ Cravens (1976: 36).

²⁰ Según Emilio Sales Dasí, Feliciano de Silva no se aproxima al lector «desde una posición de superioridad, avisando o aconsejando como quien se cree en poder de una verdad que debe instaurar» (1997: 179). Por el contrario, la relación que Silva establece con su público es de «lector a lector». Caso distinto es el de Garcí Rodríguez de Montalvo, por ejemplo. Emilio Sales Dasí, por su lado, reconoce que «Feliciano no quiso ilustrar ni convencer con moralidades» (2003: 104).

²¹ Pomer Monferrer y Sales Dasí (2005: 74).

²² Tobias Brandenberger incluso lo considera una «figura marginal» en la tradición literaria hispánica (2003: 56).

²³ Cravens cita entre estos a Diego Hurtado de Mendoza y al mismo Cervantes, aunque pertenecía a una generación mucho más joven que la de Feliciano de Silva (1976: 35).

metió efectismo, variedad y diversión²⁴. Y los lectores, más de una vez al filo de sus asientos, no fueron defraudados. No es distinto con la tercera parte del *Florisel de Niquea*.

LA TERCERA PARTE DEL FLORISEL DE NIQUEA: AUDACIA Y TRAVESTISMO

El tipo de modelo que triunfa en la segunda mitad del siglo XVI es el de la experimentación²⁵. No es de extrañar que la obra de Feliciano de Silva haya sido celebrada de aquella forma. La relevancia de la *Parte tercera de la Corónica del muy excelente príncipe don Florisel de Niquea*²⁶ se debe, entre otras virtudes, al peculiar giro que le otorga a la construcción de la masculinidad y la femineidad de sus personajes. A pesar de concebir el mundo a partir de una lógica y un orden binarios –rígidos, codificados, simbólicos–, Silva propone un diálogo más audaz que el resto de sus colegas: utiliza los moldes establecidos en los libros de caballerías tradicionales para componer, a partir de estas estructuras, un paradigma de género más complejo en sus personajes. Su instrumento para lograrlo es el travestismo.

No es exageración afirmar que la decisión que toma Feliciano de Silva de travestir a sus personajes es fundamental en el argumento de la obra. Tampoco es que él lo haya inventado: los personajes travestidos existen desde los inicios de la literatura, ya sea con los griegos en los rituales dionisiacos²⁷, o en la tradición escandinava, donde hasta Thor se viste con prendas nupciales femeninas²⁸ y se hace pasar por la diosa Freyja para recuperar su martillo

²⁴ Sales Dasí (2003: 105).

²⁵ Lucía Megías (2003: 237).

²⁶ La edición con la que se ha trabajado es la de Javier Martín Lalanda (1999): *Florisel de Niquea: Tercera parte*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos. Todas las citas han sido extraídas de dicha edición.

²⁷ Pedro Jesús Molina Muñoz, valiéndose de M. Eliade, explica que a través del travestismo y la androginia se ve reflejada la naturaleza híbrida de Dioniso, símbolo de «la totalidad, la plenitud sexual, propia de un estado primordial de la divinidad» (2015: 41). El rol del travestismo en los ritos dionisiacos, además, cumple un papel «liberador», en cuanto Dioniso logra invertir la naturaleza, y con ella «hace a sus adeptos asumir nuevos roles y nuevas funciones», quienes son introducidos en «un eterno resurgir, en su delirio báquico». Con todo, «el travestismo dionisiaco se impone a los adeptos al dios que quieren participar de sus ritos, a la vez que los libera de inhibiciones y diferencias sociales» (60). El travestismo también es una forma de abolir las diferencias y expandirse por encima de los límites.

²⁸ Véase Frankki, J. (2012): «Cross-Dressing in the Poetic Edda: Mic muno Æsir argan kalla», *Scandinavian Studies*, 84.4, pp. 425-437.

en la edda del siglo XIII, «*Brymsqviða*»²⁹. El travestismo es más común de lo que se cree, pero el caso de los primos Agesilao de Colcos y Arlanges de España es especial. Dos muchachos, futuros caballeros, se visten y actúan como mujeres a lo largo de todo un libro. Un giro tan sencillo como complicado. No es una fórmula improvisada para sacarle una risa previsible –y breve– al lector. Por el contrario, se trata de un desvío polivalente, bien tramado, con repercusiones importantes. Bajo los nombres de las guerreras sármatas Daraida y Garaya, los personajes travestidos consiguen acceder tanto a los espacios masculinos como los femeninos del universo caballeresco tradicional. Mientras que los demás personajes, arquetipos del caballero y la doncella, se circunscriben a los códigos que su género les asigna, para los travestidos el disfraz es oportunidad. Un vestido se convierte en la posibilidad de moverse y actuar en espacios a los que normalmente no tendrían acceso. Un vestido es una puerta que se abre. Es entonces cuando el travestismo, lejos de ser un elemento anecdótico, o parte de un repertorio humorístico, se vuelve un tema capital en la propuesta de Feliciano de Silva.

