



## Ekphrasis e imitación en la *Jerusalén Conquistada*

Felisa Guillén

*Occidental College*

**Abstract:** A la luz de las teorías de la imitación vigentes en el Renacimiento, resulta pertinente el estudio de las funciones de la ekphrasis (representación poética de un objeto de arte) en la *Jerusalén Conquistada* de Lope de Vega. En este contexto, se aprecia que el recurso de la ekphrasis le sirve a Lope para efectuar una suerte de duplicación o comentario de los temas principales del poema. Al mismo tiempo, la ekphrasis se usa en la *Jerusalén Conquistada* como marco para la reelaboración original de dos subtextos esenciales en la obra: los romances en torno a la figura de don Rodrigo y la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso.

**Key Words:** siglo XVII, poesía épica, Vega Carpio (Lope de), ekphrasis, teorías de la imitación, intertextualidad, romancero de don Rodrigo, Tasso (Torquato)

El origen de la ekphrasis (representación poética de un objeto de arte) se encuentra, como bien es sabido, en la descripción del escudo de Aquiles, en el canto XVIII de la *Iliada*, donde Homero, a través de dicho artefacto militar, presenta al lector un universo plural y dinámico. El cielo y la tierra, los dioses y los hombres, el campo y la ciudad, y el bienestar y la guerra cobran forma y vida dentro del escudo, merced a la mano del herrero-poeta que lo está forjando. El resultado es un objeto que no puede ser representado plásticamente, dado lo inabarcable de sus límites espacio-temporales, y que, por tanto, no puede existir independientemente de su descripción. Se trata, en palabras de Murray Krieger, tanto de un milagro como de un espejismo. Un milagro porque toda una secuencia de acciones parece percibirse en un solo golpe de vista; pero un espejismo porque tal representación visual es ilusoria y cualquier intento de materializarla con otro medio que las palabras resulta imposible (XVII)<sup>(1)</sup>. Esta ausencia de materialidad confiere justamente un carácter simbólico al objeto recreado por la ekphrasis, y permite su inscripción en un marco interpretativo más amplio, como la

alegoría, el emblema y la profecía, con la consiguiente superimposición de un nuevo significado.

La ekphrasis es, pues, un elemento específicamente literario que, a partir del ejemplo homérico, se convierte en lugar común de la poesía épica. Con el desarrollo de este género, desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, se aprecia, según Page Dubois, una creciente autoreflexividad en el tratamiento de la ekphrasis, que pasa a ser un espacio textual para la reelaboración de un modelo (8)<sup>(2)</sup>. Ya Virgilio, a través de las célebres descripciones del escudo de Eneas y del templo de Juno, incorpora en la *Eneida* escenas de la *Ilíada* y del ciclo troyano, y al sugerir la ilusión de materialidad mediante el bronce y las pinturas enfatiza su carácter monumental y pretérito. El poeta se sirve aquí de la ekphrasis no sólo para rendir homenaje a sus predecesores, a quienes cita respetuosamente, sino también para mostrar su afán de superar un modelo que se presenta como limitado y susceptible de ulterior elaboración. Confinando el pasado artístico y legendario en el marco estático del objeto de arte, Virgilio afirma la propia historicidad de su poema y para ello utiliza la ekphrasis a modo de sinécdoque, en la medida en que este recurso tiende a sugerir al lector la posición de la nueva epopeya respecto a su tradición (Dubois 92).

