

EL “CABALLERO DE LA ROSA”, POETA BARROCO ESPAÑOL NACIDO EN LOGROÑO. UNA VIDA ENTRE LA CRUZ Y LA ESPADA*

MARÍA TERESA GONZÁLEZ DE GARAY**

RESUMEN

Revisamos las fechas de los dilatados años de composición del extensísimo poema épico culto del Caballero de la Rosa, tan importante en su tiempo. Estudiamos sus fuentes, influencias y proyecciones, su compleja estructura, entre la guerra y la religión cristiana, sus temas y su carácter contrarreformista en el contexto de los abundantes poemas de la épica culta que, en honor a Calíope, se escribieron y leyeron en el Siglo de Oro español (S. XVII).

Palabras clave: Francisco López de Zárate, poesía épica culta, Siglo de Oro español.

We review the dates of the long years of composition of the very extensive cult epic poem of the Knight of the Rose, so important in its time. We study its sources, influences and projections, its structure, between war and Christianity, its themes and its counter-reformation character in the context of the abundant poems of the cultured epic that, in honor of Calíope, were written and read in the Spanish Golden Age (17th century).

Keywords: Francisco López de Zárate, epic poetry of the baroque, Spanish Golden Age Century.

Entre 1981 y 1988 preparé y puse a punto la edición de la totalidad de la obra lírica del poeta barroco Francisco López de Zárate, con el estudio de su lenguaje poético, y la edición, por vez primera desde el siglo XVII, del *Poema heroico de la Invención de la Cruz*, 2.038 octavas y, por lo tanto, 16.304 versos, divididos en 22 Libros, más un Madrigal de 30 endecasílabos rimados a gusto del poeta y dedicado a la Santísima Cruz (González de Garay,

* Registrado el 7 de junio de 2023. Aprobado el 6 de octubre de 2023.

** Universidad de La Rioja. teresa.gonzalez@unirioja.es

1988, XIV volúmenes. Estudios del lenguaje poético en los volúmenes I, II y del poema épico culto en el vol. IX)¹. Tres de esos siete años estuvieron dedicados al análisis de la creación estrictamente épica del poeta logroñés, con la búsqueda de los ejemplares de la edición existente de 1648, su compulsa y ajuste, su modernización fonética y suprasegmental, y con el estudio de fuentes históricas, legendarias y literarias, de motivos y peripecias estructurales y demás elementos imprescindibles para el conocimiento mínimo de un poema épico de nuestro Siglo de Oro. Me queda de aquella aventura, treinta y cinco años después, el peso fructífero del recuerdo, y, al mismo tiempo, la sierpe venenosa del *olvido*. Y no es raro que sea una sierpe, porque el enemigo del Emperador Constantino, protagonista del poema en el plano de los héroes históricos, es un hipotético rey de Persia al que el vate denomina Serpeno. Pero no se trata en este caso de olvidos personales, subjetivos. Estoy aludiendo a otro tipo de olvidos, a los que fustiga sin duelo Lara Garrido en el Anejo XXIII de Analecta Malacitana, el titulado *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, entre las páginas 11 y 25 dedicadas a la “Introducción”, allá por el año 1999. Son los olvidos de los tratadistas, de los críticos, de los estudiosos de nuestra literatura, y muy especialmente los olvidos institucionales, aquellos que han hecho posible que el capítulo dedicado a la épica culta haya entrado en el limbo de los justos o Seno de Abrahán, o tal vez en el limbo de los niños, más profundo todavía que el anterior, y menos propicio a su desaparición, simbólica al menos, y a su apertura. Por ello, la posibilidad de volver a decir alguna que otra cosa sobre el *Poema de la Invención de la Cruz* me parece, de pronto, una fantasía ariostesca, o un capítulo más de la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine. Porque, de hecho, las apreturas y torturas institucionales, como el mismo Lara Garrido insinúa en su “Introducción”, van *in crescendo*. Ya no se limitan tan sólo al capítulo épico, están llegando al corazón mismo de la Historia Literaria como materia de estudio, como base curricular de conocimientos, como programa de cultura elemental para la enseñanza secundaria. Hace mucho tiempo que se dio por fenecida a la épica culta en los ambientes gubernamentales. Pero me temo que cualquier año de estos se entierren también los realistas del XIX, los escritores del 27 y los ilustrados del XVIII.

De momento, trataré de ofrecer algunas ideas esenciales sobre el *Poema* de López de Zárate que ojalá sirvan para abrir el apetito a los todavía curiosos o enamorados del *epos* o de la espada de hierro.

HISTORIA DEL TEXTO

Al no disponer de otros elementos textuales que los procedentes de la edición de 1648, el *Poema* de Zárate sólo se prestaría, en principio, a

1. Dedico este artículo a mi Maestro en temas de épica culta y del barroco en general, Manuel de las Rivas Ramírez de la Piscina, con quien contrasté, discutí y hasta disfruté la elaboración de mi extensa Tesis doctoral muchos años antes de que nos dejara el 10 de agosto de 2021. Siempre estará con la autora y con Francisco López de Zárate. Sin él nuestras vidas literarias no hubieran sido las mismas. Descansen en paz.

un análisis de las concordancias internas y externas, tratando especulativamente de extraer de tal análisis conclusiones más o menos etéreas sobre las diversas etapas de su gestación, o sobre el acoplamiento estructural de los diversos ingredientes.

Lo que ocurre es que estamos ante un caso, no sé si excepcional, pero al menos curioso. Contamos con alusiones al poema, que ya lo dan por concluso treinta años largos antes de su impresión, y la más antigua de esas alusiones procede nada menos que de Miguel de Cervantes Saavedra. Y en el campo de la historiografía crítica disponemos, como aditamento, de una justificación, parcial pero significativa, de tamaño retraso, de Nicolás Antonio, dentro de su conocida Biblioteca Hispana Nova, obra que, para Pierce, "en el caso de la épica, como en los otros, constituyó una especie de visión histórica y crítica más completa que ninguna otra de la época y que todavía hoy puede ser consultada con provecho por los estudiosos del Siglo de Oro" (F. Pierce, 1968, p. 46).

Empezaremos por las alusiones. La de Cervantes, que en su día proporcionó a la crítica excusas y retórica, se halla en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, capítulo sexto del cuarto libro, y vamos a trasladarla por extenso:

Aquella tarde, juntándose (Periandro, pseudónimo de Persiles), con otros españoles peregrinos, fue a andar las siete iglesias, entre los cuales peregrinos acertó a encontrarse con el poeta que dijo el soneto al descubrirse Roma; conociéronse, y abrazáronse, y preguntáronse de sus vidas y sucesos: El poeta peregrino le dijo que el día antes le había sucedido una cosa digna de contarse por admirable, y fue que, habiendo tenido noticia de que un monseñor clérigo de la cámara, curioso y rico, tenía un museo el más extraordinario que había en el mundo, porque no tenía figuras de personas que efectivamente hubiesen ni entonces lo fuesen, sino unas tablas preparadas para pintarse en ellas los personajes illustres que estaban por venir, especialmente los que habían de ser en los venideros tiempos poetas famosos, entre las cuales tablas había visto dos, que en el principio dellas estaba escrito en la una Torcuato Tasso, y más abajo un poco decía Jerusalén libertada; en la otra estaba escrito Zárte, y más abajo, Cruz y Constantino.

Preguntéle al que me las enseñaba qué significaban aquellos nombres. Respondióme que se esperaba que presto se había de descubrir en la tierra la luz de un poeta que se había de llamar Torcuato Tasso, el cual había de cantar *Jerusalén recuperada*, con el más heroico y agradable plectro que hasta entonces ningún poeta hubiese cantado, y que casi luego le había de suceder un español llamado Francisco López Duarte (*sic* en la edición príncipe de 1617, pero los editores modernos observan que tiene que ser Zárte), cuya voz había de llenar las cuatro partes de la tierra, y cuya armonía había de suspender los corazones de las gentes cantando la invención de la Cruz de Cristo, con las guerras del emperador Constantino, poema verdaderamente heroico y religioso y digno del nombre de poema" (1978, pp. 440-441).

En la referencia cervantina, hay, de una parte, noticia bastante del poema y de su autor, y, por otro lado, testimonio de un conocimiento directo, necesariamente a partir de algún manuscrito, además, por supuesto, de una

visión crítica favorable hasta la desmesura, al hacerle compartir al texto épico de López de Zárate los honores de la equiparación con la *Jerusalén Libertada* de Tasso.

Pero acaso las razones que justifican la inesperada loa cervantina no tengan raíces predominantemente formales o estructurales, sino que respondan a otro tipo de consideraciones, vinculadas al contexto religioso contrarreformista. Oigamos a Avalor Arce en un momento clave de su “Introducción” biográfica y crítica a la edición del *Persiles*:

El omnes *sumus peregrini super terram* bíblico repercute en cada página casi del *Persiles*, y cristianiza efectivamente, de esta manera, a la novela bizantina. El logro de Cervantes es, en este sentido, equiparable al del Tasso en su *Gerusalemme liberata*, poema que cristianiza de manera efectiva a la epopeya clásica. Por aquí creo yo que se empieza a vislumbrar algo de los motivos del inmenso orgullo cervantino ante el *Persiles* (1978, p. 25).

Y en nota a pie de página, Avalor Arce subraya:

Al final casi del *Persiles*, la *Gerusalemme liberata* del Tasso y la *Invencción de la Cruz* de Francisco López de Zárate constituyen la materia de toda una *vaticinatio ex eventu*. Se trata, claro está, de dos poemas épicos cristianos. El avisado lector debe poner al *Persiles* en parangón con estos dos poemas, es la tácita invitación presentada por el autor, lo cual viene doblemente al caso, puesto que el *Persiles* es una epopeya en prosa” (1978, p. 25, nota 19).

Escasas son, sin duda, las personas, desde Manuel José Quintana –y aun en el caso del vate neoclásico habría mucho que decir al respecto– que han tenido la paciencia de leerse con el debido detalle y con talante estudioso y crítico el *Poema de la Invencción de la Cruz*. José María Lope Toledo, que dedicó un capítulo de su tesis a la obra épica de Zárate (1954, pp. 257-284), más un artículo independiente en la revista *Berceo* (1951, pp. 112-126), no pasó, sin duda, de espigar citas de diversa textura, con el propósito de aplicarlas a los objetivos concretos de su trabajo, y el propio Frank Pierce se ha fiado de los resúmenes de algunos de sus antecesores, tales Ticknor o Pfandl, además de las octavas seleccionadas por Quintana en su *Musa Épica*. Lope Toledo ni siquiera cita en sus trabajos el nombre y la obra de Tasso, y Pierce se limita a informar escuetamente del poema de Zárate como derivación de la *Gerusalemme*, y alude a la selección antológica de Quintana, recordando con la máxima brevedad el punto de vista crítico de dicho autor (Pierce, 1968, p. 316). De ahí que el ideal de Avalor Arce siga siendo estrictamente eso, un ideal, para cuyo cumplimiento harían falta la autoridad de un experto en la materia, más el esfuerzo continuado de una densa y minuciosa investigación.

Pero si, para Avalor Arce, como acabamos de indicar, el verdadero reto contrarreformista del libro cervantino se sitúa en la *peregrinatio*, una *peregrinatio* que desemboca en Roma en los últimos capítulos del *Persiles*, no cabe la menor duda de que para el Tasso, esa peregrinación de signo, esta vez,

entre religioso y guerrero, clava su estandarte con Godofredo y sus huestes en la misma Jerusalén, la capital mística de la cristiandad en manos de los musulmanes. Y, de alguna manera, la coincidencia con Zárte es aquí hondamente significativa, porque Constantino y Helena, hijo y madre, hacia Jerusalén transitan, a través de mar y tierra, con ecos virgilianos en el caso de la madre, desde una perspectiva estrictamente cristiana en busca de la oculta cruz donde fue enclavado el Cristo, y para el caso del emperador, su hijo, tras los avatares y enfrentamientos de una guerra tenaz contra el "persiano" y sus aliados, pasando antes por la Babilonia bíblica, la "gran ramera" del Apocalipsis joaneo. Los dos confluyen, pues, en la misma Jerusalén hacia donde partieron los cruzados de Tancredo y Godofredo, y ya desde los primeros balbuceos del poema nos encontramos con una promesa "peregrinatoria" de Constantino, que se verá dilatada por las circunstancias bélicas, contra la declarada voluntad del "Magno" emperador, "Magno", no en balde, idéntico epíteto al que Zárte prodiga a su favorito Pompeyo, el triunviro que fue derrotado por César.

Claro que esa estimación postridentina de la *peregrinatio* cervantina, que el mismo Avelle Arce retomará en su interesante introducción a *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, ha de matizarse, a mi entender, con el estudio que H. Salvador Martínez ha puesto al frente de su edición de la *Peregrinación de la vida del hombre*, de Pedro Hernández de Villaumbrales (1986, pp. 43-56). Salvador Martínez dedica el capítulo tercero de su estudio a "la peregrinación de la vida del hombre y la tradición alegórica en la novela medieval y del renacimiento", haciéndonos dudar muy fundadamente respecto a las conclusiones sobre la exclusiva o, al menos, singular deuda contrarreformista, tanto de Lope como de Cervantes, en el marco concreto del fenómeno peregrinatorio.

Y siendo cierto que ya en 1860 Jacobo Burckhardt, escribía en *La cultura del renacimiento en Italia*, "que, por último, en la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso la caracterización constituya una de las principales tareas del poeta, demuestra ya, por sí solo, hasta qué punto su pensamiento difiere del ambiente del siglo anterior. Esta obra admirable es, en el fondo, un monumento de la Contrarreforma, triunfante en el ínterin, y de su tendencia" (Hernández de Villaumbrales, 1986, p. 287), no lo es menos, en afirmación de Salvador Martínez, que "la idea de caballero peregrino, por lo tanto, no es simplemente una intermedia entre el caballero andante medieval y el *andante peregrino* del *Persiles*, sino que es una idea que fue ya formulada en la literatura alegórica medieval y corre paralela e independiente, dentro de una tradición propia, hasta llegar a los libros de caballerías a lo divino, con los cuales muere como expresión literaria, aunque será recogida bajo el aspecto didáctico-religioso por una amplia literatura devota que llega hasta el siglo XIX" (1986, p. 46). El disenso de Salvador Martínez respecto a Vilanova, no empece, sin embargo, el juicio cervantino sobre el *Poema de la Invención de la Cruz* de López de Zárte. Le importa a Cervantes que el texto épico es "verdaderamente religioso", además de ser "verdaderamente heroico". Y lo religioso no se vincula de modo preciso en Zárte a los conceptos más o menos académicos de *peregrinatio*, sino a las muy a la vista características

posconciliares, refiriéndonos, claro está, al concilio de Trento, en cuya sesión XXV se explicitaba que el Concilio había procurado “veramque et catholicam doctrinam traderet et doceret”, y este posconciliarismo de Zárate, del que aparecen abundantes muestras en la obra lírica del poeta logroñés, sólo vuelve aquí a corroborarse cuando la ocasión lo merece, e incluso cuando no lo merece (González de Garay, 1981, 1987, 1988, 2001, 2021).

Alguna cosa más surgirá de modo inevitable sobre el carácter contrarreformista de *La invención de la Cruz* al hilo de nuestro análisis, pero baste lo apuntado como imperfecta explicación de una mención cervantina del poema zaratiano, la más antigua conocida, ya que se sitúa inevitablemente en fecha anterior al 19 de abril de 1616, data con la que corona Cervantes su patética dedicatoria al Conde de Lemos.

Y si cupiera algún resquemor en cuando a si Cervantes leyó un manuscrito del poema completo de Zárate, o tan sólo algún que otro canto suelto, o un centón de octavas todavía sin estructurar, quedará eliminado radicalmente ante el testimonio, casi contemporáneo, del propio poeta riojano. En la octava 64 de las *Fiestas de Lerma*, que se corresponde con el poema III de nuestra edición (1988, vol.3), nos indica:

Si tal vez en honor de Constantino,
oh, Musa, merecí que me dictaras,
y triste preso, errante peregrino,
que con tu dulce voz me consolaras,
el mismo soy, ya sabes el camino,
y que es flaca mi voz si no me amparas.
Ayuda, pues la Fama te ocasiona,
a pobre estilo, pródiga Elicona.

Las fiestas de Lerma se celebraron, como analizamos en nuestra edición de la obra lírica, entre los días 3 y 20 de octubre de 1617, y el “Poema laudatorio” que las describía se editó en el volumen *Varias Poesías* el año 1619, fechándose la aprobación a 22 de noviembre de 1618. Y aún hay más: la octava 64 transcrita, lleva a su izquierda, en el margen, como ocurre en otros muchos casos, dentro de este peculiar texto, la aclaración: “Alude a su poema de la *Invención de la Cruz*”.

Nada tan meridiano como esta anotación marginal. Eludiendo el significativo hecho de que se auto adjudique Zárate el carácter de “peregrino” precisamente cuando está refiriéndose al *poema de la Invención de la Cruz*, nos ceñiremos al dato cronológico. El *Poema* estaba virtualmente compuesto en el año 1618, lo que permite sospechar con evidencia que, en efecto, Miguel de Cervantes, en 1616, o tal vez en 1615, lo había conocido directamente, en alguna de las copias manuscritas que circulaban por la Corte. Respecto a las posibles relaciones de otra índole más personal entre Cervantes y Zárate, no es el momento para profundizar en el tema, aun cuando pueda ser todavía motivo de curiosa investigación.

De la pluma del mismo Zárate podemos espigar aún otra alusión a la existencia del *Poema*, aunque esta vez sea relativamente indirecta, y aunque

no podamos fijar con absoluta exactitud la fecha de la referencia. En el poema XIX de nuestra edición, correspondiente a la *Silva Segunda*, versos 508, 509 y 510, se expresa así el poeta: "Iguálala a lo culto del Poema, / y a los siglos infama, / que no premiaron su nobleza y fama" (1988, p. 826).

