



GONZÁLEZ ALVA, Rafael. Un caballeresco canto del cisne: la *Alegoría del monstruo español* (1627). *Revista Épicas*. Año 7, N. 13, Jun 2023, p. 34-48. ISSN 2527-080-X.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023.v13.3448>

UN CABALLERESCO CANTO DEL CISNE: LA ALEGORÍA DEL MONSTRUO ESPAÑOL (1627)

A CHIVALRIC SWAN SONG: ALEGORÍA DEL MONSTRUO ESPAÑOL (1627)

Rafael González Alva¹
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN: Este artículo arroja nueva luz sobre tres características de la *Alegoría del Monstruo español*, de Miguel González de Cunedo, poema caballeresco castellano que tiene el raro honor de haber sido el último texto de su género en imprimirse durante su época. Dentro de la mezcla de elementos de los libros de caballerías y de la poesía épica culta renacentista, característica de los poemas caballerescos castellanos, el poema de González de Cunedo presenta tres particularidades disidentes: brevedad de extensión como la de un “epilio”, imitación incipiente del estilo gongorino y el uso, entre explícito y velado, de la alegoría poética.

Palabras clave: *Alegoría del Monstruo español*; Miguel González de Cunedo; libros de caballerías, poesía épica culta; epilio; gongorismo; alegoría.

ABSTRACT: This paper sheds new light on three characteristics of Miguel González de Cunedo's *Alegoría del Monstruo español*, a Spanish chivalric poem that has the rare honour of having been the last text of its literary genre to be printed during its time. Within the mixture of elements from chivalric romances and Renaissance epic poetry, characteristic of Spanish chivalric poems, González de Cunedo's poem presents three dissident particularities: brevity of length like that of an “epilo”, early imitation of the Gongorine style and the use, between explicit and veiled, of poetic allegory.

Keywords: *Alegoría del Monstruo español*; Miguel González de Cunedo; chivalric romances; epic poetry; epilio; Gongorism; allegory.

¹ Maestro en Letras (Letras Mexicanas) por la Universidad Nacional Autónoma de México (16 de enero de 2023), miembro del grupo de investigación “*Leliteane*. Lengua, literatura y teatro en la Nueva España” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Correo electrónico: rafael_alvarez@hotmail.com

Introducción

Las tres primeras décadas del siglo XVII serían la época de los últimos libros de caballerías castellanos, desde el *Policisne de Boecia* (1602), de Juan de Silva y Toledo, hasta la quinta y última parte del *Espejo de príncipes y caballeros*, anónima y conservada en un manuscrito posterior a 1623 (Lucía Mejía, 2001), incluidas las dos partes del *Quijote* (1605-1615) y su apócrifa continuación de Avellaneda (1614). En consecuencia, sería también la época de los dos últimos —y escasos— poemas caballerescos castellanos, subgénero literario estrechamente ligado tanto a los libros de caballerías como a la épica culta renacentista cuyo corpus ha sido establecido por Juan Carlos Pantoja Rivero (2004). Dichos poemas caballerescos son la primera —y última— parte de la *Genealogía de la toledana discreta* (1604), de Eugenio Martínez, y la *Alegoría del Monstruo español* (1627), de Miguel González de Cunedo. Al hablar de estas obras, Pantoja Rivero menciona que “se convirtieron, tras el aluvión cervantino, en una especie de canto del cisne de la literatura caballerescas, cuyo certificado de defunción se ocultaba en las páginas del *Quijote*” (Pantoja Rivero, 2004, 55).

Como puede observarse en las fechas, es la *Alegoría del Monstruo español* quien tiene el “raro privilegio” (342) de ser el verdadero último texto caballeresco impreso en España, el canto del cisne de la literatura caballerescas, que “llega a su fin utilizando el mismo molde [el verso] con el que nació en la lejana Francia de la segunda mitad del siglo XII” (16). Este privilegio de postrero, no obstante, no ha sido suficiente para que el poema de González de Cunedo despierte el interés de la crítica, y aunque ya no puede decirse que “nadie le ha dedicado jamás una sola línea, al menos entre los que alguna vez han hablado de los poemas caballerescos” (337), los textos críticos que a la fecha lo tratan se limitan al estudio previo a la edición fragmentaria de Pantoja Rivero y a un artículo de Marisa Martínez Pérsico (2008). Tal desinterés no solo se debe a la falta de una anotada y completa edición crítica del poema, sino a “la escasa calidad literaria de la obra [...], en la que confluyen diversas tendencias que la consolidan como un texto extraño y un tanto fuera de los cauces que fueron propios de sus congéneres anteriores” (Pantoja Rivero, 2004, 337). El objetivo del presente trabajo es resaltar tres de esas tendencias no advertidas o apenas mencionadas por la crítica que creemos son pertinentes para terminar de ubicarlo dentro de las letras de su tiempo y conocer mejor las características de esa última literatura caballerescas.

Así pues, a continuación se resumirán las particularidades ya advertidas del *Monstruo español*, tanto por Pantoja Rivero como por Martínez Pérsico, y se desarrollarán entonces tres

aspectos: la brevedad general de la obra, su tendencia al gongorismo y la intención de crear una alegoría.