Cabe ver entonces que el carácter alusivo o de cita conferido a la ekphrasis en casi todas las epopeyas post-homéricas pone de relieve las diversas estrategias imitativas de sus creadores, así como las tensiones inherentes [232] al propio proceso de imitación. En esta línea, la literatura española de los siglos XVI y XVII proporciona excelentes ejemplos, según ha demostrado en sus importantes estudios Emilie Bergmann quien, además de su ya clásico libro *Art Inscribed*, donde analiza ejemplos relevantes de textos líricos del Siglo Oro, se ha ocupado también de la obra épica de Lope de Vega, y más en concreto de *La Hermosura de Angélica*.<sup>(3)</sup> Menos atención, en cambio, se ha prestado a la *Jerusalén Conquistada* pese a que el uso de la ekphrasis en el poema es tan prolijo y variado que en seguida nos servirá para ilustrar los cuatro tipos de imitación que Thomas Greene atribuye a la literatura renacentista en el capítulo 3 de su libro. Además de poner en evidencia los distintos grados de adaptación que Lope de Vega impone a una serie de referentes literarios, la ekphrasis se emplea en la *Jerusalén Conquistada* como una suerte de duplicación o comentario de los temas principales del poema, teniendo así el carácter de «resonancia» que George Kurman considera esencial a la utilización de este recurso en la poesía épica (9). De este modo, los seis ejemplos de ekphrasis esparcidos por la *Jerusalén Conquistada*, que van desde la reproducción de historias sagradas y mitológicas a la alusión del Romancero y la épica de Tasso, revelan diferentes modos de experimentación intertextual, a la vez que llaman la atención sobre las recurrencias temáticas subyacentes a tan variada actualización de los modelos tradicionales.

Para apreciar la versatilidad en el tratamiento de las fuentes en las representaciones ekphrásticas de la *Jerusalén Conquistada*, resulta pertinente recordar la distinción que Greene establece de cuatro tipos de estrategias imitativas: la reproductiva o sacramental, que repite con fidelidad litúrgica el texto primario; la que los propios retóricos del Renacimiento denominan *contaminatio*, que recoge de modo ecléctico alusiones heterogéneas; la heurística, que muestra tanto su derivación de un modelo como su distancia frente a él; y la dialéctica en la que se da cabida a una relación bilateral entre el texto y el subtexto, exponiendo cada uno la vulnerabilidad del otro y siendo ambos susceptibles de una mutua agresión (38-46). Aplicando esta terminología, se puede decir

que las imágenes del Antiguo y del Nuevo Testamento representadas en los tapices del libro 15 de la *Jerusalén Conquistada* obedecen a un tipo de imitación sacramental, mientras que las escenas mitológicas de los cuadros del libro 14 se contaminan de elementos pictóricos y literarios. Por su parte, la inclusión del legendario lienzo en el que se describe el trágico fin de don Rodrigo, en el libro 6 del poema, revela una imitación heurística, pues pone de manifiesto su deuda con las crónicas y el Romancero a la vez que enfatiza su propia originalidad conceptual y expresiva. Por último, el episodio de la tienda de Saladino, en el libro 1, donde la historia de los persas cobra vida en los tapices, refleja las tensiones que generan la emulación de Tasso y las resonancias de la poesía oral en un fragmento clave para la interpretación del poema. La ekphrasis sirve, por tanto, como espacio textual para la imitación y la experimentación, y refleja la propiedad de este arte de segundo grado para transformar y superponer nuevos significados a los modelos tradicionales.

