



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y  
LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS



**APRECIACIÓN DE LO MARAVILLOSO  
EN  
LA *GERUSALEMME LIBERATA***

**TESIS**

que para obtener el título

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS ITALIANAS)**

PRESENTA

**GABRIEL JOSUÉ AQUINO CHÁVEZ**

ASESORA

**DRA. SABINA LONGHITANO PIAZZA**

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2018.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **A MI FAMILIA**

**A MI MADRE, MARÍA DEL SOCORRO CHÁVEZ,**  
GRACIAS POR JAMÁS RENDIRTE,  
TU MANÁ DE AMOR SERÁ MI PANACEA A LO LARGO DE MIS DÍAS.

**A MI PADRE, JOSÉ OSCAR AQUINO DELGADO,**  
GUARDIAN DE MIS SUEÑOS,  
LOBO SOLITARIO,  
SIEMPRE SERÁ UN ORGULLO SER TU HIJO.

**A MI HERMANO, IRAK JOSAFATH AQUINO CHÁVEZ,**  
MI PRIMER MAESTRO DE LITERATURA Y ARTE,  
GRACIAS POR SIEMPRE PASARME MI JIRAFÁ...

**A MI HERMANO, OSKAR EMMANUEL AQUINO CHÁVEZ,**  
GUERRERO DE MONTAÑA  
GRACIAS POR ENSEÑARME QUE LA FUERZA DEL CORAZÓN  
ES CAPAZ DE LLEVARME A LA CUMBRE QUE YO DESEE.

## AGRADECIMIENTOS

A Dios...

A mi *alma mater* la Universidad Nacional Autónoma de México y la Facultad de Filosofía y Letras.

A mis asesores: la Dra. Sabina Longhitano Piazza, el Dr. Tadeo Pablo Stein y Dr. Fernando Ibarra.

A mis profesores y al Colegio de Letras Modernas.

A la familia González y a la familia Aquino. Particularmente a mi prima Jazmín, mi compañera de juegos.

A Gli Azzurri, mi generación, mi gran generación de letras italianas, tete te te te te...

A mis amigos, sería imposible e injusto escribir en este espacio el nombre de sólo algunos cuantos, cuando en realidad he tenido el honor de conocer a tantas personas. Gracias a todos...

A los lugares que me han formado: Centro de Estudios Científicos y Tecnológicos n. 5 "Benito Juárez", Escuela Nacional Preparatoria n.7 "Ezequiel A. Chávez", Museo Nacional de Arte, Museo del Estanquillo, Centro Nacional de las Artes, Fabrica de Artes y Oficios de Oriente, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Universidad Iberoamérica, Instituto de Comunicación y Filosofía y al Centro Cultural de la SHCP.

A mi tío Cheo, seguramente el mundo jamás te rendirá los honores que mereces, sin embargo, en este pequeño espacio reconozco tu grandeza; en unas cuantas horas me enseñaste más que un millón de libros.

A Daniel Moctezuma Deveaux (Q.E.P.D), mi mejor amigo; "Nadie tiene mayor amor que este, que uno ponga su vida por sus amigos". Juan. 15:13.

A Victoria Zoé, un angelito

A José Francisco Soto Pérez, rockstars forever...

A Ingrid Figueroa, *il mio amorino*: "Yo pronuncio tu nombre / en las noches oscuras / yo me siento hueco / cuando vienen los astros / a beber en la luna / y duermen los ramajes / de las frondas ocultas/ y yo me siento hueco / de pasión y de música". Lo logramos Rosty...

Al jovencito que algún día, en algún lugar, sin saber el porqué, creyó que la vida más bella de ser vivida sería aquella por y para literatura...