Un caballeresco canto del cisne

Los poemas caballerescos castellanos “recrean en verso el mundo fascinante de los libros de caballerías” (24), se escriben aproximadamente desde mediados del siglo XVI a inicios del XVII y se imprimen en cuarto o en octavo,² formatos comunes en los que se imprimían los versos en el Siglo de Oro. Estructuralmente siguen el esquema de la épica culta renacentista, las llamadas “partes cuantitativas” por la preceptiva épica neoaristotélica acuñada en el quinientos: proposición argumental, invocación de la musa y narración (López Pinciano, 1998, 469). Asimismo, suelen incluirse exordios morales al inicio de los cantos y, al final de los mismos, advertencias sobre el cansancio del poeta y la postergación del canto, elementos originarios del *Orlando furioso* (1516), de Ludovico Ariosto, extendidos en la épica culta renacentista en general (Pantoja Rivero, 2004, 25-29).

Por otra parte, los poemas caballerescos castellanos retoman de diferentes maneras los elementos constructivos de la narración de los libros de caballerías castellanos. Pantoja Rivero distingue tres tipos:

los que se centran en un héroe único y relatan sus hechos desde la infancia, incluyendo la presencia del protagonista, a la manera, por ejemplo, del *Amadís de Gaula* (*Pironiso y Celidón*); los que narran las aventuras de un caballero tomadas desde un punto concreto de la vida de los mismos, como sucede en un buen número de relatos artúricos (*Florando* y el *Monstruo español*) y, por último, *La toledana discreta*, donde se relatan las hazañas de muchos caballeros (30-31).

Además, los finales se dejan abiertos y se anuncia, por lo general, la continuación de las historias o se invita a otros autores a continuarlas, aunque en ninguno de los casos esto se logra. Se usa también, en mayor o menor medida, el entrelazamiento, característica influida tanto por la épica culta como por los libros de caballerías.

En cuanto al contenido, la ubicación de las aventuras es siempre en torno a la corte de un poderoso rey y se echa mano de diferentes tópicos presentes en los libros de caballerías: la presencia de magos y objetos mágicos como catalizadores de la narración, el combate con

² Todos los poemas caballerescos castellanos llegan a la imprenta a excepción del *Pironiso* (ca. 1559-1568), de Martín Caro del Rincón, que permanece manuscrito (Pantoja Rivero, 2004, 24-25).

monstruos, sierpes, bestias; la aparición —en todos los poemas caballerescos castellanos— de la *virgo bellatrix*; las continuas referencias mitológicas, entre otros. Pero un más particular rasgo compartido que Pantoja Rivero resalta es el de “la españolidad de los poemas” (38): la mayoría de estos, incluido el que estudiamos aquí, desde el título resalta su esencia hispana: *Celidón de Iberia*, *Florando de Castilla*, *Genealogía de la toledana discreta*, *Alegoría del Monstruo español*. Esto sitúa la narración geográfica, aunque no exclusivamente, en lugares como Sevilla, Toledo, Segovia o Murcia —caso este último el de nuestro poema—, y se muestra que “en todos ellos late el deseo de engrandecer la patria de procedencia de los héroes, tal y como marcaban sus contemporáneos relatos en prosa y como defiende don Quijote, quien, como es sabido, añadió a su nombre el de La Mancha, imitando a Amadís” (38). Así pues, si no es a través de los personajes, fueron los propios autores quienes exaltaron las grandezas de sus tierras, buscando defenderlas, nombrarlas simplemente como tierra natal o establecer una genealogía de los reyes contemporáneos. Tal españolismo Pantoja Rivero piensa que puede ir “encaminado a establecer, en definitiva, un tipo de composición independiente basado en la exaltación de lo nacional, que en buena parte contribuirá a la creación de una poesía narrativa de ficción cuya finalidad sería la valoración de lo español” (39), especialmente considerando que de todos los libros de caballerías castellanos solo tres presentan una tendencia nacional similar: *Claridoro de España*, *Cristalián de España* (1545) y *Rosión de Castilla* (1586).³

Además de estas características comunes a los poemas caballerescos castellanos, Pantoja Rivera destaca otras más particulares del *Monstruo Español*. Por una parte, remarca la abundancia de la mitología clásica, lo cual consolida al poema en la esfera de lo culto por su “marcado retoricismo que, en ocasiones, adopta tintes gongorinos” (338). Es así que podemos hallar usos sintácticos del gusto de Góngora tales como: “Yaze en España la cabeça y corte, / si celebrada no,

