

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Reelaboración y reescritura de la *Gerusalemme Liberata* en *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, atribuida a Cervantes

Fausta Antonucci

(Università degli Studi Roma Tre, Italia)

Abstract *La conquista de Jerusalén*, an anonymous play composed before 1586 which Stefano Arata attributes to Miguel de Cervantes, borrows parts of its plot from *La Gerusalemme liberata* (1581), an epic poem by Torquato Tasso. My purpose is to deepen the observations that Arata already made in 1992 on the relationship between the two texts, examining the reprocessing strategies adopted by the dramatist. I will compare the sequences that show an accurate adaptation of the Italian poem, with other sequences that, in contrast, diverge from *La Gerusalemme*, although still taking into account the relationship between its characters (Olindo and Sofronia, Tancredi, Erminia and Clorinda). This will allow us to appreciate the dramatic skills of the author, and strengthen the hypothesis that Cervantes wrote the drama.

Sumario 1 De Olindo y Sofronia a Solinda y Eustaquio. – 2 El triángulo amoroso: Tancredi-Tancredo, Erminia y Clorinda. – 3 El duelo entre Tancredi-Tancredo y Clorinda.

Keywords Cervantes. Intertextuality. Epic and Drama. *La Gerusalemme liberata*.

La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón, comedia anónima conservada en el fondo manuscrito de la Biblioteca del Real Palacio de Madrid, fue atribuida por Stefano Arata (1992) a Miguel de Cervantes. Sin querer resumir ahora todos los argumentos aducidos por el estudioso italiano para apoyar su hipótesis de atribución, me limitaré a recordar que esta no ha sido puesta seriamente en tela de juicio hasta ahora, antes bien, en los últimos cinco años muchos trabajos científicos han venido añadiendo argumentos que la corroboran (cfr. Brioso 2009; Kahn 2010; Rodríguez López-Vázquez 2011, 2014; Cerezo Soler 2013, 2014). Mi objetivo en estas páginas es el de analizar algunos de los vínculos intertextuales que unen *La conquista de Jerusalén* con *La Gerusalemme Liberata*, el poema de Torquato Tasso publicado en 1581. Solo recordaré, como pórtico, que Arata (1992, p. 46) supuso que el dramaturgo autor de la comedia leyera el poema en el original italiano: algo que cuadra perfectamente con el perfil de Cervantes, que había pasado cinco años en Italia entre 1569 y 1575.

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-30 | Submission 2015-07-22 | Acceptance 2016-03-31
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

La intriga de *La conquista de Jerusalén* se compone de dos hilos fundamentales: uno centrado en la guerra entre cruzados y musulmanes (podríamos llamarlo el tema épico); otro centrado en las relaciones sentimentales entre algunos personajes (el tema amoroso). En razón del corto espacio de que dispongo, solo me detendré en analizar las modalidades de construcción de las secuencias que componen el tema amoroso de la comedia. Señalaré para ello las novedades introducidas por el dramaturgo con respecto a su fuente de inspiración, con el intento de avanzar una hipótesis acerca del significado que estas divergencias adquieren en el contexto de la comedia y, a ser posible, de cara a la cuestión de la autoría.

1 De Olindo y Sofronia a Solinda y Eustaquio

La historia de Solinda y Eustaquio, dramatizada en el cuadro final de la primera jornada de la comedia,¹ procede del II canto de la *Gerusalemme Liberata*, al que se ajusta con bastante fidelidad. En el poema, las octavas 1-12 están dedicadas a relatar los antecedentes del episodio: el rey de Jerusalén, aconsejado por el adivino Ismeno, secuestra a los cristianos una imagen de la Virgen y la traslada a la mezquita, como defensa contra el ataque del ejército cruzado; pero al día siguiente la imagen desaparece misteriosamente. El rey, incapaz de encontrar al responsable del robo, ordena la muerte de todos los cristianos. El relato de las octavas 1-10 se dramatiza en la comedia por el trámite de un diálogo entre dos comparsas, los cautivos Anselmo y Teodoro (vv. 312-395 en liras-sextinas); las invectivas del enfurecido rey, que ocupan en el poema las octavas 11 y 12, se dramatizan en otra escena dialógica, esta vez en octavas, protagonizada por el mismo rey y por su adivino. No estará de más observar que este adivino no se llama Ismeno, como en la *Gerusalemme Liberata*, sino Marsenio, como el hechicero de la cervantina *Numancia*. Las octavas 13-36 del II canto de la *Gerusalemme* introducen a los dos protagonistas: Sofronia, la joven cristiana que se autoacusa del robo de la imagen para salvar a sus correligionarios, y Olindo, el joven silenciosamente enamorado de ella que trata de salvarla acusándose a su vez. El rey, ante la imposibilidad de saber quién de los dos es el verdadero responsable, los manda ejecutar a ambos: ya atados en la hoguera, Olindo confiesa su amor a Sofronia, mientras esta lo invita a pensar en la perspectiva de la vida eterna.