Recordemos que la protagonista de la *Silva* está haciendo el panegírico de un hipotético tío de su marido, el cual resulta ser autor de las obras líricas, épicas y dramáticas de López de Zárate. Ese tío, trasunto, pues, de nuestro autor, *alter ego* a través del cual exprime su desencanto, tiene un elevado concepto de su comedia *La galeota reforzada*, no menos alto de la *tragedia del Hércules furente y oeta*, y es precisamente a esta última, a la que iguala en el verso 508 "lo culto del Poema", transcrito así, con mayúscula, en la edición de 1651. Que la referencia es al texto épico constantiniano no hay razones para ponerlo en duda, pero ¿en qué año se escribió la *Silva Segunda*? Eso es lo que nos interesa ahora, para confirmar la data antigua del poema. Tal y como se deduce de nuestra edición de dicho texto lírico, las probabilidades apuntan a una fecha temprana, comprendida entre 1619, año en el cual se editaron las *Varias Poesías*, y 1629, desde cuyo año tenía López de Zárate privilegio para que se pudiera imprimir lo que muchos años más tarde se llamarían *Obras varias*. Ese privilegio se prorrogaba en el oficio de Diego Cañizares el 8 de abril de 1647, pero, entre los poemas que ya estaban dispuestos para la imprenta el año 1629, contaba ciertamente la *Silva Segunda*, en la que, por razones de coherencia interna, y de conexión espiritual con la primera, con la famosa *Silva a Logroño*, tanto tiempo atribuida a Lope de Vega, podemos captar la distancia entre un Zárate todavía "en el candelero" de su posición cortesana, y otro Zárate, fiel aún a la servidumbre de los Lerma, y expulsado por ello de las covachuelas de Palacio, bajo la égida del nuevo Monarca, Felipe IV, y de su ministro universal, don Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares. El trastocamiento de las posibles ilusiones del poeta se abre en 1621, con la muerte de Felipe III, y desde esa perspectiva la *Silva Segunda* parece una consecuencia lírica del desengaño político y poético, contrapesado con un canto idílico a la *Arcadia* feliz del matrimonio, en lugar apartado de las rencillas y resentimientos, cercano a la naturaleza.

Es interesante, por otra parte, que esa cita del poema épico sea tan sólo una cita indirecta, porque revela con claridad que se trata de una obra "relativamente antigua", frente a las más actuales y cercanas de *La galeota reforzada* y el *Hércules*, que aparecen, en cambio, explícitamente indicados. Edwin S. Morby ha analizado largamente el problema de la fecha del Hércules (1962, pp. 117-131) y Lope Toledo trató de fijar la de *La Galeota* (1958, pp. 15-17), apelando a una ambigua frase de Juan Pérez de Montalbán en su *Para todos* (1736, p. 533. La edición príncipe es de 1632).

La frase de Montalbán, "Francisco López de Zárate ha escrito algunas [comedias] con tan levantados y grandes versos que cada uno pudiera pasar por Poema heroico de aquella clase", confunde a Lope Toledo, que sólo conoce y acepta como obra del autor *La galeota reforzada*, pero le sirve a Morby, por el contrario, para identificar el "algunas", que no tienen por qué pasar de

dos, con *La Galeota* y *el Hércules*, dada la extensión del vocablo comedia en el área del arte dramático del siglo XVII. En cualquier caso, la datación de ambas obras se circunscribe, por tanto, al periodo comprendido entre 1619 y 1629, pero por nuestra parte añadiremos que esa alusión a que cada una “pudiera pasar por *Poema heroico*”, nos invita, sin distorsiones hipotéticas, a incluir a Montalbán entre los que conocían la existencia y el contenido del *Poema heroico*, así calificado por el mismo Zárate, de *la Invención de la Cruz*. No en balde en el homenaje póstumo a Montalván está presente un poema de Zárate, el que hace en nuestra edición el número CCCLII.

Menos certeza produce la alusión de Francisco Herrera Maldonado en los preliminares de su traducción al *De partus Virginis* de Iacopo Sannazaro, donde se puede leer: “De Zárate la pluma milagrosa/ a España el siglo de oro resucita” (Pérez Pastor, 1906, Tomo II, p. 548).

Estando fechada la edición de Maldonado en Madrid el año 1620, parece ilógico que ese “Siglo de Oro” que resucita Zárate se sustente en las poesías recién publicadas por éste en 1619. El conjunto de poemas incluido en *Varias Poesías*, resulta mucho menos trascendente desde el punto de vista del lector culto de la época, e igualmente desde la perspectiva del teórico, que un poema épico de carácter claramente religioso, y vinculado a la recuperación de la Cruz de Cristo. Sin olvidar la especial influencia ejercida por el *De partus Virginis* en la épica religiosa española. Frank Pierce lo ha visto así: “Este tipo de poema empezó con la *Christias* (1535) de *Vida* y con la obra de Sannazaro, *De partu Virginis*, de 1526” (este último poema fue también traducido al español por Hernández de Velasco en 1554 y tuvo varias reimpressiones). El ejemplo de estas dos obras latinas, si no su influencia, puede considerarse como un estímulo para los poetas españoles que cultivan una forma épica que se presenta como una faceta de la universal religiosidad de la cultura española de la época. Sin embargo, la retención por *Vida* de la nomenclatura pagana y el uso por Sannazaro de elementos paganos para lo sobrenatural cristiano tuvo escaso o ningún reflejo en la épica española, la cual, siguiendo el ejemplo de Tasso, tiende a reducir o confinar el simbolismo mitológico al servicio de Satanás (Frank Pierce, 1968, p. 23).

Mas el rechazo generalizado, a partir del Tasso, de las mezclas paganas y cristianas, en el marco de los elementos épicos sobrenaturales, no dificultó la secuencia feliz de una nueva traducción del *De Partu*, la de Herrera Maldonado, en 1620, ni le había impedido, antes de la *Gerusalemme*, a don Luis de Zapata, en su *Carlo Famoso*, alabar el genio de Sannazaro con las siguientes palabras: “Pues, para concluir con todo, Sannazaro que escribió *de partu Virginis*, materia tan sancta y sagrada, pone entre ello (con mucha aprobación del mundo) bailando Nimphas y Sáticos” (1566, folio 1 verso).

A mi entender, la fecha de 1629, desde la que Zárate dispuso de privilegio por diez años para editar su obra épica, así como para la impresión de un nuevo volumen de poesías líricas, hubo de ser fundamental, por motivos que desconocemos, en la vida privada y aun en la pública del autor. Léase estrictamente, al decir 1629, cualquiera de los años inmediatamente poste-

riores. Y es que, si hasta entonces las alusiones a *La invención de la Cruz* tienen un carácter más o menos informativo, de algo que está realizado, pero que aún no se tiene seguridad de su pronta publicación, a partir de ese momento clave, con lo que nos encontramos es con manifestaciones –que estimaremos en principio sinceras– de interés respecto a que, en efecto, y cuanto antes, esa publicación se produzca.

Dos muestras hay de tal género, que vamos a reproducir. La primera se fecha, editorialmente, en 1633, y aparece en los *Diálogos de la pintura*, de Vicencio Carducho. Asevera Carducho: “¿No da admiración Francisco López de Zárate, ya en las *Rimas* impresas, ya en el *Poema heroico de la Cruz*, que con curioso deseo esperamos ver en la estampa los que le habemos gozado manuscrito? (Carducho, 1633, Fol. 60 v.). Por su parte, el año 1635, Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo, en su *Coronas del Parnaso y platos de las Musas*, comenta con gracejo y elocuencia: “Finalmente se sirvieron Novelas, Fábulas en prosa, y verso (estamos en el convite de las Musas), Poemas varios, unos a imitación de Virgilio escritos en verso numeroso, y otros, emulaciones de Heliodoro, razonados en prosa desatada, y libre. Con la ocasión del plato de las Novelas celebró segunda vez Apolo al singular ingenio del Doctor Juan Pérez de Montalbán; mas volviéndose luego al de los Poemas heroicos en verso, con una inquietud grande, (tanta que pareció indecencia en Majestad tan lucida) dijo: Que deseaba con sumo afecto ver dados a la estampa los tres Poemas doctísimos Españoles (que habían de quitar el laurel a Italia) del Excelentísimo Señor Príncipe de Esquilache, Fco. López de Zárate, y Doctor Miguel de Silveyra (Barbadillo, 1635, fols. 35 r. y v.).

Al margen de calidades y categorías estéticas, importa advertir que *El Macabeo*, poema heroico de Miguel de Silveyra, se editaba en Nápoles en 1638, y ese mismo año, el Príncipe de Esquilache, Francisco de Borja, imprimía en Madrid *La Passión de Nuestro Señor Iesu-Cristo según el texto de los Santos cuatro Evangelistas*. El propio Silveyra, también en Nápoles, daba a la estampa otro poema heroico, *El Sol vencido*, de exigua envergadura, ya que tan sólo comprendía 82 octavas, y en cuanto a Esquilache, el año 1651, en Zaragoza esta vez, tenía ocasión de ofrecer su Poema heroico, *Nápoles recuperada por el Rei Don Alonso*. *El sol vencido*, de Silveyra, aparecía en 1639, y otro pequeño poema épico de Francisco de Borja, el *Canto de Marco Antonio y Cleopatra*, se incluía en un volumen de *Obras en verso*, editado en Madrid en 1648, el mismo año en que al fin Zárate pudo imprimir su *Invencción de la Cruz*. Sin duda que Salas Barbadillo, al citar el poema de Silveyra, se refería al *Macabeo*, pero en el caso del Príncipe de Esquilache cabe la duda respecto a *La Passión*, o, lo que resulta más probable, por su explícito carácter heroico, a *Nápoles recuperada*. En este último caso, el retraso en la edición del Príncipe de Esquilache superaría en tres años al correspondiente retraso de Zárate –de 1648 a 1651–, pero ignoramos, sin embargo, la fecha primigenia de conclusión del poema principesco, con seguridad muy posterior a la de 1616, que aparece documentada en el *Persiles*, como ya hemos visto, para el caso del poeta riojano.

Hay, pues, una cierta impaciencia, una próxima expectativa, en los alegatos de Carducho y Salas Barbadillo, que, unidos a la concesión del privilegio de edición al autor el año 1629, hacen pensar: 1º- en una inmediata difusión impresa del Poema; y 2º- en que López de Zárate lo considera ya pulido estilística y estructuralmente, terminado y definitivo en el texto base. Sin embargo, el tiempo pasa y el *Poema* no se imprime (de ahí nuestra sospecha de que algo le ha sucedido a Zárate, tal vez en su contexto económico familiar), a pesar de esas insistencias amigas de 1633 y 1635. Transcurre, incluso, el plazo de diez años consignado en el Privilegio, y el *Poema* continúa inédito. Y ya en la década de los cuarenta, a raíz del fallecimiento de la reina Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV –estamos en 1644– surge, de pronto, una noticia que nos pone en la pista de una hipotética primera edición, que, según todas las apariencias, nunca llegó a consumarse.

De dos fuentes de la época podemos valernos, ambas valiosas y seguras. La primera, el texto editado en Logroño el año 1645 por don Joseph Estevan Ximénez de Enciso y Porres, “deudo” de López de Zárate, como él mismo se autocalifica, donde se describe la *Memoria funeral* que se celebró en la capital de La Rioja con motivo de la muerte de la Reina.

Ximénez de Enciso le había pedido un soneto a López de Zárate para incluirlo en la *Relación*, ya que no podía asistir a las exequias por razones que el poeta alegó, de salud y edad “casi sexagenaria”. Y, en efecto, Zárate envió el soneto, que, por cierto, también se editaría en la *Relación* madrileña. Y la ocasión fue aprovechada por Enciso para dedicar al poeta logroñés un arrebato, pero al mismo tiempo, noticioso, panegírico:

La mayor gala de los Sonetos, es cerrar con llave de oro, y aunque sé que se dice de lo individual de cada uno cuando el pensamiento ciñe con elegancia en el último verso la grandeza de su concepto, séame hoy lícito, a mi propósito, entender por gloria de los Sonetos precedentes que cierre su escuadrón, este de Francisco López de Zárate, de cuya pluma no está menos ufano nuestro Cántabro Logroño, que puede estarlo de su Lucano, la Bética Córdoba; y porque en mí, por su paisano, y deudo perdiera su alabanza, la remito, a la que han merecido en España, Lerma y Iuliobriga, en sus fiestas aquella, y esta en su Silba; y a la que le dará el mundo, y su cabeza Roma por el *Triunfo de la Cruz*, que en ella está estampando... (*Relación de la Memoria funeral...*, 1645, p. 144).

Del mismo año 1645, contamos con una carta que Cristóbal de Salazar Mardones enviaba al cronista de Aragón Andrés de Uztarroz, con fecha uno de abril, en la que especificaba, entre otras cosas: “Estimo infinito la prontitud con que vm. me envió el soneto en alabanza del *Poema de la Cruz*, de mi amigo Francisco López de Zárate; que sólo él equivale a todo el poema. Ya camina a Roma, donde he escrito se coloque conforme se debe a la mucha autoridad y letras de vm.” (Arco y Garay, 1950, Tomo I, pp. 383-384).

Si Ximénez de Enciso comunica que se está imprimiendo en Roma el *Poema épico* de Zárate, Salazar Mardones parece que está ocupándose de ir acumulando elogios para el relleno de los típicos preliminares y que ha conseguido la participación de Uztarroz, importante personalidad. Pero no

sólo eso, sino que confirma con fecha uno de abril de 1645, que la edición de Roma es un hecho, posiblemente avanzado, puesto que los preliminares son, en definitiva, elementos accesorios en la confección de un libro, y que él está en contacto con los impresores mismos, o con amigos romanos, que se aseguren de que el soneto de Uztarroz ocupe el lugar que, a su juicio, merece. Y lo más curioso es que, en todo este trasiego, el autor del poema no toma parte activa, no sabemos si por haberle confiado a Salazar Mardones las gestiones precisas, o por encontrarse en precarias condiciones de salud, tal y como el año anterior de 1644 se excusaba ya con Ximénez de Enciso.

Lope Toledo, en su estudio sobre Zárate, aseguraba la existencia en firme de esa fantasmal edición romana, pero la base de su argumentación descansa sobre una lectura equivocada del texto de Ximénez de Enciso, haciéndole decir "que en ella está estampado", donde en realidad dice "que en ella está estampando" (1954, p. 258 y nota 3). Lo cierto es que no sólo no hay la menor noticia última y precisa sobre los avatares de la supuesta edición, sino que ni siquiera sabemos absolutamente nada respecto al alabado soneto de Andrés de Uztarroz.

Algo debió fallar en Roma a última hora, y obligó al traslado de materiales ya compuestos, o a su composición de nuevo cuño, esta vez en Madrid, y en el taller del Impresor del reino, Francisco García. La impresión madrileña tiene como punto de partida la nueva prórroga del privilegio despachada en "el oficio de don Diego de Cañizares y Arteaga, en ocho de abril de 1647" –se trata de la frase que aparece en los preliminares de la edición del *Poema de la Invención de la Cruz*–. La fe de erratas está datada a 20 de febrero de 1648. Y el siete de marzo de ese año, José Pellicer, otro buen amigo de Zárate, a lo que parece deducirse del hecho que relatamos a continuación, escribe a Andrés de Uztarroz anunciándole el rápido envío del "*Poema de la Cruz* de Francisco López de Zárate, que se había empezado a vender; que no me le han querido dar para hoy" (Arco y Garay, 1950, Tomo I, p. 521).

El 28 de marzo, Pellicer puede al fin realizar el envío, con estas palabras, en nueva carta a Uztarroz: "Cuanto al *Poema* de Zárate, puede vm. encuadernarle, que no puso más principios que los que remití" (1950, Tomo I, p. 521). Un tanto confusos algunos extremos, ya que parece suponer el envío de los pliegos sin encuadernar, pero suficientemente claro el hecho de que los preparados "preliminares", entre los que debiera contar el asenderado soneto de Uztarroz, no se incluyen en la edición. Efectivamente, nuestra descripción de los ejemplares analizados en la primera parte del "Estudio" conjunto de la obra de Zárate desde el punto de vista ecdótico, demuestra que el volumen contiene la "Suma del privilegio", la "fe de erratas" y la "suma de la tasa", esta última fechada el 27 de febrero de 1648. Parece, por tanto, que entre el 27 de febrero y el 28 de marzo, no ha habido tiempo de proceder a la encuadernación de los ejemplares, o, al menos, de algunos de los ejemplares, y que el 7 de marzo no quisieron venderle a Pellicer un ejemplar en tales condiciones.

Difícil será, si no imposible, desvelar el secreto de este juego de impresiones entre Roma y Madrid, de este ir y venir de sonetos laudatorios nunca insertados. Porque hubo más de uno. Si ignoramos el de Uztarroz, conocemos, en cambio, a través de un manuscrito, el que preparara, con seguridad, para la edición, don Luis de Ulloa y Pereira, Corregidor que fuera de Logroño, y en magníficas relaciones con López de Zárate. Ulloa y Pereira es, además, autor de un *Poema* épico breve, de 76 octavas, que con el título de *La Raquel* fue publicado en el Tomo XXIX de la BAE, dentro de la selección realizada por Cayetano Rosell. Tema de larga trayectoria literaria y que haría famoso en los prolegómenos del Romanticismo García de la Huerta. Vale la pena transcribir literalmente el soneto de Ulloa destinado a la edición de Zárate, y que nunca se publicó donde estaba previsto:

Si ya por vuestra lira en su campaña,
Zárate insigne, el Ebro cristalino
os coronó del mirto, que previno
sin competencia de nación extraña,

a cuál emulación no desengaña
que premiando la fe de Constantino,
junte de tantos siglos el destino
la mejor pluma y la mejor hazaña.

