

FORMATO, SENTIDO Y VALOR EN ALEGORÍA DEL MONSTRUO ESPAÑOL (1627)

La memoria, esa forma del olvido
que retiene el formato, no el sentido.

Jorge Luis Borges, *El ciego*

UNA JUSTIFICACIÓN.

Ítalo Calvino afirmaba que los libros clásicos ejercen su influencia cuando se imponen por inolvidables o cuando se esconden en los pliegues de la memoria, mimetizándose con las formas del inconsciente colectivo o individual¹.

Pero también existe la contracara de los clásicos: aquellos textos desnudos de magnetismo que apenas si ascienden a la categoría de título de catálogo. Porque defraudan el horizonte de expectativas y la experiencia de la recepción, por defectos de estilo u otros vicios estéticos, por anacronismos genéricos o fisuras en los circuitos de circulación y difusión, entre otros tantos factores que no concierne analizar aquí. *Alegoría del Monstruo español*, poema caballeresco escrito por el murciano Miguel González de Cunedo en 1627, es de estos últimos desafortunados: texto anti-canónico, acusado de anómalo e impredecible, clasificable dentro de un subgénero obsoleto para el momento contemporáneo de escritura, palimpsesto imitativo de fórmulas caballerescas sin destello de luz propia.

Efectuar una operación de rescate de este ejemplar silenciado y descartado por la historia de la lectura no es tarea fácil ni, tal vez, posible. La memoria es intrínsecamente conservadora: para erigir su edificio necesita desechar. Así se

modela una tradición. Así se fabrica un canon cultural².

Retomando la idea de nuestro epígrafe, la memoria es ágil para retener un formato pero no siempre para atribuirle un sentido... A estas dos categorías de análisis –formato y sentido– proponemos sumar otra: la de *valor*. La obra de arte sería un interjuego de estos tres componentes.

El alcance del concepto de *valor* lo restringiremos a la décima acepción indicada en la vigésima segunda edición del Diccionario de la Lengua Española (RAE, 2001): *el valor es la cualidad que poseen algunas realidades, consideradas bienes, por lo cual son estimables. Los valores tienen polaridad en cuanto son positivos o negativos, y jerarquía en cuando son superiores o inferiores*. Trasladando esta noción al campo literario, nos referiremos al “valor estético” de un texto inserto dentro de un circuito de comunicación, aquél que merece un juicio positivo o negativo. Para estudiar el poema de Cunedo proponemos suspender el análisis de su *valor* y, en cambio, circunscribirnos al estudio de su *formato* y de su *sentido*. Generalizar su *valor* –perfil mucho más inasible e inaccesible, derivado del acto solipsista y privado de lectura– equivaldría a sentenciar un “criterio de placer” masivo y unívoco. Aunque parezca una actitud relativista o carente de voluntad científica –sería lícito aducir que las

¹ CALVINO, Ítalo, *Por qué leer los clásicos*, México: Tusquets, 1994.

² Para Hans Georg Gadamer “la tradición es esencialmente conservación y, como tal, nunca deja de estar presente en los cambios históricos” (en GADAMER, Hans Georg, *Verdad y Método*, Salamanca: Sígueme, 1977, p.349.)

estadísticas de imprenta y circulación de libros son un parámetro fiable para medir el gusto—, para no caer en ilusiones metodológicas preferimos conceder ese privilegio a los usuarios reales: los lectores.

DEL VALOR ESTÉTICO AL LECTOR IMPLÍCITO.

Suspendido el juicio acerca del *valor* de nuestro poema, para analizar su *sentido* proponemos rastrear el “lector implícito” (*implizite Leser*) que construye la obra. Según los teóricos de la Escuela de Constanza, la interpretación es una instancia necesaria en toda experiencia estética. El lector goza del mismo protagonismo que reclamaba Umberto Eco en *Obra abierta* (1962). La presencia de la historia se impone entre la literatura y su estudio: más que una “historia de las formas” es preciso hablar de una “historia de los efectos producidos”³. En contra del enfoque estructuralista, la *Teoría de la recepción* considera utópico el abordar una obra de arte como si ésta fuera autónoma del contexto, mediante un análisis inmanente. El lector es siempre es activo, cómplice, resemantiza sus lecturas... Se trata de un “lector-macho”, apelando a la insólita caracterización de Julio Cortázar. En su experiencia individual, el lector se apropia y aparta de la literatura del pasado, asimila y renueva la tradición, legitima la diferencia *que revela el sentido del mundo a través de los ojos del otro* según H. R. Jauss, citando a K. Stierle.

Jauss adopta la noción de “fusión de horizontes” de Gadamer, quien defiende el siguiente propósito de la hermeneútica: no hay que reconstruir el primer sentido del texto sino marcar el arco/intervalo temporal que se genera entre el horizonte de expectativa —el horizonte que condiciona al lector de acuerdo con la visión del autor y que, según el lector presume, ha dado forma y sentido a la obra— y el horizonte de experiencia del lector, quien reinterpreta la obra

en función de su propia actualidad. Así, las instancias de producción y de recepción quedan claramente diferenciadas. Y los sentidos atribuidos, también.

El concepto de *lector implícito*, acuñado por Wolfgang Iser, se relaciona con lo indicado en el párrafo precedente. Éste supone que el texto contiene en sí mismo la posibilidad de formación de un destinatario ideal. Y que los procesos de lectura derivan del “encuentro” entre el lector implícito reclamado por el texto y el lector empírico, real. Existen espacios vacíos (*Leerstellen*) o lugares de indeterminación que manifiestan la estructura de apelación del texto y que reclaman la integración del lector⁴. Como intentaremos demostrar en este trabajo, la proliferación de sobreentendidos, elipsis, aventuras intercaladas que interrumpen la progresión del hilo narrativo principal, los lugares tópicos del género y, especialmente, el final trunco de *Alegoría del Monstruo español* operan sobre la expectativa de un destinatario modélico, culto, conocedor de la épica clásica, de los *topoi* del género caballeresco y de sus motivos recurrentes. La distancia —el arco— existente entre la expectativa de este lector implícito y la experiencia del lector real pudo haber condicionado la escasa aceptación del poema, cuyos cabos sueltos —tal vez intencionales— podrían haber sido interpretados como defectos estructurales.

EL USO DEL LIBRO. A PROPÓSITO DEL MONSTRUO ESPAÑOL.

¿Qué nos dice el uso del libro acerca del pensamiento de una época? “La atención a la recepción y a la repercusión del libro ha permitido examinar su acción real o, en todo caso, construir un nuevo panorama teórico, formalizando una historia cultural de nuevo cuño. Este panorama teórico se distancia de las posturas post-positivistas meramente evolutivas y, al tiempo, de la labor sólo descriptiva del fenómeno de la producción, de la difusión del

³ JAUSS, Hans Robert, “La historia literaria como desafío a la ciencia literaria”, en *Teoría de la recepción*, Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 1993.

⁴ ISER, Wolfgang, *El acto de lectura. Teoría del efecto estético*, Madrid: Taurus, 1987.

libro y de la lectura, que, sin embargo, sigue siendo necesaria. El terreno de la posesión y el uso del libro era uno de los más desatendidos y desconocidos de la historia cultural de Occidente”⁵. Como afirma Bödeker, el comportamiento de lectura es considerado como una práctica cultural y social, que permite investigar el rol que la literatura juega en el contexto biográfico de los lectores históricos, reales.⁶ Este enfoque, como vemos, propone un viraje al terreno del *lector empírico*.