En la comedia los dos jóvenes tienen un nombre distinto: Sofronia se llama Solinda (quizá por efecto de un cruce voluntario con el nombre

1 Para un análisis estructural de la comedia, puede verse Antonucci (2014).

de su enamorado en el poema de Tasso), Olindo se llama Eustaquio.² La secuencia protagonizada por los dos personajes sigue sustancialmente la pauta de la *Gerusalemme Liberata*, pero al final se añade una coda totalmente novedosa. Después de la confesión amorosa del joven (vv. 560-591), y tras la respuesta de Solinda (vv. 592-615) – reescritura de la réplica de Sofronia a la que acabo de aludir (octava 36 del poema) –, el dramaturgo prolonga el intercambio dialógico introduciendo el siguiente pedido de Eustaquio:

Solinda, sola en el mundo
 en valor y en hermosura,
 si quieres que en la ventura
 yo no tenga otro segundo,
 y que este trance dudoso
 no me sea tan terrible,
 rescíbeme, si es posible,
 gloria mía, por tu esposo.
 Mira que en esto no irás
 contra [tu] casta intención
 pues que el tiempo y la ocasión
 hacen que no pida más.
 (Cervantes 2015a, p. 1125, vv. 616-627)

Tras una réplica vagamente irónica («Dime mancebo, ¿cuál mano | te daré para este efeto | si a entrambas el lazo liga?», vv. 630-632) Solinda consiente en pronunciar el «sí» que la une al joven. En el segundo cuadro de la segunda jornada, sabremos que Clorinda (como en el poema) ha obtenido la liberación de los dos jóvenes, por lo cual el matrimonio contraído *in extremis* y aparentemente sin perspectiva de consumación se ha hecho efectivo.

En la *Gerusalemme*, en cambio, no se habla de matrimonio entre los dos jóvenes hasta después de la liberación obtenida por Clorinda. Pero estas bodas no se deben a un pedido explícito del enamorado, como en la comedia, sino a que su gesto generoso y valiente ha despertado por fin el amor de Sofronia:

2 En el manuscrito que nos ha transmitido la comedia el joven se llama Lustaquio, probable error de copia debido al gran parecido entre la ‘e’ y la ‘l’ cursivas; en ninguno de los textos recogidos en el CORDE está atestiguado este nombre. En mi edición de la comedia (Cervantes 2015a) edito por tanto el nombre del personaje como Eustaquio, tal como hace Rodríguez López-Vázquez (2014). Recuerdo aquí que el hermano de Godofre de Bullón se llamaba Eustaquio, y que aparece en la *Gerusalemme Liberata* con el nombre de Eustazio (canto IV y *passim*), lo que puede haber inspirado a nuestro dramaturgo a la hora de cambiar el nombre tassiano de Olindo en el de Eustaquio.

Cosí furon disciolti. Aventuroso
ben veramente fu d'Olindo il fato,
ch'atto poté mostrar che 'n generoso
petto al fine ha d'amore amor destato.
Va dal rogo a le nozze; ed è già sposo
fatto di reo, non pur d'amante amato.
Volsè con lei morire: ella non schiva,
poi che seco non muor, che seco viva.³
(Tasso 1963, pp. 61-62)