³ Aunque no lo desarrollaremos aquí, nos parece relevante añadir a este punto una posible influencia de una particularidad de la épica culta española: su preferencia por la fábula o argumento histórico. María José Vega Ramos ha estudiado, a partir de los prólogos de poemas épicos del Siglo de Oro, que existe en España y Portugal una idea que “quiere que la épica sea una versión mejorada y exaltada de la historia [...], un instrumento para edificar la memoria política de las naciones presentes” (2010, 106), enfatizando su legitimidad política y religiosa como colectividad; esto en oposición a la preceptiva épica tradicional, basada en Aristóteles y Tasso, que prefería que la épica tratase de temas históricos ni tan lejanos ni tan recientes a fin de admirar y ser verosímiles, pero sin descuidar la maquinaria maravillosa de episodios ficticios que podían (debían) intercalarse. España y Portugal se encontraban en la posibilidad de poetizar un presente heroico: guerras, descubrimientos, conquistas y reconquistas, materia predilecta de la épica que los autores ibéricos trataron de celebrar y registrar para la historia, pues algunas veces ellos mismos habían sido testigos de esos eventos en su calidad de militares, como Alonso de Ercilla y Juan Rufo (108). A pesar de que ninguno de los poemas caballerescos castellanos posee un argumento basado en historia, la “españolidad” que en ellos percibe Pantoja Rivero pueda quizá explicarse, en parte, por esta preferencia de la historia, y de la historia española en particular, en la épica culta hispánica renacentista.

rica, eminente..."⁴ (I, 7, 1-2), así como otros tipos de recursos retóricos acumulados: paralelismos, alternancias, anáforas, rimas internas. Valga de ejemplo un pasaje que Pantoja Rivero considera de cierta calidad:

[...] ellas son hermosísimas y bellas,
ellos son valentísimos guerreros,
ellas a Venus vienen despreciando,
ellos a Marte van amenazando. (I, 23, 5-8)

Por otra parte, destaca la ausencia de los finales de canto, a imitación del *Orlando furioso*, que anuncian cansancio e invitan a continuar la lectura, así como lo parco de los exordios morales, los cuales se presentan únicamente en los cantos o argumentos —como se titulan en el poema— segundo y tercero. En cuanto al final de la obra, Pantoja Rivero remarca su extraño y llamativo final truncado, dejado a media batalla entre el protagonista y otro caballero, como lo hiciera Cervantes en el combate de don Quijote y el vizcaíno; además de que no se anuncia una continuación o se invita a hacerla, antes el poeta termina la obra, como claramente indica con la leyenda "*Laus Deo*" tras la última octava, "una terminación extraña que no obstante se nos antojos moderna y casi vanguardista (valga el anacronismo del vocablo)" (339).

Por último, Pantoja Rivero hace notar la figura de Ferianisa, la *virgo bellatrix* del poema cuya historia parece imitar la de Claridiana, la figura analógica del *Espejo de príncipes y caballeros*, de Diego Ortúñez de Calahorra, influencia que el Monstruo español compartiría con otro poema del género, *La toledana discreta*, cuya *virgo bellatrix*, Roanisa, también presenta influencia del libro de caballerías de Ortúñez de Calahorra (339-342).

Marisa Martínez Pérsico (2008) retoma la mayoría de estos rasgos estructurales y de contenido y los desarrolla en mayor o menor medida al estudiar el formato y el sentido del *Monstruo español* a partir de la teoría de la recepción. No nos detendremos aquí a reseñar tal ampliación, únicamente referiremos su aportación más original y disidente respecto a las de Pantoja Rivero: detectar y desentrañar la alegoría en el poema de González de Cunedo.

⁴ Para las citas del *Monstruo español* usamos la edición de Pantoja Rivero (2004, 343-366) cuando el fragmento esté incluido en la misma. En caso contrario, se usará la *editio princeps*: González de Cunedo (1627), siguiendo los criterios de transcripción y edición establecidos por su editor moderno (Pantoja Rivero, 2004, 56-60). Se usa el ejemplar BLL01017928343 de The British Library, digitalizado y disponible en Google Books: <https://books.google.com.mx/books?id=rT5pAAAAcAAJ&pg=PP7&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false>. Cabe mencionar que este ejemplar no había sido detectado (su digitalización data del 4 de julio de 2016) y se conocía únicamente el de la Biblioteca Nacional de España, mal conservado y falto de portada y preliminares. El ejemplar británico se encuentra íntegro y su digitalización es legible, mostrando una buena conservación; un cotejo es necesario para detectar los posibles estados y emisiones de la *princeps* y realizar una edición crítica pertinente.

En efecto, Pantoja Rivero considera que, a pesar de su título, la clasificación como “poema alegórico” por Salvá y Frank Pierce es “poco acertada, ya que el carácter alegórico del *Monstruo español* apenas si pasa más allá del título” (Pantoja Rivero, 2004, 337). Por el contrario, Martínez Pérsico establece una clara lectura alegórica del poema:

[...] los murcianos son identificados con los héroes helénicos, por las resonancias épicas que esta identificación conlleva. Máximos exponentes de la *areté* guerrera, los griegos infunden su audacia a los valientes españoles. En la alegoría, el héroe Venusmarte — bisnieto del propio Zeus, en cuyo nombre comulgan las armas y el amor— puede ser interpretado como una ficcionalización del mítico Alejandro Magno y la destrucción del imperio persa (en el *Argumento primero* del poema se habla de los murcianos como “hijos de Macedonia”). El Monstruo español (Venusmarte) sería una sinécdoque de los españoles, Murcia funcionaría como sinécdoque del mundo —se la denomina Mapa, [...]— y los persas se transformarían en sinécdoque del paganismo (MARTÍNEZ PÉRSICO, 2008, 78-79).