Para comprender el grado de imbricación formal e ideológica de las descripciones ekphrásticas en la *Jerusalén Conquistada*, conviene ahora recordar algunas de las características más sobresalientes del poema. Se trata, como el subtítulo indica, de una «epopeya-trágica» donde se combina la elaboración poética de los acontecimientos de la Tercera Cruzada con la de ciertos episodios de la historia de España. El vínculo de las dos líneas argumentales es la figura del rey castellano Alfonso VIII, a quien se le atribuye falsamente un papel coprotagonista en la Santa Empresa, junto a los reyes de Inglaterra y Francia, verdaderos participantes en la misma. De este modo, la fidelidad a la historia y la unidad de acción y héroe prescritas en la normativa neoaristotélica se transgreden aquí a favor de una hispanización del tema de las Cruzadas. A la vez, al elegir como asunto del poema, por un lado, el relato de una empresa fallida (la [233] Tercera Cruzada terminó sin liberar Jerusalén y con la firma de una tregua poco honrosa), y por otro, la narración de los amores ilícitos entre el monarca español y la judía Raquel se quiebra también el principio de gravedad, esencial en la épica según la teoría neoaristotélica. Semejantes transgresiones a la preceptiva vigente revelan, por parte de Lope, una distinta motivación ideológica, que le lleva a repudiar el mensaje celebratorio de las epopeyas al uso para incluir una visión ambivalente del pasado que induzca a la reflexión y al desengaño. Dado su carácter antiapoteósico y anticlimático, la *Jerusalén Conquistada* exige que su destinatario, el rey Felipe III, contemple la historia como un proceso abierto e inconcluso y que, motivado por la ejemplaridad del relato, se decida a culminar la labor de sus antepasados<sup>(4)</sup>. A este fin tiende la dual conformación épico-trágica del poema, escondiendo bajo la aparente variedad de acciones y personajes una recurrencia temática visible, entre otros procedimientos, en la actualización de ciertos referentes literarios mediante su inscripción en un marco ekphrástico. De modo análogo a un pintor, Lope selecciona para sus cuadros y tapices verbales imágenes preñadas de resonancias y significado: éstas sirven, según espero demostrar, como una suerte de duplicación o *amplificatio* de las tensiones ideológicas y artísticas detectables en el poema.

Los ejemplos, a mi juicio, más ilustrativos de la importancia formal y significativa de la ekphrasis en la *Jerusalén Conquistada* son aquellos en los que se revitaliza la leyenda de don Rodrigo, pues además de vertebrar el subargumento trágico del poema, sirven para señalar la autoconciencia artística de Lope. Antes de pasar al análisis detallado de los mismos, conviene mencionar que ésta no es la primera vez que el autor se sirve de la ekphrasis para actualizar elementos del Romancero en una épica culta. Ya en la *Hermosura de Angélica* aparecen descritas la mítica cueva y los antiguos lienzos que

pronostican el castigo de don Rodrigo y la pérdida de España, cuya funcionalidad en el relato es proporcionar al recién coronado Felipe III instrucción y aviso (Bergmann 275)<sup>(5)</sup>. Así, entre los modelos de la tradición que Lope se propone superar está también su propia obra, y de ahí que en la *Jerusalén Conquistada* el autor intensifique la vinculación entre poesía oral y ekphrasis, por medio de distintas fórmulas.

A partir de las versiones ofrecidas en las crónicas y el Romancero, el libro 6 del poema incluye el relato del infausto reinado de don Rodrigo; aquí, durante 60 estrofas, se ofrece la descripción del lienzo donde se representa la invasión árabe y la destrucción de España. El espectador es el propio rey quien, contraviniendo «santísimos consejos» (6.29) penetra en «la portentosa cueba de Toledo», (6.29)<sup>(6)</sup>. Allí tiene lugar la siguiente escena:

Después de aver con achas ilustrado  
Sus oscuras entrañas, y de vivas  
Vozes oydo el concavo animado,  
Derramadas las sombras fugitivas  
Donde por lo mas lexos dilatado  
Sonava el Eco. Pocos años vivas,  
Y en otras partes Infeliz Rodrigo  
Ya se te acerca el barbaro castigo.  
  
Palido todo abriendo un arca mira  
Un lienzo, que doblado en ella estava  
El triste Rey, cuya pintura admira,  
Que su tragico fin pronosticava:  
Armados de rigor, venganza y ira  
Ya por los ombros la pendiente alxava,  
Ya en la mano feroz, como el sujeto  
El fresno herrado y el flexible abeto.  
  
Vio sangrientos Alarbes esquadrones  
En cavallos del África pequeños,  
Con bolsas Turcas de agua en los arzones,  
Y el dulce y vil sustento de sus dueños:  
Lunas a media lumbre en sus pendones,  
El mar de Gibraltar, y armados leños,  
De cuyo estrecho a las riberas anchas  
Yvan saltando por mojadas planchas.  
  