Mas sin juzgar el premio merecido,
árbitro dicen, que con vos Homero
el heroico laurel divide Apolo,

porque si el griego en tiempo preferido
la suerte os usurpó de ser primero,
vos le quitáis la gloria de ser solo.
(Ms. 4.053 de la BNM, fol. 169 v.).

Cayetano Alberto de la Barrera, en la biografía incluida en su famoso *Catálogo*, concreta que “no mucho después (de la impresión del *Poema de la Invención de la Cruz*), fue atacado de un amago apoplético que le dejó imposibilitado del lado derecho” (1969, p. 223, 2). Nuestra impresión, como hemos insinuado con anterioridad, es que la salud del poeta estaba gravemente resentida desde por lo menos el año 1644, y esto explicaría alguna de las anormalidades que presidieron la edición del *Poema heroico*, singularmente, la de dejar en manos de sus amigos, ya Salazar Mardones, ya Pellicer, los cuidados de la misma y de su difusión, bien en la etapa romana, bien en la madrileña, no menos que la de eliminar de los “preliminares” los tópicos y casi obligados poemas laudatorios. Para el año 1651 contamos con las referencias del editor Alfay, pero los documentos aquí explicitados, desde el texto de Ximénez de Enciso, parecen retrotraer en casi un lustro las deficiencias corporales, y tal vez espirituales, del poeta.

Queda, pues, detenidamente explicitado, el apartado de las “alusiones”, que, a lo largo de treinta años, nos ponen en contacto con el poema épico de Zárate, con la evidente sospecha de que, al menos desde 1616, se encontraba concluida una “primera redacción” que circulaba manuscrita,

y que había leído Miguel de Cervantes. Y ahora, respecto a la justificación de tamaño retraso, convendría reproducir el texto de Nicolás Antonio en su *Biblioteca Hispana Nova*, cuya primera edición data de los años 1672-1696, en Roma, dentro todavía del siglo XVII, y en fechas iniciales, para la lenta recogida de material bibliográfico, cercanas a la muerte del poeta riojano, del que precisamente ofrece los primeros datos biográficos relativamente detallados, y, entre ellos, la exacta y precisa fecha de su muerte, de la que se han valido absolutamente todos los analistas posteriores. Pero veamos lo que expresa Nicolás Antonio alrededor del poema que nos ocupa: "Paulo ante mortem exire permissit e manibus poema heroicisacrum, quod juvenis composuit, vir limavit, senex, nescio an dispendio majori quam compendio, multis in locis incudi subjecit, nempe: Poema heroico de la Invención de la Cruz por el Emperador Constantino Magno. Matriti 1648, in 4^o" (1783, Tomo I, p. 250, 2).

Para Lope Toledo, esta cita de Nicolás Antonio "nos aclara cumplidamente la singularidad" de que medien cuatro lustros entre la fecha en que el poeta procede al "registro" del *Poema*, y aquella otra en que se realiza la impresión. Es decir, entre 1629 y 1648 (1954, pp. 257-58). Lo que quiere decir que Lope Toledo ha interpretado literalmente el "multis in locis incudi subjecit" del acreditado bibliógrafo, que adjudica N. Antonio a la etapa "senex" del autor. Nuestro criterio, sin embargo, se aparta de esa, que juzgamos, precipitada conclusión. Nicolás Antonio, en este punto, ha jugado literariamente con las diferencias tópicas entre las edades juvenil, viril y de senectud, adjudicando a la primera, la juvenil, una "composición" rápida y vibrante, a la edad adulta la labor lenta de lima y perfeccionamiento, y a la experiencia de la edad avanzada, un empeño de modificaciones, basadas en el aprovechamiento de los años, tal vez fundamentales.

No nos parece lógico este "excesivamente lógico" devenir de un texto largamente esperado, y, por cierto, según hemos ido viendo, copiosamente difundido en manuscritos. Y no nos parece lógico, precisamente porque Zárate debía estimar en 1629, cuando solicita el privilegio de impresión, que el *Poema* estaba listo para ser ampliado su conocimiento a través de la imprenta.

Nosotros sugerimos, dentro siempre de un margen especulativo de evidente peligrosidad, dos "status" textuales perfectamente diferenciados:

1º.- El que conoció Cervantes entre 1615 y 1616, compuesto por Zárate, efectivamente, en edad juvenil, y que él mismo considera ya, de algún modo, definitivo, como se desprende de la alusión al *Poema* en las *Fiestas de Lerma*. Podría haberse comenzado entre 1605 y 1610, antes de que Zárate cumpliera los treinta años, y estar concluso hacia los treinta y cinco.

2º.- El que presenta el *Poema* el año 1629, cuando se solicita privilegio de impresión por diez años, y le es concedida. En esos doce o catorce años es cuando la lima de versos, imágenes, símiles, metáforas, se puede combinar con variaciones más significativas, de entidad estructural, incluso con la introducción de nuevos personajes, como ocurre con el caso del rey Felipe

IV, que asciende al trono el año 1621, y que el poeta debe situar ya como Monarca, en la lista del “Libro vigesimoprimo”, a partir de la octava 22, aun cuando permanezcan en octavas posteriores, 23 a 27, los perfiles de una redacción en la que todavía el futuro Felipe IV era, simplemente, el príncipe heredero de la corona española.

Parece, a partir de aquí, difícil admitir nuevas alteraciones entre 1629 y 1644, cuando auscultamos las primeras sugerencias sobre esa nunca realizada edición de Roma, si bien resultarían razonables retoques limitados de última hora. El retraso ya no se debe a inseguridades “profesionales” del poeta, sino a otro tipo de causas, desconocidas para nosotros, que deberían relacionarse, como apuntamos en su momento, con la situación personal de Zárate.

¿Quedan, en el *Poema*, tal y como ha llegado hasta nosotros, atisbos de esa posible “doble redacción”, aparte el dato inevitable de la conversión en Rey del príncipe Felipe, el IV de la dinastía? Conversión, por añadidura, que también admite, muy sugerentemente, la lectura de una fijación textual con largo reinado por delante, es decir, ante la presencia contemporánea a la redacción definitiva, de un Monarca en la plétora de la juventud. No olvidemos que apenas contaba 17 años cuando sucedió a Felipe III, y que, por tanto, hacia 1629, andaba por los 25 de su edad.

El *Poema de la Invención de la Cruz* es una mezcla claramente desequilibrada de dos temas paralelos y convergentes: el de la búsqueda del madero donde Cristo fue crucificado, búsqueda que se adjudica desde el “Libro Primero” a la madre del emperador Constantino, Helena, y el de la lucha que el propio Emperador mantiene con el ficticio rey de Persia, denominado Serpeno, primero en los alrededores y ciudad de Babilonia, y, más adelante, en los alrededores de Jerusalén. Cruz y guerra se combinan, pues, a lo largo de los veintidós Libros, para ir a clavarse finalmente en la ciudad Santa, donde, al fin, surge, en las profundidades del Calvario, la sagrada Cruz. Es, por tanto, una mezcla elaborada dificultosamente, entre lo religioso a secas, con ribetes místicos elevados, o de piedad popular, según los casos, y lo guerrero, lo heroico, tradicional en el género épico, de tal modo y manera, que, en el actual estado del *Poema*, la Cruz se va diluyendo cada vez más a favor de la concreción de la guerra, eso sí, una guerra donde el demonio activa de modo permanente sus intervenciones opositoras.

Pero no es el desequilibrio guerra-cruz el que más podría ayudarnos a desenterrar redacciones previas del conjunto del texto total, sino quizás la marcada preferencia hacia lo narrativo fantástico, en la línea de las *Etiópicas* de Heliodoro, o en el marco del “canon de Ferrara” ariostesco, a partir del “Libro decimoquinto”, frente a una exacerbación del sentido religioso y de las premisas tassianas, que subraya fuertemente los diez primeros libros del *Poema*. Da la impresión de que esa primera etapa ha sido amplificadas hasta el límite, casi siempre sobre modelos de la *Gerusalemme* de Tasso, llegando a su punto culminante en el “Libro noveno”, donde Zárate necesita, o simplemente, utiliza, 69 octavas para relatar las discusiones producidas en el

Consejo organizado por el rey persa, en directa "imitatio" de las 20 que le bastan, y aun le sobran, a Tasso, en el "Canto X" de su poema, para idéntico objetivo, desde la 36, o, si se quiere, segunda mitad de la 35, hasta el final de la 56 (*Poema de la Invención de la Cruz*, 1988, Libro noveno, octavas 1-69. *La Gerusalemme Liberata*, a 1950, pp. 238-243. *Las Etiópicas*, 1979).

Y no es que vayamos a exculpar a Zárate en los ocho últimos libros de su *Poema* de apelar, cuando le falla la inspiración, a generosas "amplificación", especialmente en ciertos temas bélicos de origen virgiliano o tassesco, pero no creemos haber encontrado en nuestras lecturas épicas, a la búsqueda de motivos y comparaciones que pusiesen de relieve la muy escasa originalidad del poeta riojano, un caso tan manifiesto de novelesca ironía, como el que se desprende de la doble historia hindú que aparece en el "Libro decimosexto", octavas 21 a 24, y en el "decimoctavo", octavas 1 a 28. Teóricamente estamos ante la misma historia, la del nacimiento y crianza de los hermanos gemelos Dórice y Tauropante, que, por otro lado, no son sino un trasunto de los también hermanos Marfisa y Ruggiero, cuya historia se nos relata en el "Canto XXXVI" del *Orlando Furioso* de Ariosto, octavas 59 a 66 (1974, Tomo II, pp. 989 y 990), pero Zárate se permite el lujo, o la libertad, de ofrecernos dos versiones, la primera contada por el mago persa Tirreno a Rosendo, el héroe de origen hispano, en la que los padres de la pareja gemela se llaman Cloridoro y Abalía, y la segunda, más extensa, relatada por Drances, el tutor de Dórice, en la que esos mismos padres reciben los nombres de Cloridaro y Argelía, con variaciones sustanciales respecto a la primera versión. Más adelante, Zárate trata de hacernos comprender que el mago conoce tan sólo la versión "popular" o "legendaria", mientras Drances es portavoz de la auténtica verdad. Si a este juego unimos el de las variantes, acaso producto de errores de impresión, entre Odrastro y Ondraastro, uno de los guerreros del ejército de Oriente, que también aparece como Ondraastro en boca de Tirreno, casi llegamos a tener la sensación de que una perturbadora modernidad se filtra por los intersticios grandilocuentes de las octavas heroicas, transportándonos por un momento a las páginas de *Volverás a Región*, la primera novela larga de Juan Benet, cuando aparece en escena un Sr. "Rumbal o Rombal o algo así", que poco más adelante es "el Sr. Rombal o Rembal", para después ser Rubal, Robal y Rumbás (1967, pp. 29, 30, 32 y 33). ¿O bastará con referirse al variable apellido de don Alonso Quijano en las primeras páginas del Quijote, estableciendo así otra conexión inesperada entre López de Zárate y Miguel de Cervantes?

Pero si Zárate es muy capaz de estructurar con precisión, y hasta con un ritmo perfectamente estudiado, los "Libros decimoquinto" y "vigésimo-segundo", como cualquier lector inteligente del *Poema* podrá comprobar, se pierde en digresiones inoportunas y reiterativas desde los libros tercero al quinto, hasta el extremo de dar la sensación de haber interpolado en una redacción posterior todo el relato de la batalla de Puente Milvio, clave sin duda, desde el punto de vista legendario tradicional, de la conversión de Constantino, pero absolutamente inútil en el desarrollo de los acontecimientos a que se ciñe de modo estricto el poema. Ese "Libro tercero", con

su “salto atrás”, parece pensado en exclusiva para acercarse, de un modo heterodoxo, ciertamente, al comienzo “in medias res”, característico de los grandes poemas épicos, desde la *Odisea* hasta la *Eneida*, sin dejar de lado *La Iliada* o la misma *Jerusalén Libertada*, pero no acaba de encajar con el marco de expectativas anunciadas en las octavas iniciales del *Poema*. Y hay un dato significativo. El Rosendo Hispano, que hace las veces del Reinaldo tassiano, se desdobra en un precedente Roseno Hispano, que morirá en Puente Milvio, durante la batalla entre Constantino y Majencio, y que, al fin, en el “Libro duodécimo”, octava 67, nos enteraremos de que era el padre de Rosendo, así como de la identidad de los Gofredos de ambas etapas. La clara impresión del lector desapercibido es la de un doblete amañado más o menos hábilmente, con objeto de justificar la interpolación. Hay, por otra parte, una larga historia eremítica-pastoril, con ese Fabio, narrador de la batalla contra Majencio, que, aun cuando muy vinculada en detalles a Virgilio y su *Eneida*, resulta, no sólo innecesaria en ciertos aspectos, sino que demora el ritmo de la narración y es incongruente con el interés de Santa Helena por llegar cuanto antes a Jersusalén.

Son, en conjunto, tres libros casi completos, que parecen proceder de una mucho más concisa redacción primitiva, que ha sido prolongada con elementos bucólicos y morales, por una parte, sin duda, para dar nueva fuerza al conjunto temático de la búsqueda de la Cruz de Cristo, y, por otra, para contrapesar el excesivo peso “heroico” del texto del poema.

Sin entrar en más detalles, y como una primera aproximación, nos atreveríamos a pronunciarnos por un inicial “status” del texto con quince a dieciocho libros, y un peso decisivo de las dos etapas guerreras de Constantino, la babilónica y la palestina, entreveradas con narraciones y aventuras de corte “bizantino” o “ariostesco”, y un segundo, prácticamente definitivo, en el que se amplía la sección inicial, se aumentan en esa zona las peripecias de Helena, y se subraya con más fuerza el sentido religioso-contrarreformista del poema, en oposición directa a las huellas profanas que todavía permanecen en el poema de Tasso, aun cuando la imitación continúa siendo fundamental, al mismo tiempo que adquiere mayor vigor la “imitatio” de momentos y escenas concretas de *La Eneida*.

Todo ello, a mi entender, ocurre antes de que en 1629 se solicite el privilegio. Desde ese año hasta la edición de 1648, entendemos que no hay variaciones ni reformas, salvo acaso detalles estilísticos circunstanciales. El poema que leyeron Salas Barbadillo y Vicencio Carducho, estamos convencidos, era ya, *mutatis mutandis*, el que se editó en la imprenta real el año 1648.

UN POEMA ÉPICO, CULTO, HEROICO Y RELIGIOSO

El año 1851 Cayetano Rosell prologaba el Tomo XVII de la Biblioteca de Autores Españoles, que él mismo había preparado, bajo el título de *Poemas Épicos*. En la Advertencia preliminar, el Sr. Rosell se curaba en salud con las siguientes palabras.

Antes de dedicar a nuestros lectores algunas observaciones, que hemos creído oportunas, sobre las cualidades de las obras que contiene el presente volumen y sobre la materialidad de su publicación, quizá no estará de más prevenir la objeción que, sin pecar de sobrado rígidos, pudieran hacernos muchos respecto al título de *Poemas Épicos* que lleva la anterior portada (1945, I).

¿A qué tanta reticencia? El prologuista nos lo va a confiar sin ambages en el párrafo inmediato: "Poema verdaderamente épico, ninguno existe en nuestra literatura: es una verdad innegable, demostrada por todos los críticos, y por lo mismo no necesita de nuevas pruebas" (1945, I).

Ciento treinta y cuatro años después, en 1985, Frank Pierce, aseguraba en su artículo, *La poesía épica española en el siglo de oro*.

Para resumir: la épica literaria forma una parte esencial de la poesía clásica española. Su vastedad ha tendido a fortalecer el defecto de hoy, aun de los mismos hispanistas, a enfrentarse con estas extensiones de literatura, sobre todo las escritas en verso. Sin embargo, es de esperar que lo dicho arriba haya demostrado que ningún estudio profundo de la Edad de Oro, la de mayor actividad literaria española, puede ser completo sin que se preste atención a su forma poética más popular (1985, p. 104).

De la no existencia como "verdad innegable" de la épica culta española, hemos pasado, en poco más de un siglo, a la certificación, también innegable, de que "la poesía narrativa fue una de las formas literarias españolas más prolíficas" y de que "para el gusto educado en la escuela y en la universidad mediante el estudio de la retórica y de la poesía latina, la épica constituía una forma de muy alto rango en la jerarquía literaria, que podía habérselas, con cierta soltura, con temas que no siempre eran apropiados para la escena" (Pierce, 1968, pp. 24-25).

De asegurar con Rosell que "la verdad es que entre los centenares de poemas escritos en España desde el último tercio del siglo XVI con pretensiones, no con título, de épicos, ninguno es rigurosamente digno de semejante calificación" (1945, I), saltamos como saltara Alvarado en México, primero, a certificar con Rodríguez Moñino que de los "veinte nombres", donde "están representadas las más puras cimas de la lírica española a fines del reinado de Felipe II y durante todo el de Felipe III, entre los que cuentan, por ejemplo, fray Luis de León, Fernando de Herrera, San Juan de la Cruz, los Argensola, Góngora, Lope, Cervantes.... ¿qué podía conocer de la obra impresa de todos ellos un contemporáneo? De Hernando de Herrera, un cuaderno de versos (1582); de Pedro de Padilla, cinco libros, a partir de 1580; de los demás, nada" (1953, pp. 20 y 21), y, a continuación, con Máxime Chevalier, a dejar constancia de que "si nos atenemos a la realidad histórica, hemos de concluir que la épica culta triunfó en España entre 1550 y 1650 aproximadamente. No peca la apreciación de exagerada ni de encomiástica. Impresiona en efecto la cantidad de ediciones que de estos poemas se fabrican; impresiona, por lo mismo, la masa de sus compradores y lectores. Recordemos que entre 1550 y 1650 se imprimen en España unos setenta poemas épicos..." (1968, p. 105). Y, por si todo esto no bastara, Antonio Vilanova

se permite, tras un análisis modélico y exhaustivo, afirmar que “el porcentaje más alto de imitaciones y reminiscencias por parte de Góngora procede de los grandes poemas épicos, por ser los que más se prestan a la constante utilización de figuras retóricas y temas descriptivos” (1949, I, p. 46).