La ausencia de reediciones y la carencia de datos sobre la recepción del *Monstruo Español* nos habla de la falta de funcionalidad de este poema de la decadencia del género caballeresco. Tiene el extraño privilegio de ser el último texto de esta naturaleza que se imprime en España, veintitrés años después de la publicación de *La toledana discreta* y veintidós años después de la primera parte del *Quijote*.

La crítica literaria descuidó el estudio sistemático de la poesía épica culta del Renacimiento español (para hacer honor a la verdad, el *Monstruo español* –aunque con moldes previos– fue escrito en el esplendor del Barroco, cosa que revela más crudamente su marcado anacronismo). Sin embargo, Maxime Chevalier afirma que clérigos, letrados, catedráticos y miembros de las clases altas de la sociedad del quinientos leyeron poemas épicos que halagaban la ideología guerrera de la que participaban hidalgos y caballeros del Siglo de Oro⁷. Al llegar al siglo XVII son muy pocos los relatos caballerescos que pasan por la imprenta, pero, cuando ya no se publican más novelas (*Policisne de Boecia*, de Juan de Silva y Toledo, es la última, en 1602), aún quedan por ver la luz un par de poemas: *Genealogía de la toledana*

discreta (1604), de Eugenio Martínez, y *Alegoría del Monstruo Español* (1627), de Miguel González de Cunedo (o *Canedo*). Lo llamativo es que la gran mayoría de los poemas caballerescos renacentistas no volvieron a imprimirse jamás, excepto por algunas obras de Ercilla, Juan Rufo o Lope de Vega. Para Chevalier, el olvido *merecido* en que cayeron es tributario de la mala calidad de los mismos.

El género llega a su fin utilizando el mismo molde con el que nació en la Francia medieval de la segunda mitad del siglo XII⁸. Marcelino Menéndez Pelayo⁹ lo considera, en realidad, un *subgénero* nutrido de los libros de caballerías del siglo XVI español, mientras que Pascual de Gayangos¹⁰ menciona las traducciones e imitaciones del Orlando (*Innamorato* y *Furioso*) y de otros poemas caballerescos en castellano.

Pero, más allá de los avatares del género, si nos concentramos en la recepción del poema, según Pantoja Rivero, lo primero que nos llama la atención de esta obra es el silencio total que sobre ella han descargado los estudiosos, y que sobrepasa incluso al que se cierne sobre el *Pironiso* que, a pesar de no haber sido impreso nunca, sí mereció la atención de Maxime Chevalier. En lo que respecta al poema de Cunedo, nadie le ha dedicado jamás una sola línea, al menos entre los que alguna vez han hablado de los poemas caballerescos. Así, el propio Chevalier no lo tiene en cuenta en su minucioso repaso de la huella de Ariosto en España. Tampoco lo menciona Menéndez Pelayo en sus *Orígenes de la novela*, y Frank Pierce se limita a incluir el poema en su catálogo.

EL DESPRESTIGIO DE UN GÉNERO: MOTIVOS HISTÓRICOS Y LITERARIOS.

El desprestigio del género caballeresco se debió no sólo al agotamiento de un paradigma

⁵ CÁTEDRA, Pedro M. & Anastasio ROJO, *Bibliotecas y lecturas femeninas. Siglo XVI*, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, p. 12.

⁶ BÖDEKER, Hans Erich, “D’une histoire littéraire du lecteur à l’histoire du lecteur. Bilan et perspectives de l’histoire de la lecture en Allemagne”, en *Histoires de la lecture (un bilan des recherches)*. París: IMEC ÉDITIONS, 1995, p. 94.

⁷ CHEVALIER, Maxime, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Turner, 1976, p. 119.

⁸ PANTOJA RIVERO, Juan Carlos, *Antología de poemas caballerescos castellanos*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 16.

⁹ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1946.

¹⁰ GAYANGOS, Pascual de, *Catálogo razonado de los libros de caballerías*, Madrid: Rivadeneyra, 1857.

estético sino a la pérdida de vigencia de un correlato político y económico acorde con la cosmovisión épico-cortesana y con los “intereses de clase” (esto último, adoptando el enfoque materialista de José Antonio Maravall).

La censura fue también una importante estrategia de difamación del género: “La cuestión de la censura de los libros caballerescos en razón de sus malos resultados estéticos y morales alcanza espaldarazo internacional gracias a la atención que Antonio Possevino le dedicara en la *Bibliotheca selecta*, en la que confluyen las opiniones emanadas de una larga experiencia educativa y de aplicación de la *ratio studiorum* (...) se apuntan las líneas básicas de futuro que tendrá en cuenta la Compañía. Lo ahora aplicado crea un tipo de bibliografía contrarreformista apologética en la que se traza una historia cultural selectiva y excluyente.”¹¹

Pero el desprestigio del que goza también en la actualidad es un efecto residual de tiempos pasados, que lo mantiene desplazado del canon vigente. Así lo creen Daniel Eisenberg y Carmen Marín Pina en su reciente relevamiento bibliográfico de los libros de caballerías: “Aunque se ha avanzado en la recuperación del género, resta mucho por hacer. Los libros de caballerías no se han librado todavía de la condena de Cervantes, y sólo unos pocos han podido reeditarse (...). Y si todos estos factores no fueran suficientes para entorpecer su conocimiento, los propios libros de caballerías suscitan también múltiples equívocos y confusiones bibliográficas. Fingen ser obras históricas, traducidas de otras lenguas al castellano. Consta que estos engaños, encontrados en prólogos, dedicatorias o notas de los ficticios traductores, confundieron a lectores contemporáneos”¹².

Existe un camino de ida y vuelta entre nobleza e historiografía: *corpus* y *cuero* se

incardinan. La caballería perdió significación histórica y esto se tradujo en el agotamiento de las fórmulas de un género que se resistió a desaparecer (nuestra *Alegoría* es un caso representativo de esta afirmación).

Maravall explica esta coyuntura histórica de la siguiente manera: “La época del Renacimiento fue capaz de tomar una actitud de confianza en la capacidad humana para reformar una realidad (...) Pero si la intervención del hombre puede sanar, también puede empeorar una situación. La desacertada manipulación de los hombres en el gobierno puede errar y entorpecer el restablecimiento de una crisis; puede incluso provocarla. Y la forma en que se da la conciencia de crisis en el siglo XVII, tanto en el terreno económico como en el social, si puede esperar o reconocer en los gobernantes capacidad para superarlas, puede también atribuirles los tristes resultados de un empeoramiento que lleve al punto de la caída. Un escrito anónimo dirigido a Felipe IV, hacia 1621, inspirado o escrito por Cellorigo probablemente, recoge este estado de ánimo en todos sus aspectos: *El descuido de los que gobiernan es sin duda artifice de la desventura y puerta por donde entran todos los males y daños en una república, y ninguna, pienso, la padece mayor que la nuestra por vivir sin recelo ni temor alguno de ruin suceso, fiados en una desordenada confianza*”¹³. La crisis de la sociedad del siglo XVII, de la mano de la crisis económica, dio lugar a la conflictiva cultura del Barroco, surgida de las circunstancias críticas en las que se desarrollaban los pueblos europeos.