Latinas letras a la margen puestas  
Dezian, quando aquesta puerta y arca  
Fueran abiertas, gentes como estas  
Pondrán por tierra quanto España abarca...  
(6.30-33)

Al interpretarse verbalmente, las imágenes recreadas en el lienzo adquieren una serie de matices que no cabrían en una representación exclusivamente visual: los árabes aparecen «armados de rigor, venganza e ira», llevan sus armas «en la mano feroz [234] como el sujeto», y sus caballos cargan «el dulce y vil sustento de sus dueños». El poder evocador de la poesía permite que Lope de Vega incorpore en esta ekphrasis elementos

de carácter subjetivo que transfieren a la representación plástica la intensidad y el dramatismo propios del Romancero, mientras revelan un alto grado de complejidad estilística y conceptual. A la representación ekphrástica del paño le sigue el relato de los amoríos de don Rodrigo y la Cava, la invasión árabe y la muerte innoble del último rey goda; Lope narra todo ello con una prolijidad de detalles que demuestra su documentación en las crónicas y una sensibilidad influida por la poesía oral. El resultado es un episodio en sí mismo fiel a sus fuentes, pero funcionalmente distante en el conjunto de la *Jerusalén Conquistada* de su versión tradicional.

La autonomía significativa de las versiones romanceriles de la historia de don Rodrigo, se transforma al incluirse en un esquema poético más amplio, donde su actualización sirve, en última instancia, para presentar una visión moralista y ejemplar del pasado acorde a la ideología contrareformista<sup>(7)</sup>. Así, en el libro 19 (que narra las desgracias acaecidas al rey Alfonso VIII, coprotagonista de la acción épica del poema, por sus amores ilícitos con la judía Raquel) se hace explícito el paralelismo de este episodio y con el de don Rodrigo y la Cava, como se aprecia en el diálogo entre los nobles castellanos y la hebrea:

A toda España tienes ofendida,  
Que a ser su incendio y su Florinda vienes,  
De cuyo divino acuerdo sale con tu muerte,  
Romper de nuestro Rey prisión tan fuerte.  
Misera yo, les replicó llorando,  
Que duro medio aveys pensado Godos,  
Pues no soy yo la Cava que vengando  
Su honor os castigó de tantos modos...  
(19. 147-48)

Sin embargo, la lectura del pasado que justifica la acción de los prohombres del reino prueba ser errónea: la muerte de Raquel no previene el castigo divino (y la subsiguiente ruptura de la línea dinástica de Alfonso VIII), lo que pone de manifiesto la inutilidad de una interpretación literal y laica de la historia. Así, se advierte al lector, y muy en concreto al primer destinatario del poema, el rey Felipe III, del peligro de una visión fatalista del devenir histórico desdeñosa del poder operativo de la Providencia, y se le insta a buscar en los modelos del pasado un componente simbólico y ejemplar. El poeta somete con ello a la figura de don Rodrigo a lo que Timothy Hampton define como un «proceso de apropiación», (11) pues trasciende su contingencia y lo eleva a una categoría universal como ejemplo de las pasiones desordenadas y el mal gobierno. Su inclusión en el relato tiene, por consiguiente, una finalidad admonitoria que demuestra la aplicación retórica impuesta por Lope de Vega a un elemento de la tradición literaria.

Enfatizándose su condición ejemplar gracias a un mayor grado de abstracción, la figura de don Rodrigo aparece de nuevo vinculada a la ekphrasis en la descripción de los cuadros que adornan la Casa del Agravio en el libro 14 del poema; ahora don Rodrigo no es ya espectador sino objeto de la escena:

Viase alli tambien David vengado  
Del Amonita, y del cruel repudio  
Tamar, y en otro quadro retratado

Rodrigo triste, y el feroz Theudio... (14.28)

La sucinta alusión al retrato del último rey godo, así como su ubicación en la galería donde se encuentran las pinturas de otros célebres amantes pecaminosos, muestran el carácter icónico que Rodrigo ha alcanzado en la narración poética. Mediante su inclusión en los límites estáticos del marco ekphrástico la representación del monarca se reduce a un simple arquetipo carente de la viveza del personaje más singular y propiamente humano del Romancero.