Cierto que el propio Chevalier, al comentar el dato ofrecido por Pierce sobre el hecho de que “la épica del Siglo de Oro cae fuera de las lecturas del hispanista medio” (1968, p. 9), advierte con su peculiar humor que “nuestros estudios no excluyen ni han de excluir cierto hedonismo”, añadiendo que “desde un punto de vista estético, la producción épica de los siglos XVI y XVII, dejando aparte los versos de Ercilla, Luis Barahona de Soto, Bernardo de Balbuena, Lope de Vega y alguno que otro más, merece el olvido en que la dejamos dormir” (1968, pp. 104-105). Y si bien exceptúa el hispanista francés en nota a pie de página el “poema de asunto devoto”, por no formar parte de sus consideraciones fundamentales alrededor del género, parece bastante claro que en el panorama del reconocimiento de la épica culta española durante los Austrias, hay que distinguir entre la existencia propiamente dicha, y la calidad literaria, o, para ser más exactos, entre lo que pensaban los contemporáneos respecto al rimerero de poemas épicos editados sin tregua, y lo que piensan los críticos y eruditos del día, ya que no los lectores mismos, porque son escasísimas las posibilidades del lector de hoy para acceder a esa balumba de octavas reales, endecasílabos blancos, y hasta redondillas, según los casos y el autor de turno.

Con lo que, a fin de cuentas, no resulta tan larga como parecía, o tan ancha, la distancia entre el Sr. Rosell y el Sr. Chevalier, aunque se manifiesten diferencias en el modo conceptual de expresarlo. E incluso la balanza acaba pesando a favor del Sr. Rosell, que sigue siendo por ahora el único colector de *Poemas* como el *Arauco domado*, *La Austriada*, o la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph*. (1945 y 1948).

Precisamente, en este doble marco, el de una época, y el de un género concreto, es donde habría que situar *La Invención de la Cruz* de Francisco López de Zárate. Suele hablarse, respecto a la épica culta española, de dos etapas, si no perfectamente diferenciadas, sí al menos estructuradas en relación con las obras maestras de Ariosto y Tasso. El *Orlando Furioso*, editado en 1532, y traducido al castellano por Jerónimo de Urrea en 1549, marcaría los rasgos de la primera etapa, comprendida entre la mitad del siglo XVI y su última década (pongamos desde 1550 hasta 1595, aproximadamente). *La Gerusalemme Liberata* de Tasso, que se imprimió en 1581, siendo traducida por Juan Sedeño en 1587, (la traducción de Cairasco de Figueroa, con el título de *Gofredo Famoso*, no se ha editado hasta 1967 por Alejandro Cioranescu), abriría paso a un nuevo sentido de la épica y de la epopeya cristiana, que abarcaría el periodo comprendido entre el fin de siglo y el año 1650. A partir de ese momento, el género entraría en un periodo de dilatada, y tal vez definitiva, decadencia (J. Arce, 1973, p. 39).

Respecto a la época, por cierto, la adscripción de Zárate, en tanto poeta épico, no ofrecería duda alguna. Encajaría a la perfección en el dilatado

espectro tassesco, y, si atendemos estrictamente a la fecha de edición, 1648, sería una de sus muestras epilogales. Considerando, como es de rigor, los problemas que hemos abordado respecto a la creación y desarrollo del texto, esta afirmación habría que matizarla, y aun contradecirla. Un texto épico de 1616 tiene otro muy diverso sentido –al margen de la estética– que un texto épico de 1640 o 1645. Entre 1610 y 1615 la épica culta castellana está todavía en pleno auge. De 1609 data *La Jerusalén conquistada* de Lope de Vega, tal vez la más deliberada muestra de competir con la fama y la difusión del poema italiano, de 1617, como hemos tenido ocasión de analizar, data el *Persiles* póstumo cervantino, que quiere ser, conscientemente, un “poema épico en prosa”, representando ese hecho, según intentó demostrar Riley, “la verdadera vanguardia literaria de la Edad de Oro” (1966, pp. 90-91). *La Christiada*, de Diego de Ojeda, poema ampliamente revalorizado en las últimas décadas, data de 1611, *Los amantes de Teruel*, de Yagüe de Salas, aparece en 1616, y el *Bernardo*, de Balvuela, en 1624. Es realmente, muy distinto, editar en 1620 un “poema heroico”, que hacerlo en 1648, y no cabe duda de que el cambio ha perjudicado sensiblemente la propia difusión impresa de la obra de López de Zárate, y también el sentido y las orientaciones de la crítica posterior.

Una de las consecuencias características del retraso editorial del *Poema de la Invención de la Cruz* es que haya pesado más en el porvenir historiográfico del texto el desmedido elogio de Cervantes, que las posibles cualidades intrínsecas del mismo, o que haya habido analistas, como Manuel José Quintana, que se hayan esforzado en sugerir que el *Poema*, discreto y entonado por los años diez y veinte, se estropeó y corrompió a fuerza de “lima” en los treinta años posteriores, perspectiva a la que contribuyó con su concisa prosa latina el insustituible Nicolás Antonio (1852, p. 168).

Claro que esa pretendida tensión entre un periodo ariostesco y otro tassiano, entre una norma épica para el siglo XVI, o si no una norma, una práctica épica, y otra tassessa para el XVII, dista mucho de ser un dogma de fe. Si Chevalier, en su obra cumbre como hispanista, *L'Arioste en Espagne*, fija como límites extremos de la investigación los años 1530 y 1650, es, evidentemente, porque el XVII español no le ha perdido la pista a Ariosto, ni en el romancero, ni en los corrales, ni siquiera en el culto poema en octavas, y buena prueba de ello sería que, de los por nosotros citados un poco más arriba, el *Bernardo* de Balvuela está fechado editorialmente en 1620 (*Bernardo, o victoria de Roncesvalles*, 1945, pp. 139-399. Chevalier, 1966). Por otra parte, de 1569 data la parte primera de *La Araucana* (1979, pp. 91-92), que, si bien acoge elementos dispersos, especialmente retóricos, de estirpe orlandesca, como ha sabido fijar Chevalier con precisión (1966, pp. 144-158), en su concepción global adopta una actitud de signo muy diverso, marcada por el sentido histórico que Lucano en su *Farsalia* había impuesto a la epopeya latina, por el trasunto virgiliano de la epopeya homérica y por un sentido personal y subjetivo de la relación entre el poeta, el poema y la acción relatada, que dejará honda huella en la praxis épica futura (1981).

Cabalgando, pues, entre Ariosto y Tasso, la épica culta española se debate en el terreno de la práctica, pero con dos ejemplos ibéricos plenamente personales, de los que cualquier estudioso se ve imposibilitado de prescindir: *La Araucana* de Ercilla, a la que acabamos de referirnos, y *Los Lusíadas*, de Camoens, que, editada en portugués en 1572, ya ha sido traducida dos veces al castellano en 1580, la primera por Benito Caldera, impresa el año citado en Alcalá de Henares, y la segunda por Luis Gómez de Tapia, que se imprime en Salamanca, procedentes ambas de las dos Universidades más prestigiosas del reino de Castilla (1986). Lo que apuntan Nicolás Extremera y Antonio Sabio deja las cosas claras para el lector: “La fecunda influencia del *Poema* se extiende –junto a la de Ercilla y la de Tasso– a lo largo de la épica española de tema histórico, de descubrimiento o de cruzada, desde *La Araucana* (como es lógico, sólo desde la parte segunda de *La Araucana*, fechada ya en 1578, porque la primera es anterior a *Los Lusíadas*), hasta la *Neapolisea*” (1986, p. 30).

Difícil resulta adivinar hasta qué punto López de Zárate dominaba la lengua “toscana”, como entonces solía denominarse, pero de lo que no hay duda es del específico interés del poeta riojano por la obra del Ariosto, en el plano épico desde luego, pero asimismo en otros menos accesibles. Del paso de Zárate por Italia hay noticias en sus biógrafos antiguos, desde Nicolás Antonio a Cayetano Alberto de la Barrera, y una alusión en la *Silva Segunda*, de claro signo autobiográfico, versos 527 a 534:

Cuenta que vio los íntimos lugares
de las tierras, y senos de los mares,
de Flandes los armados escuadrones,
de Italia los magníficos solares,
de Alemania lo más, y otras regiones,
buscando los más ínclitos varones.
No, no huyendo la marcial palestra,
de que en su pecho heridas dieron muestr.
(*Silva Segunda*, número XXIX, 1988, p. 667).

Disponemos de un curioso soneto, en dos versiones complementarias, que hemos estudiado en nuestra edición, el que en *Obras Varias*, el volumen de 1651, se titula “A imitación del Petrarca en todo”, lo que nos acerca también a una posible lectura en su idioma original del poeta de las *Rimas* (“Poema XII” de nuestra edición). Para el caso concreto del Ariosto, dentro de la obra lírica hemos analizado los dos poemas que dedica al Marqués de Pescara, que hacen los números CLXXXIII y CLXXXIV de nuestra edición. En el primero de ellos, se indica, “Epitafio al Marqués de Pescara, del Ariosto traducido del Autor”, y en el segundo “Al mismo Marqués de Pescara”. Es cierto que aquí no se trata precisamente del conocimiento del italiano, sino de la lengua latina, que evidentemente poseía López de Zárate tras sus estudios de Humanidades en Logroño y en la Universidad de Salamanca, porque el “Epitafio” referido y atribuido a Ariosto se edita por Zárate en latín y castellano. Pero en el “Romance que sigue al de D. Luis de Góngora de Angélica”, la imitación proviene directamente del *Orlando*, al que sigue

de manera resumida, aun cuando con ligeras variantes personales, demostrando una lectura precisa del poema épico, lectura que se corroborará en diversos momentos de *La Invención de la Cruz*, uno de los cuales ya hemos tenido ocasión de compulsar ("Poema" número LVII de nuestra edición y *Orlando Furioso*, Canto XXIII).

Y si cabe la posibilidad de que las lecturas de Ariosto se hicieran sobre versiones castellanas del poema, del que hay ediciones abundantes entre 1549 y 1595, bien la de verso ya citada de Jerónimo de Urrea, bien la de Hernando de Alcocer, ya la prosificada de Vázquez de Contreras, de 1585, entra dentro de lo factible un conocimiento, al menos sumario, de la lengua original, que permitiera a Zárate apreciar con mayor rigor las bellezas del texto.

Si de Ariosto pasamos a Torquato Tasso, nos encontramos con idéntico dilema. Para el año 1587 dispone el lector hispano de una interesante versión de la *Gerusalemme Liberata*, la de Iuan Sedeño, lo que facilitaría a nuestro poeta la compulsa del original con una versión, ciertamente peculiar, pero de gran interés. Mucho más especulativa resultaría la discusión sobre los conocimientos, directos e indirectos, de Zárate, ya del poema revisado por el mismo Tasso, *Gerusalemme conquistata*, fechado en 1592, ya de los decisivos *Discorsi dell'Arte Poetica*, donde el autor italiano desarrolla sus argumentaciones teóricas fundamentales alrededor de los estilos, con especial consideración del "stile eroico", o de la refundición posterior en el *Discorsi del poema eroico*, que tanta influencia tuvieron en los preceptistas españoles de la época zarzadiana, como ha demostrado García Berrio en su *Formación de la teoría literaria moderna* (T. Tasso, 1969; y García Berrio, "Tópica horaciana, Renacimiento europeo", Tomo I, 1977, pp. 94-109).

De lo que sí podemos estar seguros es de que la influencia de Tasso en Zárate –al menos dentro del ámbito de la *Gerusalemme liberata*– es decisiva por lo que respecta a la macroestructura del *Poema de la Invención de la Cruz*, y a los elementos cruciales de la "dispositio", aun cuando en un elevado número de microestructuras se deje sentir el peso virgiliano de *La Eneida* (1970). Como en tantos otros casos de la época, la combinación más o menos afortunada de Virgilio y el Tasso resulta ser una impronta de primer orden, que explicita los objetivos del autor, y que, en definitiva, marca las pautas humanistas de la fértil "imitatio" horaciana.

Henríquez Gómez, en su prólogo al *Sansón Nazareno*, editado en Ruán en 1656, tan sólo ocho años más tarde de la impresión del poema épico de Zárate, realiza una perfecta, o casi perfecta síntesis, de la axiología épica que fecunda y recorre la primera mitad del siglo XVII español, y aun cabría añadir que los postreros lustros del XVI: "Es tan difícil ascender o llegar a la cumbre de un poema heroico, que entre tantos como los han escrito, solos cinco gozaron el laurel. El primero fue Homero con su *Ulisea* en griego, el segundo Virgilio con la *Eneida* en latín, el tercero el Taso con su *Jerusalén* toscana, Camoes el cuarto con su *Luisiada* en portugués, y el doctor Silveira el quinto con el *Macabeo* en castellano" (Porqueras Mayo, 1968, p. 214). El "casi" habría que adjudicárselo a ese quinto lugar que Henríquez Gómez

dedica al *Macabeo* de Silveira, editado, según ya indicamos anteriormente, en 1638, porque parecen demasiado claras las afinidades judaico-conversas entre ambos autores. Sin embargo, hemos de recordar que ya Salas Barbadillo había colocado a Silveira entre los grandes, esta vez junto a López de Zárate, en sus *Coronas del Parnaso y platos de las Musas*, de 1635.

Y si ciertamente falta en la lista de Henríquez Gómez el *Orlando Furioso*, está claro que se trata de una carencia perfectamente meditada, cuando ya el Ariosto ha perdido para los “entendidos” su prestancia teórica. Y si también puede echarse de menos *La Farsalia* de Lucano, es porque la vieja contienda teórica entre la historia reciente y la lejana, que desencadenaron los preceptistas italianos, hasta que el Tasso expuso el criterio definitorio, pesa sobre los autores hispanos, aunque sólo pese desde el punto de vista teórico. No obstante, hay quien tajantemente la trasciende, como ocurre con el Príncipe de Esquilache en su *Nápoles recuperada por el Rey don Alonso*, cuando afirma en su advertencia o prólogo dirigido “Al lector”.

Hállome obligado a satisfacer una objeción, que en Italia han puesto a este poema antes de verle, reparando en que elegí un héroe y una acción moderna, que pasó en Italia ha pocos años, y que la notoriedad de la historia es fuerza que me estreche, para no poder dilatar la invención y episodios, que son el lustre, ser y ornato del poema, y que de este peligro me librara habiendo escogido asunto más antiguo, y suceso que hubiese pasado o en Asia o en África”, añadiendo que “lo que puedo asegurar es, que ha pasado este poema por el juicio y censura de los hombres más doctos de este siglo, y que todos, no solamente me animaron, sino que me compelieron a hacerle a la luz”, no sin antes haber esgrimido razones de diversa índole, que tratan de echar por tierra las exigencias tassianas de sujetarse a acontecimientos históricos de suficiente antigüedad (1981, Tomo XXIX, p. 289).

Y es que, si el propio Príncipe de Esquilache asegura que “este poema no contiene más que doce cantos, en que imité a Virgilio”, pone una vez más a Virgilio por delante, para tratar tal vez de disimular su acercamiento notorio a Lucano. Es raro el poema épico español que logre prescindir, en uno u otro grado, de la resonancia y el empuje del poeta cordobés. Ni siquiera en pleno auge ariostesco, cuando Barahona de Soto publica sus *Lágrimas de Angélica*, como bien ha demostrado José Lara Garrido, se eclipsa la estrella de Lucano; por el contrario, en ese espléndido poema brilla con luz propia (1981). Y, desde luego, no será una excepción en la nómina *La Invención de la Cruz* de López de Zárate, en diversos trances de su particular desarrollo.

Lo que sí podemos echar de menos en Zárate, para nuestra desgracia como analistas de su *Poema heroico*, es un prohemio, prólogo, advertencia, o siquiera nota aclaratoria explicativa. Las circunstancias estudiadas en nuestro anterior capítulo impidieron, y erradicaron, el tan característico intento de justificación teórica, en el que abundaron los fabuladores de la épica culta. Un intento que, en la medida de lo posible, se constituía en sucedáneo de la preceptiva inexistente, en garante de las lecturas del autor, y de su esfuerzo y constancia, cuando no en manifestación palmaria de vanidad

y pedantería. Porqueras Mayo ha revalorizado el interés de los prólogos épicos y Pierce ha tratado de extraer de ellos un cuerpo de doctrina, sugestivamente contradictoria en multitud de casos, pero significativa a la par de una evolución en la "praxis" épica de los poetas (Porqueras Mayo, 1957, 1965 y 1968. Pierce, 1968, pp. 233-260).

De Zárate sólo contamos, en este acercamiento del poeta a los entresijos de la teoría, con una parquísima referencia, que ya hemos tenido ocasión de transcribir, como parte de la "Silva Segunda": "Iguálala a lo culto del Poema" (v. 508), y con las también aducidas afirmaciones de Cervantes en el *Persiles*, calificando *La Invención de la Cruz* de "poema verdaderamente heroico y religioso", y en esta sugerencia de Cervantes, ni siquiera podemos apelar con seguridad a su coincidencia en las calificaciones con el mismo Zárate, salvo en los de "heroico", que aparece en la portada de la edición con letras mayúsculas de tipografía excepcional.