**TORQUATO TASSO**  
**(1544-1595)**

# Apreciación de lo maravilloso en la *Gerusalemme liberata*

<b>Introducción.....</b>	<b>6</b>
<b>I.Torquato Tasso, la <i>Gerusalemme liberata</i> y su tiempo.....</b>	<b>8</b>
I.1 Biografía de Torquato Tasso.....	8
I.2. La Europa del <i>Cinquecento</i> .....	17
I.3. La <i>Gerusalemme liberata</i> : de la <i>Gierusalemme</i> a la <i>Gerusalemme conquistata</i> .....	21
1.3.1. Historia de la composición de la <i>Gerusalemme liberata</i> .....	21
<b>Lo maravilloso en el corpus teórico tassiano .....</b>	<b>32</b>
II. 1. <i>Discorsi dell'arte poetica</i> .....	32
II. 2. <i>Apologia in difesa della Gerusalemme liberata</i> .....	38
II. 3. <i>Lettere poetiche</i> .....	40
II. 5. <i>Allegoria della Gerusalemme liberata</i> .....	43
<b>III. Lo maravilloso en la <i>Gerusalemme liberata</i>.....</b>	<b>48</b>
III. 1 Lo maravilloso en la <i>Liberata</i> .....	48
III. 2 Inventario y categorización de lo maravilloso .....	51
III. 2.1 Elementos principales.....	54
III. 2.2 Elementos secundarios.....	57
III. 3 Las fuentes de lo maravilloso tassiano .....	68
<b>Conclusiones .....</b>	<b>76</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>79</b>

## Introducción

Mi objetivo en la presente investigación es estudiar lo maravilloso en la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso (1544-1595) con el fin de mostrar el gran valor que este elemento posee para la obra. Las razones que me llevan a trabajar este tema son, en primer lugar, la importancia de este escritor para la literatura italiana. No es fortuito, incluso, que el nombre de Torquato Tasso resuene en autores como Johann Wolfgang von Goethe, Giacomo Leopardi, Lope de Vega, Montaigne y Lord Byron.<sup>1</sup> Por lo tanto, me parece obligatorio que dentro de una licenciatura como lo es letras italianas se le brinde la debida atención.

Otro de los motivos que me lleva a trabajar este tema es el interés que tengo hacia los estudios de lo maravilloso como categoría literaria, los cuales han ido ganando importancia, debido en buena medida a las nuevas visiones que aportan de los textos.<sup>2</sup> Bajo esta lógica considero que en una obra como la *Liberata*, donde intervienen diablos, ángeles, hechizos y demás, un estudio sobre lo maravilloso puede ser muy fructífero. En relación con este punto cabe señalar que, si bien el elemento maravilloso dentro de la *Gerusalemme liberata* podría parecer en una primera lectura un elemento meramente ornamental, en realidad, si se analiza a detalle, juega un papel fundamental ya que a partir de él la narración se desarrolla determinando en buena medida el acontecer de los sucesos del poema. Mi propósito, por lo tanto, es demostrar que lo maravilloso es un elemento digno de ser apreciado debido a su importancia y complejidad. En este sentido uso el término “apreciar” tanto con el sentido de hacer perceptible, como de valorar.

Para cumplir mi objetivo he dividido la investigación en tres capítulos. En el primero, titulado *Torquato Tasso, la Gerusalemme liberata y su tiempo*, haré una breve semblanza de la vida del escritor y sus principales obras, así como del contexto histórico que vio nacer la *Liberata*. Algunos sucesos, como la Contrarreforma y el debate en torno al poema épico de la segunda mitad de *Cinquecento*, ejercen una influencia notable en el escritor y, por ende, en sus obras: mostrar su contexto permitirá entender de mejor manera puntos clave de este

---

<sup>1</sup> Un libro que da cuenta de este hecho es *Tasso y la poesía española: Repercusión literaria y confrontación lingüística* de Joaquín Arce en el cual el autor muestra la profunda influencia del escritor de *Aminta* en los escritores del siglo de oro español.

<sup>2</sup> Gerardo Altamirano, *Lo maravilloso al servicio de la configuración heroica en el libro del Alexander*. Tesis. México, UNAM, 2008.

trabajo, como por ejemplo los factores que obligan a Tasso a vincular lo maravilloso con lo cristiano y la importancia de la literatura caballeresca, particularmente del *Orlando furioso*, para la composición de la épica tassiana.

Otro de los aspectos que trataré en el primer capítulo es la historia compositiva de la *Liberata*. Me interesa mostrar la manera en que esta obra se fue configurando desde su primer esbozo, *Gierusalemme*, hasta su versión final, *Gerusalemme conquistata*, con el fin de mostrar cuáles son los motivos que han determinado que yo elija a la *Liberata* como mi objeto de estudio y no una de sus homólogas.