En los ejemplos hasta ahora analizados, Lope de Vega hace uso de elementos de su tradición con un fin ejemplar, y ello condiciona sus estrategias imitativas en pro de un mensaje claro e inequívoco. Su referente literario, la fabulosa historia de don Rodrigo, aparece actualizado con distintos grados de mediación, pero siempre de una manera deliberadamente alusiva. Sin embargo, [235] un tercer ejemplo de ekphrasis revela el tipo más complejo de imitación que Greene denomina dialéctico: aquí texto y subtexto aparecen en tensión y muestran en la pugna su respectiva vulnerabilidad. Así, la descripción de los tapices que adornan la tienda de Saladino, en el libro I de la *Jerusalén Conquistada*, forma parte de un conjunto escénico y significativo en el que resulta evidente la relación de respeto y rechazo filial de Lope de Vega hacia sus modelos (en este caso, la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso y, una vez más, el Romancero). La emulación de Tasso y las resonancias de la poesía oral marcan la configuración y el desarrollo del primer episodio del poema, enriqueciendo su potencial expresivo.

En el campamento de Saladino (sultán sarraceno que ha extirpado Jerusalén de manos de los cristianos obligando a los reyes europeos a embarcarse en la Tercera Cruzada), tiene lugar la primera acción de la epopeya; significativamente el episodio transcurre dentro del ámbito de un sueño visionario:

Durmiendo estaba el Persa, quando estava  
La Reyna de las sombras, y del miedo  
Bolviendo el rostro al Alba, que baxava... (1.14)

Tras la descripción del amanecer, momento propicio para la revelación, la mirada del poeta se dirige al interior de la tienda:

La historia de los Persas en tapices,  
De seda, y oro, por la quadra rica  
Cuelga resplandeciente, y las felices  
Victorias en imagenes duplica:  
Con la diversidad de los matices,  
Su artífice de suerte significa,  
La verdad de las cosas, que parece  
Que el vivo caso y no la copia ofrece. (1.17)

La visión preliminar de los tapices tiene un marcado carácter convencional, según se aprecia en la elección de un objeto de arte recurrente en la ekphrasis desde la poesía homérica, y en la referencia al poder creador del artista para conferir vida y significado a sus representaciones. Más novedosa es, en cambio, la disonancia entre lo anticipado

en esta estrofa y el contenido específico de las telas, pues las «felices historias» allí vívidamente narradas no son otras que asesinatos, parricidios, rebeliones y venganzas:

Allí se vía a Siracon tirano,  
Dando a Savaro muerte, que reynava  
En Egypto por muerte de Dargano... (1.18)  
Huyendo de Angulema Norandino  
Se mostrava también, y en otra parte  
Bañando en sangre el duliman y estrado... (1.19)

La transgresión, el desorden y el caos que caracterizan a las acciones acometidas por los predecesores de Saladino contrastan no sólo con la belleza de los tapices, sino con la manera ordenada en que éstos se describen. A través de referencias de lugar («allí», «a la siniestra mano», «en otra parte») y de explícitas alusiones sensoriales («se vía», «se mostrava») el poeta ubica espacialmente las telas, y dispone las escenas de acuerdo a una secuencia temporal. La objetividad y la consistencia material asociadas en principio a los paños se desvanece acto seguido con la intervención de la furia Alecto:

Las figuras le ofrece de la sala  
La fiera Alecto al barbaro durmiendo,  
Y entre ellas Norandino en ayre leve,  
Del paño de oro se entretalla, y mueve. (1.20)