Ahora bien, en cuanto al empleo del vocablo "culto", nada tan ambiguo y tan propicio a dispares juicios, en plena batalla gongorina y post-gongorina, si bien es interesante la coincidencia con la opinión de Gracián, en su *Oráculo manual y arte de prudencia*, cuando habla de "el culto, pero no oculto Zárate", como ya he tratado en nuestra edición de la poesía lírica del logroñés (1988). Tal vez, en cambio, conviniera rememorar el concepto que de su tragedia de *Hércules Furente y Oeta* asume el poeta riojano, un concepto en el que no falta la vanidad, por una parte, pero en el que, por otra, asoma cierto vestigio de preferencias estéticas. En la "Silva Segunda", nos indica:

Habla de la tragedia
del Furente y Oeta,
obra en todo tan grande, tan perfeta,
tan culta y elevada,
tan como del asunto arrebatada,
tan llena del coturno y del espanto,
que otros cantaron más, pero no tant.
("Silva Segunda", nº XIX de nuestra edición, vs. 501-507).

Y en la edición de dicha tragedia, que forma parte de *Obras Varias*, en 1651, la titula así: *Tragedia de Hércules Furente y Oeta, con todo el rigor del arte* (*Obras Varias*, 1658, p. 250).

Se repite, por tanto, el adjetivo "culto", aplicado también, como acabamos de ver, al *Poema épico*, y por el que parece tener Zárate especial predilección, y se insiste en "el rigor del arte", cuando se trata de la tragedia, como haciendo hincapié en la importancia que para el poeta supone la *Poética* de Aristóteles, y el seguimiento de las reglas clásicas, aunque sean pasadas por el rigor senequista, porque es a Séneca a quien conscientemente trata de imitar en su creación dramática. Escasísimo material, en verdad, a la hora de extraer alguna conclusión válida, pero que sí permite sospechar el conocimiento por parte del riojano del arsenal de la preceptiva de su época, y hasta de las disputas entre el viejo concepto trágico de finales del

siglo XVI, heredero del Renacimiento, y la práctica de la “comedia nueva” de talante lopesco, contra la que, también a su manera, disparó sus baterías el mismo Miguel de Cervantes. De igual suerte, Zárate se decantó por un tipo de comedia alejado de las ambigüedades del *Arte Nuevo* de Lope, a través de su curiosísima descripción, analizada por nosotros al estudiar la obra lírica del vate logroñés, de la representación en las fiestas dadas en Lerma el año 1617, cuando se pone en escena *La casa confusa* del Conde de Lemos. En las octavas del poema dedicado a las “fiestas”, nos dice, entre otras cosas, que el Conde de Lemos, “Aristófanes nuevo dio doctrina”, o que, (notemos la insistencia), “Mostróse culto el Arte, y reducido/ a su severidad con hermosura”. La *Relación* del licenciado Pedro Herrera confirma estos extremos al indicar: “En coloquio, entre dos, se recitó un prólogo ingenioso, declarando con mucho estudio cuáles son los preceptos ciertos de la poesía cómica (*Fiestas de Lerma*, poema III de nuestra edición, octavas 176-180, y *Relación...* de Pedro Herrera, fol. 8 r.).

¿Dónde, pues, residirá lo “culto” del poema épico, pero, sobre todo, dónde residirá lo heroico? ¿Y por qué, precisa y justamente, el calificativo de heroico? A esta última pregunta parece sencillo responder. Pierce nos recuerda que “el término poema heroico lo usó por primera vez Cristóbal de Mesa para sus *Navas de Tolosa* (1594), poema de clara imitación de la *Gerusalemme Liberata*; con ello seguía la propia costumbre italiana, que culmina con el propio poema de Tasso y sus *Discorsi* sobre el género” (Pierce, 1968, p. 231). Es la estela de Tasso la que aquí irrumpe desde la portada en el texto de Zárate, marcando al mismo tiempo que su proclividad hacia lo “heroico”, tal y como lo entendía el Tasso de los *Discorsi*, el concepto que de lo “culto” posee Zárate, cuando se trata de aplicarlo al género épico, en una línea que conecta a Virgilio con la *Jerusalén Libertada*, dentro de una larga tradición de cristianización de lo virgiliano.

Pero si ahora añadimos el dato que se desprende del minucioso estudio realizado por Joaquín Arce sobre un verso de la *Gerusalemme*, el 2º verso de la octava 3ª del canto IV: “il rauco suon de la tartarea tromba” (p. 81), donde juegan con elegancia y habilidad los valores fónicos del lenguaje (1973, p. 66), nos encontraremos con que fue Cristóbal de Mesa, precisamente en *Las Navas de Tolosa*, quien primero lo tradujo con la expresión castellana: “el ronco son de la tartárea trompa” (1593, canto III, octava 44, v. 2, fol. 22 r.), siguiéndole en el tiempo la *España defendida* de Cristóbal Suárez de Figueroa, según afirma el propio Arce en un episodio del libro III, semejante al del original: “Ya el ronco son de la tartárea trompa/ llama los tenebrosos moradores” (1973, p. 69, y pp. 65-72). Y va a ser López de Zárate el que dé por tercera vez en la diana de traducción similar, en la octava tercera de su “Libro Segundo”, cuando escribe: “Con numerosa, con tremenda pompa,/ su trono ocupa el Príncipe de Averno/ al ronco son de la tartárea trompa” (son los tres primeros versos de la octava).

Cualquiera de los dos poemas anteriores al de Zárate, *Las Navas de Tolosa* o la *España defendida* pudo haber servido de modelo, pero hay una importantísima razón a favor de Cristóbal de Mesa, o tal vez dos importan-

simas razones. Se deriva la primera de ellas de que Mesa es el más consciente y deliberado imitador español del Tasso, en los momentos de transición, y el que comunicó con el propio poeta italiano sobre los problemas de la épica. Así nos lo cuenta en el prólogo "A los lectores" de su poema *La restauración de España*, editado en 1607, y, sin duda, tan revisado por Zárate como el de *Las Navas de Tolosa*:

... no ha faltado escritor que ha llamado poema heroico a su obra, después que yo intitulé así la mía de las Navas, pareciéndole que basta que trate de hechos de héroes para que ya se le pueda atribuir semejante título, y si a los tales preguntasen a quién imitan, cuál es la invención propia con que dan forma a la materia, cuál es la disposición, cuál la alocución, en qué se diferencia este estilo de los demás, no sé cómo satisfacerían, pues tiene tanta dificultad esta doctrina, que el Torcuato (al cual yo comuniqué cinco años en Roma, y a quien concurrían todos, como a singular oráculo de la épica poesía) habiendo hecho veinte cantos en su primera Jerusalén (que los iba enviando al cardenal Cipión Gonzaga, y él los confería con los mayores ingenios de Italia), después en la segunda de veinte y cuatro libros quitó y puso episodios, y habiendo escrito tres discursos del poema heroico, los amplió después haciendo seis libros, y dejando de seguir estos preceptos que con grande intervalo se aventajan a los demás... (Porqueras Mayo, 1957, p. 164).

El prestigio de Mesa es evidente en este terreno, al margen de la importancia real que, incluso en su época, pudieran tener sus incursiones épicas, y su conocimiento de los *Discorsi* y de la segunda *Gerusalemme* del Tasso, una garantía de acercamiento a la obra. Pero nos vale más aún, nos parece mucho más decisiva la segunda razón a que antes nos referimos. En el "Libro vigesimoprimo" del *Poema de la Invención de la Cruz*, la madre de Constantino, Santa Elena, pregunta al prelado, Zacarías, por el significado de una serie de pinturas que aparecen en los muros del milagroso templo levantado en Jerusalén a honra y gloria de la Cruz de Cristo, que todavía no ha sido descubierta. Y Zacarías desarrolla, entre las octavas 38 y 59 del citado "Libro", una síntesis apretada de la batalla de las Navas de Tolosa, que es, desde otra perspectiva, una síntesis asimismo del poema de Cristóbal de Mesa. Homenaje implícito, que demuestra la atenta lectura de Zárate, y en el que sólo se permite añadir un par de detalles sabrosos, que conciernen, en una línea mantenida a lo largo del texto global con evidente consciencia, a la regionalización estricta del *Poema* hasta los límites de La Rioja, una de las permanentes obsesiones de Zárate, capaz de convertir en riojano de origen, como también lo intentara su coterráneo Albía de Castro, al mismísimo Don Pelayo.

Precisamente, la revalorización de Cristóbal de Mesa, iniciada ya por Pierce, ha recibido un definitivo empujón por parte de Giovanni Caravaggi, quien, al estudiar la épica del Renacimiento español, ha sabido poner de relieve la importancia de los criterios con los que la épica fue considerada en nuestro Siglo de Oro (Caravaggi, 1974 y 1970, pp. 46-85). A este respecto, Joaquín Arce, ha señalado: "No se trata de la condena automática de los imitadores, sino de interpretar sus actitudes en relación con las doctrinas

estéticas de su momento, comprender la seriedad de su intención al creer en los modelos, modelos que no sólo se pueden, sino que se deben imitar”. Esta objetivación del canon imitativo ha permitido, o permitirá, al fin, enjuiciar con cierto rigor la obra de poetas del estilo de Zárte, en el campo épico, como le ha permitido a Caravaggi emitir un juicio sensato sobre el valor y la importancia de los poemas de Mesa (Arce, p. 40). Y acabar con las críticas prejuiciadas, que el mismo Arce desecha, al estilo de Farinelli o Bertini (A. Farinelli, 1929, II, pp. 235-286, y Giovanni Bertini, 1957, pp. 607-671).

“Verdaderamente heroico” trata de ser el poema de Zárte, eso está claro, en la vereda marcada por el Tasso, y en las cercanías de la imitación de Mesa. Heroico por el protagonista elegido, el emperador Constantino, y heroico por las acciones que éste desarrolla desde una perspectiva profana y religiosa, armonizando de otra parte los aportes virgilianos al modo en que el propio Tasso lo hace en sus *Discorsi*. Para Zárte, como para Cristóbal de Mesa, pesarán decisivamente los tres aspectos en que trata de resumir Joaquín Arce las novedades aportadas por el poeta de Sorrento: 1º.- La utilización de la historia, que si para Tasso ha de buscar principalmente en la Edad Media su “inventio” ideal, por no resultar ni demasiado antigua, ni peligrosamente cercana, porque podría confundirse con el relato histórico propiamente dicho, y en ese terreno, Mesa procura seguir estrictamente su modelo, para Zárte no hay inconveniente en efectuar el traslado a la Roma imperial, que ofrece inéditas posibilidades de corte postridentino, tras el triunfo del cristianismo en el 313, con el edicto constantiniano. 2º.- El uso de lo “maravilloso cristiano” frente a las divinidades del paganismo, que deben ser erradicadas, y que permitirán el surgimiento y desarrollo de los poderes demoníacos, incluso en el área, relativamente ariostesca, de los magos, adivinos y encantadores, que a partir de las premisas tassianas, son siempre heraldos de Luzbel, y de él reciben sus poderes. En este terreno, Zárte observará la regla con evidente conformidad, hasta los mismos límites de un maniqueísmo netamente popular. Y, 3º.- Los elementos estructurales, retóricos, estróficos y rítmicos, cuyo uso o abuso dependerá en cada caso del sentido de la “imitatio” del poeta correspondiente, y que en López de Zárte marcan con su impronta, tanto las caracterizaciones de los personajes, como el desarrollo de determinadas secuencias (Joaquín Arce, 1973, p. 35).

Si aceptamos que el poema de Zárte trata, al menos, de ser “verdaderamente heroico”, intentaremos precisar a continuación, si también intenta, o consigue, ser, como Cervantes aseguraba proféticamente en el *Persiles*, “verdaderamente religioso”. Problema, a mi entender, de extrema complejidad, entre otros motivos porque la épica religiosa “sensu stricto”, ha sido mucho menos trabajada por los especialistas fuera de los contextos amplios de la “épica culta” en general.

La división tradicional desde Menéndez Pelayo, de los poemas épicos, en religiosos, históricos y fantásticos, para el periodo comprendido entre 1550 y 1600, es mantenida básicamente por Pierce en su artículo de 1985, “La poesía española épica del siglo de Oro” (Pierce, 1985, *Edad de Oro*, IV, pp. 87-105). Los religiosos y los históricos se llevan la palma cuantitativa, algo así como el

80%, según el crítico, pero advierte que en dicho periodo "algunos poemas religiosos se escribieron también como epopeyas históricas y viceversa" (Pierce, 1985, p. 97), no sin fijar la máxima atención en los límites dogmáticos impuestos por el tema. El origen italiano de este acercamiento hispano a la épica religiosa parece tan claro como el que concierne a la épica fantástica. Si para esta última el modelo estuvo inicialmente en Ariosto, para la religiosa se disponía de la *Christias* de Jerónimo Vida y del *De partu Virginis*, de I. Sannazaro, a los que ya aludimos anteriormente. El esquema religioso-histórico-fantástico, continúa en líneas generales durante el siglo XVII, pero con una importante variación en la jerarquía de asuntos. Pierce indica que "el siglo XVII vio cómo el poema religioso llegaba a ser con mucho la forma más corriente de la épica, con un total de unos 67 poemas" (Pierce, 1985, p. 99), entre los que se incluyen los más acreditados del género, *La Cristiada* de Hojeda, de 1611, la *Vida de San Joseph* de Valdivielso de 1604, y el *Isidro* de Lope de Vega, aunque roce el cambio de siglo por haberse editado a principios de 1599, pero triunfando con reediciones sucesivas en 1602, 1603, dos de 1607, 1613, etc.

La admisión, como algo evidente, de un cruce de caminos entre lo religioso y lo histórico, que se marca de modo especial en los poemas dedicados a vidas de santos famosos, como el *Isidro* citado, *Santa Teresa* o *San Ignacio de Loyola*, nos exime de justificar específicamente el caso de López de Zárate, que ya en su título completo subraya la interferencia inevitable: *La invención de la Cruz por el Emperador Constantino Magno*. El asunto religioso de la Cruz de Cristo y su hallazgo parece, al abrir la portada, conceder al *Poema* un prevalente signo religioso, quedando el aparato histórico, el personaje y su vida, como un elemento accesorio. No va a ser así, desde luego, como tendremos ocasión de comprobar enseguida. Pero tampoco está nada claro que en la mezcla entren tan sólo, y no ya en el caso de Zárate, sino muy en general, lo histórico y lo religioso. También lo caballeresco se engarza inextricablemente, desde el propio Tasso, hasta el extremo de imposibilitar, con mucha frecuencia, una adscripción pura a éste o el otro subgénero, hasta el punto, incluso, de favorecer la calificación de ciertos poemas épico-religiosos, como un "contrafactum" más a lo divino de los temas tradicionales caballerescos, o de los sucesos históricos reales o simplemente posibles o verosímiles.

A estas alturas, me parece casi necesario apuntar el hecho de que, junto a la poesía lírica "a lo divino", el libro de caballerías "a lo divino", o la novela pastoril "a lo divino", hay que incorporar la epopeya "a lo divino", y no como una incorporación vergonzante y de segunda fila, sino como un signo que marca todo el devenir del género desde que los *Discorsi* del Tasso insistieron en la eliminación de todo el aparato paganizante, e incluso llevaron al famoso sorrentino a un agudo problema de conciencia, que le obligó a transformar su *Liberata*, impregnada todavía de elementos caballerescos y mágicos de estirpe medieval y ariostesca, en la *Conquistata*, más acorde, al parecer, con los cánones del Concilio tridentino (Angelo Solerti, 1895).

Una cierta conciencia de los abusos a que podía conducir el juego entre lo histórico y lo religioso se desprende de algunos de los párrafos del bien

conocido prólogo a la *Neapolisea*, de Francisco Trillo y Figueroa, editada en 1651, y a la que considera el autor como “Poema heroico y panegyrico”, por si lo de heroico resultara insuficiente. El prólogo es un alarde de engallada vanidad, capaz de hacer las delicias del lector actual. Dice Trillo y Figueroa: “Los defectos de los poemas que conocemos, aunque venían a consecuencia, no son todos de aqueste lugar, algunos lo pueden ser, para que estime más el panegírico, así por carecer dellos, como por la gravedad del estilo semejante al de la tragedia, sin humillarse jamás a comunes vulgaridades, de que comúnmente están llenos esotros poemas, andando las más veces a milagros, por salir de un episodio” (Francisco de Trillo y Figueroa, “*Neapolisea*. Razón de esta obra, partes de que se compone, estilo, imitación, intento y erudición. Al que leyere”, en Porqueras Mayo, 1968, p. 195). ¿Qué tiene de extraño, pues, tras esta declaración, que arremeta contra el Tasso, aun salvando su categoría? “Así habrás observado en el *Gofredo* del grande Torcuato Tasso, que todo se le va en traer ángeles volantines, que ya el escudo, el yelmo, ya la lanza conduzcan a Gofredo, sacándole del riesgo no con valor, con milagros, a que no hay oposición” (Porqueras Mayo, 1968, p. 195). Y si la intromisión de elementos sobrenaturales, por muy cristianos que sean, le parece a Trillo un dislate, una manifiesta heterodoxia contra los cánones del “panegírico”, “porque ajustado un panegírico a los términos del poema heroico, será la obra más grande que se puede proponer a la poesía” (1968, p. 194), ¿qué pensará Trillo de las fantasías y aventuras ariostescas? Simplemente: “Y también en el Ariosto haciendo hadado a su héroe, *Ch’era inviolabile è affanato*, dice en el canto 41 y otras partes, y que sólo podían herirle por el pie, con que no deja lugar al valor, pues no había en que pelearse” (p. 195). O, con mayor crudeza: “Y dejando aparte inmensidad de desvaríos que tienen aquellos poemas italianos, ¿a dónde habrá sufrimiento para leer todo un Ariosto, tanta inmensidad de octavas ociosas, sin cultura, erudición ni propósito? Que parece vestía, comía, dormía, hablaba y andaba aquel autor en octavas y vulgaridades bien indignas de tanto nombre como le dan los suyos” (p. 195). No le importa a Trillo si el Aquiles homérico era asimismo invulnerable, salvo en el talón, pero está claro, al margen de narcisismos y pedanterías tan del gusto de algunos prologuistas, que sí le preocupa la confusión o mixtura de lo religioso en lo heroico, o de lo heroico en lo religioso, y que desearía el establecimiento de fronteras transparentes.