En el segundo capítulo, titulado *Lo maravilloso en el corpus teórico tassiano*, seleccionaré algunos textos que Tasso escribió en relación con la reflexión, defensa y comentario de la *Liberata*. Mi objetivo es articular un corpus teórico que permita saber, en primera instancia, qué entendía el poeta por maravilloso, así como la información referente a este elemento, como sus características y finalidad en el poema. En este sentido, es posible anticipar que lo maravilloso tiene un papel importante incluso fuera del texto, y que es necesario tomarlo en cuenta.

Una vez que la información referente a lo maravilloso sea extraída del corpus teórico, será posible entender cuáles son los elementos y las acciones de esta naturaleza en la *Liberata*. Esto permitirá a su vez hacer un inventario de los elementos maravillosos dentro de la obra. En el capítulo tres de este trabajo: *Apreciación de lo maravilloso en la Gerusalemme liberata*, haré dicho inventario y categorizaré todos los elementos maravillosos en función de la importancia que tienen para el desarrollo de la historia. Mi intención con esta categorización es mostrar su carácter indispensable para la configuración de la obra. Finalmente, para contar con una perspectiva más amplia de la riqueza y complejidad de este elemento añadiré un pequeño análisis de las fuentes literarias que componen lo maravilloso tassiano, así como una serie de conclusiones.

# Capítulo I

## I. Torquato Tasso, la *Gerusalemme liberata* y su tiempo

En este primer capítulo, mi intención es presentar la vida y las principales obras de Torquato Tasso, los eventos más relevantes de su contexto histórico y las generalidades de la *Liberata*, con el fin de sentar las bases para comenzar mi análisis.

### I.1 Biografía de Torquato Tasso

El 11 de marzo de 1544 nació en Sorrento Torquato Tasso, el tercer hijo del matrimonio entre Bernardo Tasso y Porzia de' Rossi. El padre, literato famoso y cortesano, trabajaba al servicio del príncipe de Salerno, Ferrante Sanseverino, quien le encargaba diversos asuntos diplomáticos, además de financiarlo para la composición de textos como el *Amadigi*, poema inspirado temáticamente en el *Amadís de Gaula* y estructuralmente en el *Orlando furioso*.

En 1547 el príncipe Ferrante escapó de Sorrento por problemas con el virrey de Napoli, Pedro de Toledo, en torno a la instauración de la inquisición española en sus territorios. Bernardo acompañaría a su mecenas teniendo a su vez que alejarse de su familia. Porzia buscando una mejor situación se trasladó con sus hijos a Napoli, lugar Torquato recibió su primera educación, bajo la tutela de Giovanni d'Angeluzzo.<sup>3</sup>

Con diez años cumplidos y a sabiendas de que su padre se encontraba en Roma, el joven Torquato decidió visitarlo por un breve tiempo, sin embargo; el viaje se convirtió en una estancia de dos años, en los cuales vivieron en la casa de Cristoforo Tasso, sobrino de Bernardo. Sobre este punto Claudio Gigante comenta:

Le prime durissime vicende della vita di Tasso – a soli dieci anni, sulle orme del padre, [...] iniziava il suo lungo errare per le città e le corti italiane – ebbero conseguenze rilevanti nella formazione della sua personalità: il temperamento “malinconico”, tante volte chiamato nel suo epistolario si sarebbe negli anni tradotto in un'indole nevrotica e instabile.<sup>4</sup>

En 1566 falleció en Napoli Porzia, dejando a Torquato al cuidado de su padre. Ese mismo año se gestó en Roma la idea de una posible invasión por el nuevo virrey de Napoli, Fernando Álvarez de Toledo, debido a problemas con el papa Paulo VII. Bernardo, preocupado por su hijo y su sobrino, los envió a Bergamo, mientras él, gracias a su fama, consiguió trabajo con

---

<sup>3</sup> Claudio Gigante, *Tasso*, p. 13.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 15.