Esta diferencia, que puede parecer nimia, es en mi opinión muy importante de cara a la cuestión de la autoría de la comedia. De hecho, el argumento que utiliza Eustaquio para convencer a Solinda a darle la mano de esposa recuerda el que esgrime don Quijote para convencer al rico Camacho a dar su consentimiento al matrimonio *in articulo mortis* entre Quiteria y el aparentemente suicida Basilio: «Aquí no ha de haber más de un sí, que no tenga otro efecto que el pronunciarle, pues el tálamo de estas bodas ha de ser la sepultura» (*Quijote*, II, cap. 21, p. 804). Luego, exactamente como sucede en el *Quijote*, este matrimonio aparentemente solo formal llegará a ser matrimonio de hecho: aunque es cierto que en la comedia este vuelco feliz se debe a la fortuna y no, como en el *Quijote*, a la industria del enamorado. Si, a pesar de esta discrepancia, concedemos el parecido entre la mencionada situación del *Quijote* y este cambio al parecer mínimo que el dramaturgo de *La conquista de Jerusalén* imprime al episodio original de la *Gerusalemme Liberata*, tendremos un argumento más en favor de la autoría cervantina de nuestra comedia.

2 El triángulo amoroso: Tancredi-Tancredo, Erminia y Clorinda

El amor no correspondido de Erminia por Tancredi se introduce en la *Gerusalemme Liberata* en el canto III, pero las circunstancias de su nacimiento se relatan cumplidamente en el canto VI, en las octavas 56-58: Tancredi se había portado caballerosamente con Erminia, hija del rey de Antioquía Cassano, honrándola y restituyéndole la libertad, y la joven mora se había enamorado del guerrero cristiano admirando su generosidad. El contenido de estas octavas se reproduce en el cuadro inicial de la segunda jornada de la comedia, en una escena de diálogo entre Boemundo y Tancredo. En este diálogo, el dramaturgo añade sin embargo muchos elementos

3 «Libres quedaron luego; ¡oh venturoso | del firme Olindo el inaudito hado! | Pues su firmeza y acto generoso, | de puro amor firmezas ha formado; | del fuego va a las bodas, nuevo esposo | de condenado ya, y de amante amado; | quiso morir con ella, Dios testigo, | y ella, pues no murió, vivir consigo» (Sedeño [1587] 1829, I, p. 50).

de su cosecha; además de una descripción bastante tópica de la belleza de Erminia engastada el parlamento de Boemundo (vv. 680-683), llaman la atención sobre todo las razones por las que Tancredo declara haber resistido al amor de la bella mora. En primer lugar, Erminia es musulmana, y él en cuanto cristiano nunca podría enamorarse de una infiel (vv. 693-699). En todo caso, un caballero debe socorrer a las mujeres, cualquiera sea su estado, y resistir los flechazos del niño ciego (vv. 712-719). Por otra parte, y finalmente, en la guerra no hay sitio para el amor (vv. 720-732). El Tancredo cristiano, caballeroso e impermeable al amor que se dibuja en estos versos es radicalmente diferente del Tancredi de la *Gerusalemme*, quien, ya desde el canto I, se caracteriza por la debilidad de un «vano amor» que lo martiriza: el amor por Clorinda, cuyo nacimiento se describe en las octavas 45-48 del mismo canto I. El cambio introducido en la comedia es un gran acierto dramático, pues crea un contraste efectista entre el Tancredo caballero ejemplar e impermeable al amor, y el Tancredo que, tras haber visto a Clorinda, se enamora perdidamente de ella. El contraste entre los dos momentos, que abren y cierran la jornada con un efecto de circularidad que resalta la antítesis, lo subrayan las palabras irónicas de Boemundo, antes del monólogo final de Tancredo:

BOEMUNDO ¿En qué piensas, Tancredo?

TANCREDO ¡Oh, niño ciego!

BOEMUNDO ¿Quieres tornar a decir mal de amores?

TANCREDO ¿Cuándo dije yo mal?

BOEMUNDO ¿Ya se te olvida

que dijiste que nunca entre atambores

y son de trompas el Amor se añida,

ni tiene que hacer con el acero

ni con la dura malla entretejida?