El travestismo en la tradición caballeresca ha llamado la atención de numerosos investigadores. Si bien la mayor parte de estudios gira en torno al uso del disfraz en el teatro³⁰, existen trabajos notables acerca del traves-

²⁹ Frankki recuerda, sin embargo, que el travestismo era repudiado y castigado en las sociedades nórdicas: «Cross-dressing and cross-gendered activity was considered one of the most vile and despicable acts a man (or male god) could commit. It was often associated with effeminacy, perversion, (passive) homosexuality, cowardice, and loss of status». Estas prohibiciones y sus respectivas medidas punitivas fueron recogidas en el código *Grágás*, donde el castigo por travestirse podría llegar a ser incluso la muerte (433).

³⁰ En su mayoría, se enfocan en los personajes femeninos que visten hábito masculino. De hecho, son muy pocos los que abordan el caso de hombres travestidos. Entre las publicaciones más novedosas, destaca la lectura crítica que hace Ramón Martínez a la presencia de las sexualidades divergentes en el teatro del Siglo de Oro español como herramientas para provocar el humor: Martínez, R. (2011): «Mari(c)ones, travestis y embrujados: La heterodoxia del varón como recurso cómico en el Teatro Breve del Barroco», *Anagnórisis*, 3. Otra investigación provechosa es la que lleva a cabo Sidney Donnell acerca del travestismo en el teatro español de los siglos XVI y XVII, asumiéndolo, con justa razón, como un elemento disruptivo y desestabilizador de las categorías de género, sexualidad y clase en un contexto donde la autoridad y la heteronormatividad patriarcal se hallaban en crisis. Sostiene su propuesta sobre el análisis de comedias escritas por Lope de Rueda, Lope de Vega, Monroy y Silva, entre otros: Donnell, S. (2003): *Feminizing the Enemy: Imperial Spain, Transvestite Drama, and the Crisis of Masculinity*, Lewisburg, Bucknell University Press.

tismo masculino en la literatura medieval, como los de Paulina Lorca Koch³¹, Michael D. Amey³², o Debbie Kerkhof³³. Aunque son muy pocas, se cuenta también con investigaciones que profundizan este aspecto en la obra de Feliciano de Silva³⁴. Gema Montero reconoce con acierto que el disfraz o el cambio de personalidad de los personajes es un fenómeno recurrente en la obra del mirobrigense³⁵. Sin embargo, una de las investigaciones que más inquiere acerca de este tema es la de Elizabeth Triplette³⁶. En el cuarto capítulo de su tesis doctoral, *The Transgendered Knight: the Strange Case of Agesilao and Daraida*, Triplette elabora un cuidado e interesante análisis acerca del travestismo de Agesilao desde el punto de vista de lo monstruoso. Entre sus acertados planteamientos, destaca su manera de entender el travestismo de este personaje como una situación compleja en la que entran en conflicto las iden-

³¹ Recomiendo, sobre todo, los siguientes: Lorca Koch, P. (2016): «Masculinidades medievales: Hombres disfrazados de mujer en la narrativa de Yosef ben Me'ir ibn Zabarrah y de Raoul de Houdenc», *Cuadernos Judaicos*, 33; y Lorca Koch, P. (2016): «Las subversiones de Tristán: Construcciones identitarias a partir de la marginalidad», *Revista Historias del Orbis Terrarum*, 17.

³² El trabajo de Michael D. Amey (2004) es uno de los más valiosos en su categoría, y comparte puntos de intersección vitales para esta investigación, como el curioso caso de travestismo de Parzival y su propuesta de una identidad de género que vincule a la masculinidad y la femineidad en conjunto.

