

LAS TRAMPAS DE LA HISTORIA: LA JERUSALÉN CONQUISTADA DE LOPE DE VEGA

ANTONIO CARREÑO
Brown University

A y bien réfléchir, il me semble qu'un
historien doit aussi et nécessairement être poète, car
seuls les poètes peuvent s'entendre dans cet art qui
consiste à raconter habilement les fait.
(Novalis)

Tenía toda la razón Francisco Pacheco en el retrato bibliográfico que va al frente de la *Jerusalén conquistada*: “porque las obras tuyas (famosas entre las que se leen de su género) ninguna remota parte las ignora, antes con debida admiración las procura, porque en ellas se juntan las partes que raras veces en uno concurren”. Realza la conjunción armónica de una naturaleza inclinada a las letras con un “alto entendimiento”, que logra modelar con arte la máxima expresión de sus escritos. A estas alturas, pasada ya Lope la meridiana cuarentena (1562-1635), alaba Pacheco “la mucha imaginativa”, “el entendimiento y arte tan juntos, tan perfectos”, a la par que la bien lograda facilidad. Porque Lope, continúa, “ha reducido en España a método, orden y policía las comedias y puedo asegurar que en dos días acababa algunas veces las que admiraban después el mundo, y enriquecían los autores”.¹ Pacheco habla con conocimiento de causa: la *Jerusalén* está a la altura de los tres o cuatro poemas

1. Francisco Pacheco combina la formación del buen humanista, ducho en las artes literarias como en las pictóricas, muy atento al programa horaciano *ut pictura poesis*. Apreciado como pintor y como poeta, desarrolló una gran actividad literaria en su tiempo destacando *El arte de la pintura* (Sevilla, 1649). Amigo cercano de Lope, participó en la *Expostulatio Spongia* en la defensa del Fénix. Éste, agradecido, le dedica la comedia *La gallarda toledana* (Parte xiv) y lo elogia en los preliminares de la *Jerusalén conquistada* y en *Laurel de Apolo*: “De Francisco Pacheco los pinceles / y la pluma famosa / igualen con la tabla verso y prosa; / sea bético Apeles / y, como rayo de su misma esfera, / sea el planeta con que nazca Herrera, / que, viniendo con él y dentro de ella, / a donde Herrera es sol, Pacheco estrella” (silva II, v. 460-465). Véase Lope de Vega, *Laurel de Apolo con otras rimas*, Madrid, Juan González, 1630.

épicos que salen a la luz en la España del Siglo de Oro.² La destreza de su narrador viene avalada, observa Pacheco, por textos previos: la *Arcadia* (1598), un excelente compendio de “verdaderas fábulas a gusto de las partes”; la *Dragontea*, “el más ignorado de sus libros”, y las *Rimas*: una “mina riquísima de diamantes y ricas piedras, no en bruto, no, sino labradas y engastadas con maravillosa disposición y artificio”.³ No olvida Pacheco *La hermosura de Angélica* en la que alcanzó Lope las “más diferentes ideas de hermosura que la misma naturaleza”⁴, y menos el *Isidro*. Escrito en coplas castellanas (en quintillas), épica a lo divino, en él mostró el Fénix la competencia de tales versos castellanos “capaces de tratar toda heroica materia”.⁵ Las observaciones de Pacheco marcan el primer hito de la recepción de la poesía narrativa y lírica de Lope de Vega y establecen un campo de expectativas como sutil lector.

Es claro el fin encomiástico de la *Jerusalén conquistada*. Tiene por mira directa a Felipe III al que, además de ostentar el título de rey de Jerusalén, lo supone Lope descendiente directo de Ricardo de Inglaterra y de Alfonso VIII de Castilla quienes, en la fábula épica, se proponen, acompañados del rey Felipe Augusto de Francia, la conquista de los Santos Lugares. Leonor, hija de Ricardo y esposa de Alfonso VIII, fue la abuela de san Fernando, que toma la ciudad de Sevilla en 1248. Con doña

2. Véase David Quint, “The Literary Epic and Lope’s *Jerusalén conquistada*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 33 (1956), pp. 93-98.

3. Citamos la *Jerusalén conquistada* siguiendo nuestra edición en Lope de Vega, *Obras completas, Poesía*, III, Madrid, Biblioteca Castro (Fundación José Antonio de Castro), 2003.

4. Observa Pacheco: “Remítome al poema heroico de su *Jerusalén*, que pienso que tres o cuatro que hay en España deste género no se ofenderán de que se le conceda el primer lugar. Remítome a su *Arcadia*, donde consiguió con felicidad lo que pretendió, que fue escribir aquellas verdaderas fábulas a gusto de las partes. Sea buen testigo la *Dragontea* (el más ignorado de sus libros que, como hacienda de grande rico, lo olvidado y accesorio fuera principal riqueza en otros). El *Peregrino en su patria* es el quinto libro. Otro intitulado *Rimas*, mina riquísima de diamantes y ricas piedras, no en bruto, no, sino labradas y engastadas con maravillosa disposición y artificio. El poema de la *Hermosura de Angélica* enseña bien la del ingenio de su autor, que alcanzó más diferentes ideas de hermosura que la misma naturaleza. Y por último (aunque segundo de los que escribió) dejó el poema castellano *Isidro*, que, como refiere en él, lo llamó así por serlo los versos y el sujeto, a cuyo alto concepto debe nuestra nación perpetuo agradecimiento y loores, pues, no sin mucho acuerdo y amor de su patria, eligió para tratar la vida beata de aquel santo las coplas castellanas y propias porque las naciones extranjeras notasen que la curiosidad ha traído a España sus versos y cadencias, y no la necesidad que dellos hubiese. Pues arribando este libro gloriosamente a la más alta cumbre de alabanza, nos enseña que son los versos castellanos de que se contiene capaces de tratar toda heroica materia”.

5. Así lo expresa en el *Isidro*: “¡Qué cosa iguala a una redondilla de Garcí Sánchez, o don Diego de Mendoza! Perdona el divino Garcilaso, que tanta ocasión dio para que se lamentase Castillejo, festivo e ingenioso poeta castellano, a quien parecía mucho Luis Gálvez Montalvo, con cuya muerte súbita se perdieron muchas floridas coplas deste género, particularmente la traducción de la *Jerusalén* de Torcuato Tasso, que parece que se había ido a Italia a escribirlas para meterles las higas en los ojos”. Véase en Lope de Vega, *Obras completas, Poesía*, I, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro (Fundación José Antonio de Castro), 2002, pp. 106-210.

Leonor (Lope la presenta como hija de Ricardo Corazón de León, pero la mujer con quien se casa Alfonso VIII es Eleonor, hija de Enrique II de Inglaterra) tuvo Alfonso VIII diez hijos, si bien ninguno llegó a heredar el reino. De su hija primogénita doña Berenguela, casada en segundas nupcias con Alfonso IX de León, nace el futuro Fernando III. Su primer hijo varón, Sancho, murió en tierna edad; en “etate tam tenera”, anota el cronista. Alfonso VIII se enfrenta repetidas veces a los almohades; lleva a cabo la unión con el reino de León; extiende su poder a Álava, Guipúzcoa y Gascuña y, si bien derrotado en la batalla de Alarcos, en 1212, arriesga la capital de su reino, Toledo, venciendo a los musulmanes en la decisiva batalla de las Navas de Tolosa. Logra así el paso hacia Andalucía, fundamental para la posterior toma de Córdoba y Granada a manos de don Fernando.⁶

De tan ilustre prosapia es Felipe III un vástago insigne. El discurso genealógico, mítico, se alterna en la *Jerusalén conquistada*, como veremos, con el nacionalista y étnico.⁷ El deseo de servir a la patria, el de sacar del olvido los hechos de sus héroes, el de contraponer la versión callada de los historiadores extranjeros quienes, a la hora de describir los hechos heroicos de los cruzados, silencian la presencia castellana, mueve también los rasgos de la pluma de este abigarrado narrador.⁸ Y pese a contravenir Lope la narración histórica con la fabulada, y mezclar indistintamente ambas como posibles, justifica de la mano de la *Poética* de Aristóteles la validez de alternar el *factum* –narración de un hecho– con la *poesis* –la verdad universal que se transciende del hecho particular–.⁹ Se adelanta, de este modo, a la posible reacción crítica que vería con malas tintas el hecho de contravenir el discurso histórico con el fabulado; es decir, la inventada presencia del rey español en la conquista de Jerusalén y las hazañas llevadas a cabo por el pueblo castellano en su intento de rescatar los

6. Véase sobre este período Julio González, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960, 3 vols, y más recientemente, Gonzalo Martínez Díez, *Alfonso VIII, rey de Castilla y Toledo*, Burgos, La Olmeda, 1995.

7. Véase al respecto Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978; Homi K. Bhabha, *Nation and Narration*, Londres, Routledge, 1990.