Años atrás, la utilidad práctica de esa construcción tan idealizada como fue la del “caballero”¹⁴ era una certeza historiográfica. Monarcas como Felipe II tuvieron interés por recuperar la caballería villana y restablecer sus sistemas de representación. Fleckenstein

¹¹ CÁTEDRA, Pedro M., *Nobleza y lectura en tiempos de Felipe II. La biblioteca de Don Alonso Osorio, Marqués de Astorga*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2002, p. 220.

¹² EISENBERG Daniel & Carmen MARÍN PINA, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000, p. 8.

¹³ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Madrid: Ariel, 1975, p. 60.

¹⁴ A este respecto, Josef Fleckenstein menciona la obra del germanista Hans Neumann, quien, *al acentuar hasta la exageración los rasgos ideales de la caballería, creó durante el Tercer Reich una imagen monumental del caballero no menoscabada por la más tenue sombra proyectada por la realidad*.

sostiene que hubo una evolución y multiplicidad convergente de caballerías: la militar, la cristiana, la villana, la cortesana; esta clase nació en las cortes reales y principescas que, en vez de combates, reclamaba juegos, competiciones y un comportamiento educado. De esta manera “la caballería sumió el liderazgo cultural del mundo cristiano, además del militar, ejercido hasta entonces”¹⁵. Porque a partir de los lazos de vasallaje se habían fusionado las concepciones de *vasallus*, *caballarius* (guerrero a caballo) y *miles* (soldado).

Lejos del apogeo de esa realidad estamental y social, Maravall identifica modificaciones sustanciales en la sociedad del siglo XVII: se desprestigian valores como el honor, el amor comunitario y la fidelidad vasallástica, se cuestionan los procesos de integración de individuos marginales (el pobre, el desprovisto de linaje, los asalariados, criados, personas que trabajan en el mercado, elementos rurales desplazados a la ciudad), se consolida la formación de ciertos grupos sociales nuevos o resultantes de modificaciones de grupos anteriores (extranjeros, mercaderes, labradores ricos, oficiales de ciudad). Se presenta el “espectacular y problemático desajuste de una sociedad en cuyo interior se han desarrollado fuerzas que la impulsan a cambiar y pugnan con otras más poderosas cuyo objetivo es la conservación”¹⁶. Pero, por sobre todas las cosas, se evidencian enormes cambios en la estructura estamental: “se fue elaborando una situación en la que lo esencial no era la distinción entre nobles y plebeyos, sino entre propietarios y jornaleros”¹⁷.

Como decíamos antes, parafraseando a Derrida: *corpus* y *cuervo* están esencialmente imbricados. También Wolfgang Iser entendía que *ficción* y *realidad* no son entidades antitéticas porque la primera siempre nos comunica cosas sobre la segunda. Si sólo nos

ocupamos del *valor estético* y no del *sentido histórico* que acarrea todo hecho literario, le negamos la riqueza documental y antropológica que éste ofrece para el conocimiento del pasado, del lugar que el arte ocupa como mecanismo de representación de la sociedad de una época y del uso innovador que cada lector puede otorgarle al contacto con su nuevo horizonte existencial.

NUESTRO MANUSCRITO.

El manuscrito de *Alegoría del Monstruo español* lleva la signatura R-3769 BNM (Biblioteca Nacional de Madrid). Consta de 94 bifolios numerados –excepto los primeros y últimos– y presenta errores de paginación (saltos de numeración, por ejemplo, de la página 42 a la 34, sin alteración de la secuencia argumental). El tamaño aproximado del original es de 190 x 135 mm. Se encuentra en muy mal estado de conservación: mohoso, ajado y con huellas de humedad.

Con respecto al criterio de edición –mejor dicho, al criterio de transcripción de fragmentos operativos para nuestro análisis– son pocos los cambios efectuados: regularización en el uso de la u y v, i y j en posición vocálica y consonántica, sustitución de la puntuación del original por la habitual en el día de hoy, uniformización de algunos aspectos de la ortografía (por ejemplo: la mayúscula a principio de verso, cuando no corresponde).

Se mantiene la *ss* intervocálica así como su alternancia con *s*; también las alternancias entre *c* y *ç*, *b* y *v*, *g* y *j*, *x* y *j*, *c* y *z*, *c* y *q*, *y* e *i*. La *s* alta se transcribe como *s* normal. La acentuación se ajusta al criterio actual y, con respecto a las comas, se actualiza su uso de acuerdo con una sintaxis habitual. En el caso de la unión o separación de palabras se seguirá siempre el criterio vigente. Por ejemplo, en nuestro *Monstruo español* se reitera “sibien” en el original, y se segmenta en la transcripción como “si bien”.

ALEGORÍA Y CONSTRUCCIÓN DE UNA ÉPICA LOCAL.

¹⁵ FLECKENSTEIN, Josef, *La caballería y el mundo caballeresco*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2006, p.15.

¹⁶ MARAVALL, *Op. Cit.*, p. 69.

¹⁷ MARAVALL, *Op. Cit.*, p. 81.

Fue el bibliógrafo Pedro Salvá quien, por primera vez, consideró el libro de González de Cunedo como un “poema alegórico caballeresco”¹⁸. Pero, según Pantoja Rivero, “el título del poema no sugiere el relato caballeresco que encierra”¹⁹. Veremos que, en nuestra opinión, el texto sí encierra una clara alegoría cristiana y localista. Pero revisemos previamente diferentes definiciones y valoraciones de este cuestionado recurso literario.

“La alegoría es una forma especializada de narrativa simbólica que no se limita a sugerir algo más allá de su significado literal sino que insiste en ser descifrada en términos de otro significado (...) Puesto que el desarrollo de una narración alegórica está determinado en cada momento por su correspondencia unívoca con el significado implícito, tiende a obrar en contra de lo que Henry James llamaba *la sensación de vida en la novela*”.²⁰

Walter Benjamin revisa las críticas que los románticos y clásicos efectuaron de este recurso, al que consideraban una estrategia empobrecedora y vulgar de contraposición al símbolo. La alegoría era vista como una “técnica gratuita de producción de imágenes”²¹. Pero, para Benjamin, la alegoría era valiosa como portadora de una “filosofía del fragmento” capaz de conectar con la totalidad.

Afirma Goethe, con respecto a ella: “Hay una gran diferencia entre el hecho de que el poeta busque lo particular con vistas a lo general y el hecho de que vea lo general en lo particular. De aquel primer modo de proceder surge la alegoría, donde lo particular sólo cuenta como instancia, como ejemplo de lo general; pero la naturaleza de la poesía consiste propiamente en este último modo, que expresa algo particular

sin pensar en lo general o sin referirse a ello”²². Igualmente lapidario es el comentario que efectúa Schopenhauer: “Si el objetivo de todo arte consiste en la comunicación de la idea aprehendida; si, más aun, en todo arte es inaceptable tomar el concepto como punto de partida, no podremos por consiguiente aprobar que una obra de arte esté destinada de modo deliberado y explícito a la expresión de un concepto: tal es el caso de la alegoría”²³.