Por supuesto que el tema religioso “puro”, incluso purísimo, existe. Y así, cuando el maestro José de Valdivielso justifica su poema *Vida y muerte del patriarca San Joseph*, dirá parcamente en su “Prólogo al lector”: “Y juntando a él un deseo, que había algunos años que me atormentaba, de ver de este angélico varón alguna cosa digna de la devoción que por toda la cristiandad se iba dilatando, teniéndome por su no menor devoto, ya porque el cielo quiso honrarme con su nombre, ya por haberle escogido por mi particular abogado, me determiné a más que lo que mis flacas fuerzas podían, confiando que supliría mis faltas sujeto tan heroico y causa tan de todo el cielo, y especial de su Santísima Esposa, a quien supliqué me favoreciese, pues tanta parte le cabía del servicio que intentaba hacer a su Esposo

carísimo" (1852, BAE, Tomo XIX, p. 138). No hay, al parecer, problema de *inventio*: "Advierte que casi todo lo que digo del glorioso Santo, es sacado de las divinas letras y de santos y autores gravísimos, añadiendo algunas consideraciones piadosas y discursos poéticos" (1852, p. 139).

No conviene, sin embargo, pasar por alto la calificación como "sujeto tan heroico" por José Valdivielso de su protagonista San José, porque nos sitúa en el eje de la cuestión. Podrá haber "contrafactum" religioso del poema épico heroico, o del "panegírico", como quiere Trillo, pero hay, además, y la estirpe es antigua, una épica religiosa, que no necesita siquiera justificarse apelando a la categoría del "sujeto", porque ésta se da por supuesta para todo fiel cristiano. Y en ocasiones, como ocurre con Hojeda y su *Cristiada*, y estamos ante uno de los poemas generalmente reconocidos como de la más elevada calidad dentro de todos los subgéneros épicos del Siglo de Oro, ni siquiera harán falta excusas o explicaciones. Fray Diego de Hojeda dirá simplemente, en la dedicatoria al Virrey del Perú: "La vida de Cristo Señor nuestro, escrita en verso, ofrezco a vuestra excelencia, por el sujeto merecedora de altísima veneración, y por el estilo antiguamente estimada, y ya (no sé por qué) no tanto" (1945, BAE, Tomo XVII, p. 401).

En cambio, si se trata de un poema híbrido, como el *Monsserrate*, parecen imponerse las justificaciones, tanto en la parte histórica, como, especialmente, en la parte religiosa. En el prólogo del poema Cristóbal de Virués argumenta: "Las dos partes con que la poesía llega a su perfecto punto (según nos enseñan los dos excelentes maestros de ella, Aristóteles y Horacio) son dulzura y utilidad, y a estas se ha de atender en cualquier cosa que en verso se escribiere; pero más particularmente y con mayor cuidado y diligencia se han de procurar en aquella principal poesía llamada "épica" o "heroica", que es la que debajo de una acción forma un poema, cual es *La Eneida* de Virgilio" (1945, BAE, Tomo XVII, p. 401). Consideraciones, pues, de preceptiva, para iniciar el escarceo con el lector, porque la preceptiva ayuda, con su cita, al prestigio del poeta.

Pero aquí no basta la preceptiva, teniendo en cuenta las características del tema. Virués añadirá de inmediato que va a tomar como argumento "la milagrosa aparición de Nuestra Señora de Monsserrate y fundación de su santa casa", no sin especificar hábilmente que "en él he usado (con su celo) de la invención poética en la parte que lo ha permitido la historia como humana, que es en lo que toca al ermitaño Garín, procurando pintar en él un heroico y verdadero cristiano, con varias digresiones y ejemplos..." (1945, BAE, Tomo XVII, p. 503). Pero sí concierne al aspecto religioso, "en la parte del poema que trata de la sagrada imagen (guardando el respeto y decoro debido a cosa de tanta calidad y tan divina) no ha llegado la poesía a más de decir la verdad de la historia, con sólo el ornamento que el verso pide" (p. 503). Para concluir: "Esto he querido advertir, porque se entienda que en tratar la santa historia que tomé por acción y fundamento de mi poema he tenido consideración cristiana cuanta me ha sido posible, así como en la poesía atención a las dos partes que dije, de dulzura y utilidad" (p. 503). Para Pierce, "la solución (única razonable) defendida por Virués fue, en efecto, la que adoptaron Hojeda,

por ejemplo, unos veinte años más tarde, y Milton más tarde todavía. Virués expresa clara y sencillamente la diferencia entre “invención poética” y el “ornamento que pide el verso”, es decir, entre recreación estética y reelaboración. Este es el meollo del asunto” (1985, p. 241).

A nosotros no nos parece tan sencilla la solución del problema. Entre otros motivos, porque en el poema de Hojeda hay una permanente adscripción a la temática religiosa, que no desnaturaliza en absoluto el estudio de las fuentes realizado por Mary Edgar Mayer (*The sources of Hojeda's La Christiada*, Ann Arbor, 1953). El propio Pierce en el análisis del infierno en *La Cristiada*, al compararlo con el infierno del Tasso, subraya con amplitud el “tono cristiano” del español frente a las huellas clásicas del sorrentino. Es decir, que mientras la epopeya de Hojeda rezuma religiosidad por los cuatro costados, los motivos caballerescos, e incluso de novela de aventuras, del *Monserrate* suponen, a nuestro entender, alrededor de los dos tercios del poema, conformando un característico híbrido de la epopeya hispana (1953, pp. 469-508).

Pero la prueba más patente surge, creemos, de la carta de Baltasar de Escobar al *Monserrate Segundo*, una carta que se refiere a “este Poema cuando se imprimió la primera vez” (Virués, 1984, p. 48). Dice Escobar: “Lo primero, hizo V. M. elección de buen argumento, religioso, porque de mas de la autoridad que con esto recibe, si uno de los principales efetos que à de hacer el Poeta es mover los afectos de los Lectores, mas seguro será para la conciencia contar las acciones de buen ejemplo, que fabulas lascivas que provoquen pensamientos amorosos, por el escrúpulo del pecado a que se pudo dar causa” (1984, p. 48). Hasta aquí no lo hubiera mejorado Sebastián de Córdoba en su Garcilaso a lo divino. Pero notemos que Baltasar de Escobar, tras loar lo “divino”, va a definir las precisas condiciones a lo “humano”, encarnado esta vez, una más, en lo pretendidamente histórico, que no pasa, en realidad, de ser legendario y fabuloso: “fue también acertada elección sacar el argumento de Historia verdadera, porque autorizado (como è dicho) con la religión y ayudado de la verdad, durará más en la memoria de las gentes, así lo hicieron Omero y Virgilio, príncipes de la Poesía griega y latina, no juzgando por menos ingenioso artificio, contar con novedad los casos sucedidos a Aquiles y Eneas, que inventar otros de nuevo” (1984, pp. 48-49). Que es precisamente lo que hará sin duelo Virués (lo de “inventar otros de nuevo”), justificando así con plenitud a su vez las invenciones posteriores de Zárate en su pseudohistoria constantiniana.

El pugilato intenso y subterráneo que late bajo la carta, no ya laudatoria, sino casi hagiográfica, de Baltasar de Escobar, que por algo entró como preliminar en el *Monserrate Segundo*, es, desde nuestro punto de vista, una sugerente aportación al tema debatido. Y si llegamos a un punto en que, simplemente, “guardando el respeto y decoro debido a cosa de tanta calidad y tan divina”, como decía Virués, un poema épico se convierte en religioso *per se*, ¿por qué no dar un paso más, y, sin “cosa divina” directa en el texto, argumentar, por ejemplo, sobre el carácter veladamente religioso de novelas como *La historia de Rosián de Castilla*, todavía no, evidentemente, contrarreformistas como el *Persiles* o *El peregrino en su patria*, pero sí impregnadas

de un tinte alegórico que las lleva hacia ese inevitable final? (Cepeda, 1979). La introducción de Ricardo Arias precisa, al sintetizar el desarrollo narrativo, los aspectos que acabamos de sugerir: "El tema de la fortuna que aquí se introduce en la narración es sumamente fecundo literariamente, pues se plantea con él la lucha entre las dos fuerzas: la virtud del caballero y la fortuna enemiga" (1979, p. XXVIII). "La figura del ermitaño, frecuente en los libros de caballerías, sirve a Rosián de apoyo moral, y nos da a nosotros el sentido espiritual de la victoria" (p. XXIX). "Al final serán nada más que dos facetas de la misma realidad: las victorias de la espada serán la manifestación exterior de las victorias del espíritu" (p. XXIX). "El vicio y la virtud, la sensualidad y el ascetismo, la lujuria y la castidad, en un forcejeo cuyo resultado podemos anticipar" (p. XXX). "Pero es una sabiduría mundana que no puede satisfacer a Rosián" (p. XXXI). "A consecuencia de estas y otras admoniciones, el elemento fantástico y amatorio disminuye, y lo didáctico cristiano empieza a predominar, adornado de un ropaje literario abundante en recursos alegóricos, tal como se puede apreciar en el *Rosián*" (p. XXXIII). Y concluye: "En realidad, toda la *Historia* es una lección del triunfo de la verdadera virtud sobre los ataques del vicio y la fortuna" (p. XXXIII).

Si recordamos que las disquisiciones teóricas de los preceptistas, en especial el Pinciano, identifican el *epos* tanto en la prosa como en el verso (1953, T. II, p. 85), llegaremos a la conclusión de que la filiación épico-religiosa es susceptible todavía, o está todavía pendiente, de una más amplia y profunda elaboración.

La distinción, atractiva, que Leo Pollmann realizara hace algunos años entre "épica horizontal" y "épica vertical", estudiando desde tal perspectiva la *Divina Comedia*, la obra del Boyardo, la que denominó "horizontalidad objetiva" del Ariosto, y el momento del descubrimiento trascendental, que rompió con la horizontalidad, como dice el propio Pollmann: "Este gran peligro que acecha en el fondo es el *Ars Poética* de Aristóteles" (1973, especialmente desde p. 137. El texto entrecomillado en p. 179). Añadiendo: "Cuando en 1536 Alejandro de Pazi publicó su traducción latina del *Ars Poetica* aristotélica, no era posible seguir resistiendo al más que maduro movimiento" (p. 180). La respuesta, siempre en opinión de Pollmann, la daría al fin el Tasso con su *Liberata*: "Epica vertical –indica– se presenta sólo raras veces para entrar en diálogo con la *Eneida* de Virgilio: esto ocurrió en el *Perceval* y en la *Divina Comedia*, y no será de otro modo en la *Gerusalemme Liberata*" (p. 185). Y explica el hecho: "La acción aparece así distendida entre dos mundos que intervienen alternativamente en el acontecer y tratan de dirigirlo cada uno en su sentido" (p. 185). Y resume sus diversos análisis, al expresar: "La verticalización del pensamiento en Tasso no es puramente exterior, está muy cerca de la frontera del equilibrio entre horizontal y vertical, que, en general, hace todavía posible lo épico... La verticalidad de un sentimiento barroco de la vida traspasa, pues, la obra entera, se siente tanto en lo microcósmico como en el macrocosmos, y, sin embargo, no estorba la libertad del plano, el inquebrantable ser-ellos-mismos de las cosas y de los hombres" (p. 190). En otras palabras, la verticalidad no había destruido el

epos gracias al mantenimiento en equilibrio dinámico del indispensable mínimo de horizontalidad ariostesca. Pero, si para Pollmann era indispensable, al menos, una conexión con las cosas de “aquí abajo”, es, sin duda, porque en su concepto de la épica renacentista y barroca, incluso en su concepto absoluto de la épica occidental, desde Grecia y Roma, subsistía como elemento de fondo la relación con la verticalidad del “allá arriba”, del mundo, o de un mundo, sobrenatural. Con lo que, de alguna manera, toda la épica verdadera venía a ser épica religiosa (pp. 191 a 250).

Más lejos aún nos lleva Urs Von Balthasar, en su *Gloria*, un original y relevante tratado teológico, donde se afirma sin paliativos: “A Occidente y sólo a Occidente le ha cabido la gracia de nacer dentro del signo de un universo acabado, donde religión y arte son una misma cosa, el universo de la epopeya de Homero” (1987, Vol. 4, pp. 45 y 46). Y poco más adelante: “A través de Virgilio, informa Homero toda la épica” (p. 46). De tal manera, Von Balthasar identifica, en cierto sentido, y de manera necesaria, la religión con la épica: “Todo esto fue posible sólo porque en su origen hay una estructura formal que interpreta el hombre en su relación con la divinidad... Esta estructura muestra dos articulaciones: primero, la insuperable distancia entre Dios y el hombre, después la trascendencia del hombre dentro de la esfera divina, en la que encuentra su salvación, su grandeza y su gloria” (p. 47).

¿Guardará este problema de la religiosidad épica, o la sobrenaturalidad épica, alguna relación con el de “el furor poético”, al que dedicó en su día Aurora Egido un interesante *excursus* en su artículo “*La hidra bocal: Sobre la palabra poética en el barroco*”? (1987, pp. 79-113). Allí, la Dra. Egido insiste en el hecho de que “el Barroco opone el furor poético que, aunque con alguna base en la *Poética* de Aristóteles, es idea de clara raíz platónica”. ¿A quién se opone el “furor poético”? A la razón. ¿Y en qué consiste el furor poético? Oigamos de nuevo a Von Balthasar: “Lo bello en los poetas no comprometía y por eso los destierra el filósofo de su República: ellos poetizan (hacer y poetizar es para los griegos la misma palabra: *poiein*) no precisamente como “fruto de la sabiduría, sino de una natural actitud y de que al escribir sus obras, lo hacían inspirados por la divinidad, como en los profetas y adivinos”, o más sencillamente dicho: de forma inconsciente (*àfrosine*): “en efecto, ningún hombre dotado de su sano juicio llega a la adivinación de origen divino y verídica... por el contrario, el reflexionar pertenece al hombre dotado de su sano juicio” (*Gloria*, Vol 4, p. 156). Las palabras platónicas, volviendo ahora al análisis de Aurora Egido, llegan a las preceptivas españolas renacentistas y barrocas, “un hilo de continuidad entre Herrera, Pinciano y Carballo asegura la pervivencia del furor” (1987, p. 84). Y añade algo fundamental en nuestra argumentación precedente: “Pero las diferencias cuantitativas son evidentes y ahondan cada vez más en el concepto divino de la poesía que sostuvieron Huarte de San Juan, Trillo y Figueroa, Bocángel y Tirso de Molina” (Egido, 1987, p. 85). Concluyendo con la tesis de Carballo en su *Cisne de Apolo*, “que se extiende sobre la vena poética y la inflamación casi divina del poeta, equiparando su experiencia a la del poeta místico” (p. 85). Si para Carballo, la obra del poeta se parece,

aunque en tono menor, a la de Dios, aun cuando haya de iluminar también su poesía con la proporción y la armonía, "donde el poeta inflamado alcanza, según él, el logro de la creación artística" (p. 85), no parece imprudente conceder a ese tipo de "poeta vates", que hace suyo cierto eco del daimonismo socrático, una intrínseca valoración religiosa del cauce épico, una "verticalidad" indispensable, del tipo de la analizada por Pollmann, que justificaría el hecho de que el crítico alemán añadiera a la frase "epopeya nacional", el sintagma "y deficiencia épica". En cuanto lo divino, o como quiera llamársele, se distancia de la exaltación del héroe, o se lo intenta sustituir por la afirmación nacionalista, la épica pierde una veta sustancial de su propia razón de existir. De alguna manera, deja de ser épica (Pollmann, 1957, pp. 193-211; Carballo, *El cisne de Apolo*, II, 1986, pp. 186-207).

No parece, sin embargo, estar en esa línea Erich Von Richtofen, quien subraya, como constante, la marca del "tradicionalismo" en el desarrollo de la épica románica, desde las premisas del viejo cantar de gesta de surgimiento de los pueblos con sentido de colectividad. Y que trata de perfilar la importancia que todavía en los tiempos barrocos, para los poemas españoles, especialmente los relacionados con la conquista americana, conservan los antecedentes del épico cantar del medievo. Incluso que delata un acercamiento teórico a posiciones proclives a la épica de signo historicista, que a él le parece fundamental dentro del género, sin que aluda a ningún tipo concreto o abstracto de significación religiosa (1972, pp. 195-224 y pp. 261-288). Von Richtofen estaría más cerca de lo que tal vez el Siglo de Oro entendió por "poema heroico", y no nos referimos ahora a la opinión de los preceptistas, sino a la práctica de los poetas, que, en última instancia, es lo que nos interesa en el caso de López de Zárate, que jamás llegó a teorizar sobre el asunto, o que, si llegó a hacerlo, sus teorizaciones no han llegado hasta nosotros (1972, pp. 200-201).