(Cervantes 2015a, p. 1148, vv. 1264-1270)

Otro acierto dramático es la elección de mostrar en el tablado el momento del surgimiento del amor de Tancredo por Clorinda, cuyas circunstancias son parecidas solo en parte a las del poema. Como en el poema, el guerrero se enamora de Clorinda cuando ella descubre la cara y él puede verla. El contexto sin embargo es distinto, pues en el poema Tancredi descubre la belleza de Clorinda en un ambiente natural, cerca de una fuente, al estar ambos solos; mientras que en la comedia Tancredo y Clorinda están acompañados cada uno por campeones del propio bando. La situación es de tregua y cortesía, pues Clorinda y Argante llegan como embajadores al campamento cristiano, pero tanto Boemundo y Enrique del lado de Tancredo, como Argante del lado de Clorinda, saben que una enemistad mortal los separa, y esto refuerza y subraya el contraste con las palabras amorosas que Tancredo pronuncia nada más haber visto el rostro de la guerrera mora.

Para llevar al tablado los amores de los tres personajes de Tasso, nuestro dramaturgo de hecho juega repetidamente con antítesis y contrastes que realzan el dramatismo de estos amores imposibles. Ya hemos visto la cuidada construcción circular que opone el primer cuadro y el último de la segunda jornada, el Tancredo impermeable al amor de Erminia y el Tancredo enamorado de Clorinda. Hay que añadir que el tercer cuadro nos muestra, en contraste otra vez con la actitud de Tancredo en el primer cuadro, el amor apasionado de Erminia, indiferente a las razones de su ayo Alzardo⁴ quien le recuerda que Tancredo es un cristiano, responsable de la muerte de su padre y de la pérdida de su reino. Este diálogo es una acertada invención del dramaturgo. La Erminia de Tasso es una joven recatada, preocupada constantemente por su honor, que no confiesa a nadie su amor, ni siquiera al escudero al que pide ayuda para salir de la ciudad e ir en busca de Tancredi: «Scopre il disegno de la fuga, e finge | ch'altra cagion a dipartir l'astringe» (Tasso 1963, p. 215, canto VI, octava 90).⁵ La confesión de su amor por Tancredi llegará solo al final del poema, en el canto XIX. En cambio, en la comedia Erminia habla detenidamente de su amor con el anciano ayo Alzardo, y le explica sin ambages por qué quiere ir al campamento cristiano disfrazada con las armas de Clorinda. El amor prevalece en ella sobre las consideraciones de honor, como lo dice clarísimamente a su ayo en el segundo cuadro de la tercera jornada al acercarse al campamento cristiano:

No tengas de mi honor algún [ningún] cuidado,
tenlo de mi dolor que es lo que importa,
pues ves que aquí el consejo es excusado.
(Cervantes 2015a, p. 1163, vv. 1696-1698)

En este diálogo entre Erminia y Alzardo se barajan los mismos argumentos y se defienden las mismas posturas encontradas que en la segunda jornada de la comedia cervantina *El gallardo español*, en las escenas protagonizadas por Margarita y Vozmediano. Como Erminia, Margarita es una mujer enamorada que va, disfrazada, al encuentro del hombre amado, acompañada por su ayo, en un contexto muy parecido al de *La conquista*

4 En mi edición de la comedia, de la que cito, así como en todas las demás ediciones existentes, el nombre de este personaje es Alzardo, de acuerdo con la lectura del manuscrito (Alçardo). Sin embargo, como me hizo observar Dolores Noguera, quien trabajó en la versión del texto para su representación por la compañía Antiqua Escena (2016), en el elenco de *dramatis personae* que encabeza el mismo manuscrito el nombre del personaje se escribe como Aleardo: un nombre italiano que parece sin duda más plausible que el de Alçardo, fruto probable de un error paleográfico por el parecido entre 'e' y 'ç'.

5 «Bien que la causa principal no dice, | ni el dulce amor que sin cesar bendice» (Sedeño [1587] 1829, I, p. 186).

de *Jerusalén* (el cerco de una ciudad, en este caso Orán). Los argumentos de Vozmediano, que trata de disuadir a Margarita de sus propósitos, son singularmente parecidos a los de Alzardo; y singularmente parecida a la de Erminia es la reacción de Margarita, que no quiere consejos sino ayuda:

Déjate de aconsejarme,
y dame ayuda, si quieres,
que lo demás es matarme.
(p. 75, vv. 1528-1530)