A partir de este momento, el poeta abandona su condición de observador y delega en Saladino la responsabilidad de interpretar el sueño. Al transportar tanto al espectador como a su obra de arte a un orden onírico de realidad, consigue eliminar las barreras que los distancian, creando una suerte de continuidad espacial entre ambos. Para ello recurre también a la mediación de la mitología; y así la furia Alecto (encargada de escuchar las quejas de la insolencia de los jóvenes con los viejos y de vengar los crímenes de parricidio y perjurio) penetra en el sueño de Saladino, donde hace posible que las figuras de los tapices abandonen su estatismo y se acerquen al personaje:

Al Mane, cuyo esqueleto yazia,  
Mirava el Persa despegar del paño,  
Y que a la cama intrepido venia  
Que tanto puede un aparente engaño... (1.21) [236]

Dotada de voz y movimiento, la figura autoidentificada con el «muerto Norandino» (1.29) le advierte a Saladino del peligro resultante de su cobardía, pereza y abandono; luego le insta a tomar las armas contra el enemigo en un discurso que es a la vez arenga y aviso. Concluido su anuncio, la imagen vuelve al tapiz, no sin antes conmocionar todo su entorno:

Dixo, y con grito horrisono, temblando  
La quadra, al paño la fantasma aplica... (1.30)

Con el eco de las últimas palabras de Norandino resonando aún por la sala, el Persa se contorsiona y trata de detener a su antepasado; sólo al despertar comprueba lo infructuoso de su intento:

Aguarda (dize en sueños) y rebuelve  
El pavellon con la siniestra mano,  
Despierta el Persa, pero vee que embuelve  
La sombra en humo, el cuerpo assido en vano... (1.31)

El ruido, la convulsión y la angustia ponen punto final a esta pesadilla, cuyo carácter premonitorio se recrea en la atmósfera lúgubre y sombría del marco onírico, y queda refrendado fuera de él por la visión inmediata del peligro:

Apenas por el aire se disuelve,  
Quando parece que el pendón Christiano  
Vee levantar en vitoriosas voces  
Terror de sus Genizaros feroces. (1.31)

El horror causado en el ánimo de Saladino por el sueño y la visión le impelen a obrar con prontitud; ello da lugar al inicio de la acción militar del poema y a la imposición de un nuevo ritmo al curso argumental.

Es importante observar cómo el contenido y la funcionalidad de este episodio son, en líneas generales, similares a los de la aparición del arcángel san Gabriel a Goffredo de Boullon al principio de la *Gerusalemme Liberata* (1.11-17). En ambos casos se acude a una intervención sobrenatural como catalizador de la acción (un ángel y un fantasma son respectivamente el vehículo para la revelación que obliga a los caudillos a salir del ocio y la pereza e iniciar la guerra contra el infiel). Sin embargo, en la *Jerusalén Conquistada* se produce una suerte de inversión diabólica de este presupuesto: primero, porque ya no es el héroe épico sino el antihéroe, Saladino, el receptor del mensaje ultraterreno; y segundo, porque el contenido de tal anuncio, lejos de expresarse de manera directa e inmediata, queda oscurecido al inscribirse en el triple marco onírico-mitológico-ekphrástico. Así, tanto la claridad visual y descriptiva, como la concisión del episodio del ángel en la *Gerusalemme Liberata* (donde en sólo siete octavas se narra el encuentro de Dios con San Gabriel, la atribución de forma humana a la criatura celeste, su descenso al campamento cristiano y la consiguiente aparición ante Goffredo) contrastan con la confusión generada en la *Jerusalén Conquistada* por el empleo de técnicas representativas tendentes a diluir los límites entre la ilusión y la realidad<sup>(8)</sup>

. La mediación de los tapices, la intervención de la furia Alecto y del fantasma de Norandino dan lugar, durante dieciocho estrofas, a una superimposición de elementos que dificulta la interpretación del sueño. Frente a la anticipación heroica sugerida en la *Gerusalemme Liberata*, prevalece aquí una atmósfera de inseguridad y temor propiciada por la ausencia de una realidad aprehensible: la belleza de los tapices parece disiparse ante el horror de las historias representadas, la consistencia de los paños se difumina al transportarse a un marco onírico, y el estatismo propio de su configuración espacial se ve alterado con la intervención de agentes sobrenaturales. Al final sólo queda la resonancia del eco, la disolución de la sombra en el aire y la premonición del peligro, elementos todos ellos reminiscentes del romancero de don Rodrigo.