el duque de Urbino, Guidobaldo II della Rovere en Pesaro. No pasó mucho tiempo cuando Torquato se reunió con su padre de nuevo. Bernardo aprovechando la posición que le concedía su nuevo trabajo, logró que su hijo tuviese la oportunidad de estudiar junto a Francesco Maria della Rovere, hijo del duque, lo que le dio a Torquato la oportunidad de obtener una educación de gran calidad de la mano de profesores como Girolamo Muzio, Bernardo Capello, Marco Montano y Dionigi Atanigi.<sup>5</sup>

En 1568 Bernardo y su hijo “el Tassino”, apodo con el cual se le conocía al joven Torquato, viajaron a Venezia para publicar el *Amadigi* junto con algunos otros textos. Antes de publicarlo Bernardo encargó a su hijo llevar una copia de su obra al filósofo Sperone Speroni, famoso erudito, filósofo, orador y estudioso de la *Poética* de Aristóteles, para que éste lo revisase y comentase. El ambiente cultural de Venezia y el encuentro con Speroni representaron para Tasso el primer acercamiento a las discusiones literarias más importantes de su época: en la segunda mitad del siglo XVI tuvo lugar un fuerte debate referente a la composición del poema épico, impulsado por las traducciones al latín de la *Poética* de Aristóteles de Giorgio Valla en 1498 y Alessandro de' Pazzi en 1536, y por el comentario de Francesco Robertello al libro del estagirita en la obra *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* (1548). A partir de estas nuevas interpretaciones de la obra del filósofo griego los humanistas italianos discutieron las reglas de la composición y definición de los modelos literarios. Algunas de las ideas centrales de esta discusión las encabezaron el criterio de verosimilitud y el principio de unidad de acción, es decir, la idea de que el poema debía centrarse en una acción principal, sin profundizar en episodios secundarios.<sup>6</sup>

Entre los intelectuales que comulgaron más con las ideas aristotélicas se encontraban Sperone Speroni, revisor del *Amadigi* –y como se verá más adelante, de la *Liberata*,–Antonio Minturno y Gian Giorgio Trissino, éste último autor del poema épico *Italia liberata dai Goti* (1547), obra que intentaba una rigurosa aplicación del principio de unidad de acción y del criterio de verosimilitud. El texto de Trissino fue un rotundo fracaso: la eruditísima historia se apegaba demasiado al argumento histórico, sin dar ninguna cabida a los episodios aventurosos típicos de la literatura caballeresca. Al respecto Remo Ceserani y Lidia de Federicis comentan.

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 59.

*L'Italia liberata dai Goti* doveva essere il grande poema eroico conforme ai canoni classici da contraporre ai poemi cavallereschi che estimulati del grande successo ariostesco continuavano a fiorire numerosissime [...] *L'Italia* si proponeva come *Illiade* moderna, composta com'era in base alle norme di Aristotele e all'imitazione di Omero. Tuttavia l'insuccesso dell'opera fu totale.<sup>7</sup>

Así mismo se intentó aplicar a los géneros de más reciente creación como el poema caballeresco las ideas de la *Poética*, causando grandes conflictos.

Bajo este clima de clasicismo y literatura caballeresca aparecieron dos posturas que encabezaron el debate en torno al poema épico: los aristotélicos y los defensores de Ariosto. En este segundo grupo se encontraban personajes como Giambattista Giraldi Cinzio, con su obra *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554) y Giovanni Battista Nicolucci, apodado el *Pigna*, y su texto *I romanzi* (1554). Para ellos la obra de Ariosto había alcanzado una perfección tal que podía equipararse a las grandes épicas latinas y griegas.<sup>8</sup> En el caso de Giraldi Cinzio, además de defender el *Furioso*, su obra buscaba acoplar la idea de unidad de acción de Aristóteles con la variedad narrativa de la obra de Ariosto. El escritor proponía que, para solucionar el conflicto entre poema clásico y moderno en lo referente a la unidad de acción, el poema épico debía centrarse en un único héroe y sus hazañas, al tiempo que podían agregarse episodios que se vincularan a la historia. De esta manera la unidad de acción permanecería intacta. En cuanto a la verosimilitud, el *Pigna* defendía el uso de argumentos ficticios en el poema épico, tales como la leyenda de los caballeros de la mesa redonda o las aventuras de Orlando, ya que para él la verosimilitud no dependía del tipo de argumento que se utilizaba, sino de la manera de narrar los sucesos, incluso extraordinarios, lo que daba verosimilitud al relato, y no la materia en sí.<sup>9</sup> Como veremos más adelante, ambas posturas literarias repercutirán en la obra de Torquato, tanto en su obra poética como teórica.