Finalmente, igual que Alzardo, ante las insistencias de la joven Vozmediano declara que no puede dejar de ayudarla.⁶ El parangón con estas secuencias de *El gallardo español* es otro argumento en favor de la autoría cervantina de *La conquista de Jerusalén*, pues es indudable y llamativo el parecido en la situación dramática y en la configuración de los personajes. Por otra parte, y no secundariamente, muestra que Cervantes consideraba muy rentable desde el punto de vista dramático este enfrentamiento entre una joven dispuesta a todo para entrevistarse con su amado, y un anciano ayo que trata en vano de aconsejarla: tan rentable, que después de haberlo introducido en *La conquista de Jerusalén*, vuelve a utilizarlo en *El gallardo español*.⁷

Otro cambio importante que el dramaturgo introduce en *La conquista de Jerusalén* con respecto al poema de Tasso se observa en el cuadro final de la tercera jornada.⁸ El intento de Erminia de entrevistarse con Tancredi se relata en la *Gerusalemme Liberata* en el canto VI, octavas 89-114; sin embargo, allí Erminia no llega a encontrarse con su amado, porque unos soldados cristianos la ven, y tomándola por Clorinda la asaltan obligándola a huir. El equívoco también afecta a Tancredi, quien se lanza en seguimiento de la que supone ser Clorinda, pero sin alcanzarla. En la

6 Las citas paralelas muestran el parecido en la reacción de los dos personajes: «No pongáis en eso dudas, | siendo yo tan vuestro en todo, | que, pues mi sano consejo | no admitís en tal jornada, | por no faltaros en nada | a serviros me aparejo» (*Conquista de Jerusalén*, Cervantes 2015a, p. 1137, vv. 944-949); «Por quien soy y por quien eres, | siempre te oiré sin cansarme | y siempre te ayudaré, | porque a ello me obligué | cuando de venir contigo | como ayo y como amigo | te di la palabra y fe» (*El gallardo español*, en Cervantes 2015b, p. 75, vv. 1531-1537).

7 La mayoría de los críticos coincide en considerar *El gallardo español* una comedia perteneciente al último periodo de la producción teatral cervantina. Ver al respecto Cervantes 2015b, p. 62. En un reciente trabajo, Trambaioli (2014) supone en cambio que *El gallardo español* haya servido de modelo para la comedia lopesca *El amigo hasta la muerte*; en razón de la actitud amistosa hacia Cervantes que todavía se transparentaría en esta pieza, propone una fecha más temprana que la fijada por Morley y Bruerton (1599-1604 en vez de 1606-1612). Se adelantaría así por consiguiente la fecha de composición de *El gallardo español* (aunque Trambaioli no se expresa explícitamente al respecto), que se acercaría por tanto a la de *La conquista de Jerusalén* (antes de junio 1586).

8 Es decir, de la que era la tercera jornada en la versión inicial en cuatro jornadas.

comedia, al contrario, lo que en el poema es encuentro fallido se realiza, dando pie a una escena de gran intensidad emotiva, que pivotea alrededor del equívoco y del desencuentro amoroso. Tancredo, lleno de ilusión pues cree estar yendo al encuentro con su amada, pasa en breve tiempo al más amargo desengaño cuando comprende que tiene delante a Erminia; y no menos amargo es el desengaño de Erminia, cuando se da cuenta de que Tancredo quiere a Clorinda. En el dramático diálogo que sigue a este descubrimiento, la invención del dramaturgo con respecto al poema llega a su ápice. La Erminia pudorosa y recatada de Tasso se transforma en una mujer desesperada que llega a ofrecerse abiertamente a su amado, invitándolo a olvidar aunque sea por un momento a Clorinda, o mejor dicho, a hacerle el amor a ella imaginando que lo hace con Clorinda, pues las armas de las que se viste Erminia son las de ella:

Mas, aunque de esta manera
quiera Amor desengañarme,
torna, Tancredo, a abrazarme
por estas armas siquiera.
Haciéndome a mí favor
en esto tu gusto harás,
y vendré yo a deber más
a las armas que al amor.
(Cervantes 2015a, p. 1169, vv. 1879-1886)

Pero Tancredo queda firme aunque caballeroso en su rechazo; y el cuadro y la jornada se cierran con un breve monólogo suyo que insiste en lo especular y complementario del dolor de ambos:

¿Cuál vas y cuál quedo yo?
¿Tú qué viste o yo qué vi?
Que yo muero por un sí
y tú acabas por un no.
Tales son, Amor, tus mañas,
en este aprieto nos pones;
devoras las intenciones
y consumes las entrañas.
(p. 1173, vv. 2007-2014)

Donde los paralelismos y las antítesis refuerzan, a nivel de figuras de la elocución, lo paralelo y al mismo tiempo antitético de los sentimientos de los dos personajes.