El tono lúgubre y amenazador con que termina este fragmento, al igual que la descripción inicial de la tienda como ámbito escénico y la inclusión de un sueño visionario, muestran un claro paralelismo con el romance que comienza «Los vientos eran contrarios», donde la dama Fortuna le revela al último rey goda su trágico destino<sup>(9)</sup>

. La influencia de la poesía oral queda así refrendada no sólo por las semejanzas entre el fragmento de Lope y el romance, sino también por la comunidad de elementos y matices [237] entre el primer episodio de la *Jerusalén Conquistada* y la narración del reinado de don Rodrigo incluida, como ya vimos, en el libro 6 de la epopeya. En ambos pasajes, e intensificando varios rasgos ya presentes en el romance, el ambiente de terror se agudiza mediante referencias auditivas y visuales de significación análoga (voces, ecos, sombras), las cuales anticipan el inminente castigo de los protagonistas. Es relevante constatar la influencia del romancero de don Rodrigo en un pasaje, como el de la tienda de Saladino, ajeno en el texto de Lope a la historia de España e influido además por la épica culta de Tasso. Ello nos permite cuestionar la intencionalidad de Lope de Vega cuando revitaliza un asunto que aparte de alejarse del tema principal de la epopeya, carece de la gravedad exigida por la preceptiva neorristotélica a la materia heroica<sup>(10)</sup>.

Las diferentes actualizaciones del romancero de don Rodrigo tienen en común el incorporar en el relato un componente trágico cuya importancia, subrayada mediante el empleo de recursos expresivos como la ekphrasis, va en aumento según progresa el poema. Importa ahora volver a recordar que Lope de Vega dio a la *Jerusalén Conquistada* el subtítulo de «epopeya-trágica», justificando su pertinencia en el prólogo al conde de Saldaña:

Pero a mi me ha sido fuerza, respeto del escribir Tragedia, para que se entienda la intención de mi escritura y que mi Poesia en esta materia es Tragica. (1: 29-30)

Desde esta perspectiva, no sólo se explica la inclusión en el texto de ciertos episodios marcados por la desgracia y el fatalismo, sino también la ambigüedad moral de los héroes y la frustración de las expectativas del lector ante una acción inconclusa. Se entiende así, de igual modo, la preponderancia de la leyenda de don Rodrigo en cuanto motivo fundamental del substrato ideológico y expresivo del poema, y en cuanto principio ordenador de la materia trágica. Según había sido elaborada en el Romancero, la historia del último rey goda sirve, en efecto, de referente para justificar la caracterización antiheroica de varios pasajes clave de la *Jerusalén Conquistada* (especialmente el de los amoríos del rey Alfonso VIII con la judía Raquel). Por otra parte, las resonancias de los romances de don Rodrigo en el episodio de la tienda de Saladino contribuyen a recrear una atmósfera lúgubre y funesta que, de modo latente, subyace a lo largo del poema y que vuelve a emerger simétricamente en las palabras de despedida:

Aqui dio fin el acto postrimero  
De la tragedia del Oriente triste  
Siendo la muerte sombra, que el primero  
Prólogo de la vida humana assiste:  
Aqui la guerra sacra, aqui el azero  
Católico de olvido el tiempo viste,

Y aqui tambien es justo que resuma  
Tanta materia de dolor la pluma. (20.157)

La conmoción que había causado en Saladino el mensaje de su antepasado es similar al impacto de esta dolorosa despedida en el ánimo del lector. Comprendemos finalmente que el desenlace antiapoteósico de la *Jerusalén Conquistada* estaba ya prefigurado en las primeras escenas donde, como señalamos, la anticipación heroica que cabría allí esperar se ve truncada por un componente de frustración e impotencia inspirado en el romancero de don Rodrigo. Así, la solidez del fragmento inicial de la *Gerusalemme Liberata* (modelo del episodio de la tienda de Saladino) se ve aquí minada por las fisuras resultantes de la convergencia, en un mismo espacio narrativo, de dos resonancias intertextuales muy dispares. Con ello, el poeta muestra tanto su deuda y distancia respecto a Tasso, como su fascinación hacia ciertas figuras y motivos de la poesía oral española, mientras que a la vez exhibe las tensiones desencadenadas por este tipo de imitación dialéctica.