Las figuras alegóricas fueron comunes en la literatura renacentista, especialmente en la *caballería de papel* (es decir, la ficción caballeresca que busca mantener viva la caballería real). Así, en un torneo de invención efectuado en Zamora en el año 1573, encontramos que en el “más alto asiento del teatro” pero en situación inferior a los retratos de los reyes aparece el mantenedor flanqueado por los dioses Venus, Marte y Cupido. “Con esto el efecto de ficción entra a raudales, casi se podría decir que al mismo nivel que la realidad política”²⁴. La alegoría, nuevamente, pone de manifiesto el artificio constitutivo de la ficción, restándole verosimilitud. Eso mismo que desdeñaba Henry James.

Miguel González de Cunedo efectúa similar transposición alegórica: 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 colmulgan 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

¹⁸ SALVÁ Y MALLÉN, Pedro, *Biblioteca de Salvá. Sección novelística*, Valencia: Imprenta de Ferrer de Orga, 1872.

¹⁹ PANTOJA RIVERO, *Op. Cit.*, p. 30.

²⁰ LODGE, David, *El arte de la ficción*, Barcelona: Península, 1998, pp.214-215.

²¹ BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus, 1998, p. 155.

²² GÖETHE, Wolfgang, *Sämtliche Werke*, edición del jubileo, vol 38: Schriften zur Literatur, III, p.261 (Maximen und Reflexionen) citado en Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus, 1990, p. 153.

²³ SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, México: Porrúa, 2000, p. 314.

²⁴ CÁTEDRA, Pedro M., ed., *Jardín de amor. Torneo de invención del siglo XVI*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2005, p. 117.

Monstruo español (Venusmarte) sería una sinécdoque de los españoles, Murcia funcionaría como sinécdoque del mundo –se la denomina *Mapa*, como veremos en el siguiente fragmento– y los persas se transformarían en sinécdoque del paganismo:

Aquí veréys como en estruendo bélico
se disfraça una máquina católica
que por inspiración del reyno célico
hazen dos reyes una fuerça argólica
para aumêto mayor del coro angélico
próspero alvergue de la fe apostólica
con que mi alegoría serà única
aunque vestida de azerada túnica.

(...)

Yaze en España la cabeça y corte
si celebrada no, rica eminente,
la antigua Murcia, cierta guía y norte
do Segura endereza su corriente.
De Alçisegur su rey no ay quiè reporte
en su tiempo la diestra más valiente
cuyos tres hijos dan asombro a Marte
Lunisol, Ferdinando y Venusmarte.

Es Troya en armas, fuerça y gallardía
y en sus soberbios muros Babilonia,
en puertas Tebas, Chipre en vizarría,
en las letras Athenas y Bolonia:
Roma en gobierno y España en valentía,
India en riqueza, en hijos Macedonia.
Virtud ninguna de su escuela escapa
porque es del mundo un abreviado mapa.

(...)

El estandarte de la Fè, ensalzando
la Iglesia, con hazañas de renombre,
que no abrá quiè de oyr las no se asöbre:

(...)

Quie pues ya, los moros pronostican
que à de ser su suya totalmente
y también sus agueros pronostican
a favor de su padre el rey prudente
que los à de arrojar (dél certifican)
de sus reynos, por ser sabio y valiente
acabando con todo el paganismo,
ensalzando la Fè y Santo Bautismo.

Cunedo persigue una finalidad patriótica, localista. Murcia es una “máquina católica” que condensa las virtudes del resto del mundo conocido. Para entender la alegoría que subyace en el *Monstruo español* es necesario saber que, desde la época bajomedieval, Murcia ostenta una ubicación que la transforma en baluarte del cristianismo. Esta ciudad cumplió una triple condición de frontera: “la conquista del reino de Murcia por Alfonso X situó a este nuevo territorio en la avanzada más meridional de la corona castellana; su ubicación intermedia entre los territorios de la corona de Aragón y el reino nazarí de Granada, así como su amplio litoral que le expone a constantes actuaciones piráticas, determinan una cierta marginalidad que necesita de rápidas intervenciones locales para salvaguardar la integridad del territorio murciano”²⁵.

Hasta la segunda mitad del siglo XVI se sucedieron sublevaciones mudéjares en Granada –con gran influencia en Murcia– de los paganos que se resistían a la conversión religiosa hasta el levantamiento morisco de las Alpujarras, que determinaría la expulsión definitiva de la península. Las huestes murcianas habían sido fundamentales como milicia durante la Guerra de Granada iniciada por los Reyes Católicos, tanto para la conquista de Alhama como para la caída de la capital nazarí, en 1492. Como indicábamos anteriormente, esta triple condición de frontera que derivó en la constante militarización de la sociedad cristiana de Murcia, sumada a la conciencia de este papel histórico, pudo haber influido en la fuerza de las identificaciones alegóricas que Cunedo construye en su texto caballeresco. Las últimas décadas del siglo XVI así como el siglo XVII significaron para Murcia un periodo de prosperidad, aunque en este contexto no faltaron conflictos, como las revueltas de los moriscos, siempre inquietos, hasta su expulsión en 1609, con la excepción de los del Valle de Ricote, donde continuaron hasta 1613. Otra de

²⁵ ABELLÁN PÉREZ, Juan, *Murcia, la guerra de Granada y otros estudios (siglos XIV-XVI)*, Cádiz: Agrija Ediciones, 2001, p. 17.

las complejidades del siglo XVII en Murcia fue la continuación de las disputas entre la vieja y la nueva nobleza y la oligarquía urbana. Tras el apoyo de Murcia a Felipe de Borbón, que reinaría con el nombre de Felipe V y premiaría su fidelidad, Murcia fue receptora de importantes ayudas que la hicieron superar ese cisma social.

La invasión de los paganos al territorio cristiano en *Alegoría del Monstruo español* –el origen del ataque era cobrar venganza por la muerte del hijo del sultán persa por motivos amorosos, pero la lucha trasciende al plano religioso– para el lector implícito culto es una clara anticipación del desenlace. Si los murcianos se identifican con los macedonios, los persas serán vencidos. No sólo como apología del cristianismo –elemento central de esta alegoría, que conecta con el desplazamiento de los moriscos granadinos y la incipiente limpieza pagana efectuada en el cercano territorio nazarí– sino porque inmediatamente asociamos el caso a las guerras médicas²⁶.