Fue en Venezia que Torquato redactó su primer poema épico de 116 octavas dedicado a Guidobaldo II della Rovere, el *Gierusalemme*, cuyo tema principal son las Cruzadas.<sup>10</sup> Luego de su estancia en esta ciudad, Tasso, con dieciséis años, se trasladó a Padua en 1560 para estudiar leyes. Rápidamente abandonaría tales estudios para centrarse en filosofía y elocuencia. Durante este periodo se acercó a las ideas de grandes maestros como Francesco

---

<sup>7</sup> Remo Ceserani y Lidia de Federicis, *L'antico regime, riforme, rivoluzioni*, p. 60.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>9</sup> <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-pigna/> s.v. Pigna, Giovan Battista.

<sup>10</sup> Claudio Gigante, *Tasso*, p. 17.

Piccolomini y Carlo Sigonio, quienes abogaban por una lectura menos ortodoxa de la *Poética*. En este mismo periodo Torquato compuso el *Rinaldo*, un poema épico dedicado al mecenas del padre, Luigi d'Este, en el cual se retomaría la tradición carolingia, y *Discorsi dell'arte poética*<sup>11</sup>, un tratado con el cual el poeta intervenía en las discusiones literarias de su tiempo.<sup>12</sup> Otro dato interesante es que siendo estudiante de filosofía el poeta tuvo la oportunidad de entablar amistad con figuras que después serían parte del proceso de edición de la *Liberata*, como Giovan Vincenzo Pinelli, Cesare Pavese y Scipione Gonzaga, quien fundaría la *Accademia degli Eterei*, donde el poeta leyó algunas veces sus propias composiciones.

Sin terminar sus estudios, pero con la composición de algunas obras en su haber, Torquato logró ingresar en 1565 como poeta al servicio del cardenal Luigi d'Este en Ferrara, donde compuso el *Goffredo*,<sup>13</sup> un poema épico en seis cantos en el que combina algunos versos de sus antiguas obras, el *Gierusalemme* y el *Rinaldo*, agregando en el relato un héroe ficticio como fundador de la dinastía d'Este, para dar prestigio a la familia.

Si bien este tipo de encargos y viajes diplomáticos lo mantenían perennemente ocupado, Torquato convirtió este tiempo en un periodo bastante fructífero. Algunas cartas escritas a su primo Cristoforo muestran como, además de sus labores para la corte, el joven poeta dedicaba tiempo a la escritura de textos de gusto personal. Cabe mencionar que el ambiente cultural de la corte d'Este era extremadamente rico en intelectuales que intervinieron en el debate literario del *Cinquecento*, como Giovan Battista Nicolucci.

En 1569 Bernardo Tasso falleció. Un año después, Tasso (como de ahora en adelante me referiré a Torquato) escribió para la boda de su antiguo compañero de estudios Francesco Maria della Rovere con Lucrezia d'Este *Cinquanta conclusioni amorose*, un diálogo donde, argumentando con argucias y sofismas, el propio poeta respondía a varias sentencias en torno

---

<sup>11</sup> «E io scrissi già nella fanciullezza alcuni discorsi in questo subietto, molto prima che fossero stampati e ch'io vedassi i commmenti del Castelvetro e del Piccolomini sovra la *Poetica*» (*Lett.*, 343, II p. 330): así Tasso scriveva nel febbraio 1585 a Cursio Ardizio, funzionario della corte di Mantova che gli aveva posto una serie di dubbi sulla *Gerusalemme*. Il *subietto* qui evocato è il poema eroico, di cui in un trattato composto precocemente, tra il 1561 e il 62, Tasso aveva tentato di formalizzare i fondamenti teorici. I *Discorsi dell'arte poética e in particolare del poema eroico* apparvero più tardi, nel 1587, insieme alle cosiddette *Lettere poetiche*. Claudio Gigante, *Tasso*, p. 76.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>13</sup> El título de esta obra varía de estudio en estudio, oscilando entre *Gottifredo* y *Goffredo*.