La inestabilidad que conlleva la actualización simultánea de estos dos subtextos (la epopeya culta de Tasso y el Romancero histórico-legendario) tiene su correlato en el peculiar tratamiento de la ekphrasis al principio de la *Jerusalén Conquistada*. Aquí, el estatismo, la consistencia y la ilusión de materialidad que deben caracterizar al objeto de arte recreado por la [238] ekphrasis se ven trastocados al representarse en el texto unos tapices cuyas figuras son capaces de trascender los límites espaciales de su marco para acercarse físicamente al espectador. Al igual que el fantasma de Norandino logra conmocionar todo su entorno al despegarse del paño, Lope de Vega se aparta del uso tradicional de la ekphrasis para reclamar su libertad creativa frente a las constricciones del género épico. Concebida, pues, como un espacio de intersección de distintas concepciones ideológicas y literarias al que se asigna una doble funcionalidad imitativa y temática, la ekphrasis se presenta a modo de encrucijada donde el poema toma un rumbo determinado respecto a la tradición. Al señalar la continuidad pero también la ruptura con sus fuentes, la ekphrasis pone de relieve las estrategias artísticas que en la *Jerusalén Conquistada* tienden a la superación de los modelos del pasado.

## OBRAS CITADAS

Bergmann, Emilie. *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge: Harvard UP, 1979.

\_\_\_\_\_. «The Painting's Observer in the Epic Canvas: *La hermosura de Angélica*». *Comparative Literature* 38 (1986): 270-88

DuBois, Page. *History, Rhetorical Description and the Epic*. Cambridge: D.S. Brewer, 1982.

Greene, Thomas M. *The Light in Troy*. New Haven: Yale UP, 1982.

Guillén, Felisa. «Épica, historia y providencialismo en la España del siglo XVII: el caso de la *Jerusalén Conquistada*». Universidad de California, Santa Barbara. Tesis doctoral, 1989.

Hampton, Timothy. *Writing from History*. Ithaca: Cornell UP, 1990.

- Krieger, Murray. *Ekphrasis*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1992.
- Kurman, George. «Ecphrasis in Epic Poetry». *Comparative Literature* 26 (1974): 1-13.
- Lapesa, Rafael. «La *Jerusalén* del Tasso y la de Lope» en *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid: Gredos, 1967: 264-85. [239]
- Menéndez Pidal, Ramón. *Floresta de leyendas épicas españolas*. 3 vols. Madrid: Ediciones «La lectura», 1927.
- Niehoff McCrary, Susan. *El último godo and the Dynamics of Urdrama*. Potomac: Scripta Humanistica, 1987.
- Ruiz de la Puerta, Fernando. *La Cueva de Hércules y el Palacio Encantado de Toledo*. Madrid: Editora Nacional, 1977.
- Smith, Colin. *Spanish Ballads*. Oxford: Pergamon Press, 1964.
- Tasso, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. Ed. Luigi Poma. Bari: Laterza, 1964.
- \_\_\_\_\_. *La Gerusalemme Liberata*. Ed. Piero Nardi. Verona: Mondadori, 1968.
- Vega Carpio, Félix Lope de. *Jerusalén Conquistada* 3 vols. Ed. y estudio crítico Joaquín de Entrambasaguas. Madrid: C.S.I.C., 1951.
- Waxman, Samuel M. «Chapters on Magic in Spanish Literature». *Revue Hispanique* 38 (1916): 325-463. [240]

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**