²⁶ Las Guerras Médicas son un enfrentamiento que tuvo lugar en el 490 adC. y en el 480-479 adC. La primera fase (490 adC) se produjo cuando los persas (medos) enviados por su rey Darío I a través de un ejército y viajando por mar, desembarcaron en la ciudad de Maratón. En esta ciudad tuvo lugar la Batalla de Maratón, en la cual un ejército griego guiado por Milcíades fue enviado a retener a los persas, y sorprendentemente obtuvieron la victoria. La segunda fase tuvo lugar el año 480 ac, cuando los persas enviados por su rey Jerjes I se dirigen por tierra hacia Grecia. Este ejército intenta ser retenido por un ejército espartano de 300 guerreros dirigidos por su rey Leónidas I. Los 300 soldados y su rey mueren en la batalla traicionados por un griego que enseña a los persas un camino para atacar por la espalda. Esta batalla tuvo lugar en el estrecho de las Termópilas. Los habitantes de Atenas, habían sido refugiados en la pequeña isla de Salamina, cuando llegaron los persas a Atenas incendiaron la ciudad y viajaron hacia Salamina. Allí tuvo lugar la Batalla Naval de Salamina, en la cual los pequeños y ágiles barcos atenienses derrotaron a los pesados y grandes barcos persas. Los persas fueron definitivamente derrotados en el año 479 adC en la Batalla de Platea, es entonces cuando abandonan el proyecto de conquistar Grecia. Y el imperio persa llegó a su fin al ser derrotado por el ejército de Alejandro Magno, quien ordenó la destrucción de Persépolis.

Además de su prestigio histórico como baluarte cristiano, la exaltación de Murcia por parte de Cunedo es una estrategia parecida a la que Eugenio Martínez efectuó en *La toledana discreta* con su patria, Toledo. En ambos poemas, estos autores cultos intentan construir una especie de “épica local”. La españolidad de los poemas es evidente: desde los títulos, paratextos y epítetos épicos de los protagonistas se alude a la esencia hispana del contenido. Aunque los escenarios geográficos de las aventuras sean apenas descritos con vagas pinceladas, la grandeza de las tierras es ponderada de manera hiperbólica. Cunedo considera que Murcia es “la cabeza del reino futuro de España”. En el último argumento, el undécimo, leemos lo siguiente:

Murcia es esta ciudad aquí pintada
que seys reyes la ofrecen seis coronas
dexándola con ellas ilustrada
por averle rendido sus personas:
muy noble y muy leal será llamada
y tanto, que sus héroes y matronas
adquirirán gran fama y ñobre eterno
en las letras, en armas y gobierno.

Por mil edades vivirá famosa,
ilustrándola siempre la grandeza
de infinitas familias, que dichosa
la hará siempre, enlazando su nobleza.
Aquí Marte su escuela belicosa
ostentará admirada de braveza,
aquí Apolo y sus musas darán fama
de heroicos hechos que publiquē pluma.

Como indicábamos anteriormente, las referencias topográficas a Murcia son neutras, la vaguedad en la presentación de lugares es total, excepto por la referencia al río Segura²⁷. Además de la exaltación de la patria natal, se glorifica el apellido y el linaje del autor:

Dezir quiero de algunos patria y nombre
por ser famosos, y valientes hombres.

²⁷ El río Segura nace en Pontones, provincia de Jaén, y en su recorrido atraviesa Albacete, Murcia y Alicante, donde desemboca en el Mar Mediterráneo por Guardamar del Segura.

(...)

Cunedo el bravo de uno es apellido
de otro Brasindo, portugués nombrado
Ardisanio de Escocia, el que es temino
con su hermano primenio el esforçado

(...)

El bravo y sin igual Cunedo (...)

Volviendo a la reivindicación que Walter Benjamin hizo de la alegoría como portadora de una “filosofía del fragmento” capaz de conectar con la totalidad, en otras palabras, podríamos decir que *la rescata por su proyección de lo autóctono hacia lo universal*. Que no es otra cosa que el objetivo de Cunedo con “su” Murcia y su religión.

FORMATO DEL MONSTRUO ESPAÑOL. LOS TOPOI CABALLERESCOS.

Según Jesús Rodríguez-Velasco, la caballería castellana es un “invento” de Alfonso X el Sabio durante el siglo XIII, en el sentido de *inventio*: inaugura el momento en el que se construye lingüística y discursivamente²⁸. Antes de su *Primera Crónica General (Estoria de Espanna)* ningún texto regula o teoriza acerca de la caballería. Rodríguez-Velasco indica la existencia de un proceso ritual, performativo, por la relación entre actos de habla y sus consecuencias en las transformaciones sociopolíticas, que son la base del *ordo caballeresco*. Las leyes alfonsíes nombran a los

²⁸ La evolución lingüística de este concepto es analizada por Thomas Zotz en su artículo *El mundo caballeresco y las formas de vida cortesanas*, incluido en el citado libro de Josef Fleckenstein, donde Zotz informa que “las denominaciones en lengua vernácula atestiguadas ya desde finales del siglo XI demuestran la función desempeñada por el caballo de batalla para el *miles loricatus*, el caballero armado: el término francés antiguo *chevaliers* deriva del latín *caballarius* (originariamente, mozo de cuadra), y la palabra *Ritter*, del alto alemán medio, significa *caballero*. En cambio, el significado de *miles*, guerrero, pervivió en el inglés *knight*”.

caballeros como “defensores” y los transforman en un medio de control del espacio nobiliario.

Esta idea de “defensor” aparece encarnada en el *Monstruo Español*, cuyo héroe materializa los ideales del *miles christianus* y del *miles probus*. Venusmarte es un *caballero defensor* (antes y después de la tregua bélica con los persas, pausa que divide el poema en dos partes claramente diferenciadas), un *caballero cristiano* (coherente con el espíritu de las Cruzadas medievales contra los infieles), un *caballero andante* (que sale de Murcia en busca de aventuras para engrandecer su fama, durante la citada tregua) y un *caballero cortesano* (porque el amor de la princesa Ferianisa es la consumación de su perfección heroica y moral).

En nuestro poema confluyen materiales de procedencia variada, entre los que destacan fundamentalmente la *materia de Troya*, la *materia de Bretaña*, la épica culta del Renacimiento y los libros de caballerías castellanos del siglo XVI. La *materia de Troya* se inserta a través de los principales héroes del poema, que se nos presentan como descendientes de los dos bandos que lucharon sangrientamente en las guerras de Troya. Así se inicia el poema de Cunedo, con una sinopsis argumental seguida del tradicional ritual introductorio que analizaremos luego, a imitación de las obras del canon de Ferrara:

Al gran soldán, al bárbaro persiano,
vence de Murcia el esquadron valiente,
hazen treguas el persa y el murciano,
y a unas justas acude mucha gente:
Aldibonio cru(d)elíssimo pagano
es el mantenedor, vence imprudente:
a Murcia llega una aventura estraña
que asombra a Persia, África, España.

Las armas canto, ardidés y bravezas
de aquel varón de príncipes espejo,
tan monstruoso de bélicas proezas
quanto de ingenio raro y gran consejo:
si bien cūplido en todo, assi en ternezas
del nieto de la espuma, niño viejo,
abriendo del dios Iano el sacro tēplo
porque el afeminado tome exemplo.

En sintonía con la materia de Bretaña se retoma el esquema de las aventuras de un caballero tomadas desde un punto concreto de la vida del mismo, como sucede en numerosos relatos artúricos. Venusmarte desarrolla hechos de armas por distintos lugares de Europa, adquiriendo la fama necesaria para conseguir, al final, no sólo el amor de la dama Ferianisa, sino el reconocimiento de su grandeza como caballero. No olvidemos que el caballero heroico, individual, errante, que es capaz de conquistar un reino con la sola fuerza de su virtud es una garantía para la comunidad, una “esperanza pública”, en palabras de Richard Rorty. Porque “para el individuo significaba la obtención de honor y fama, y la esperanza de la felicidad eterna; para el conjunto, la protección y la salvaguarda de la fe y la cristiandad”²⁹.