8. En la misma línea se expresa Francisco de Borja, Comendador Mayor de Montesa, en el prólogo que escribe para *La Dragontea* de Lope: “Esta poesía es la más licenciosa de todas, porque debajo de estilo heroico no obliga a cosa particular. Según esto, si Virgilio escribió heroico en todo rigor, y Homero parte heroico y parte épico, y Lucano y el Ariosto lo mixto, el autor deste libro en mediano sujeto tomó el estilo de Virgilio, lo heroico en su dulzura, y agradó lo épico de Homero en escribir verdad desnuda; el de Lucano en agradables episodios, lo mixto del Ariosto”. Véase Lope de Vega, *Obras completas, Poesía*, I, pp. 5-7.

9. Aristóteles precisa la definición, en una clásica referencia, entre poesía e historia, o más concretamente, entre la función del historiador frente a la del poeta: “En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Herodoto, y no serían menos historia en verso que en prosa), la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular”, en *Poética de Aristóteles*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1988, pp. 157-158.

Santos Lugares. Porque, si bien el rey castellano estuvo ocupado en la guerra contra los moros, no pudiendo acudir a la conquista de Jerusalén, no por eso dejaron de acudir muchos españoles. Entre ellos, el conde don Rodrigo Girón, el rey Teobaldo de Navarra, don Juan Jiménez de Lara, advirtiéndolo Lope que no se debe poner en duda el que Alfonso VIII, ausente cuatro años de Castilla, estuviese enzarzado en la conquista de la ciudad santa y del santo sepulcro. Con generosa erudición el historiador ilustrado Martín Fernández de Navarrete (*Disertación histórica sobre la parte que tuvieron los españoles en las guerras de ultramar o de las cruzadas*, Madrid, 1832) dejó asentada la presencia en Tierra Santa de insignes navarros, castellanos y catalanes. Realza el entusiasmo que se apoderó "de los españoles de todas clases" para ir a la conquista de la Tierra Santa.¹⁰

Fue Juan Pablo Mártir Rizo el más acerado crítico de la *Jerusalén*. Izó su bandera señalando algunas de sus fallas: la mezcla híbrida de relatos diversos, la falta de caracterización, la ausencia de un héroe (individual o colectivo) y, sobre todo, las extensas digresiones, a veces eruditas, fastidiosas. Es explícito en su *Poética de Aristóteles traducida de latín* (1623). Define con gran precisión el género heroico o epopeya, clasificando y describiendo cada uno de sus elementos: imitación de una acción maravillosa y de suficiente grandeza, presencia de personas ilustres, conclusión feliz y *elocutio* adornada con "palabras sonoras y graves". Mártir Rizo es más preciso en el capítulo II (sobre la "fábula heroica y de su propiedad"), haciendo una directa referencia a la *Jerusalén conquistada*. Le achaca la falta de unidad y coherencia, y la extensa digresión en que se pierden los últimos cantos. Varios episodios son ajenos a la acción central: la salida, por ejemplo, del rey Alfonso de Jerusalén, la llegada a Sicilia, su entrada en Toledo, sus amores adúlteros con la hermosa judía Raquel; la muerte de ésta por sus vasallos y "otras cosas", concluye. Observa que "desde que salió Ricardo de Judea no importan, no convienen, ni son necesarias" tales adiciones. Le achaca del mismo modo el que sean tres los héroes de la fábula: el rey Alfonso, Ricardo Corazón de León y el rey Felipe de Francia, proponiendo canónicos ejemplos tomados de la *Ilíada*, *Odisea* y *Eneida*. Incluso pone en tela de juicio el que se contraríe los elementos maravillosos. Tal crítica, que secunda el maestro Pedro de Torres Rámila, colegial teólogo de Alcalá, en su *Expongia*, cundió entre los lectores del siglo XVII. La recoge en parte Luis José de Velázquez en sus *Orígenes de la poesía castellana*.¹¹

10. Martín Fernández de Navarrete, *Disertación sobre la parte que tuvieron los españoles en las guerras de ultramar o de las cruzadas* [...]. *Memorias de la Real Academia de la Historia*, V, 1816, reimp. por José García Villalta como apéndice de la *Historia de las cruzadas* de Joseph Michaud, Madrid, 1832, vol. XII. Véase una selección de Fernández Navarrete en *Españoles de las cruzadas*, Madrid, Ediciones Polifemo, 1986.

11. Véase M. Newels, *Poética de Aristóteles traducida de latín, ilustrada y comentada por Juan Pablo Mártir Rizo*, Colonia y Opladen, 1965.

Sonado fue el soneto atribuido a don Luis de Góngora que, imitando los giros dialectales de la gente de color, procedentes de las colonias portuguesas, empieza: "Vimo, señora Lopa, su Epopeya, / e por Dios, aunque sá mucho legante, / que no hay negra poeta que se pante, / e si se panta, no sá negra eya".¹² Fue escrito el mismo año en que sale la *Jerusalén conquistada*. A Góngora le llegan estas formas dialectales a través de la servidumbre de esclavos negros que servían en la casa de sus padres y de su tío. El mismo Lope, en la dedicatoria de *La buena guarda* (*Parte XV* de comedias, Madrid, 1621), que dirige a don Juan de Arguijo, observa: "A sombra de su valor tuvo vida mi *Angélica*, resucitó mi *Dragontea* y se leyeron mis *Rimas*, y si V. M., por modestia, no me hubiera mandado que no pasara adelante con esta resolución tan justa, mi *Jerusalén* tuviera el mismo dueño, y así le di a nuestro gran monarca, rey de los mundos".¹³ Alude de nuevo a la *Jerusalén* en la *Corona trágica* (1627): "Canté a Jerusalén, y canto ahora / una divina luz de la Triunfante", lo mismo que en la "Égloga a Claudio" y en la "Égloga panegírica al epigrama que compuso el infante D. Carlos" (1632), ya consciente Lope de la precariedad del extenso canto épico como género modélico.

Persiste la indiferencia del lector moderno ante la épica en general. Las lecturas críticas en cuanto a Lope no pasan de meras generalidades. Apuntan a un desmedido corpus poético, arbitrario, desorganizado, prolífico. Pese a tal estimativa, el género se consideró, a la par con la tragedia, como la forma más eminente y capaz de comprender la experiencia humana. Así lo hizo saber Julio César Escalígero en sus *Poetices libri septem* (Lugduni, 1561); en concreto en los libros I y III. La epopeya superaba todos los géneros líricos colocando en su cima a Virgilio como gran modelo. De hecho, el iniciarse, clasificarse y definirse como poeta épico era una manera de obtener la consagración y, sobre todo, de ponerse a la sombra o a la altura de los grandes clásicos. Al frente de todos ellos Virgilio en su *Eneida*.¹⁴

Es posible que la escritura de la *Jerusalén* se hiciese al alimón, o al menos coincidiese con la ferviente vena épica que, al filo de finales del siglo XVI y principios

12. Véase Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 1), 3ª ed. 1978, núm. xvi, p. 273; Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora, frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 96-163.

13. Véase Thomas E. Case, *Las dedicatorias de las Partes xiii-xx de Lope de Vega*, *Estudios de Hispanófila*, 32, University of North Carolina, 1975, p. 131. Véase también la *Décima quinta / Parte de / las comedias de / Lope de Vega Carpio, / procul / rador Fiscal de la Cámara Apostólica y / Familiar del Santo Oficio de / la Inquisición. / Dirigidas a diver / sas personas*. En Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1621.

14. Lo documenta Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, 2 vols., trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª reimp., 1976, I, pp. 287 nota y p. 328. Véase también Guy Demerson (ed.), *La notion de genre à la Renaissance*, Ginebra, 1984; Weinberg, Bernard, "Scaliger versus Aristotle on Poetics", *Modern Philology*, XXXIX (1942), pp. 337-360.

del XVII, tiene como secuencia los poemas previos de Lope. Sobre la fecha de su composición Lope nos da varias claves. En carta del 3 de setiembre de 1605, que dirige al conde de Cabra, le explica: "Mi *Jerusalén* envié a Valladolid para que el Consejo me diese licencia; imprimirla muy aprisa, y el primero tendrá V. E.; es cosa que he escrito en mi mejor edad y con estudio diferente que otras de mi juventud, donde tiene más poder el apetito que la razón".¹⁵ La *Jerusalén conquistada* es, pues, la continuación y, de algún modo, la desviación de "otras [obras] de mi juventud" pero, sobre todo, de *La hermosura de Angélica*. Ambas se escriben o se rematan durante el mismo periodo; es decir, entre el fin de un siglo e inicios del siguiente. Rafael Lapesa sitúa el comienzo de su escritura hacia 1598.¹⁶ De hecho, en la carta al duque de Sessa, Lope expresa su deseo de imprimir el poema "muy aprisa", pero no vuelve a hacer otra alusión al respecto. La hace en cuanto a su proceso de elaboración y de revisión. En la afamada epístola que dirige al contador toledano Gaspar de Barrionuevo, incluida en la "Segunda Parte" de las *Rimas*, que salen en Sevilla, en 1604, anota: "Mientras que llega el fiador que obligo / de la *Jerusalén*, de aquel poema / que escribo, imito y con rigor castigo" (vv. 223-225).¹⁷ Es decir, entre 1602 y 1603, Lope continúa escribiendo y corrigiendo la *Jerusalén*. La labor es ingente: se desborda en veinte cantos, en tres mil cuarenta y siete estrofas y en un total de veinticuatro mil trescientos setenta y seis versos. Dada su desmesura, lo zigzagueante de la trama y de la acción, Lope resume al inicio de cada canto el argumento con un fragmento en prosa que, a modo de epigrama, sintetiza a continuación en un soneto.