"Sin Rhetórica ay retóricos; y sin Poética ay poetas". Esta cita del Pinciano (López Pinciano, III, p. 228) le sirve a Aurora Egido para su "*Sin poética hay poetas*. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro" (1985, p. 43). No sé si López de Zárate era uno de esos poetas sin poética. Probablemente, casi con absoluta seguridad, conocía las retóricas y las poéticas de su entorno, desde Cascales a Carballo, pasando por el Pinciano, desde Vives a Salinas, pasando por Jiménez Patón. Pero a la hora de vincular su *Poema de la Invención de la Cruz* con las tradiciones y las coetaneidades, no creemos interesante trazar un cuadro de las exigencias teóricas de los preceptistas, y de las disquisiciones sobre el valor de las alegorías o la importancia de la acción. Nos importa mucho más, y eso hemos tratado de realizar en las páginas precedentes, insertar el hecho concreto de la obra, de la práctica de un poema escrito y reescrito, en el ámbito de lo histórico, de lo heroico y de lo religioso, como motivaciones sustanciales y como hilos conductores. Por eso hemos apelado en abundancia a declaraciones explícitas de los mismos autores, y a visiones críticas, a veces contradictorias, siempre complejas, de la modernidad. Porque lo cierto es que la épica llamada culta del XVI y del XVII es, en suelo español, y a juzgar por los catálogos, desde

Rosell hasta Pierce, mucho más una épica de poetas que una épica de preceptistas, aunque pretenden casi siempre los poetas justificar sus creaciones con verborrea, declaraciones de principios o alusiones feroces a la nutrida competencia.

Si hay algo claro para nosotros en el intento concreto de López de Zárate es su carácter de poema de interferencias y oposiciones, de tensiones y desequilibrios. Por una parte, Zárate se empeña en hacer valer el modelo contrarreformista del Tasso –de ahí la primitiva adscripción de Cervantes–, por otra trata de entroncar con el irrefutable sentido virgiliano de la belleza y el contraste, en tercer lugar, no puede desembarazarse de las vanidades ariostescas, al menos de modo absoluto y definitivo, y, por añadidura, se siente en la obligación, como tantos otros compatriotas, de “nacionalizar” el poema, de entroncarlo en las glorias españolas. De este cuádruple juego de principios, tal vez desencajados y vacilantes, tal vez, en ciertos momentos, firmes e impertérritos, surgen todos los defectos y algunas de las virtudes de esa prácticamente desconocida *Invención de la Cruz por el Emperador Constantino Magno*. Poema heroico por más señas, y dividido en “Libros”, tal vez para que el lector sospeche que está pasando las páginas de una “historia verdadera”.

Pero dejaríamos incompleto el panorama, si prescindieramos de las conclusiones y reflexiones que sobre el particular ha realizado José Lara Garrido en su “Teoría y práctica de la épica culta en el Pinciano” (1982, pp. 5-56; 1999, pp. 395-454). Estamos ante uno de los casos patentes de poeta con poética, precisamente en el campo de la épica, un preceptista con poema concluso, el *Pelayo*, editado ya en 1605. Lara Garrido, al que citamos en su momento como autor de la edición de *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto, recuerda al inicio de su artículo la formulación por Tasso de “su plena conciencia de la esencial unidad entre teoría y práctica” (1982, p. 5), y tras un amplio análisis del *Pelayo*, compulsado con la propia preceptiva del autor, sale al paso de las condenaciones al estilo “lapidario” de Menéndez Pelayo (1982, p. 54), recordando las palabras de José Pellicer en el *Epílogo de los preceptos del poema heroico* (1961, pp. 89-92), donde se asegura que el *Pelayo* “cumple con las leyes de la arte” (1961, p. 91), y subrayando que “su fracaso hay que explicarlo por tanto como reflejo de una incapacidad implícita en el doctrinal neoaristotélico para comprender que entre norma y producción poética hay algo más que una extrapolación mecánica” (1982, p. 55). Y termina tajantemente: “La guía constante de un conjunto de reglas al parecer intangibles no había servido para componer una obra como la *Gerusalemme* donde la forma congenial, los registros vitales y la teoría concordaban en un continuo y creador resultado de sugerencias, en una representación heroica y totalizante de la condición humana” (p. 56).

Estas decisivas conclusiones de Lara Garrido nos impelen, a la hora de enfrentarnos con la práctica épica de Zárate, a tratar, en el terreno que hemos venido desbrozando, de la épica religiosa, algunos aspectos cruciales. Y nunca mejor dicho cruciales, porque el tema que campea en el frontispicio del poema es, precisamente, la Cruz.

De entrada, por tanto, a Zárate parece dominarle el interés por desarrollar una epopeya religiosa, fundamentada en el descubrimiento por Constantino y su madre, de la Cruz donde agonizó y murió Cristo, el fundador de la religión salvadora que el mismo Zárate profesa.

Disponemos, pues, de un dato previo, que parece garantizar la adscripción del poema al subgénero religioso. Pero en ese dato se enfila, además, una consideración historicista, que también resulta coadyuvar al perfecto carácter épico de la obra. Es historia, y es historia pretérita, antigua, y es historia religiosa.

Por tanto, el primer acercamiento épico zaratiano a la religión reside en el “núcleo argumental”. Pero, ¿cómo se estructura dicho núcleo? ¿En qué medida la Cruz es la constante que da cuerpo al poema, que lo va despiezando en secuencias lógicas, hasta la apoteosis cristiana? Para una mejor comprensión de las dimensiones temáticas estructurales, hemos trazado a continuación un diagrama distribucional aproximativo:

INVENCIÓN DE LA CRUZ

LIBROS				OCTAVAS	
1	Cruz	Cruz	Guerra	Cruz	81
2	Cruz				74
3	Guerra dentro de la Cruz				92
4	Cruz				80
5	Guerra con Cruz		Guerra		96
6	Guerra				96
7	Guerra		Cruz		94
8	Cruz		Guerra		86
9	Guerra				86
10	Guerra		Guerra con Cruz	Guerra	84
11	Guerra				100
12	Guerra				88
13	Guerra				88
14	Guerra				79
15	Cruz		Guerra		82
16	Guerra				81
17	Guerra				101
18	Guerra				112
19	Guerra		Cruz /Guerra	Guerra	128
20	Guerra			Cruz	119
21	Guerra		Cruz	Guerra	94
22	Guerra	Cruz	Guerra	Cruz	115

Una ojeada al “cuadro” precedente permite de inmediato comprobar que los dos paradigmas de acción sobre los que se monta el desarrollo argumental sufren, conforme el poema avanza, una significativa distorsión. En el

primer libro, la “cruz” y la “guerra” parece que van a estabilizar su presencia, consiguiendo, si no ese ideal de la “unidad de acción”, sí al menos un juego de equivalencias, que sostenga el ámbito de lo estrictamente religioso temático, como un apartado de presencia continua. Pero no es así.

Frente a diez libros exclusivamente dedicados al tema bélico, la lucha de Constantino contra los persas, excepto los postreros versos del libro 20º, solamente dos libros, el segundo y el cuarto, se encuadran en su totalidad en el nudo argumental de la Cruz, que, teóricamente, debiera primar sobre el aspecto estrictamente heroico. Parece como si ese nudo religioso básico se le escapara de las manos al poeta, incapaz de sacarle el partido adecuado, tal vez porque efectivamente no lo tenga, o acaso porque Zárate lo utilizaba estructuralmente como una especie de excusa, para afianzarse a cada paso con más ímpetu en los avatares novelescos, amorios y tácticos, de una guerra absolutamente inventada para satisfacción del creador.

Y llega un momento, desde el inicio del libro décimo, en que esa escapatoria parece definitiva. Santa Helena desaparece de la escena, literalmente tragada por las hazañas de los guerreros en liza, por las argucias y los alibajos de un combate interminable, y, excepto en un innecesario *excursus* del libro 15º, la temática religiosa sufre un eclipse total hasta el final del libro 20º, enlazando así, tras centenares de octavas, con el en apariencia “verdadero asunto” y “objetivo concreto” del *Poema*. Incluso en los inicios del largo texto épico, cuando el peso de la *Invención de la Cruz* parece imprimir al poema un sesgo decididamente religioso dentro de las premisas fijadas en la “Invocación”: “Canto el invicto príncipe romano/ en cuya edad feliz, por cuyo celo,/ se arboló el estandarte soberano” (Libro primero, octava 1ª, versos 1 a 3), un extenso “salto atrás”, que abarca prácticamente la totalidad del libro tercero, le permite a Zárate explicarse en los sucesos del año 313, con la derrota de su enemigo Majencio en Puente Milvio, ocultando la debilidad del tradicional comienzo “in media res”, y satisfaciendo, de otro lado, sus preferencias por lo heroico.

Ya avanzamos en nuestro estudio del texto que este libro tiene todo el aire de una interpolación posterior, y que incluso podría sospecharse que ciertos aspectos del tema de la Cruz, correspondientes a estos primeros libros, han ido buscando en redacciones sucesivas, entre 1616 y 1629 o 1630, el hallazgo de un equilibrio imposible, que sólo ha conseguido romper definitivamente la unidad de acción, centrada tal vez en la primera redacción sobre el tema de la “guerra”, que serviría como camino exclusivo para llegar, en los libros finales, al resultado de la “invención de la Cruz”. Pero no vamos a volver ahora de nuevo sobre este debatido punto. Sí, en cambio, quisiéramos realizar una observación. Si los tres primeros versos de la octava que abre el poema, ya transcritos, se refieren al “estandarte soberano”, los cuatro últimos marcan, a nuestro entender, las preferencias y las intenciones primigenias del poema.

Cómo, triunfando del común Tirano,
que opuso a empresa tanta su desvelo,
venció en guerra piadosa, aunque sangrienta.
Siendo del Asia su valor afrenta (Libro primero, octava 1ª, vs. 5-8).

Guerra, pues, para conseguir la Cruz, desde que se abre la trama épica, eso sí, guerra "piadosa", y, eso también, contra el "común Tirano", que no es otro que Satanás. Se juega, por tanto, con otra perspectiva, no menos religiosa que la anterior, pero que ya no se percibe como "núcleo argumental narrativo", sino como "núcleo alegórico cristiano", informado desde luego por el ejemplo del Tasso.

Por eso, el calificativo de "religioso" presenta en el poema otras connotaciones diversas a las estrictamente derivadas del desarrollo de los acontecimientos, donde ya hemos visto que lo religioso se convierte en humo. Y esas connotaciones van, a nuestro entender, por dos caminos:

1º.- El de la dialéctica cielo-infierno, cristianismo-paganismo, que se mantiene a su vez sobre dos modelos complementarios: el que nos ofrece la *Gerusalemme*, y sus precedentes clásicos desde Virgilio a Claudiano, y el que ofrece la victoria de la Roma convertida al catolicismo (así nos la presenta Zárate), tras el edicto constantiniano, frente a las creencias zoroástricas del reino persa, con su adoración del fuego, creencias a las que el poeta añade, en contaminación con la épica y las crónicas de la conquista del Nuevo Mundo, los sacrificios humanos y la antropofagia.

La dialéctica cielo-infierno actúa en Zárate con inusitada rapidez. Mientras el Tasso espera hasta el "Canto IV" para que se produzca el "concilio infernal", Zárate aborda ya en el "Libro segundo" la reunión de Lucifer y los espíritus malignos, con lo que la función retardadora a que se refiere en su trabajo sobre el *Pelayo* Lara Garrido funciona con mayor énfasis, y ralentiza el objetivo final hasta límites que ponen en constante riesgo el ritmo narrativo. Claro que en el propio *Pelayo* el adelanto es todavía mayor, ya que el "concilio infernal" se desarrolla en el "Canto I", octavas 17 a 32 (Lara Garrido, 1982, pp. 23-25).

En términos generales, Zárate actúa con los mismos condicionantes estructurales que Tasso, abriendo el poema con una llamada al cielo y una respuesta de éste, y engarzando esta presentación celestial con la antítesis del "concilio infernal" del "Libro segundo". Pero, en tanto que la *Jerusalén Libertada* actúa inicialmente desde la vertical:

Quando de l'alto soglio il Padre eterno
chè ne la parte più del ciel sincera,
(...)
gli occhi in giù volse, e in un sol punto, e in una
vista miró ciò ch'in sé il mondo aduna
(*La Gerusalemme Liberata*, Canto I, octava 7, vs. 3, 4, 7 y 8).

La Invención de la Cruz parece abrirse desde la horizontal, desde el ruego de Constantino al cielo para que le ayude en su empresa:

La Cruz pretende el Magno Constantino
grata, reconocida su memoria,
de haber sido el laurel de su vitoria".

Cuando más del fervor arrebatado,
sin adorno imperial, ni pompa grave,

pidió que se lograra su cuidado,
con animosa fe, con voz suave... (Libro primero, octavas 4ª y 5ª).

Fundamental divergencia, a nuestro entender, que constituye la clave de dos miradas diversas en el ámbito religioso, que condicionan, a su vez, dos relaciones épicas opuestas. La del Tasso, que sitúa a los hombres entre cielo e infierno, porque les otorga su propio papel, como se lo otorgaba Homero a sus héroes, entre los dioses amigos y enemigos, y la de Zárata, para el que el hombre ya no es nadie sin la oración, la impetración y el ruego. Esto significa, en el lenguaje de Pollmann, que la vertical del Tasso, perfectamente a la vista, no está reñida, sin embargo, con una dosis suficiente de horizontalidad, mientras que la verticalidad de Zárata es el único sostén del poema en lo que tiene de manifestación de la religiosidad española postri-dentina, característica del siglo XVII. Que aquí se configura, además, sobre la base de la “mediación” de la Virgen, desde la octava 6 hasta la 8, con la respuesta positiva del Dios uno y trino en la octava 9. Y esta intervención mediadora plantea, por primera vez en el poema de Zárata, un dato católico que entronca con la dialéctica subterránea, catolicismo-protestantismo, tan alejada en los presupuestos épicos de la praxis épica de Torquato Tasso. Oigamos una vez más a Pollmann: “Donde, en cambio, la vida se pliega a la precedencia de un programa inquebrantable, de una organización, donde experimenta una verticalización social, donde la variedad de lo eventual cede a la unidad del conjunto, allí lo épico entra en retirada” (1957, p. 243).

Y no sólo esto, sino que, a la hora de poner en evidencia la otra cara de la moneda, los poderes del infierno, la actuación de los demonios, López de Zárata trata de derrotar a Tasso, al no poder hacerlo en el terreno cualitativo, en el mucho más frágil e inocuo de la cantidad. Frente al estallido de la tormenta diabólica del final del “Canto VII” de *La Jerusalén*, más la sequía del “Canto XIII”, en la que parecen incidir con mayor intensidad los elementos astronómicos que los demoníacos, Zárata nos ofrece en el “Libro decimoquinto” un diluvio (octavas 21-32), y una sequía (clara repetición de Tasso), en las octavas 39-52. Y no bastando estos desastres, aún contamos en el “Libro decimonono”, entre las octavas 1-18, con una epidemia de peste, acompañada del hambre, que llevará a los habitantes de la zona hasta los límites hiperbólicos de la antropofagia. Con la particularidad de que, en tales actuaciones, el demonio, ya no distingue entre paganos y cristianos, entre persas y romanos, sino que daña, llevado por el odio a la divinidad, a todos los habitantes y a los dos bandos contendientes. Estamos una vez más ante un demonismo “teológico”, que no “épico”, ante la presencia del “mal absoluto”, aunque presentado con escasa eficacia psicológica y estética.

2º.- El otro camino de penetración de lo religioso en el texto de Zárata, es el de la corriente popular milagrera, el de la hagiografía de tradición medieval, el de la catequesis para lectores simples, que, en ocasiones, tratando de elevarse a otras esferas, puede rozar con sus vuelos el apartado de la religiosidad de veta mística.

Wardropper, en "La poesía religiosa del Siglo de Oro", artículo que especialmente puede aplicarse a los poemas religiosos de Zárata de carácter lírico, distingue "siete grados de intensidad espiritual" (1986, pp. 196-200), expresada por los poetas. La catalogación se adapta, dentro de ciertos límites, a la épica, siempre que desliguemos del poema en su conjunto, las secuencias parciales que lo integran. Y, bajo este prisma, no hay duda de que las características "catequizante", "penitencial", "meditativa", "devota" y "de tipo místico", se integran proporcionalmente en el marco de *La invención de la Cruz*, de acuerdo con los diversos incidentes que van jalonando la narración.

Acaso conviniera insistir en la presencia del elemento catequético, porque se podría adjudicar la lectura de la épica a sectores exclusivos de alta cultura, no necesitada, por tanto, de tal género de "excursus" didácticos. Chevalier ha demostrado cumplidamente la amplitud social de los aficionados, y aun apasionados del género: "Por corresponder al triunfante nacionalismo español del siglo XVI, por satisfacer el anhelo de ver celebradas en verso las hazañas de capitanes y conquistadores, gustó a un extenso público en el que debieron de predominar los caballeros" (1968, p. 136). Predominar, sin duda, pero no excluir a la burguesía de las ciudades, "los mercaderes, fracción de comerciantes y artesanos, funcionarios y criados de mediana categoría" (1968, p. 20). O: "El poema épico interesa a otro público, relativamente extenso, público de hombres cultos y serios que no suelen hacer gran aprecio de la novela y de los versos insustanciales" (1968, p. 122).

Pero si, por añadidura, el poema épico de que se trate es religioso, en sentido estricto o amplio, desde uno u otro ángulo, la proporción de lectores puede variar sustancialmente en sentido aumentativo. Oigamos de nuevo a Wardropper: "En primer lugar, asentaré un principio discutible, pero, a mi modo de ver, verdadero: en el Siglo de Oro se conocía la poesía religiosa más que la profana porque se imprimía más" (1986, p. 207). Y líneas más abajo: "Los autores de poesías divinas... no vacilaban en publicar sus obras. El hecho supone un público grande que iba acostumbrándose a las novedades poéticas descubiertas por estos poetas" (p. 207). ¿Será sólo aplicable a la lírica esta opinión del experto investigador? ¿Por qué entonces el impresionante éxito editorial del poema de Valdivielso, *Vida, excelencias, y muerte del Patriarca y esposo de nuestra Señora san Joseph*, con treinta y una ediciones anotadas por Pierce entre 1604 en Toledo, y 1696, en Cádiz? (Pierce, 1968, pp. 341-342). ¿Incomparablemente superior al de *La Araucana*, el más reimpreso de los poemas heroico-históricos nacionalizadores? ¿Por qué las tres ediciones sucesivas del *Monserate* de Virués? ¿O las quince ediciones del ignorado poema de Hernández Blasco, *Universal Redempcion, Passión, muerte y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo*, desde 1584 a 1629? (Pierce, 1968, pp. 336 y 333). Los datos nos parecen definitivamente reveladores.