Martínez Pérsico basa su lectura alegórica en la historia de Murcia, cuya ubicación le valió ser un baluarte del cristianismo desde la época bajomedieval (79). Entendiendo la alegoría, según Walter Benjamin, como una “filosofía del fragmento” capaz de proyectar lo autóctono hacia lo universal, la estudiosa comprende que no es otro el objetivo de González de Cunedo con “su” Murcia y su religión (81).

En suma, estas son las características que hasta ahora la crítica ha identificado y resaltado en la *Alegoría del Monstruo español*. Pasaremos a desarrollar dos de ellas que consideramos no agotadas y a referir una que ha pasado desapercibida, aunque evidente.

Brevedad, gongorismo y alegoría

El primer aspecto que queremos destacar es la brevedad general del *Monstruo español*, tanto en su formato de impresión como en su extensión. Esto se traduce en la brevedad de su narración, aspecto que quizá por ser obvio no se ha mencionado en la crítica previa, pero que consideramos es relevante. En contraste con la conocida extensión dilatada de la mayoría de la narrativa caballerescas en prosa, de la poesía épica culta y de los propios poemas caballerescos castellanos, el poema de González de Cunedo es un librito de 87 folios —sin contar los preliminares y poemas al final, impresos por ambos lados— impreso en octavo, prácticamente el único de los poemas caballerescos castellanos que vio la luz en este diminuto formato.⁵ Si bien el poema está

⁵ Comparte esta cualidad con el *Cavallero de la Clara Estrella* (1580), de Andrés de la Lusa, pero Pantoja Rivero termina por no incluirlo dentro del corpus de poemas caballerescos castellanos por su contenido religioso-alegórico.

dividido en once cantos o argumentos, estos rara vez alcanzan las 50 octavas de extensión, la cual en total consta de 498 octavas reales —contando las estrofas argumentales al inicio de cada canto—, que suman 5,478 endecasílabos. La *Alegoría del Monstruo español* es el más breve de los poemas caballerescos castellanos; sin llegar a consignar la extensión en versos de cada obra, esta puede compararse mediante el número de folios: *Pironiso*, 552; *Celidon de Iberia*, 394; *Florando de Castilla*, 336; *Genealogía de la toledana discreta*, 378.⁶ Nuestro poema claramente es menor en extensión y esta cualidad resalta dentro de su género, por lo que ha suscitado extrañeza en sus críticos pero que no se había puesto de relieve, pues además parece no responder a algo en concreto.

Rastreando en otros géneros literarios caballerescos, se puede notar que la brevedad es un rasgo de las llamadas historias caballerescas breves, cuya característica primordial es justamente su corta extensión, llegando incluso a clasificarse no como un género literario, sino como un “género editorial” que respondía a una demanda comercial creciente de historias caballerescas durante el periodo de la difusión y reafirmación de la imprenta: 1490-1530, aproximadamente (Lucila Lobato, 2010, 380). No es el caso del *Monstruo español*, pues como postremo residuo de la literatura caballeresca, para la tercera década del siglo XVII esta en general había dejado de imprimirse. Ahora bien, aunque ya iniciaban su declive, los poemas épicos cultos tenían todavía una buena recepción en el público letrado del XVII; no obstante, se sabe que pocas de estas obras pasaban de la primera edición, privilegio reservado solo a *La Araucana* y a otras pocas épicas cultas castellanas (Pantoja Rivero, 2004, 13-14). En cualquier caso, esto no acabaría de explicar la brevedad del *Monstruo español*, pues tanto los libros de caballerías como la épica culta castellanos se caracterizan por su dilatada extensión; para la poesía épica española habría que esperar hasta el siglo XVIII a que formas más breves comenzaran a popularizarse e imprimirse: el llamado por Frank Pierce “canto épico”, el cual desarrolla completamente un asunto en un solo canto que va de las cincuenta a las cien octavas reales, como, por poner un ejemplo, *Las naves de Cortés destruidas* (1785), de Nicolás Fernández de Moratín (Pierce, 1947). En el siglo XVII español las composiciones que más se asemejan a esta forma abreviada de la épica son las fábulas mitológicas al estilo de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612), de Luis de Góngora, donde quizá se pueda hallar una explicación a la anómala brevedad del poema de González de Cunedo.

⁶ No consignamos la extensión en verso de cada uno de los poemas caballerescos castellanos debido a que ninguno de ellos cuenta aún con una completa edición crítica o si quiera moderna que garantice la numeración. La edición de Pantoja Rivero, si bien pionera en el rescate y estudio del género, es, como el nombre de su libro lo indica, una antología que edita pasajes del corpus de poemas caballerescos castellanos establecido por dicho estudioso.