La referencia a Felipe II, ya muerto, y a Felipe III (VII, 57) ajusta los años de la elaboración. Pero ya Lucie-Lary, observa José Lara Garrido, notó cómo en el libro XVII (así se titulan, como ya observamos, los veinte cantos) hay un elemento que fija su composición en torno a 1600.¹⁸ Se basa en el hecho de que Felipe III ostenta el título de rey de Jerusalén y de que le dedique el poema. Lapesa asume que tal vez el poema es consecuencia de una invitación o encargo regio, según revelan los versos

15. Véase Lope de Vega, *Cartas*, ed. Nicolás Marín, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 143), 1985, p. 70.

16. Véase Rafael Lapesa, "La *Jerusalén* de Tasso y la de Lope", *Boletín de la Real Academia Española*, 25 (Enero-Abril, 1946), pp. 111-136, reimp. en *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 275-276.

17. Véase en Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. de Antonio Carreño, Barcelona, Editorial Crítica (Biblioteca Clásica, 52), 1998, p. 498.

18. Véanse M^{me} J. Lucie-Lary, "La *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega et la *Gerusalemme Liberata* de Tasse", *Revue des Langues Romanes*, XLI (1898), pp. 165-203 y José Lara Garrido, "Fusión novelesca y épica culta en Lope (de *La hermosura de Angélica* a la *Jerusalén conquistada*)", *Analecta Malacitana*, IV, 1 (Universidad de Málaga, 1981), pp. 187-202, reimp. en *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, *Analecta Malacitana*, Anejo XXIII de la Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, 1999, pp. 27-95 y 373-391; José María Micó, "Épica y reescritura en Lope de Vega", *Criticón*, 74 (1998), pp. 93-108.

finales: "¡Oh gran señor, tu voluntad cumplida. / duélete de Sión, y la sagrada / Jerusalén entonces más seguros / podrá reedificar sus altos muros" (xx, 161), justificando el que tomase como protagonista a Ricardo Corazón de León, pese a que el tratado conocido como la Paz de Londres, dando fin a las hostilidades entre España e Inglaterra, no se firmase hasta el 27 de agosto de 1604. Joaquín de Entrambasaguas concuerda en el posible deseo de Lope de obtener la protección de Felipe III a través de su amigo el conde de Saldaña, hijo del duque de Lerma. Éste podría hacer circular su obra hasta las manos del rey, pero duda que el monarca sugiriera su inicio o inspirara su contenido dada su gran apatía y falta de interés por las letras.¹⁹ El conde de Saldaña, don Diego de Sandoval y Rojas, comendador de la orden de Calatrava, a quien en su nombre Lope dirige el prólogo, tenía gran poder en la corte. Era hijo segundo del duque de Lerma y de su mujer doña Catalina de la Cerda, hija del duque de Medinaceli. Cervantes lo menciona en su *Viaje del Parnaso*: "Tú, conde de Saldaña, que con plantas / tiernas pisas de Pindo la alta cumbre"; sin embargo, Lope hace caso omiso del conde en el *Laurel de Apolo*.

Ya el mismo título conlleva una identificación espacial, cristiana y bíblica (*Jerusalén*), y una acción llevada a cabo (*conquistada*), obvio reflejo del poema de Torcuato Tasso, *Gerusalemme liberata* (1593), que, en un extenso proceso de composición, figuró inicialmente con el título de *Gerusalemme conquistata*. De hecho, ya en el prólogo, y citando a Poliziano, Lope distingue entre emulación e imitación, consciente de que la primera parte de su historia había sido previamente contada por Tasso.²⁰ Pero defiende la historicidad del poema, aunque tan sólo sea verosímil y no corresponda a los hechos históricos. Se apoya en los presupuestos del "famoso Lucano" en su *Farsalia* y del "portugués Camões" en *Os Lusíadas*.²¹ El extenso relato se configura, de este modo, como una aparatosa apología de los hechos heroicos de su patria, "tan ofendida [ignorada] siempre de los historiadores extranjeros". Una vez más, fija Lope el mito de la España defensora de la fe, proyectándose más allá de su territorio, en lucha con el turco, su perenne y fiero rival. La Reconquista se extiende, amplía y diversifica como Cruzada. El heroísmo del pueblo español, probado

19. Véase Lope de Vega, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, 3 vols., ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto "Miguel de Cervantes"), 1954, III, pp. 30-36.

20. Joseph Gariolo, "¿Por qué la *Jerusalén conquistada* de Lope lleva por subtítulo las palabras: *Epopeya trágica*?", *Romance Notes*, 31, 3 (Spring 1991), pp. 225-233 y también Julio González-Marcos, "La *Jerusalén conquistada*, epopeya trágica", *La Torre*, 63 (1969), pp. 97-108. En cuanto a su relación con la epopeya de Taso, véanse Umberto Bucchioni, *Torquato Tasso e Lope Felix de Vega Carpio*, Rocca, Casciano, 1910; Giovanni Caravaggi, *Studi sull'épica ispanica del Rinascimento*, Pisa, Universidad de Pisa, 1974.

21. La asociación de dominio, imperio y discurso épico lo desarrolla con gran inteligencia, dentro del dominio de la literatura comparada, David Quint, *Epic and Empire*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

a través de ocho siglos de lucha ante la ocupación musulmana, se proyecta, de acuerdo con el extenso poema, durante el periodo de las Cruzadas, camino de Jerusalén. Bajo tal postulado se inscribe y se justifica la verosimilitud del relato. Y se hispaniza la gran epopeya compartida por espadas españolas.²²

El enfoque central es, pues, la Tercera Cruzada (1187-1192) encabezada por Ricardo Corazón de León, el rey Felipe Augusto de Francia y Alfonso VIII. Con la caída de Jerusalén en manos de Saladino (1189), el papa Gregorio VIII consigue la paz con el rey Felipe Augusto de Francia y Enrique II de Inglaterra. Logra que éstos, en unión con el emperador alemán Federico Barbarroja, formen una cruzada para rescatar, como ya observamos, los Santos Lugares. Lope introduce, en contra de la realidad histórica, a Alfonso VIII de Castilla como máximo participante. Pero ya el desarrollo del poema niega su propio título: los cruzados nunca toman la ciudad de Jerusalén y los últimos cantos son una extensa digresión sobre la cautividad del rey inglés y sobre la conducta licenciosa de Alfonso VIII. Tampoco se justifica el subtítulo de "poema trágico", ni la asociación con el poema de Tasso.

La historia queda reducida a un vago telón de fondo, al decir de Rafael Lapesa, que puntualiza afirmando que el poema es fiel a la historia en casi todo lo que no se refiere a la actuación de los españoles, a la figura de Ismenia, y a la coronación de Ricardo. Lara Garrido observa cómo la conexión de la historia (documentada ampliamente en lecturas que Lope anota en los márgenes) con la hipótesis patriótica, entroncada con un texto, coherente, bien formulado y simétrico como es el relato de Tasso, le impone a quien escribe posibles dificultades en el proceso de su escritura y organización. Le obliga a cambios importantes y a desviaciones, directas u oblicuas, del proyecto inicial. Dicho esto, el texto de Lope se puede definir como una provocada lectura de otro previo (*Gerusalemme liberata*), pero a la vez como reflejo y desviación, natural o forzada, en busca de una voz propia que afirme una voluntad de estilo y, sobre todo, una identidad cultural, étnica, religiosa y política.