En el argumento quinto, Venusmarte escucha de boca de Pritilio la verdad de su ascendencia: Alcides, enamorado de Segura (una ninfa del río murciano) tras muchos inconvenientes mantiene relaciones íntimas con ella y, juntos, engendran a Alcisegur, el padre de Venusmarte quien resulta ser el bisnieto de Zeus (Júpiter, en la obra). Sin embargo, de acuerdo con Rodríguez-Velasco, *para que exista la nobleza no es sólo preciso pertenecer a un linaje sino renovarlo constantemente (generacionalmente, sobre todo) mediante un acto de virtud que, en la mayor parte de los casos, es un acto caballeresco*. La fábula caballeresca demuestra que el héroe, aun desposeído de nobleza (por ejemplo, los casos de Lancelot, Perceval, Zifar, Amadís) puede constituirse en noble, aunque al final se termine demostrando que esta “perfección” pertenecía a su sangre, que era genético. La nobleza con linaje pero sin heroicidad es inservible, como sostiene Dante Alighieri en su *De Monarchia*. Cabe mencionar que en Venusmarte convergen la sangre real, noble y divina, siempre confirmada por actos virtuosos, aunque de su procedencia divina se entera promediando su “expedición” de aventuras andantes:

Pritilio cuenta la amorosa historia

²⁹ FLECKENSTEIN, *Op. Cit.*, p. 13.

de Alcisegur, y de Risarda hermosa,
trayendo al español a la memoria
su noble stirpe, antigua y generosa:
la fundación de Murcia, y la vitoria
pronostica en la guerra peligrosa
llora Velediana enamorada
y el príncipe prosigue su jornada.

Entre los *topoi* del género encontramos los combates bélicos y los temas amorosos, los ritos de investidura, las treguas, justas y torneos. En relación a la guerra de persas y murcianos, nótese en los siguientes pasajes que –excepto por la ya indicada referencia autóctona al río Segura y alguna novedad léxica o retórica– sólo se desarrollan motivos e ideas ya presentes en el *formato* épico clásico, harto conocido y tradicional:

Unos en la campaña peleavan,
otros al fuerte muro se oponían
con embreados leños que llevavan
las pelás de Segura se cubrían:
como el caso las ninfas contemplavan
a sus alvergues cóncabos huían
que a las flegibles cañas por sus combas
cenizas buelven las ardientes bombas.

(...)

A esta parte acudieron mil persianos
adonde los más fuertes se han juntado,
pero los valentísimos murcianos
embisten con valor por aquel lado:
golpes se dan furiosos, y inhumanos
confuso el esquadron que se ha mezclado
con horrible tropel, furor y estruendo
que es otro caos de confusión tremedo.

Llegado avía ya el farol del cielo
al zenit, y mitad de su camino
mirando la agonía y desconsuelo (...)

Volviendo al patrimonio tradicional del que se alimenta nuestra *Alegoría*, existen aspectos estructurales, rasgos constructivos que la emparentan con los poemas italianos del canon de Ferrara, representados fundamentalmente por el *Orlando Innamorato* de Boiardo y el *Orlando Furioso* de Ariosto.

En primer lugar, por la recuperación del ritual introductorio, cuyos orígenes a su vez se remontan a Virgilio. Éste se desarrolla en tres etapas: la prótasis o planteamiento argumental, la invocación a las musas y la dedicatoria al mecenas. Estos tres formantes, con variantes más o menos significativas, se encuentran en la gran mayoría de los poemas épicos del Renacimiento: son rasgos comunes entre la épica clásica y la épica italiana que, desde Ferrara, se expandirá luego por España.

El arranque o prótasis de nuestra Alegoría ya fue indicada (*Las armas canto, ardidés y bravezas / De aquel varón de príncipes espejo / Tan monstruoso de bélicas proezas...*) Recordemos la prótasis del *Orlando Furioso*, donde se unen el canto de las armas y el de los amores:

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amore,
le cortesie, l'audaci imprese io canto,
che furo al tempo che passaro i Mori
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
seguendo l'ire e i giovenil furori
d'Agramante lor re, che si diè vanto
di vindicar la morte di Troiano
sopra re Carlo imperator romano³⁰.

La siguiente etapa del ritual es la invocación a las musas y la apelación a la patria, que aparece personificada en nuestra *Alegoría*:

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 muestras pido
si acaso valgo algo en invocarte
y en tu museo aseo y casto coro
reparo, paro y tu favor imploro.

Patria mía invencible, oyd un poco,
si acaso digno soy de merecerlo
pues veys q(ue) sólo vuestro auxilio invoco
y que mi perdición està en perderlo:
dél, la materia es digna que aquí toco,
como noble y leal avéys de hazerlo

prestad fuerças (ò ilustre ayuntamiêto)
al son confuso de mi tardo acento.

En el argumento sexto el autor apela nuevamente a la ayuda de las musas para recuperar el carril épico del relato, luego de tantas digresiones amorosas que le habían hecho perder el ovillo de la historia bélica por la excesiva introducción de aventuras intercaladas (de doncellas menesterosas, como veremos luego, además de las promesas de amor de Venusmarte con Veleidiana y Ferianisa, y de la confusión de ésta con la desdichada Libivonia). El ensartado de historias desconectadas de la línea principal –técnica conocida como *entrelazamiento*– es un recurso típico de la saga artúrica y de la ariostesca. En el caso de la *Alegoría del Monstruo español*, la multiplicidad de aventuras bifurca tanto las historias que se hace difícil seguir el hilo del relato. La linealidad se interrumpe permanentemente con la presencia de encantamientos, acontecimientos taumatúrgicos donde se mencionan seres fantásticos (gigantes, serpientes voladoras, dragones, grifos), magos y ordalías reservadas al héroe. El mismo Cunedo es consciente de que una obra rizomática en exceso dificultará la comprensión de los hechos principales que intenta transmitir:

Procura, ò musa mía, ya olvidarte
de ternezas, regalos y favores
retrocediendo a la primera parte
pues mi intento no es tratar de amores:
ya la azerada túnica de Marte
te viste, y variando los colores
canta proezas, y hechos militantes
con que a guerra los ánimos levantes.

En numerosas oportunidades, los inicios y finales de canto recuperan el planteamiento de Ariosto mediante comentarios de carácter didáctico-moral y apóstrofes varios, como el siguiente:

Mas la inconstante rueda de Fortuna
cansada del persiano victorioso
después de levantarle hasta la luna

³⁰ ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*. Edición bilingüe de Cesare Segre y Ma. de las Nieves Muñiz, Madrid: Cátedra, 2002, p. 84.

su poder le mostró más riguroso:
 ques quãnd quiere adversa, è inoportuna
 al miserable haziendo poderoso
 abate a muchos del lugar más alto
 porque den al caer mayor el salto.