Es con el mencionado *Polifemo* de Góngora que la escritura de fábulas mitológicas en verso —octavas reales o silvas, principalmente— experimenta un “*revival* ovidiano que marca la poesía de las grandes décadas barrocas” (Blanco, 2010, 34). En el período que va de 1617 a 1624 se escribe buena parte de las fábulas mitológicas inspiradas por la del cordobés, influjo que, no obstante, continuará durante todo el seiscientos, como constata en el corpus de 25 fábulas mitológicas —18 restando las anteriores al *Polifemo* gongorino— de un estudio dedicado a describir cuantitativamente estos textos (Rojas Castro, 2017). Su extensión va de los cien hasta los dos mil versos (134), por lo cual han merecido laxamente el apelativo de “epilios” en la crítica reciente (116). Sería bajo esta moda literaria de inicios del XVII que podríamos explicar la forma extrañamente breve de la *Alegoría del Monstruo español*, y resulta aún más significativo que la temática de dichas obras sea justamente la mitológica, pues se debe recordar que nuestro poema caballeresco, si bien se sitúa geográficamente en Murcia, sucede en un tiempo impreciso, mitológico, en el que el propio protagonista, Venusmarte —amén del nombre propio—, apodado luego como el Monstruo español, es nieto de Hércules y bisnieto del mismísimo Zeus. No creemos, empero, que esta forma haya sido elegida por el poeta por pura moda, sino que puede responder también a su intención de crear una alegoría, para lo cual esta nueva manera de escribir pudo brindarle cierta libertad siempre que, “según esta nueva visión, el mundo de la fábula constituía un sistema simbólico flexible capaz de irradiar significaciones nuevas y no sólo de ofrecer bonitas historias e ilustrar lugares comunes” (Blanco, 2010, 43). Por otra parte, la imitación de la obra gongorina encaja de hecho con el estilo del *Monstruo español*, lo cual nos lleva a nuestro siguiente aspecto.

Sería arriesgado afirmar que el estilo de la *Alegoría del Monstruo español* es gongorino. En realidad, como advirtió ya su moderno editor, el poema solo adquiere tintes gongorinos en algunos usos sintácticos y retóricos, a lo que quisiéramos añadir cierto léxico e imágenes. En cuanto a la sintaxis, se limita al uso del giro gongorino que ya advirtió Pantoja Rivero: la negación del tipo *si... no*: “Sin duda que Risando pereciera, / si Venusmarte amigo no le fuera” (VIII, 1, 7-8), que suele variar y aparecer más en la construcción aditiva *no... sí*:

No armado el bruto bárbaro arrogante
como otros de luciente y fino azero,
sí del cuero escamoso de una fiera,
el yelmo de un dragón fue calavera. (I, 41, 5-8)

Salen delante muchos cavalleros
con sus antorchas negras en las manos,
no armados de fortísimos azeros,

sí con lutos, cual dignos cortesanos. (VIII, 42, 1-4)

En el léxico, la lección gongorina es tímida, pero el uso de palabras como *tanto*, *mentido*, *grave*, *plata*, *crystal*, *espuma*, *argentar*, *desatar* recuerdan al cordobés; cabe destacar que el uso de este léxico suele acompañar a imágenes que hacen ecos de versos gongorinos:

[...] apercive el pavés, la espada tienta,
pica y el freno con espuma argenta. (VII, 40, 7-8)⁷

[...] vimos agüeros y portentos graves,
graznidos roncós de nocturnas aves. (II, 56, 1-2)⁸

[...] al despertar se vio fuera de engaños
en campos de cristal y de verdura. (X, 40, 3-4)⁹

[...] y en esto por un bosque travesava,
do entre dos verdes arrayanes siente
que risueña y sonora se desata,
formando caracol, sierpe de plata. (VII, 30, 5-8)¹⁰

Aunque escasos, consideramos que estos pasajes confirman la lección gongorina que González de Cunedo tímidamente seguía. Por su parte, no ya en la especificidad de lo gongorino, sino de lo barroco en general, pueden encasillarse algunos usos retóricos del murciano, por ejemplo, el uso de rimas internas:

Deidad del gran Segura: aquí atrevido
esto que adquiero quiero declararte,
pues por ti gozo gozo tan cumplido
que el desseo me sobra obra y arte;
de ingrata grata que te muestres pido,
si acaso valgo algo en invocarte,
y en tu museo aseo y casto coro,
reparo, paro y tu favor imploro. (I, 2)

o el algo frecuente uso de rimas esdrújulas:

Por codicia Eliodor quiso diabólico

⁷ Cfr. Góngora, *Polifemo*, IV, 25-26: "Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo".

⁸ Cfr. Góngora, *Polifemo*, V, 39-40: "infame turba de nocturnas aves, / gimiendo tristes y volando graves".

⁹ Cfr. Góngora, *Polifemo*, XV, 120: "en carro de cristal, campos de plata".

¹⁰ Cfr. Góngora, *Soledad I*, 426: "y, sierpe de cristal, juntar le impide", y *Polifemo*, XXVIII, 217-222: "La ninfa, pues, la sonora plata / bullir sintió del arroyuelo apenas, / cuando, a los verdes márgenes ingrata, / segur se hizo de sus azucenas. / Huyera, mas tan frío se desata / un temor perezoso por sus venas". La recreación de González de Cunedo, curiosamente, recuerda más a la posterior recreación de Calderón, *La vida es sueño*, 153-156: "Nace el arroyo, culebra / que entre flores se desata, / y apenas, sierpe de plata, / entre las flores se quiebra".

de Abanías robar el templo célico
y él mismo le libró como católico
del açote que trajo el brazo angélico.
Codicioso el persiano y melancólico,
por atajar de Murcia el ardor bélico
le sobreviene aquel jayán incógnito,
quedando arrepentido y casi atónito. (II, 3)

lo mismo que las anáforas y paralelismos, que en este pasaje dialógico llegan a una acumulación claramente barroca:

“Alma –dezia– prenda de mi vida,
vida del alma que me causa muerte,
muerte agradable que me dio la vida,
vida por quien padezco eterna muerte;
muerte tal que por ti ya juzgo vida
vida que sin la tuya es mal de muerte,
muerte por ti padezco, pero en vida,
vida a mi alma le tendrás devida”.
“Alma, prenda, villano, vida, y muerte,
muerte a tu cuerpo le dará mi vida;
vida yo no tendré hasta darte muerte,
muerte tal que me buelva a mi la vida;
vida yo la tendré dándote muerte,
muerte era mi accidente y ya es vida;
vida alegre tendré, tú, triste muerte”
dijo enojado Alcisegur el fuerte. (IV, 42-43)

El estilo de la *Alegoría del Monstruo español* está salpicado de barroquismo que toma a veces la forma específica de la imitación de Góngora, rasgo que además de responder al momento de creación del poema podría relacionarse con la aparente imitación, en su estructura, de una fábula mitológica barroca, que en concreto podríamos pensar que es el *Polifemo* de Góngora.

En cuanto al último rasgo que nos interesa abonar, la alegoría, compartimos la opinión de Martínez Pésico de que esta en efecto existe en el poema; asimismo, consideramos que poco hay que añadir a la lectura que esta estudiosa realiza del *Monstruo español*, si bien la misma aún podría complementarse a partir de lo expuesto en el canto undécimo y último, en el que Venusmarte muestra una pintura —que había obtenido en una aventura previa— en la que se muestran las futuras hazañas de los Austrias y el nombramiento de Murcia como “Muy noble y muy leal”. Lo que nos parece relevante añadir es la intención explícita de crear una alegoría —la cual se logra—, tal y como se prescribía en la época que debía hacer una epopeya.

La teoría de la épica en el Renacimiento se conformó por la tradición comentarista de la *Eneida*, el rescate y comento, principalmente italiano, de la *Poética* de Aristóteles y, hacia el final del siglo XVI, la práctica y teorización de la épica que Torquato Tasso haría a través de su *Gerusalemme liberata* (1590) y sus *Discorsi del poema eroico* (1594). La teoría perduraría como preceptiva poética, siendo la *Philosophía antigua poética* (1596), de Alonso López Pinciano, una de las primeras y más difundidas preceptivas de corte neoaristotélico en lengua española; estas ideas literarias estarían vigentes en occidente durante todo el siglo XVII y aún en el XVIII, con *La poética* (1737-1789), de Ignacio de Luzán, como uno de sus postremos representantes hispanos. En tal tradición pervive la idea de que la épica es ante todo “una alabanza de la virtud y vituperio del vicio” (Vilà, 2010, 27), de lo que se desprende en seguida su lectura política, pues se establece el modelo de gobierno de un imperio cuyas bases ideales son las virtudes cívicas y religiosas. La épica es el panegírico de tal ideal, de ahí su superioridad (moral) frente a los demás géneros. A fin de lograr dicho panegírico se usa la alegoría, con lo cual, además, se logra conciliar el uso de episodios fantásticos, los cuales contravenían el principio aristotélico de verosimilitud, pero que eran la causa del éxito de épicas modernas de tema caballeresco o *romanzi*, como el *Orlando furioso*; es así que Torquato Tasso introduce en la épica el concepto de “la maravilla”: lo maravilloso se relaciona con lo alegórico, relevante para Tasso ya que “l’eroica poesia [...] d’imitazione e d’allegoria è composta. Con quella alletta a sè gli animi e gli orecchi degli uomini, e maravigliosamente gli delecta; con questa nella virtù o nella scienza, o nell’una e nell’altra, gli ammaestra” (citado en Vilà, 2010, 53). En esta definición “se conjugan casi todos los aspectos que la tradición había reconocido en la épica virgiliana (la alegoría, la visión filosófica del género y su sentido moral) más uno importantísimo para el ámbito de la poética como es la imitación” (53). Inicialmente, Tasso creía que la alegoría defendía a los pasajes maravillosos, es decir, por medio de la reinterpretación de los pasajes fantasiosos se rescataba la verosimilitud de tales pasajes, no contraviniendo el precepto de verosimilitud. No obstante, posteriormente Tasso no solo defendería esta cualidad de la alegoría respecto a tales partes de un poema épico, sino a todo el poema en sí. Por ende, elementos de los *romanzi*, como los *amore e incanti* que tanto eran criticados por los académicos, pero que eran el beneplácito del público, se justificaban desde la perspectiva de los primeros y para el gusto de los segundos (54-55). Asimismo, la alegoría se vinculaba al fin panegírico de la épica; fue por ello que Tasso publicó, precediendo a la *Gerusalemme Liberata*, su *Allegoria*, en la que explicaba la interpretación de su poema al servicio del Estado. La alegoría que Tasso defiende en su poema está centrada en la iglesia, en el conflicto que el entonces Papado tenía con los Este, los herejes y los infieles; entiende entonces

a la política y a la religión como una misma cosa. A través de su *Gerusalemme* Tasso concluye que “la maravilla cristiana, la finalidad última de todo poema épico, es la que dirige, pues, la correcta lectura (y génesis) de la épica” (57-58).