Las imitaciones de la *Jerusalén conquistada*, teniendo como punto de mira la de Tasso, fueron suficientemente señaladas por Lucie-Lary, Buchioni y Borghini.²³ Coinciden ambos en el sortilegio de las serpientes, en el anuncio del ángel como mensajero divino, en las muertes de Blanca y Sol (modeladas sobre las de Giddepe y Odoardo de Tasso), en el relato de Ismenia a Solimán (hilado sobre la profecía de Pedro el Ermitaño). Rafael Lapesa resalta otras simetrías y correspondencias: las descripciones infernales y celestiales y la organización de los episodios amorosos entre Alfonso VIII e Ismenia (personaje de la comedia de Lope *Los amores de Albanio*

22. Véase Lara Garrido, *Los mejores plectros*, p. 387.

23. Véanse Lucie-Lary, *La Jerusalén conquistada de Lope de Vega*, Borghini, V., *Poesia e letteratura nei poema di Lope de Vega*, Génova, 1949, pp. 284-335; Bucchioni, *Torquato Tasso e Lope Felix de Vega Carpio*.

e *Ismenia*), y entre ésta y Garcerán.²⁴ Tal hibridez de elementos denota las fallas de la estructura y la discordia entre el título y el contenido, principales objeciones de la perspectiva neoaristotélica, al decir de Lara Garrido.²⁵ Tales objeciones ya las señaló el archirrival crítico y coetáneo de Lope, Juan Pablo Mártir Rizo. Le achacaba que no se pudiese distinguir principio y medio de fin, y que la fábula no tuviese un solo héroe sino tres reyes de nacionalidades distintas.

El plan inicial, de acuerdo con el prólogo incluido en las *Rimas* de 1604, fue un poema dividido en dieciséis cantos: "Que presto, si Dios quiere, tendrás los dieciséis libros de la *Jerusalén*, con que pondré fin al escribir versos", le hace saber Lope al lector, a quien se dirige.²⁶ Pero los cuatro cantos siguientes presentan una clara desviación. Los protagonistas abandonan la cruzada: el rey Felipe de Francia al saber que el rey inglés ha invadido sus tierras, y Alfonso VIII al tener noticias de que los moros han atacado Castilla. La muerte de Saladino ("de sangre el suelo, de almas cuaja el viento", XVIII, 11, 7-8) cierra el poema al que se añade la prisión de Ricardo en Austria y los amores de Alfonso con la judía Raquel. El fracaso de la cruzada a partir de este final es obvio. Fracasó el impulso inicial: coronar a Ricardo como legítimo rey de Jerusalén. Sin embargo, no le importa a Lope tanto el que la cruzada triunfe o fracase sino el relato de la presencia española en tal aventura y, sobre todo, la impronta nacionalista que conlleva exaltación, elogio, providencialismo, destino, amor patrio, mito, tal como expresan estas octavas: "¡España bella!, si el haber nacido / amor patrio, mito, tal como expresan estas octavas: "¡España bella! / fuerza a en medio de tus límites dichosos, / a quien favor de Apolo ha recibido / fuerza a cantar en versos numerosos" (XVII, 1, 1-4).²⁷ Y aún con más vehemencia: "Aquí

24. La comedia *Los amores de Albanio e Ismenia* la escribe Lope durante su destierro en Alba de Tormes, al servicio de la casa ducal de esta villa; es decir, entre 1591 y 1595. Véase Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 76-77.

25. Véase José Lara Garrido, *Los mejores plectros*, pp. 387-388; y previamente Frank Pierce, "The Literary Epic and Lope's *Jerusalén conquistada*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 33 (1956), pp. 93-98.

26. En el prólogo de las *Rimas*, que Lope dirige al lector, observa: "Hallarás tres églogas, un diálogo, dos epístolas, algunas estancias, sonetos, y epitafios fúnebres, y dos romances, que no me puedo persuadir que desdigan de la autoridad de las *Rimas*, aunque se atreva a su facilidad la gente ignorante, porque yo no se obligan a la corresponsión de las cadencias. Algunos quieren que sean la cartilla de los poetas; yo no lo siento así, antes bien los hallo capaces, no sólo de expresar y declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de proseguir toda grave acción de numeroso poema. Y soy tan de veras español, que por ser en nuestro idioma natural este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación. Los versos sueltos italianos imitaron a los heroicos latinos, y los españoles en éstos, dándoles más la gracia de los asonantes, que es sonora y dulcísima. Recibe mi deseo. Lee si entiendes, y emienda si sabes. Mas ¿quién piensa que no sabes? Que presto, si Dios quiere, tendrás los dieciséis libros de mi *Jerusalén* con que pondré fin al escribir versos." Véase Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, pp. 107-108.

27. La imagen de la España como espacio paradisiaco ya cunde desde la Edad Media. Alfonso X el Sabio en la *Primera Crónica general de España* ("De la carta que envió la reina Dido a Eneas"), escribe: "Pues esta España que decimos tal es como paraíso de Dios"; y en líneas previas justifica el asentamiento de los godos, pues escogiendo entre todas las tierras, "fallaron que España era el mejor de todos, et mucho le precieron más que ninguno de los otros, ca entre todas las tierras del mundo

callara yo; mas tú que exhalas / rayos de amor de mis entrañas frías, / España, dame alientos si me queda / algo que ser en tu alabanza pueda” (XX, 108, 5-8).

Es posible que Lope extendiera su poema a veinte cantos calcando el modelo previo. De hecho, la primera versión de la *Gerusalemme* de Tasso, que termina en 1575 con el título de *Il Goffredo*, establece su sentido de unidad. La componen catorce cantos. Angelo Ingegneri, amigo de Tasso, saca a la luz la primera edición (1581), a la que siguen otras con el título de *Gerusalemme liberata*. Una nueva revisión del poema ve la luz en 1593, ahora con el título de *Gerusalemme conquistata*, compuesta ya de veinte cantos, aunque con un número menor de estrofas que el poema de Lope. La media en Lope es de ciento sesenta octavas por canto. El objetivo de Tasso es claro: narrar el camino de los cruzados hasta lograr la liberación del Santo Sepulcro. Sigue el ejemplo de Trissino quien, en *L'Italia liberata dai Gotti* (1547-1548), dedicada a Carlos V, sustituye el elemento novelesco por el histórico. Tiene como telón de fondo la amenazante presencia de los turcos en el Mediterráneo y la gran página épica de la victoria de Lepanto (1571). La épica de Trissino, escrita en endecasílabos sueltos, a la sombra del “precetti d’Aristotele e le idee d’Omero”, no tuvo ningún eco posterior.²⁸ La obra de Tasso, al contrario de la de Lope, fue un dilatado y obsesivo *work in progress*. Combina revisión, reescritura, asentamiento teórico sobre el género, cuestionamiento e incluso escrupulosa autocrítica. La primera versión española, que data de antes de 1585, fue llevada a cabo por Bartolomé Cayrasco de Figueroa (BNM., ms. 1383). Una segunda traducción, de Juan Sedeño (BNM., ms. 9688) la imprime Pedro de Madrigal en 1587, sucediéndose a partir de estas fechas un buen número de imitaciones de variada índole.²⁹

La liberación del sepulcro, objetivo de la primera y ya lejana cruzada, fue para Tasso un radiante material histórico que se conectaba vívidamente con el presente. Daba la espalda al “romanzo” (Tasso fue un acerado crítico del *Orlando furioso* de Ariosto), cuajado de exaltadas aventuras amorosas y caballerescas. El carácter heroico de su poema conectaba con la tradición clásica y con las normas establecidas por la *Poética* de Aristóteles. Pero Tasso va más lejos —en línea paralela con el Lope

España ha una estremanza de abondamiento et de bondad más que otra tierra ninguna”. El elogio establece como analogía el tópico del paraíso terrenal: “non ha tierra en el mundo que la semeje en abundancia, nin se iguale ninguna a ella en fortalezas et pocas ha en el mundo tran grandes como ella”.

28. La épica de Trissino, *Italia Liberata*, precede a la de Tasso, con un título sugerente. Pero a mediados del *cinquecento* proliferan los poemas épicos de variada índole: Alamanni con *Girone* (1548), Giraldo Cinthio con *Ercole*, que sale con veintidós cantos, en 1557, Pigna con *Eroici* (1561), Cattaneo con *Amor di Marfisa* (1562) Tasso con *Rinaldo* (1562), Bolognetti con *Costante* (1565) y, finalmente, Oliviero con *Alamanna* (1567). Todos ellos combinan elementos amorosos con heroicos siguiendo los cánones del poema épico. Véase E. de Maldé, *Le Fonti della Gerusalemme Liberata*, Parma, 1910.