3 El duelo entre Tancredi-Tancredo y Clorinda

También se construye en paralelismo y antítesis con este cuadro final de la tercera jornada, el segundo cuadro de la que fue la cuarta jornada, que reescribe el famosísimo pasaje de la *Gerusalemme Liberata* que relata el duelo entre Tancredi y Clorinda y la muerte de esta (canto XII, octavas 51-70). Exactamente como la escena que acabamos de comentar, el desafío y el duelo entre los dos personajes son otra manifestación de equívoco, desencuentro y doloroso desengaño final. El dramaturgo supo aprovechar de forma excelente la sugerencia del poema tassiano, que presenta a Erminia vestida de las armas blancas de Clorinda, y a Clorinda que, poco antes del choque con los cristianos, se viste una armadura negra. Estos colores (una vez más, en contraste antitético) engañan doblemente a Tancredo: la primera vez, porque cree ver a Clorinda cuando tiene delante a Erminia; la segunda vez, porque no reconoce a Clorinda tras la armadura negra y la hiere mortalmente. El momento de la comedia en el que Tancredo descubre la verdad da pie, como sucedía en último cuadro de la tercera jornada, a una escena de gran intensidad emotiva. La conmoción nace, como en el poema tassiano, del contraste entre la agresividad del duelo y la desesperación de Tancredo al darse cuenta de que acaba de herir mortalmente a Clorinda. Pero en la comedia la emoción es, si cabe, superior a la que suscitan las octavas correspondientes del poema. En la comedia este es el primer enfrentamiento entre el guerrero cruzado y la heroína mora, mientras que en la *Gerusalemme Liberata* el duelo final había sido precedido por otro, relatado en el canto III (octavas 21-28), en el que Tancredi ya le había declarado su amor a Clorinda. Esto hace que en la comedia coincidan, con gran efectismo, la declaración de amor del guerrero y su dolor desgarrador al darse cuenta de haber herido de muerte a la mujer amada; y este cambio a su vez propicia una mayor expansión de las palabras de Clorinda a Tancredo (64 vv. frente a los solo 4 de la *Gerusalemme*).⁹ En el poema de Tasso, Tancredi deja sola a la moribunda Clorinda para ir a toçmar un poco de agua para bautizarla, porque no sabe todavía que se trata de su amada: solo lo descubrirá cuando le quite el yelmo para bautizarla. En cambio, en la comedia, al pedirle el bautismo Clorinda declara su identidad, y entonces Tancredo ya no quiere dejarla sola. Toma en brazos a su amada para llevarla a la fuente, y tanto el bautizo como la muerte de Clorinda no se representan en el tablado. El cuadro se cierra con estas palabras de Tancredo, que sellan la escena del duelo con una imagen de sensualidad malograda y trágica de seguro efecto dramático:

9 «Amico, hai vinto: io ti perdon... perdona | tu ancora, al corpo no, che nulla pave, | a l'alma sí; deh! per lei prega, e dona | battesmo a me ch'ogni mia colpa lave» (canto XII, octava 66); cfr. con los vv. 2283-2302 de la comedia (Cervantes 2015a, pp. 1182-1183).