Como se dijo, esta idea pasó a la preceptiva poética española, de las que Miguel González de Cunedo pudo haber conocido antes de la publicación del *Monstruo español*, solo la retoma la de Alonso López Pinciano, quien dice que la alegoría en el poema épico es el “ánima” de la obra y la define como la enseñanza que contiene, generalmente de filosofía moral (López Pinciano, 1998, 461-462). Por otra parte, en la práctica contemporánea de poemas épicos españoles un ejemplo que resulta significativo por su uso de la alegoría es *El Bernardo o victoria de Roncesvalles* (1624), de Bernardo de Balbuena. Como se sabe, esta obra trata la materia de Francia centrándose en la figura de Bernardo del Carpio y relacionándose directamente con los *romanzi*; es así que agrega, tras el final de cada canto, un texto en prosa en el que se explica la alegoría del mismo, pues “su ‘velo fabuloso’ tiene una doble función: proporciona deleite y, al mismo tiempo, transmite la enseñanza moral” (Kohut, 2014, 56). Balbuena trata así de seguir el magisterio tassiano de usar la maravilla en la épica para crear una alegoría que proporcione enseñanzas morales y, además, rescatar una cierta figura histórica española, Bernardo del Carpio, en un intento de “conciliar lo inconciliable” (54).

Aunque el poema de González de Cunedo no explicita su alegoría de esta manera, es plausible creer que su autor tenía la intención de realizarla siguiendo el dictado de la preceptiva de su tiempo. Tal intención no solo se expresa en el título de la obra, sino también en el uso de la maravilla al presentar personajes fantásticos caballerescos, casi mitológicos, que defienden el territorio hispánico de los persas, es decir, del paganismo. El territorio murciano se convierte entonces en un baluarte de la cristiandad —como bien leyó Martínez Pérsico— que lo seguiría siendo en el futuro, y así se anuncia al final del poema, en el argumento XI, cuando Venusmarte relata a través de una pintura las hazañas de los futuros monarcas hispanos, concretamente, los Austrias, llegando hasta Felipe IV:

Es este gran varón, este primero,
de quien procederá el mayor Monarca,
de todo el orbe sin igual guerrero,
que con su esfuerzo generoso abarca;
de este segundo, pues, deste tercero,
y de sus hechos temblará la Parca:
Carlos Quinto es aquel, aquel segundo
Filipo que será asombro del mundo.

Hará el tercero, a quien temprano el cielo
llevará, un hecho heroico y generoso
que no investigará ningún desvelo
y tenido será por milagroso;
con magnanimidad y santo zelo
echará deste reino belicoso
de enemigos gran máquina, tiranos
que vivirán fingiendo ser cristianos.

No los castigaré cual merecían,
solo de España limpiaré la tierra,
que aunque sus hechos muerte requerían,
tiernamente en su pecho amor se encierra.
Otras ramas saldrán que el mundo fían
deste tercero asombros en la guerra,
don Felipe, don Carlos y Fernando,
cuyas glorias su gloria irá cantando.

El que a la esfera quinta se levanta,
dando a la Fama nombre y clara trompa,
y en voz sonora sus hazañas canta
sin que el curso veloz nadie interrumpa;
aquel que a Marte y Júpiter espanta
y cada cual le ofrece culto y pompa,
cuyas hazañas copiará Lisipo,
será su nombre el cuarto don Filipo. (XI, 2-5)

Recurso este de referir los hechos del futuro característico de la épica para cumplir también su función panegírica y presente ya en la *Eneida*, como cuando en I, 286-288 Júpiter le revela a Venus que el destino de la tropa troyana es ser el origen de la estirpe romana: “Nascetur pulchra Trojanus origine Caesar, / Imperium Oceano, famam qui terminet astris, / Julius, a magno demissum nomen Iulo” (‘Nacerá César, del hermoso origen troyano, / que acabará en el océano su imperio, en los astros su fama: Julio, nombre derivado del magno de Iulo’).¹¹ El poema de González de Cunedo, así, no se exime de su función panegírica a través de la alegoría.

Por otra parte, encontramos en los preliminares del *Monstruo español*, inaccesibles hasta ahora,¹² lo único que sabemos de la recepción contemporánea del poema, y aunque breve, deja ver que al menos algunos de quienes lo leyeron captaron su alegoría. Así, Marco Antonio Palao Pavordre, quien redacta la aprobación en 1624, escribe: “y así juzgo se le puede dar licencia para que salga a luz, porque la invención es buena y la obscura alegoría que dicho libro contiene es ingeniosa” (González de Cunedo, 1627, s. p.). También Pedro de Tenza y Aledo, en un soneto laudatorio previo, escribe del poeta: “Este, oh lector, que en breve alegoría / graves ostentos hace

¹¹ Traducción de Rubén Bonifaz Nuño (Virgilio, 2016, 9).