29. Güntert, George, “Lope, lector del Tasso: *La Jerusalem conquistada*”, *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 581-589.

del “Arte nuevo de hacer comedias”—, al indagar en sus *Discorsi dell’arte poetica* (1570), que catorce años después extiende a seis libros con el título de *Discorsi del poema eroico*, sobre la naturaleza del poema épico (género, historicidad, verosimilitud, convención) a guisa de una valiente *apologia pro domo sua*.³⁰ De tales presupuestos se hace eco López Pinciano (*Philosophia antiqua poetica*) y, como vimos, Lope en el prólogo a la *Jerusalén*. Los trae a colación brevemente en el libro IV del *Peregrino en su patria* al disertar sobre lo verdadero como objeto de la historia, y sobre lo verosímil como fin de la poesía.³¹

El poema épico, escribe Tasso, debe ser imitación de una acción notable, grande y perfecta; debe estar narrado en versos grandilocuentes; debe conmovér a quien lo lee o lo escucha leído, debe producir asombro y ser un modelo de conducta ejemplar. Su objetivo didáctico y moral es, pues, obvio. Se asienta en la historicidad del hecho narrado que enlaza lo maravilloso con lo verosímil; en el emparejamiento de caracteres en apariencia contrarios, a los que el poema debe conferir unidad. Es decir, la historicidad enmarcaba los elementos maravillosos, mágicos y cristianos, alejados de la furiosa imaginación del poema caballeresco. El poema épico, afirma Tasso en los *Discorsi*, debe ser a guisa de un pequeño mundo en donde la variedad de acciones (batallas, asedios, escaramuzas, incendios, duelos y torneos, hambre y sed, viajes y encantamientos, acciones crueles, historias amorosas, felices y desdichadas) viajan encadenadas y coherentemente se correspondan, muy de acuerdo con los preceptos clásicos de la *dispositio*. Deben concederle unidad a un argumento sostenido. La componen todas las partes de tal manera que fallando una se desmorone el resto de la composición. El héroe central del poema de Tasso es Goffredo; su objetivo, la reconquista del Santo Sepulcro; su marco histórico, la primera cruzada. El plan establecido es claro. La conquista de Jerusalén es la conclusión y el cierre (*closure*) natural del relato épico. El resto de las peripecias deben girar en torno a tal finalidad teleológica. Como Lope, Tasso es consciente de la hibridez del relato. Conjuga de este modo los elementos maravillosos con los verdaderos y verosímiles. En efecto,

30. El poema épico, de acuerdo con los *Discorsi del poema eroico* de Tasso, debe imitar un segmento de la historia de la cristiandad, ni excesivamente contemporáneo ni antiguo. Debe tener un inicio, un medio y un fin, ni largo ni breve; una acción grandiosa que una la multiplicidad de los diversos episodios. Lo maravilloso, al igual que las anécdotas amorosas, y la alteración mínima de la historia es posible siempre que no se altere el origen, desarrollo y el final del principal hecho histórico. Lo noble e ilustre debe preponderar al igual que el instruir deleitando: È dunque... la poesia imitazione delle azioni umane, a fine di giovare dilettando”. Sobre el Tasso crítico, véase E. Donadoni, *Torquato Tasso Saggio Critico*, 5ª ed., Florencia, 1963 y también B. T. Sozzi, “La Poetica di Tasso”, *Studi Tassiani*, 5 (1955), pp. 3-58.

31. De este modo se expresa el narrador de *El peregrino en su patria* al observar como las cosas “que no tienen apariencia de verdad no mueven, porque, como dice en su *Poética* Torcato Tasso, donde falta la fe, falta el afecto o el gusto de lo que se lee”. Véase ed. de Juan Bautista Avall-Arce, Madrid, Editorial Castalia (Clásicos Castalia, 55), 1973, pp. 334-335.

el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa —sería posible versificar las obras de Herodoto, y no serían menos historia en verso que en prosa—; la diferencia radica, observemos una vez más, en que uno dice lo que ha sucedido y el otro lo que podría suceder. La poesía es más filosófica y elevada que la historia; se ciñe a relatar lo general; la historia, lo particular (Aristóteles, *Poética*, IX).

El problema por resolver no es tan solo de discursos (históricos, literarios, amorosos), sino también de géneros. En el prólogo que Francisco de Borja escribe para *La Dragontea*, hace ya una distinción clave sobre los géneros que Lope asume como propios. Clasifica el poema de Ariosto dentro del estilo mixto, que denomina como *romanzi*, “pues aunque su obra fue entre personas heroicas, introduce en el discurso del libro personas desiguales”. Tal tipología, escritura lírica, heroica, mixta, se desdobra en el segundo caso en heroica, épica y mixta o *romanzi*. Bajo este género se encuadra *La Arcadia* de Lope; bajo el *heroico*, la imitación de Tasso, es decir, la *Jerusalén conquistada*. La clasificación es válida en cuanto a género pero no en cuanto a discursos narrativos. El poeta épico moviliza los múltiples recursos que le ofrece la tradición. Lo expresa serenamente Lope en *La Filomena*: “En fin imité cuantos poetas / claros celebra Italia”, conectando elementos elegíacos y narrativos con amorosos, bélicos, satíricos y biográficos.³²

Torcuato Tasso es, como vemos, el gran teórico del poema épico. Central en sus consideraciones es el concepto de unidad, distinguiendo la simple de la compuesta. Establece incluso para su *Gerusalemme* las siguientes proposiciones: a) la veracidad del hecho relatado debe proceder de la historia del cristianismo; b) la exposición de un caso ejemplar y extraordinario ha de combinar la gravedad y el aplomo de la tragedia con la idealización y la ternura amorosa de la fábula (*fiorita vaghezza*); c) debe ofrecer cierta posibilidad interpretativa (*modus alegoricus*) tanto de los personajes históricos como de los ficticios; d) y, finalmente, debe desarrollar elementos de lo maravilloso y, paralelamente, en conjunción con lo sublime.³³ Alude también

32. Lope de Vega, *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, 21 vols., ed. Francisco Rico y Cerdá, Madrid, Antonio de Sancha, 1776, II, p. 462.

33. Longinus, el gran tratadista de lo sublime, quien en el siglo III dirige su tratado a uno de sus favoritos discípulos, un joven romano, asocia el estilo con la fabulación literaria. La expresión de lo sublime se manifiesta a través del espíritu de cada escritor en contacto con su lector, y se revela de forma secundaria en el estilo y en la técnica en uso. Lo sublime es a modo de un gran eco anímico que conmueve el discurso, la historia narrada, el poema. Lo articula también una gran concepción (*noeseis*), una inspirada y vehemente pasión (*sphodron kai enthousiastikon pathos*), la articulada hilación de figuras (*schemata*), la dicción noble (*phrasis*) y la composición egregia, elevada (*sunthesis*). Véanse Rhys Roberts, *Longinus on the Sublime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935; *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger, T. V. F. Brogan, et alii (eds.), Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 1230b-1231a.

Tasso a aquellos hechos que trascienden la norma, situándose en el límite de las posibilidades humanas, bien representadas por el poder de los dioses, como en los poemas de los escritores paganos, o por ángeles, demonios o magos.

Como vemos, el problema de la unicidad frente a la dispersión o multiplicidad de elementos narrativos, es central en la consideración teórica de Tasso sobre el género épico. El objetivo básico de la primera cruzada, en la que se centró Tasso, fue la toma de la ciudad de Jerusalén, pero el engaño, la división y el interés de los cruzados alteraron tal empeño. Se logró a través de las propias cualidades humanas que realizaban el autocontrol, la lógica y la fe. Para Tasso, como para Camões, Virgilio fue el modelo en cuanto que cifró en sus héroes —el pueblo lusitano en el caso de Camões— una meta y un objetivo por obtener.³⁴ Vasco de Gama es de algún modo la duplicación del Eneas virgiliano. La *Jerusalén conquistada* de Lope dobla en extensión a *Os Lusíadas* de Camões. Tiene un objetivo bien señalado: una voz culta, erudita que, con un gran manejo de fuentes, de referencias y digresiones, se sostiene como trama imaginaria, novelesca pero asumiéndose y dignificándose como relato épico.

El proyecto inicial de Lope, que coincidía con los dieciséis cantos, de acuerdo con la observación que ofrece en el prólogo de las *Rimas*, le otorgaba cierta unidad. Su desenlace sería la coronación de Ricardo y el amor de Garcerán por Ismenia. Los cuatro cantos restantes se han estimado como adiciones postizas, bien con el fin de imitar los veinte cantos del libro de Tasso, bien por estar escritos por recomendación ajena, o como mero juego *dilletante*, lúdico, de combinar heroísmo bélico, trama amorosa, nacionalismo exultante y mítica novelización. Tal especulación es, de acuerdo con Lara Garrido (1999:388), una “frágil hipótesis”. Ya los dieciséis cantos son una narración truncada y sin sentido, infiriendo que determinados elementos de los cuatro cantos “postizos” pertenecen a las primeras fechas de composición y dan la clave de su escritura. El propio Juan Pablo Mártir Rizo sostuvo la opinión de que la *Jerusalén conquistada* terminaba inicialmente en el canto XVIII.

Tenemos, pues, dos posiciones encontradas. El apéndice de la *Jerusalén* lo constituyen los últimos cuatro cantos: el relato sobre Ricardo quien, sabedor de que el rey Felipe de Francia ha entrado en sus tierras como enemigo, abandona la cruzada. Del mismo modo procede Alfonso VIII al ser Castilla atacada por los moros. Pero sin estas supuestas adiciones no quedaría patente el fracaso de la cruzada, observa agudamente Rafale Lapesa.³⁵ O, por el contrario, los cantos finales serían los primeros de una hipotética redacción primitiva. El primero, es decir, el final del canto XVI y el canto XVII, estarían escritos en 1600. En estos cantos, y en contra de lo que

34. Así lo expresa Camões en *Os Lusíadas* (vii, estr. 3): “Vos, Portugueses, poucos quanto fortes, / Que o fraco poder vosso não pesais; / Vós, que, à custa de vossas várias mortes, / A lei da vida terna dilatais (...)”.