Ahora analizaremos el elemento constructivo más insólito y desconcertante de nuestra *Alegoría*: el final inconcluso, valga el oximoron. Cunedo remata la historia con un final trunco, que deja a los guerreros Leoferoz y Venusmarte en medio del campo de batalla. A diferencia de lo que podría esperarse, no existe promesa de continuación del poema, ni por parte del propio Cunedo ni mediante la apelación al ingenio de otro escritor. En ningún momento se plantea la posibilidad de una segunda parte, aunque el mero hecho de terminar así es una invitación a ser continuada:

El persa adusto, y con obscuro ceño
 quiere apagar las luces españolas:
 de tanta libertad en desempeño
 el Monstruo intèta, cõ sus fuerças solas
 vencerle, y no le fue la suerte adversa
 pues fuerte ofende al indomable persa

Tal vez la espada es daga, y tal vez pica
 del español, y conclusión le ha hecho
 con el mixto compàs que diestro aplica
 y el braço asido se le arrima al pecho.
 Rendimientos Leofèroz multiplica
 a quiè el Mõstruo dize: Es fin provecho
 que no te mato yo, si Damirante.
 Turno, que soy Eneas, y él Palante³¹.

³¹ Eneas, casado con Lavinia, cae en desgracia ante el padre de ésta (Latino, rey del Lacio), por el comportamiento incívico de sus compañeros en las tierras de su suegro. Latino entonces cede a las presiones de Turno (antiguo pretendiente de Lavinia y rey de los rútuos) y provoca así el enfrentamiento de éste con Eneas quien, al final, terminará matándolo. Palante se nos presenta en la Eneida como aliado de Eneas. En el poema de Cunedo –y en poemas caballerescos castellanos previos– hay una presencia continua de referencias mitológicas, que son un formante básico. Como en el caso citado, aparece una multitud de símiles asociados a mitos antiguos: los protagonistas están emparentados con dioses o héroes y, cuando no, acceden a sus armas o actúan como lo harían ellos. Ya indicamos que Venusmarte, el Monstruo Español, es

Así termina el libro. La confirmación de que se trata efectivamente del final está garantizada por la rúbrica con la expresión *laus Deo* tras la última octava. Sabemos que Cunedo siguió escribiendo después de la *Alegoría*: en 1644, su *Elogio de Felipe III* fue publicado en el taller de Juan Fernández de Fuentes, también en Murcia.

El abandono de los contendientes en plena batalla ya lo había practicado Cervantes en la escena del combate que libran Don Quijote y el Vizcaíno, ofreciendo una elipsis temporal abierta a la reposición de los detalles de la pelea por parte del lector, al chocarse éste con la escena trunca en el momento de máxima tensión... ¿Podría entenderse la imitación de este procedimiento como un guiño de Cunedo a la obra cervantina? Es difícil arriesgar una hipótesis. La parodia que despliega Cervantes a lo largo del Quijote –por el carácter intrínseco de transgresión que la parodia conlleva– sí combina con esa ingeniosa interrupción del combate entre su héroe y el vizcaíno... Pero en el caso de Cunedo, el final imprevisible desentona con el carácter serio y solemne del resto del poema. Sin embargo, además del final abierto, hay otro posible guiño de Cunedo al *Quijote* o, en sentido más amplio, aparece en la *Alegoría* una señal de la decadencia del género caballeresco, que en el *Quijote* había sido canalizada a través de la ridiculización, y es cuando la princesa Ferianisa, vestida de caballero, es retratada por Cunedo como “la griega infanta con su arnés mohoso”.

De todas maneras, como ya indicamos anteriormente, el lector implícito que construye nuestro autor es un receptor culto, por eso la supresión argumental que supone la elipsis puede ser recuperada sin inconvenientes: el persa es vencido por el español porque éste hereda los atributos guerreros de los griegos, y porque actualiza la destrucción del imperio persa por las huestes de Alejandro Magno, en función de la alegoría ya explicada.

bisnieto de Zeus. La cultura clásica de los autores resulta innegable; en este sentido, los poemas caballerescos son hijos de su tiempo.

Otro de los tópicos del género, presente en la *Alegoría*, es el motivo de la dama o doncella menesterosa que recorre el mundo buscando al caballero que la ayude a liberarse de un aprieto (parodiado en la figura cervantina de la Condesa Trifaldi). Velediana y Risarda son dos damas que solicitan ayuda a Venusmarte para rescatar prisioneros o cumplir diferentes pruebas de virtud. Sin embargo, también tenemos la contracara de la dama débil: Ferianisa encarna una auténtica *virgo bellatrix*, una doncella guerrera, variación de la figura de las míticas amazonas de la tradición clásica. Este tema estaba presente en el *Libro de Silence*, de Heldris de Cornualles –un relato de reminiscencias artúricas de finales del siglo XIII– que pasa tempranamente a los libros de caballerías del siglo XVI y se encuentra ya en el *Platir*, publicado en 1533.

El motivo de la *virgo bellatrix* desarrolla la historia de una mujer que, por distintas circunstancias, viste los hábitos de caballero, encubre su propio sexo y practica accidentalmente la caballería. En este sentido, se opone a la naturaleza de la amazona, también arquetipo de la dama belicosa pero guerrera por educación, además de ser marcadamente andrófoba.

Ferianisa guarda similitudes con Claridiana, la dama del *Espejo de príncipes y caballeros* – novela de Ortúñez de Calahorra– cuando ésta se enfrenta al Caballero del Febo para probarse con él. Este travestismo genera confusiones, como el enamoramiento que siente otra mujer por la doncella disfrazada. La *virgo bellatrix* provoca en el lector la sorpresa de lo inesperado, y cabe pensar que este motivo “supondría un aliciente para las propias mujeres, grandes lectoras de este tipo de libros, que sentirían la identificación de sus aspiraciones o de sus sueños con la libertad que representaban estas doncellas guerreras”³². El tópico se evidencia en los siguientes pasajes:

Prosigue la batalla peligrosa,
suceden casos dignos de memoria;

vence a un jayán la griega valerosa,
lleva socorro al campo con gran gloria,
hiere al de España flecha valerosa,
dale salud su abuela, y la victoria
alcançan españoles capitanes
con muerte del persiano y sus soldanes.

(...)

Veè en esto Venusmarte en el camino
sobre un cavallo blanco un cavallero
en su apariencia y talle peregrino
Si bien las armas de mohoso azero

(...)

Libre ya nuestra griega del confuso
Tropel (llevando oculta su belleza)

(...)

Ferianisa embistiò con el gigante
a este tiempo, y las lanças se rompieron,
si bien los golpes della en un instante
bastantes à tenderlo en tierra fueron:
otro quiso oponérsele delante,
y aunque fuertes los golpes q(ue) se dieron
como el persa, murió en breve espacio

(...)

Encuétrase la fuerte Ferianisa
con el feroz jayán Pyladarfeo
y la lança le enristra de tal guisa
que alcançò cumplimiento a su deseo:
pues faltando el arnès, a toda prisa
en tierra dio aquel bárbaro trofeo
quedado su arrogancia, y fuerça en calma
partió a bañarle en Fletonte el alma.