¹² Véase más arriba la nota 4.

de ingenioso...” (s. p.). Además, en su “Prólogo al lector” el mismo González de Cunedo reitera: “Aquí te ofrezco en esta alegoría no grandezas que admires, sino humildades que favorezcas. Lee curioso y ampara benigno, que si llanezas valen, nadie con más caudal podría servirte” (s. p.). Consideramos que lo expuesto hasta ahora sobre la alegoría, aunado a la propia lectura de Martínez Pérsico, muestra claramente que la *Alegoría del Monstruo español* cumple lo que promete su título y no se puede decir más que su carácter alegórico no sobrepasa la portada.

Consideraciones finales

La *Alegoría del Monstruo español* es sin duda una *rara avis* de la literatura áurea en general e, incluso, del género de los poemas caballerescos castellanos en particular. Su brevedad, estilo y carácter alegórico contribuyen en buena medida a ello, pues para un tipo de literatura caballeresca que bebe tanto de los libros de caballerías como de la poesía épica culta castellanos resultan irregulares tanto lo corto de su extensión como el uso de un estilo barroco que nacía apenas cuando la literatura caballeresca celebraba ya sus pompas fúnebres. Dichas cualidades, justamente, parecen proceder de otra manifestación literaria de su tiempo: los “epilios” de fábulas mitológicas en auge desde el *Polifemo* gongorino. En cuanto a la alegoría, se trata en realidad de otra característica más que este poema caballeresco debe a la épica culta, si bien su intención de hacerla explícita desde el título causa extrañeza; empero, no es algo que fuera ajeno a la épica y se ha visto que González de Cunedo la logra realizar. Otros estudios podrían revelar que en el resto de poemas caballerescos castellanos, dada su indudable relación con la épica, existen también alegorías por develar. Con estas características la *Alegoría del Monstruo español* conforma un peculiar canto del cisne de la literatura caballeresca en pleno Barroco; un más extenso estudio, así como una debida edición y anotación del poema podrían develar otras sorpresas o curiosidades que el último texto caballeresco impreso aún puede resguardar entre sus versos.

Referencias bibliográficas

BLANCO, Mercedes. La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624). En: **Lectura y signo**, León: Universidad de León, vol. 5, p. 31-68, 2010. Disponible en: <https://doi.org/10.18002/lys.v0i5.3539>. Consultado el 6 de ene. de 2023.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **La vida es sueño**. Ciriaco Morón [ed.]. 35ª ed. Madrid: Cátedra, 2013.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. **Fábula de Polifemo y Galatea**. Jesús Ponce Cárdenas [ed.]. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2017.

- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. **Soledades**. Robert Jammes [ed.]. 2 vol. Madrid: Castalia, 2001.
- GONZÁLEZ DE CUNEDO, Miguel. **Monstruo español. Poema alegórico**. Orihuela: Juan Vicente Franco, 1627.
- KOHUT, Karl. La teoría de la épica en el Renacimiento y el Barroco hispanos y la épica indiana. En: **Nueva Revista de Filología Hispánica**, México: El Colegio de México, vol. 62, núm. 1, p. 33-66, 2014. Disponible en: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v62i1.1170>. Consultado el 2 de ene. de 2023.
- LOBATO, Lucila. Acercamiento al género caballeresco breve del siglo XVI: características persistentes del personaje protagonista. En: **Destiempos**, México, vol. 4, núm. 23, p. 379-402, 2010. Disponible en: <http://www.destiempos.com/n23/lobato.pdf>. Consultado el 23 de dic. de 2022.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. **Obras completas I. Filosofía antigua poética**. José Rico Verdú [ed.]. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- LUCÍA MEJÍAS, José Manuel. El corpus de los libros de caballerías castellanos: ¿una cuestión cerrada? En: **Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic**, Valencia: Universidad de Valencia, núm. 4, s. p., 2001. Disponible en: http://parnaseo.uv.es/Tirant/art_lucia_corpus.htm#1. Consultado el 23 de dic. de 2022.
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa. Formato, sentido y valor en *Alegoría del Monstruo español* (1627). En: **Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética**, Murcia: Universidad de Murcia, vol. 4, 2008, p. 73-87. Disponible en: <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/45761>. Consultado el 22 de dic. de 2022.
- PANTOJA RIVERO, Juan Carlos. **Antología de poemas caballerescos castellanos**. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- PIERCE, Frank. The *canto épico* of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. En: **Hispanic Review**, Filadelfia: Universidad de Pensilvania, vol. 15, núm. 1, p. 1-48, 1947.
- ROJAS CASTRO, Antonio. Luis de Góngora y la fábula mitológica del Siglo de Oro: clasificación de textos y análisis léxico con métodos informáticos. En: **Studia Aurea**, Cataluña: Universidad de Barcelona, Universidad de Girona, vol. 11, p. 111-142, 2017. Disponible en: <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.260>. Consultado el 3 de ene. de 2023.
- VEGA RAMOS, María José. Idea de la épica en la España del Quinientos. En: VEGA RAMOS, María José y VILÀ, Lara [eds.]. **La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)**. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010, p. 103-135.
- VILÀ, Lara. Épica y poder en el Renacimiento. Virgilio, la alegoría histórica y la alegoría política. En: VEGA RAMOS, María José y VILÀ, Lara [eds.]. **La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)**. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010, p. 23-59.
- VIRGILIO. **Eneida**. Rubén Bonifaz Nuño (trad., ed.). 2ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.