35. Véase Rafael Lapesa, “La *Jerusalén* de Tasso y la de Lope”, p. 273

sucede en *La hermosura de Angélica*, Lope prescinde de su autobiografía amorosa, presente en el siguiente: "Perdona, niño más que el tiempo cano, / que me han cansado ya tus desvarios, / templando voy aquel Argel tirano / oscura cárcel de los años míos" (XVIII, est. 47).³⁶ Tales referencias cunden a lo largo del poema. Lope recrea, bajo la máscara de la labradora Lucinda y del rústico Marcelo, las peripecias de sus amores con *Camila Lucinda* (máscara de Micaela de Luján) hasta que ésta prefiere a un príncipe "más de interés que de afición vestido" (XVIII, 55). Evoca la paz hogareña y el disfrute de las hijas e hijos que nacieron de estos amores. Tal experiencia, sin descartar otras (VIII, 154), se entrelaza también con la vieja y rica trama amorosa de Lope con Elena Osorio y con el sobrino del cardenal Granvela, que sirve de sustrato a un buen número de obras y piezas líricas: desde la *Arcadia* y el *Belardo furioso*, a los sonetos del ciclo de los mansos (*Rimas*) para concluir con *La Dorotea*, por señalar algunos de los mojones más representativos.³⁷

Las breves referencias autobiográficas referidas al narrador, doblado como testigo y como vidente (VII, 2; XIII, 44), tienen un eco en la obra de Lope. Como parte de la mesnada, al lado de Isidro, se enfrenta a los moros (VIII, 156); se asume el tópico de la "falsa humildad" (III, 7) y se clama al final contra la ingratitud de la "patria mía", incapaz de reconocer y premiar la generosidad de quien canta sus glorias.³⁸ En el canto XVIII el narrador hace una breve alusión al autor del relato al indicar haber visto treinta y ocho veces el sol, por lo que nuevamente se infiere que Lope está escribiendo al filo del 1600. En el canto anterior alude a tres niñas y dos niños,

36. Véase Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, p. 734.

37. Alan S. Trueblood en su clásico estudio sobre *La Dorotea* observa sobre el primer *love affair* de Lope: "The whole experience is traumatic in both psychological and esthetic senses. It stirs him to the core, psychically and emotionally, leaving wounds very slow to heal; it molds definitively his conception of relations between the sexes. At the same time his creative imagination is stirred by it as by no other episode in his life, and a need is aroused for relief and release in artistic expression. The experience is rich in artistic and consequences in lyric and dramatic forms in the ten or fifteen years following 1588 and there are numerous signs of its continued 'submerged' existence thereafter until it resurfaces in 1632 with *La Dorotea* . . .". Véase *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of "La Dorotea"*, Cambridge, Harvard University Press, 1974, p. 2; véase también Arthur Terry, "The Literary Epic", *Seventeenth-Century Spanish Poetry. The Power of Artifice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 180-207.

38. La falta de reconocimiento es una constante queja en la obra de Lope; en sus cartas, obra narrativa y poética. El *Laurel de apolo* (1630), ya a pocos años de la muerte del Fénix, y algunos poemas de *La Vega del Parnaso* (1637), al igual que un buen número de poemas, que salen en forma de pliegos, tales como el "Huerto deshecho" y la "Égloga a Claudio", constatan abrumadoramente las quejas de quien no cree ser oficialmente reconocido por la Corte. El último y más humillante rechazo fue la negación del puesto de cronista real. Véase al respecto Henry N. Bershas, "Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler", *Hispanic Review*, xxxi (1963), pp. 109-117; recientemente, Elizabeth R. Wright, "A New Beginning: The Quest for Jerusalem", *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III (1598-1621)*, Lewisburg, Bucknell University Press, London, Associated University Press, pp. 2001, 82-109.

que la crítica identifica con los cinco hijos de Lope y Micaela de Luján (Ángela, Jacinta y Mariana, Juan y Lope Félix), también de ambos. Lope Félix fue bautizado el 19 de octubre de 1603, en la iglesia de San Vicente. Consta como hijo de la comediante y de su legítimo marido, Diego Díaz, que debió morir al poco tiempo, al juzgar por la octava incluida en el canto VII, en donde Félix se incluye entre los niños que sufren el martirio en la cruzada infantil que se dirige a Valencia: "Felis, hermoso niño que tenía, / divino ingenio, de una goda aljaba" (VIII, 153, 1-2); "¡Oh niño que a las niñas eclipsaste / de los piadosos ojos de Lucinda!" (VIII, 154, 5-6). Tal yo biográfico se realza al final de la *Jerusalén* aludiendo Lope a dos hechos recientes: a los males que le causa la envidia ajena y al destierro de su "patria". Las referencias biográficas cunden, como vemos, a lo largo del poema. La voz narrativa asume la edad de Lope, treinta y ocho años (XVIII, 47); alude veladamente a Jerónimo Mandado a quien sirvió Lope como secretario (XVI, 29), a su destierro del reino de Castilla, desengañado ante la ingratitud de que es objeto (II, 24). El amor y la intriga amorosa, al contrario del poema de Tasso, son en Lope más contundentes y patéticos, aunque en ambos se resuelve en variados episodios donde impera la satisfacción del encuentro y la satisfacción del deseo.

De época es la consideración de los trances de la Fortuna, el hado impuesto, la vanidad de toda gloria, el tiempo implacable y verdugo y la añoranza del aislamiento y de la soledad, con destacados ecos en la obra posterior de Lope. El *epos*, fugazmente y de la historia, da en *pathos* arraigadamente lírico, sostenido el primero por medio de una acumulada e impresionante erudición humanística; el segundo por una biografía que, en el caso de Lope, difícilmente deja de ser mero ornato textual.³⁹ La vid enlazada al olmo es consagrado emblema y lo es la analogía del amor como guerra, fijado por el esquema mítico que encabezan Marte y Venus. Es claro el eco de Garcilaso en la elegía de Isabela a la muerte de Herfrando: "—Dulces despojos, cuando Dios quería" (XII, 1). Y es convencional, ya dentro de los márgenes de la comedia, la mujer que vestida de hombre, es objeto de deseo de otra mujer que no la reconoce como tal. Melidora, cautiva del sarraceno Branzardo, queda asombrada y prendida de la

39. A. K. Jameson documentó la presencia de los clásicos en Lope. En su enumeración de referencias, Virgilio superaba con mucho la cantidad de citas: sólo en la *Jerusalén* anota veintiséis de Virgilio, casi todas de la *Eneida*, mientras que de Lucano apunta solamente nueve. Bastantes años más tarde, otro defensor del sustrato literario de Lope, Simón A. Vosters, comentaba: "Como poeta épico se consideraba el gran sucesor del latino cordobés, a quien remite nada menos que 28 veces a lo largo de la *Jerusalén conquistada*". Lucano representa con respecto a la tradición épica de corte homérico-virgiliano— un giro hacia la verosimilitud, un anclaje directo en la historia, al punto de que el escritor hispano-latino fue tachado de "historiador". Véanse Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Grandi Classici Oscar Mondadori, 1998; A. K. Jameson, "Lope de Vega's Knowledge of Classical Literature", *Bulletin Hispanique*, XXXVIII (1936), pp. 444-501 y del mismo, "The Sources of Lope de Vega's Erudition", *Hispanic Review*, V (1937), pp. 124-139; también S. A. Vosters, "Lope de Vega y Juan Ravisio Téctor. Nuevos datos", *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. II, Salamanca, 1982, pp. 785-817.