³³ Debbie Kerkhof investiga el travestismo tanto de hombres como mujeres en la literatura medieval, y compara el registro serio y cómico de aquellos personajes travestidos: Kerkhof, D. (2013): «Transvestite Knights: Men and Women Cross-dressing in Medieval Literature», Master thesis, Universiteit Utrecht.

³⁴ Entre las investigaciones más recientes se encuentra la tesis de Stefania Trujillo defendida en la Universidad de Verona en 2019. Trujillo, entre los diversos temas que aborda, se refiere en el tercer capítulo de su tesis al travestismo empleado en los libros de caballerías de Silva como un recurso que el autor explota para provocar la diversión en el público. Además, se encarga de reconocer el valor precursor de Silva al utilizar la confusión de identidad en sus personajes. La autora divide los cambios de sexo a partir del disfraz en tres grupos de personajes: los caballeros vestidos de mujer, la doncella guerrera y los gemelos de diferente sexo. Véase Trujillo, S. (2019): «'Yo soy tú, y tú eres yo'. Disfraz, metamorfosis y duplicación en los libros de caballerías de Feliciano de Silva», Tesis de doctorado, Scuola di Dottorato di Scienze Umanistiche, Università di Verona.

³⁵ Montero García (2015: 192).

³⁶ Agradezco infinitamente la amabilidad de la autora al brindarme su trabajo, por permitirme leerla, y, sobre todo, aprender de ella: Triplette, E. S. (2008): *Pagans, Monsters, and Women in the Amadis Cycle*, Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Romance Languages and Literatures, University of California.

tidades –la inventada y la real, la femenina y la masculina–, aspecto que dota al travestido de una naturaleza monstruosa³⁷, transgresora y marginal. Además de Elizabeth Triplette, un autor que ahonda en la repercusión del travestismo de estos personajes es José Jiménez Ruiz³⁸. En su análisis, Jiménez Ruiz busca desentrañar el travestismo de Agesilao y Arlanges, y mostrar su importancia en el desarrollo de la obra, desde el punto de vista de los personajes, la trama y la focalización del lector. Finalmente, otro autor que se ha acercado a esta temática ha sido Emilio José Sales Dasí³⁹, quien examina la estratagema de los travestidos y perfila a grandes rasgos sus características más relevantes.

Sin embargo, a pesar de contar con estas investigaciones, provechosas cada una a su manera, el personaje de Agesilao/Daraida ha sido el gran olvidado. El resto de estudios que se han ido encontrando en el camino aluden al travestismo de este personaje tan solo de manera tangencial y sin prestar demasiada atención a su relevancia en la obra. Muy lejos de eso, este trabajo propone tomarse en serio el travestismo, convencido de sus repercusiones en la trama y en la manera de entender el universo de los libros de caballerías. Bastaría con atender al hecho de que Feliciano de Silva se aleja del modelo de travestismo habitual, donde son las doncellas quienes portan ropas o armaduras para disfrazar su identidad y alcanzar ciertos privilegios o libertades a

³⁷ Sobre esto, Simone Pinet advierte que los monstruos representan la imagen contraria de los caballeros, por lo que deben ser derrotados. Los monstruos también pueden funcionar como recordatorio de la naturaleza animal de los personajes: «Monsters are there to be defeated, negatively mirroring the characteristics of the knight and counterbalancing monarchic power in the process; monsters, however, are precisely what bring together and separate, what lie across and within the distinction between the political animal and the animal as such. Texts such as the chivalric, which in this sense can be read as part of the debates on monarchy, include monsters as the return of the repressed: a reminder that we too are animals, or alternatively, that it is only the knight who can overcome the animal within» (2010: 244). Aunque los monstruos puedan representar un verdadero peligro para los héroes caballerescos, «the supernatural finally succumbs to the virtuosity and valor of the knight» (247). Elizabeth Triplette llama la atención sobre el hecho de que el protagonista de un libro de caballerías tenga rasgos que pueden vincularse al mundo de lo monstruoso.

³⁸ Jiménez Ruiz, J. (2002): «De Feliciano de Silva al *Persiles*: La metamorfosis del hombre en mujer como recurso de estructura y género», en *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica, siglo de oro y modernidad*, eds. G. Cabello Porras y J. Campos Daroca, Málaga, Universidad de Málaga.

³⁹ Sales Dasí, E. J. (2003): «Princesas 'desterradas' y caballeros disfrazados. Un acercamiento a la estética literaria de Feliciano de Silva», *Revista de Literatura Medieval*, XV, 2.