Ven en los brazos de quien
de toda su gloria y bien
por su mal ha visto el cabo.
¡Oh, más dichoso que Atlante,
si con más gusto y consuelo
sostuviera aqueste cielo
al divino semejante!
(Cervantes 2015a, p. 1184, vv. 2340-2346)

No me queda espacio para las conclusiones: solo apuntaré algo que me parece demasiado importante para callarlo. Los dos componentes, el épico y el amoroso, que conforman la intriga de la comedia, no llegan, de hecho, a imbricarse y fundirse satisfactoriamente. El componente épico adolece de rigideces, de torpezas dramáticas, y se caracteriza por una postura ideológicamente maniquea y descaradamente propagandista. Se merece pues por completo las críticas que han sido formuladas por los estudiosos, a partir del juicio de Arata, según el cual la comedia «no [está] plenamente lograda desde el punto de vista de la técnica dramática» (1992, p. 32). Pero el componente amoroso revela a un dramaturgo de gran sensibilidad y acierto, capaz de transformar el texto que lo inspira en razón de sus exigencias, atento al drama íntimo de los personajes, capaz de hacer aflorar, en las palabras y en los gestos, la sensualidad que corre bajo la piel del poema de Tasso en los pasajes que le sirvieron de fuente de inspiración. No es un resultado menor, y creo que puede aspirar con pleno derecho a ser considerado al lado de todas las demás variaciones cervantinas sobre el gran tema narrativo y dramático del amor.

Bibliografía

- Antonucci, Fausta (2014). «La estructura dramática de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*: un análisis comparado con *La Numancia*». En: Carrascón, Guillermo; Capra, Daniela (eds.), *'Deste arte': Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV Centenario de las 'Novelas Ejemplares'*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 97-108.
- Arata, Stefano (1992). «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580». *Criticón*, 54, pp. 9-112.
- Brioso Santos, Héctor (2009). «Introducción». En: Cervantes, Miguel de, *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*. Madrid: Cátedra, pp. 11-114.
- Cerezo Soler, Juan (2013). «*La conquista de Jerusalén* y la literatura de Cervantes. Nuevas semejanzas que respaldan su autoría». En: Mata Induráin, Carlos et al. (eds.), *Festina lente = Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)* (Pamplona,

- 2-3 de agosto de 2012) [en red]. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 79-93. URL <http://dspace.unav.es/handle/10171/29457> (2017-06-08).
- Cerezo Soler, Juan (2014). «*La conquista de Jerusalén* en su contexto: sobre el personaje colectivo y una vuelta más a la atribución cervantina». *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 32, pp. 33-49.
- Cervantes, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes; Crítica.
- Cervantes, Miguel de (2014). *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*. Edición de Alfredo Rodríguez López Vázquez. Madrid: Clásicos Hispánicos.
- Cervantes, Miguel de (2015a). «La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón». Edición de Fausta Antonucci. En: Gómez Canseco, Luis (ed.), *Cervantes, Miguel de: Comedias y tragedias*. Madrid: Real Academia Española, vol. 1, pp. 1101-1195; vol. 2, pp. 182-194, 276-283, 641-653.
- Cervantes, Miguel de (2015b). «El gallardo español». Edición de Luis Gómez Canseco. En: Gómez Canseco, Luis (ed.), *Cervantes, Miguel de: Comedias y tragedias*. Madrid: Real Academia Española, vol. 1, pp. 19-131; vol. 2, pp. 61-73; 228; 298-317.
- Kahn, Aaron M. (2010). «Towards a Theory of Attribution: is *La Conquista De Jerusalén* by Miguel De Cervantes?». *Journal of European Studies*, 40 (2), pp. 99-128.
- Rodríguez López Vázquez, Alfredo (2011). «*La Jerusalén* de Cervantes: nuevas pruebas de su autoría» [en red]. *Artifara*, 11. URL <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/10> (2017-06-08).
- Rodríguez López Vázquez, Alfredo (2014). «Introducción». En: Rodríguez López Vázquez, Alfredo (ed.), *Cervantes, Miguel de: La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*. Madrid: Clásicos Hispánicos.
- Sedeño, Juan [1587] (1829). *La Jerusalén libertada: Poema heroico escrito en italiano por Torcuato Tasso y traducido en octavas castellanas por Juan Sedeño*. Barcelona: Viuda e Hijos de Gorchs.
- Trambaioli, Marcella (2014). «*El amigo hasta la muerte* de Lope de Vega y *El gallardo español* de Miguel de Cervantes: entre intertextualidad y proyección autobiográfica» [en red]. *Arte Nuevo. Revista de estudios áureos*, 1, pp. 106-133. URL http://doc.rero.ch/record/233043/files/Arte_nuevo_1_2014.pdf (2017-06-08).