belleza de Ismenia: "Melidora mirándola suspira, / suspira Garcerán, y ella olvidada / de su presencia varonil se admira" (XII, 144, 1-4). Tal ambigüedad de géneros (la mujer que se prenda de otra vestida de hombre) y de roles sexuales, que la misma guerra facilita, es una sostenida convención que Lope asienta en la comedia nueva, y que está presente en obras previas de variados géneros. El elemento andrógino destaca en la novela pastoril: en *La Diana* de Montemayor, por ejemplo. Se incide en asentados tópicos fijados por la tradición épica, por crónicas y romancesos: el amanecer (V, 57) que ajusta canto y tiempo: amanece y se da fin al relato (IX, 149). Jerusalén, como esposa deseada (XVIII, 50), tiene el poder de hablar y de persuadir a quienes la desean (XVII, 114). Tal locución, ya previa (XVI, 164-168), deriva, al final del poema (XX, 44), en la asentada imagen oriental de la ciudad percibida como una dama. Es tópico el sueño como imagen de la muerte, o la muerte como imagen del sueño. Como prolepsis ya está presente en *La Dragontea* en donde Drake sueña, debajo de un árbol, en el momento que se le aparece el diablo. El agüero desarrollado en forma alegórica (el ruiseñor y el alcotán, III, 108) semeja al ruiseñor abatido por un halcón en *El caballero de Olmedo*, prefigura de la muerte inaplazable de don Alonso; paralelamente, la figura del labrador que usurpa el nido (XII, 36), ya en la tradición clásica con rutilantes ecos en Garcilaso. Y es de época el moralismo bélico asociado con el elemento religioso, la meditación ante la otra vida (V, 140), los males alegóricamente representados bajo la Envidia, la Gula (VII, 80) y la Discordia (XVI, 89). Parejo con el retrato es la descripción anatómica, gráfica, del cuerpo (I, 112), su fisonomía viril (II, 117). La monumental descripción de la gran fábrica del templo de Jerusalén (III, 25-37) tiene un eco, como hilación de imágenes arquitectónicas, en las presentes en la "Descripción del Abadía" (*Rimas*, 1604), y en la "Descripción de la Tapada", que Lope incluye en *La Filomena*. La *descriptio* combina écfrasis, cromatismo, efectos ópticos, sensuales y topográficos.⁴⁰ Pareja es la caza del jabalí (V, 60) en que se entretiene la nobleza, la arenga militar, el discurso náutico poblado de términos marítimos (ya en *La Dragontea*), la *enumeratio* de ilustres mujeres bíblicas (VII, 134-135), más tarde en *Pastores de Belén* (1612), que se extiende a genealogías de distintos periodos históricos (XVII, 38) a modo de encadenada *enumeratio* (III, 72).

En este sentido, la *Jerusalén* se enlaza, no solo con los numerosos textos que incluye la marginalia, sino también con obras previas de Lope y con otras posteriores. El episodio de Rodrigo y la Cava, seguido de profecía (VI, 31), violación (VI, 38-40) y arrepentimiento, tiene un eco en *Pastores de Belén* (violación de Tamar).⁴¹ Y la traición de Muza, la batalla del Guadalete, la invasión musulmana y la pérdida de

40. Véase Felisa Guillén, "Ekphrasis e imitación en la *Jerusalén conquistada*", *Hispania*, 78 (1995), pp. 231-239.

41. Véase nuestro ensayo "La otra Arcadia de Lope de Vega: *Pastores de Belén*", en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, 2 vols., Adolfo Sotelo Vázquez (coord.) y Marta Cristina Carbonell (ed), Universidad de Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, I, pp. 137-155.

España, a modo de canto elegíaco, guardan relación inmediata con la comedia de *El último godo*. La historia de la invasión árabe la cuenta un cautivo castellano, peregrino por la zona del Manzanares (VI, 94), realzando los hechos más sobresalientes. El labrador cortando espigas (XII, 52) evoca la figura de san Isidro en el *Isidro*, y el ciclo posterior de las tres comedias que Lope dedica a este santo. El realce de varias figuras, dentro del discurso genealógico, se asocia con las comedias de mecenazgo de Lope tal como *El duque de Viseo* (XVI, estr. 24), y el goticismo fija el mito del origen providencialista y diferenciador (VI, 35; VIII, 64). Ya estamos a un paso de *Pastores de Belén*, de los *Soliloquios amorosos* y de las *Rimas sacras* (1614), como bien revelan las extensas referencias bíblicas (XIV, 75-81; XVIII, estr. 58-60) desarrolladas posteriormente con mayor intensidad y extensión.

El intertexto que cruza con inusitada frecuencia la *Jerusalén* de Lope es, obviamente, la *Gerusalemme* de Tasso. Un obvio reflejo de lectura previa en Tasso es el episodio de Tancredo, amado por Herminia, que guarda relación con los amores de Alfonso VIII con Ismenia. El Alfonso herido por una flecha en el asalto de Tiro tiene cierta correspondencia con la saeta que recibe Godofredo sobre los muros de Jerusalén. Pese a estas y otras múltiples semejanzas, en palabras de Lapesa, "los dos poemas son radicalmente distintos". Tasso es introvertido, vive atormentado por escrúpulos religiosos y artísticos; busca el buen sentido, la correspondencia armónica, el ideal del caballero perfecto, el equilibrado heroísmo a lo divino. Lope es, por el contrario, contienda, apasionamiento, brío, desbocada imaginación. Para Tasso el héroe que camina hacia Jerusalén representa un arquetipo humano idealizado, señero, utópico. Por el contrario, Lope envuelve a sus héroes en la contienda de todos los días: amor, celos, reproches, crueldades, castidad, erotismo, violencia. La *Gerusalemme* de Tasso es un poema escrito en suspense, en progreso interrumpido, espaciado. De hecho, suspende el proyecto al llegar al canto VII, redacta en el ínterin los *Discorsi del poema eroico*, y ya con un asentamiento teórico sobre el género, continúa la *Gerusalemme*. Como en el *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope proclama la libertad, en contra de la tiranía de los viejos preceptos, justificando su estética en las octavas que dedica a alabar a sus amigos (Arguijo, Juan Blas, Pacheco, Liñán de Riaza): "Da, pues, licencia tú, que los precetos / ídolo haces de tu ingenio vano ...; / que los versos no pueden ser sujetos, / naciendo libres, a señor tirano; / que lo que el cielo infunde al que los hace / dirá mejor, si para hacerlo nace" (XIX, 78, 1-2; 5-8). Lope desborda su propuesta: episodios secundarios, digresiones, extensas enumeraciones, descripciones prolíficas. Se justifica de este modo la presencia anacrónica de don Juan de Aguilar, Maestre del Temple; las de doña Blanca y doña Sol, que defienden su castidad con las armas y mueren mártires; las de los nueve paladines—equiparables a los clásicos "Nueve de la Fama"—que se enfrentan y derrotan a nueve campeones sarracenos, siendo finalmente eliminados por las saetas de los turcos. Lo comedido, pues, del relato de Tasso corresponde con el exceso hiperbólico de los personajes de Lope. Garcipacheco, enviado con un mensaje para Saladino, se sienta ante éste

sin pedir permiso y Garcerán, peregrino al Santo Sepulcro, ofrece su rostro a las bofetadas de los turcos. Arrogancia, narcisismo étnico, prepotencia, descompostura, situaciones límites (bélicas o amorosas), rencillas, envidias, traiciones, raptos, rompen el marco ideal del cruzado devoto hacia Jerusalén. Es impresionante en este sentido la muerte de la reina Sibila y sus cuatro hijos, exánimes, por el hambre.

De destacar entre la riqueza referencial de la *Jerusalén* es el elemento profético (XVIII, 84-85) y el alegórico. La figura de la Discordia incita a Ricardo a que abandone la cruzada al anunciarle que Felipe de Francia ha invadido Inglaterra. Con la marcha de Ricardo se disuelve la coalición, ya amenazada por las disensiones internas. La voz profética confiere validez mesiánica al pueblo ya predestinado como defensor de la fe. Se configura a partir de su propia historia cuya fundación la establece el último rey visigodo, la historia de la Cava, la invasión musulmana y el recuento, en la memoria histórica, de una identidad y de los hitos de un origen. A la cabeza de Pelayo y el Cid se destaca un extenso catálogo de los caballeros castellanos, que se enfrentan a los hombres de Saladino y a los más valientes guerreros musulmanes. En mente la profecía de la reina Nicaula (libr. III), la historia del peregrino que alude a su vez al delito histórico cometido en el cuerpo de la Cava, a partir de la cual se puede iniciar otra lectura de la *Jerusalén conquistada*, seguida con Ismenia y finalizada con la hermosa Raquel. La figura de Ismenia, princesa de Limenia que, enamorada de Alfonso VIII, se une a la cruzada enmascarada bajo traje varonil, se arraiga, como vimos, en un apreciado tópico de la comedia nueva. Del mismo modo, la figura del gentil Garcerán Manrique, quien se prenda de sí mismo, y después de variadas peripecias, que oscilan entre el rechazo, la indiferencia, la aceptación y el rescate, hace planes para casarse (XVIII, 45). Reseñable es el combate que, cuerpo a cuerpo, mantiene (cantos atrás) con Ismenia —ésta vestida de hombre—, fijado gráficamente con sutiles imágenes eróticas y establecidos tópicos del amor como deseado: “Con pocas fuerzas Garcerán pelea / para que dure aquel abrazo estrecho, / porque, si con los pies ardides traza, / es que como la vid al olmo enlaza” (XIII, 58, 5-8). La pérdida de España con don Rodrigo y el episodio con la Cava, tan querido por Lope, asocia el elemento profético con el nacionalista y el histórico. La Envidia sale del Infierno para ir a la casa del Agravio, siendo asociada con una serie de símbolos abstractos, personificados bajo diferentes mitos (Venus, Marte, Vulcano, Orfeo) y relatos bíblicos, tales como el de David y Tamar, con una marcada influencia, de acuerdo con Borghini, del *Orlando furioso* de Ariosto (canto XIV). La figura alegórica de la Ambición (libr. V) se aparece al ejército cristiano haciéndole luchar entre sí.