Y es que no sólo interesa a lo que ahora llamaríamos "clases medias" la poesía religiosa en general, o la literatura piadosa en particular, sino la religión misma, con sus creencias y sus increencias, sus dogmas y su ética, sus ortodoxias y heterodoxias. Bastaría recordar el hecho de que la primera

herejía moderna española, la de los “alumbrados”, se centró en hombres y en mujeres de ese concreto grupo social, desde Pedro Ruiz de Alcaraz a Isabel de la Cruz. Y no perder de vista un solo instante la exacerbación del ansia catequética que imprime a la catolicidad española el Concilio de Trento y la Contrarreforma.

No es de extrañar, pues, por poner algún ejemplo concreto, que en el conciliábulo infernal del “Libro segundo”, el propio Luzbel haga un recorrido sintético desde la caída de los ángeles rebeldes hasta la muerte de Cristo en la Cruz (octavas 8 a 10), o que, un poco más adelante, rememore el pecado de Eva en el Paraíso, para poner de relieve la paradoja de que otra mujer, Elena, se disponga a recuperar el santo madero (octava 12), aludiendo así indirectamente al papel que juega la Virgen en el drama de la redención. Lecciones como éstas se repiten, de modo insistente, a lo largo del “Libro cuarto”, uno de los más característicos, ya defendiendo la relación entre pecado-muerte (Octava 63), ya posibilitando la salvación del rico, tras haber atacado la vanidad de la riqueza (Octava 64), ya poniendo de relieve la necesidad de que se invierta la riqueza en Dios, a través de la construcción de templos en la octava 69: “que donde tanto a Dios se reverencia/ no sobren el adorno y la opulencia”. O permitiéndose alegatos de teología, cuando en el “Libro decimoquinto”, octava 10, alude el poeta a que la causa de la rebelión de los ángeles fuera el no haber aceptado la humanidad de Jesucristo.

Pero más que la catequesis doctrinal, le gusta a Zárata el “milagrismo”, o el “milagerismo”, en una línea medievalizante, que conecta con las hagiografías del siglo XIII, las que ejemplariza en castellano Gonzalo de Berceo, para San Millán y Santo Domingo de la Calzada, o, singularmente, si de prodigios celestiales se trata, *Los milagros de Nuestra Señora*. Alexander Murray ha situado con particular lucidez el campo del milagro en el mundo medieval, y ha recordado: “Durante todo el periodo comprendido entre los años 500 y 1500, las bibliotecas eclesiásticas estaban llenas de libros que contenían relatos de sucesos milagrosos. Estos relatos prolongaban géneros costumbristas más antiguos que la Edad Media, pero estaban lejos de ser precisamente una reliquia muerta del pasado; dichos relatos fueron copiados, aumentados e imitados, teniendo por finalidad la de ser leídos en voz alta, como lo indica el nombre de la clase principal de los mismos: *legenda*” (1983, p. 20). Para añadir: “El hecho de que esa colección importante de los mismos, conocida por *La leyenda áurea*, fuera hecha a finales del siglo XIII y copiada (e impresa) con creciente asiduidad hacia finales del siglo XV, es una prueba fidedigna de la vitalidad de este entusiasmo (1983, p. 20).

No concluye en el siglo XVI esta corriente, y menos en España que en ninguna parte. Y para el concreto ejemplo de Zárata, está claro que el milagro sustituye globalmente a los encantamientos de las novelas de caballería, a los adivinos y arúspices de la épica greco-latina y a los magos y espíritus de la épica caballeresca que culmina en Ariosto. Todo el poema de *La invención de la Cruz* está sedimentado en la leyenda, y tachonado de milagros. Milagros o antimilagros, en el combate entre las fuerzas del bien y las del mal. Y no faltan ni los sueños premonitorios durante el embarazo del

héroe, en nuestro caso el Emperador Constantino, ni la extraordinaria edificación en breves horas de templos y santuarios, ni la cohorte de prodigios que acompaña la revelación de cuál es la verdadera Cruz de Cristo, entre las tres que se esconden bajo el monte Calvario.

Tampoco se ha quedado corto Zárate en el terreno de las conversiones repentinas a la verdadera fe, e incluso en el campo, más delicado, de los arrobos, raptos y visiones beatíficas, que se suceden para Santa Elena y para el mismo Constantino, intentando instalarse el poeta en la "veta mística". Recordemos la octava 8 del "Libro octavo", donde se describe uno de los arrebatos de la madre del Emperador, comenzando ya desde la octava 1ª:

Nueva luz comunica a las estrellas
con densa multitud de resplandores,
rayos de lumbre de quien son centellas
las luces más ardientes, las mayores.
De la tierra apartada, igual con ellas,
lo mortal mejorado en los favores,
la vista en el objeto soberano,
en lo divino se arrobó lo humano.
(Libro octavo, octava ocho, versos 1 a 8).

Nada menos que 96 versos, doce octavas completas, dura el arrobo de Santa Elena, marcando perfectamente el tono general del personaje, y el "modus" épico del poema.

Si a todos estos elementos positivamente religiosos, que van estrechando el cerco alrededor del aparente tema heroico, unimos los que pudiéramos denominar "elementos en ausencia", entre los que destacaríamos como preeminente la absoluta eliminación de cualquier componente erótico, incluso en potencia o insinuación remota (el dato más revelador es el de la sustitución de la Alcina ariostesca y la Armida de Tasso, por un guerrero horrísono de aspecto, Pavorante, enviado a ayudar al persa por el mismo Satanás), la conclusión a que hemos de llegar es que en Zárate, la obsesión religiosa y el contrarreformismo militante han vencido al *epos*, a pesar de la predilección zaratiana, que se trasluce entre líneas, por el mundo del héroe combatiente y valeroso.

CODA

Este retorno a la épica de Zárate nos trae a la memoria, también en cierta perspectiva épica, la inolvidable trilogía de Alejandro Dumas padre (Mercedes Balda, 2009). Primera entrega, en 1988, *Los tres mosqueteros* de nuestra tesis doctoral, la edición crítica de la obra lírica completa del escritor riojano, el estudio de su lenguaje poético y la edición con introducción y notas del poema épico. La segunda entrega sólo podría acontecer, como es lógico, *treinta y cinco años después*, en este de 2023, revisando desde la lejanía los dos capítulos de la Introducción, dedicados, en primer término, a la "historia del texto", que aún conserva para los estudiosos un significativo

componente de misterio y de inseguridad, y, en segundo lugar, a un análisis de los contextos literarios de época en el ramo de la poesía épica, para marcar las tendencias heroicas, históricas y religiosas del trabajo de López de Zárate. La combinación de ambos elementos supone una apertura clave hacia la totalidad del poema, haciendo más accesible y productiva su lectura. Y hemos de esperar que no tenga que llegar la tercera entrega, la de *El Vizconde de Bragelonne*, con la muerte de D'Artagnan y sus tres acólitos, Portos, Athos y Aramis, porque al *Poema heroico de la Invención de la Cruz por el Emperador Constantino Magno* le dé tregua el olvido de los siglos, y emprenda sin pasión, pero con ilusiones, su tercera salida quijotesca. No en vano Cervantes y López de Zárate están ligados por un lazo inaprehensible.

BIBLIOGRAFÍA

- Arce, Joaquín (1973). *Tasso y la poesía española*. Barcelona: Planeta.
- Arco y Garay, Ricardo del. (1950). *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*. Tomo I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ariosto (1974). *Orlando Furioso*. Tomo II. ed. de Marcello Turchi. Milan: Garzanti.
- Avalle Arce. (1978) Edición e introducción de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Castalia.
- Balda, Mercedes y Manuel Galguera. (2009). *Alejandro Dumas. Vida y obras*. Editorial Balam: México.
- Balvuela, Bernardo (1945). *Bernardo, o victoria de Roncesvalles*. Tomo XVII de la Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Rivadeneyra, pp. 139-399.
- Barahona de Soto, Luis. (1981). *Las lágrimas de Angélica*, edición de José Lara Garrido. Madrid: Cátedra.
- Barrera, Cayetano A. de la (1969). *Catálogo*. Madrid: Gredos.
- Benet, Juan (1967). *Volverás a Región*. Barcelona: Destino.
- Bertini, Giovanni. (1957). *Torquato Tasso*. Milán: Marzoreti.
- Biblioteca Hispana Antigua o de los escritores españoles que brillaron desde Augusto hasta el año de Cristo de MD*. 2 vols. (1998). Trad. de G. de Andrés Martínez y M. Matilla Martínez. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Biblioteca Hispana Nueva o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV*. 2 vols. (1999). Trad. de M. Matilla Martínez. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Bibliotheca hispana vetus... Bibliotheca hispana nova...* (1788). Tomo II. Madrid: Herederos de J. Ibarra.
- Camoens. (1986). *Los Lusíadas*, traducción de Benito Caldera, ed. de Nicolás Carballo, *El cisne de Apolo*, Tomo II, Extremera y Antonio Sabio. Madrid: Cátedra.

- Caravaggi, Giovanni. (1970). "Torquato Tasso e Cristóbal de Mesa". *Studi Tassiani*, XX, n° 20, pp. 46-85.
- Caravaggi, Giovanni. (1974). *Studi sull'epica hispánica del Rinascimento*, Pisa: Universidad.
- Carducho, Vicencio. (1633). *Diálogos de la pintura*. Madrid: Impreso por Francisco Martinez.
- Cepeda, Joaquín Romero de. (1979). *La historia de Rosián de Castilla*. Traducida por Joaquín Romero de Cepeda (al que se considera el autor). Ed. y notas de Ricardo Arias. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cervantes, Miguel de. (1978). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Avelar Arce. Madrid: Castalia.
- Chevalier, Máxime. (1968). *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Turner.
- Chevalier, Máxime. (1966). Edición de *L'Arioste en Espagne (1530-1650)*. L'Université de Bordeaux: Institut d'études ibériques et ibéro-américaines.
- Egido Martínez, Aurora. (1985). "Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro". *Crítico*, n° 30, p. 43-77.
- Egido Martínez, Aurora. (1987). "La hidra bocal: Sobre la palabra poética en el barroco". *Edad de Oro*, n° VI, pp. 79-114.
- Ercilla, Alonso de. (1979). *La Araucana*, ed. de Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner. Madrid: Clásicos Castalia.
- Farinelli, Arturo. (1929). *Italia e Spagna*. Vol, II, Turín: editorial Fratelli Bocca.
- García Berrio (1977). "Tópica horaciana, Renacimiento europeo", en el Tomo I de *Formación de la teoría literaria moderna*. México: Cupsa, pp. 94-109.
- González de Garay, María Teresa. (1981). *Introducción a la obra poética de Francisco López de Zárate*, csic, Instituto de Estudios Riojanos: Logroño.
- González de Garay, María Teresa. (1987). "Conexiones de F. López de Zárate con el neosenequismo". *Edad de Oro*, vi, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 149-163.
- González de Garay, María Teresa. (1988). *Edición crítica de las poesías completas de Francisco López de Zárate, con un estudio de su lengua poética*, XIV volúmenes. Estudios del lenguaje poético en los volúmenes I, II, IV y del poema épico culto en el vol. IX. 3.444 pp. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- González de Garay, María Teresa. (2001). "Ignacio de Luzán y el Poema heroico de la Invención de la Cruz". *Dieciocho, Hispanic Enlightenment*, Vol. 24.1, The University of Virginia, pp. 99-120.
- González de Garay, María Teresa. (2021). *Silva a la ciudad de Logroño*, estudio introductorio, edición crítica y notas de M^a T. González de Garay. Logroño: Ediciones 4 de agosto, pp. 5-21 y 75-96.
- Heliodoro (1979). *Las Etiópicas, o Teágenes y Cariclea*. Madrid: Gredos.

- Hernández de Villaumbrales, Pedro. (1986). *Peregrinación de la vida del hombre*, ed. y estudio de H. Salvador Martínez, pp. 43-56. Madrid: Fundación Universitaria española.
- Lara Garrido, José. (1982). "Teoría y práctica de la épica culta en el Pinciano". *Revista de Literatura*, nº XLIV, pp. 5- 56.
- Lara Garrido, José. (1999). *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*. Málaga: Anejo XXIII de Analecta Malacitana.
- Lara Garrido, José. (1999). *Relieves poéticos del Siglo de Oro: de los textos al contexto*. Universidad de Málaga: Anejos de Analecta Malacitana.
- Lope Toledo, José María (1951). "Poema de la Invención de la Cruz". *Berceo*, Tomo V, pp. 112-126.
- Lope Toledo, José María (1954). *El poeta Francisco López de Zárate*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Lope Toledo, José María (1958). *La Galeota reforzada*, ed. estudio y notas. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- López Pinciano, Alonso (1953). *Philosophía Antigua Poética* T. II. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Serie A.
- Lucano. (1981). *La Farsalia*, ed. bilingüe de Víctor José Herrero Llorente. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Mesa, Cristóbal de. (1593). *Las Navas de Tolosa, Poema Heroico*, por la viuda de P. Madrigal, Madrid.
- Morby, Edwin S. (1962). "The Hércules of Francisco López de Zárate". *Hispanic Rewiue*, nº XXX, pp. 117-131.
- Murray, Alexander. (1983). *Razón y sociedad en la Edad Media*. Madrid: Taurus.
- Nicolás Antonio (1788), *Biblioteca Hispana Nueva o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV*, trad. M. Matilla Martínez. Matriti, apud Joaquinum de Ibarra, MDCLXXXIII, Tomo I y Tomo XIX. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, Ribadeneyra.
- Palomo, Pilar (1988). *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus.
- Pellicer, José. (1961). En *Epílogo de los preceptos del poema heroico*. J. Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid, Gredos.
- Pérez de Guzmán, Juan. (1892). *Cancionero de la rosa, manojo de la poesía castellana formada con las mejores producciones líricas consagradas a la Reina de las flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, 2 vols. Madrid: imprenta M. Tello.
- Pérez de Montalbán, Juan. (1736). *Para todos, ejemplos morales, humanos y divino*. Sevilla: imprenta y librería de los Gómez.
- Pérez Pastor, Cristóbal. (1906). *Bibliografía madrileña*, Tomo II (1601 a 1620). Madrid: Tipografía de la revista de archivos, bibliotecas y museos.

- Pierce, Frank. (1953). "El infierno poético en la *Christiada* de Hojeda", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 469-508.
- Pierce, Frank. (1968). *La poesía épica del Siglo de Oro*, 1968. Madrid: Gredos.
- Pierce, Frank. (1985). "La poesía española épica del siglo de Oro", *Edad de Oro*, IV, Madrid, pp. 87-105.
- Pollmann, Leo. (1957). *La épica en las literaturas románicas*. Planeta: Barcelona.
- Porqueras Mayo, Alberto. (1957). *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Porqueras Mayo, Alberto. (1965). *El prólogo en el Renacimiento español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Porqueras Mayo, Alberto. (1968). *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Quintana, Manuel José. (1852). *Obras completas*. Tomo XIX. Ed. de Antonio Ferrer del Río. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, Rivadeneyra.
- Riley, Edward C. (1966). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.
- Rodríguez Moñino, Antonio. (1953). *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Castalia.
- Rosell, Cayetano. (1945 y 1948). Editor del *El Arauco domado, La Austriada y la Vida y muerte del Patriarca San Joseph*. Tomos XVII y XXIX. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, Ribadeneyra.
- Rosell, Cayetano. (1945). Prólogo a *Poemas Épicos*. Tomo XVII. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, Ribadeneyra.
- Salas Barbadillo, Alonso Gerónimo. (1635). *Coronas del Parnaso y platos de las Musas*. Madrid: En la Imprenta del Reyno. A costa de la Hermandad.
- Sánchez, J. (1961). *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos.
- Solerti, Angelo. (1895). *Vita de Torquato Tasso*, 3 vols. Turín-Roma: Loescher.
- Tasso, Torcuato. (1950). *La Gerusalemme Liberata*, a cura di Ludovico Maguigliani. Milán: Rizzoli editore.
- Tasso, Torcuato. (1969). *Discorsi dell'Arte Poetica*, en las *Prose* de E. Mazzali, Milán-Nápoles, Ricardi.
- Vilanova, Antonio. (1949). *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Tomo I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Virgilio. (1970). *La Eneida*, ed. de Perret, J. París: Les Belles Lettres.
- Virués, Cristóbal de. (1984). *El Monserrate Segundo*, introducción, texto y notas de Mary Fitts Finch. Valencia-Chapel Hill: Albatros Hispanófila.
- Von Baltasar, Hans Urs. (1987). *Gloria. Una estética teológica*, Vol. 4, *Metafísica. Edad Antigua*. Madrid: Encuentro eds.

- Von Richthofen, Erich. (1972). *Tradicionalismo épico-novelesco*. Barcelona: Planeta.
- Wardropper, Bruce E. (1986). "La poesía religiosa del Siglo de Oro". *Edad de Oro*, nº IV, pp. 196-200.
- Ximénez de Enciso y Porres, Ioseph Estevan. (1645). *Relación de la Memoria funeral que se celebró en la capital de La Rioja con motivo de la muerte de la Reina*. Logroño: Juan Díaz de Valderrama Bastida.
- Zapata, Luis de. (1566). *Carlo Famoso*. Impreso en la muy insigne y coronada ciudad de Valencia: en casa de Ioan Mey.