Este condimento resultaría interesante, como indicamos anteriormente, por ser la ficción caballerisca la más leída por las mujeres del siglo XVI y XVII. La relación con el biblioclasmo y la demonización de las novelas de caballerías es evidente: “Una buena porción de las condenas de la lectura de los libros de caballerías se hace en virtud del hecho de ser leídos por mujeres, casadas y doncellas, y eso tanto en España como en otros países (...) No era sólo una construcción patriarcal: las habilidades de la mujer como

³² PANTOJA RIVERO, *Op. Cit.*, p. 44.

reproductora de narraciones orales de toda índole, de lo que es buen testimonio el propio Boccaccio y los narradores del siglo XVI que enmarcan sus cuentos en tertulias femeninas, tiene su correlato nada sorprendente en su predisposición no sólo por narrar, sino también por las lecturas de ficción, empezando por la caballerescas³³. De alguna manera, la literatura caballerescas fue un espacio liberado para la acción femenina: para la lectura pública, la narración privada o para obtener el permiso de asumir –como en el caso de Ferianisa– un rol social prohibido más allá de las fronteras de la ficción.

El anteúltimo tópico que mencionaremos es el del caballero cortesano:

Al gran talibarán feroz persiano
el bravo Venusmarte lo tenía
de manera que el bárbaro inhumano
misericordia a voces le pedía:
y al levantar el español la mano
a sus pies humillado se ofrecía,
el Monstruo lo conoce y da la mano
levantándole a fuer de cortesano.

Según Cesare Segre, esta fórmula llegó a ser proverbial en la literatura castellana del Siglo de Oro para indicar que el sentimiento caballeresco prevalecía sobre cualquier otro. Encontramos el precedente en un pasaje del *Orlando furioso*, luego de la batalla suspendida entre el español Renaldos y el moro Ferragut –en el *Orlando innamorato* de Boiardo, la misma caballerosa confianza permite a Agricán y a Orlando charlar amigablemente por la noche, a la espera de reanudar su combate al romper el alba–:

Oh gran bontà de´ cavallieri antiqui!
Eran rivali, eran di fé diversi,
e si sentian degli aspri colpi iniqui
per tutta la persona anco dolersi;
e pur per selve oscure e calli obliqui
insieme van senza sospetto aversi

³³ CÁTEDRA, Pedro M. & Anastasio ROJO, *Op. Cit.*, p. 163. Incluye cita de PLEBANI, TIZIANA, *Nascita e caratteristiche del pubblico di lettrici tra medioevo e prima età moderna*, en ZARRI, 1996.

da quattro sproni il destrier punto arriva
ove una strada in due si dipartiva.³⁴

El último tópico de este inventario, presente en la *Alegoría*, es el torneo realizado en el transcurso de la tregua bélica. Los objetivos de este tipo de acontecimiento son la obtención de fama y de honor, la competencia en un certamen, la adquisición de bienes y el vínculo emblemático con las damas que presencian el evento. “Un torneo es un espectáculo abierto a la participación de una serie de personas que reúnen ciertas condiciones de sangre, de linaje y de autoridad en el espacio ciudadano. En el torneo se glorifica el linaje propio”³⁵.

A MODO DE CONCLUSIÓN.

La *Alegoría del monstruo español* forma parte de un corpus restringido de libros de caballerías en verso que complementa las novelas del siglo XVI. Se escribió durante el primer tercio del siglo XVII y se ajusta al esquema imitado de los libros de caballerías, al tiempo que mantiene su independencia del resto de los poemas épicos renacentistas, siempre con una base real que se difumina. Nos encontramos ante el último representante de un género complejo y polimorfo que durante cinco siglos había ido adaptándose a las situaciones, gustos y modas de un público forzosamente cambiante.

Nuestra *Alegoría* –alegoría auténtica, como intentamos demostrar– es síntoma de la decadencia de un género y del ocaso de una sociedad, con sus valores asociados. En esta encrucijada radica su *sentido*. ¿Y qué decir de su *formato*? Que el defecto fundamental de nuestro poema radica en la construcción de un lector implícito supra-activo, cómplice, con una biblioteca amplia, que sea capaz de reponer información en las numerosas elipsis y lagunas de sentido, así como reconstruir el orden cronológico y discursivo de las historias entrelazadas apelando a su experiencia lectora y al conocimiento de fórmulas y motivos hartos reiterados dentro del gé-

³⁴ ARIOSTO, *Op.Cit.*, pp. 98-100.

³⁵ CÁTEDRA, Pedro M., ed, *Op. Cit.*, p. 141.

nero caballeresco y de la épica clásica. Estas permanentes apelaciones del texto, que reclaman la integración del lector, son fácilmente interpretables como defectos estructurales. Quedarían varios siglos por delante hasta llegar a la consumación voluntaria de una legítima *obra abierta*.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN PÉREZ, Juan, *Murcia, la guerra de Granada y otros estudios (siglos XIV-XVI)*, Cádiz: Agrija Ediciones, 2001.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*. Edición bilingüe de Cesare Segre y Ma. de las Nieves Muñiz, Madrid: Cátedra, 2002.
- BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus, 1998.
- BÖDEKER, Hans Erich, "D'une histoire littéraire du lecteur à l'histoire du lecteur. Bilan et perspectives de l'histoire de la lecture en Allemagne", en *Histoires de la lecture (un bilan des recherches)*. París: IMEC ÉDITIONS, 1995.
- CALVINO, Ítalo, *Por qué leer los clásicos*, México: Tusquets, 1994.
- CÁTEDRA, Pedro M., *Nobleza y lectura en tiempos de Felipe II. La biblioteca de Don Alonso Osorio, Marqués de Astorga*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2002.
- , ed., *Jardín de amor. Torneo de invención del siglo XVI*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2005.
- CÁTEDRA, Pedro M. & Anastasio ROJO, *Bibliotecas y lecturas femeninas. Siglo XVI*, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.
- CHEVALIER, Maxime, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Turner, 1976.
- DRAE: Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, vigésima séptima edición, año 2001.
- EISENBERG Daniel & Carmen MARÍN PINA, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- FLECKENSTEIN, Josef, *La caballería y el mundo caballeresco*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2006.
- GADAMER, Hans Georg, *Verdad y Método*, Salamanca: Sígueme, 1977.
- GAYANGOS, Pascual de, *Catálogo razonado de los libros de caballerías*, Madrid: Rivadeneyra, 1857.
- GÖETHE, Wolfgang, *Sämtliche Werke*, edición del jubileo, vol 38: Schriften zur Literatur, III, p.261 (Maximen und Reflexionen) citado en Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus, 1990.
- ISER, Wolfgang, *El acto de lectura. Teoría del efecto estético*, Madrid: Taurus, 1987.
- JAUSS, Hans Robert, "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria", en *Teoría de la recepción*, Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 1993.
- LODGE, David, *El arte de la ficción*, Barcelona: Península, 1998.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Madrid: Ariel, 1975.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1946.
- PANTOJA RIVERO, Juan Carlos, *Antología de poemas caballerescos castellanos*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro, *Biblioteca de Salvá. Sección novelística*, Valencia: Imprenta de Ferrer de Orga, 1872.
- SANTALIESTRA, Lucía Oliván, "La alegoría en *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin y en *Las flores del mal de Baudelaire*", en *Aparte Rei, revista de la Sociedad de Estudios Filológicos de Madrid* Nro. 36, Madrid, 2004.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, México: Porrúa, 2000.

MARISA E. MARTÍNEZ PÉRSICO

Universidad de Buenos Aires (Argentina)