El discurso genealógico, mesiánico, histórico, providencialista, es otro elemento central. Afirma una identidad y realza el origen y el fin triunfalista de la historia. Tal discurso es reincidente en relatos épicos previos de Lope (*Isidro*, *Dragonetea*, *La hermosura de Angélica*); de nuevo en la *Jerusalén*. La semblanza va pareja con el elogio genealógico, asociando al individuo con la región de donde procede. La relación

de los nobles que desfilan ante el rey para embarcarse no solo incide en este tópico, ya al final del poema (XIX), sino que establece también un espacio de familiaridad y de contacto entre el rey y sus vasallos. El retrato guerrero de cada uno asocia blasón con nombre. Y pese a que el narrador es consciente de la digresión, la justifica como un acto de autogratificación: “Más ¿quién podrá dejar de divertirse / algún espacio del sujeto asunto / [...]?” (XIX, 55, 1-2). Tal “diversión” se extiende a la extensa lista de escritores amigos, localizados en distintas regiones de España, adelantando Lope el motivo central del *Laurel de Apolo* (1630). Tal nómina, aunque menos extensa, ya la había presentado en *El peregrino en su patria* (1604), brevemente en la *Arcadia* (1598) y, años más tarde, en la epístola dirigida a Francisco de Rioja.

Una desviación del enfoque central de la *Jerusalén*, que forma parte de su cierre, es el episodio de Raquel, la judía de Toledo, sobre la que se extiende el canto XIX: “La hermosura mayor en una hebrea / que tuvo fama en cuanto el sol rodea” (XIX, 112, 7-8). Por ella, Alfonso VIII abandona a su mujer y olvida sus obligaciones como monarca. Con la muerte de Raquel a manos de varios nobles se da fin a un amor que, durante varios años, entrelaza sexualidad, política, etnia y, sobre todo, discriminación. La judía Raquel, al igual que la portuguesa Inés de Castro, se establece como un encantado mito que adquiere su mayor vuelo en los albores de la época romántica con la *Raquel* (1778) de García de la Huerta. Lope la lleva a las tablas del corral en *Las paces de los Reyes* y *judía de Toledo* (1617), que secunda Mira de Amescua con *La desgraciada Raquel* (1635) y J. B. Diamante en *La judía de Toledo* (1667). La primera versión extensa del relato lo fija la *Crónica general de Toledo* (1344). Vista Raquel de Alfonso X el Sabio, seguida de nuevo por la *Tercera crónica* de 1344. Vista Raquel como una variante de la bíblica Esther, el mito adquiere múltiples vuelos en variadas literaturas y géneros. La versión de la *Jerusalén conquistada*, la primera por su extensión, se puede considerar como reverberación de los episodios bíblicos amorosos narrados previamente en las *Rimas* (1604) y pocos años después en *Pastores de Belén*. Raquel es la constante metáfora en Lope de la mujer prohibida pero, por lo mismo, deseable y requerida, absorbente y a la vez tirana. El relato épico se trasciende de nuevo como referencialidad biográfica. Por estos años Lope, casado con Juana de Guarda, vive furtivamente coyuntado con Micaela de Luján, con la que tiene varios hijos, si bien oculta astutamente su paternidad.⁴² Frases que reflejan la propia experiencia de la vida, incluidas en el margen por el autor, denotan tal eco: “Pocos hombres confiesan sus años, mujeres ninguna” (V, 75); “los celos son como los locos, nunca duermen” (XI, 191); “culpas hay que tienen peligro en la disculpa” (XIII, 89); “llorar es mostrar el dolor del alma sobre la cara” (XVIII, 41); “estar bien en España

42. Véase Hugo A. Rennert, *The Life of Lope de Vega (1562-1635)*, Glasgow, Glasgow University Press, 1904; ed. ampliada y revisada Américo de Castro y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega, 1562-1635*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1919, 2ª ed., Salamanca, Anaya-Las Américas, 1968. Adiciones de Fernando Lázaro Carreter.

El atuendo de la comedia va parejo con el relato de la vida cotidiana. El poema conecta con la abigarrada visión de la vida, contradictoria y dinámica, tensa y efusiva. Y del mismo modo se caracteriza el octosílabo que se mantiene con múltiples altos y bajos a lo largo de las numerosas octavas. A veces su ductibilidad y discurrir fónico tiene ecos en las mejores octavas de Garcilaso; otras, sus truncamientos, hiatos, acentos alterados, discordes, apuntan una nueva estética. Son reflejo de ese patente dramatismo (personal y representacional) que conmueve con frecuencia el asentamiento narrativo de la *Jerusalén conquistada* y que contamina su misma dicción. Es, finalmente, la *Jerusalén conquistada* un gran muestrario de representaciones culturales: del estado español múltiple y uno: Tristán de Lara, gallego; Nuño Ataíde, portugués; Autol, aragonés; Félix Cerdán, catalán; Hipólito Centellas, valenciano; Teobaldo de Peralta, navarro; Leandro de la Vega, andaluz, y Sancho de Arciniega, vizcaíno; un empedrado y cruce de discursos (náutico y arquitectónico, bélico y regional) y de las grandes tradiciones culturales (herbolarios, bestiarios) que obedecen a esa poética de la aglutinación y de la dispersión. Incluye la enumeración de santos, héroes y poetas, que preocupó a varios lectores críticos de la época. Ante la muestra del impresionante tesoro que Saladino le muestra a Garci Pacheco, quien busca en vano en donde sentarse, antepone éste las riquezas del rey de España, haciendo un recorrido, entre serio y jocoso, por las ciudades más representativas del imperio (canto XV) con sus lugares más concurridos ("Madrid con su Puerta Cerrada y el Manzanares"), sus notables monumentos (el acueducto de Segovia), destacados puntos geográficos, riquezas ("minas de plata y azogue como Almadén"), idiosincrasia, rasgos distintivos; el Escorial, con sus artistas Navarrete "el Mudo" y Jácome Trezzo. Y, sobre todo, la encarnación de una identidad. El mito, a modo de narcisismo histórico, sustentado por el discurso épico nacionalista, que fundamenta y concede viveza a una identidad y a una forma de ser, belicosa, arriesgada, creyente, se expresa de este modo: "español vence en todas ocasiones, / todos del español defensa quieren, / el español no envidia, y de mil modos, / es envidiado el español de todos" (IV, 83). Lo épico se conjuga con lo lírico, y ambos elementos se entrecruzan con los dramáticos sin descontar la frase epigramática, sucinta, breve: "la compañía de lo que se quiere aumenta el daño de lo que se padece" (II, 41), o "el mejor amigo para consuelo de los cuidados es el sueño" (III, 60).

Si bien su lectura de Lope en la *Jerusalén* de Tasso fue directa, Lope extiende un buen número de pasajes sucintamente expuestos en Tasso. Así la oración de Godofredo en Tasso se liquida en una octava; Lope le dedica siete. Y si la profecía de Pedro el Ermitaño ocupa tres octavas en Tasso, en Lope diecisiete, teniendo como personaje al monje Joaquín. Y si bien se establecen las diferencias (la primera cruzada es el asunto del poema de Tasso, la tercera en Lope), un buen número de coincidencias ya fueron señaladas tanto por Lucie Lacy como por Bucchioni. La Ismenia de Lope es un reflejo de la Clorinda y Herminia de Tasso; lo es la figura de Garcerán del Fénix frente al Rinaldo del poeta italiano. Y el rey castellano, Alfonso VIII, seguido

por Ismenia, es obvio reflejo de la Herminia enamorada de Tancredo. Analogías, reflejos, imitaciones, semejanzas, incidencias, obedecen también a un repertorio común de lecturas que ofrece el gran río de la tradición clásica. Al respecto escribe Rafael Lapesa: "la imitación de la *Gerusalemme* es constante", pero puntualiza sutilmente: "No hay un personaje de Lope que corresponda con exacto paralelismo a otro de Tasso, pero sí prestamo de episodios y situaciones". Y concluye: "Ahora bien: a pesar de estas y otras muchas deudas, cuya importancia no puede regatearse, los dos poemas son radicalmente distintos". Mueven la pluma épica dos temperamentos distintos: el sucinto y riguroso fabulador, introvertido e inquietante ante la desmedida o el exceso de Tasso, frente al gran apasionado ante la vida y los vuelos imaginarios que concitan las intrincadas relaciones humanas: Lope de Vega. No podía ser de otra manera.