al amor, planteadas por los otros personajes. Con el tiempo esta obra constituirá la base de uno de sus diálogos más famosos: *Il Cataneo overo delle conclusioni amorose*.<sup>14</sup>

En estos años, entre el octubre de 70 y el abril de 71, el cardenal Luigi d'Este viajó a Francia para resolver asuntos familiares, hereditarios y diplomáticos, con un grupo de cortesanos, entre los cuales estaba Tasso. De este viaje nació, a petición de Ercole de' Contrari, capitán de la guardia del ducado, la *Lettera del signor T. Tasso nella quale paragona l'Italia alla Francia. All'ilust. Signor conte Ercole de' Contrari*, una epístola donde se comparan las costumbres italianas y las francesas.

En 1572 Tasso, con el apoyo de la duquesa Lucrezia d'Este, entró al servicio de su hermano, Alfonso II d'Este, señor de Ferrara. El primer texto que compuso para él fue el *Aminta*<sup>15</sup>, un poema bucólico que narra el amor no correspondido entre el pastor Aminta y Silvia. Esta obra adquirió fama rápidamente, representándose en varios carnavales a lo largo de Italia convirtiéndose, junto con la *Arcadia* de Sannarazaro, en las obras bucólicas más importantes del *Cinquecento*.

Un prestigioso cargo que Tasso recibió en este tiempo y que lo hizo conocido en toda Europa fue la composición y recitación de una plegaria por la muerte de Carlo IX, rey de Francia y familiar lejano de la casa d'Este. Poco después, en 1575, escribió un nuevo poema épico, *Goffredo*, en donde continuaría desarrollando algunas ideas de sus épicas anteriores. Una de las características nuevas de esta versión es que Tasso, en busca de conseguir una obra más perfecta, la sometió a la revisión de un grupo de humanistas y teólogos que se encontraban en Roma, encabezados por su amigo Scipione Gonzaga. A esta revisión se le

---

<sup>14</sup> Scritto nel 1590 o nel 1591, pubblicato postumo nel 1666. Prendendo lo spunto dalle argomentazioni contenute nelle *Conclusioni amorose* dello stesso Tasso, lette pubblicamente nel 1570 e date alle stampe nel 1582, vengono discusse questioni relative alla natura dell'amore. Dà il titolo all'opera il nome di uno degli interlocutori, lo scultore e letterato Danese Cataneo. <http://dizionario.zanichelli.it/biblioteca-italiana-zanichelli/torquato-tasso-il-cataneo-ii-overo-de-le-conclusioni-amorose/>, s.v. *Il Cataneo overo delle conclusioni amorose*.

<sup>15</sup> La primera edición de *Aminta* de Torquato Tasso, publicada en 1789 como libro epitalámico para celebrar el matrimonio de la hija de la famosa marquesa Anna Malaspina della Bastia, ha sido considerada con razón como una de las obras maestras de Giambattista Bodoni. Por ello fue deseada por los bibliófilos y, en consecuencia, tuvo una vida editorial atormentada. Son numerosos los estados de la obra, así como también sus emisiones, y, si hemos de creer al capo-stampa de la Reale de Parma, Zefirino Campanini, fue la única obra contrahecha de las por Bodoni impresas en la misma oficina parmense. La sistematización tipobibliográfica, por tanto, de la edición de *Aminta* de 1789 requiere una atención especial, a causa de los problemas que plantean los diferentes estados, emisiones y ediciones con el mismo pie de imprenta, o hasta incluso las circunstancias del poema dedicatorio firmado por Bodoni que suscitó un pequeño revuelo en los medios literarios del tiempo. Pedro M. Cátedra. <http://www.bibliotecabodoni.net/libro/aminta/>, s.v. *Aminta*.

conoce como *revisione romana*<sup>16</sup> y tuvo una duración de algunos años; desde los últimos meses de 1576 hasta las primeras semanas de 1579. Esta etapa, señala Gigante, corresponde a unas de las épocas más complicadas poeta.

Era l'inizio della stagione più difficile, e anche per noi più misteriosa, della vita di Tasso: in quanto scrittore, per la faticosissima opera di revisione, scandita nel contempo da arrendevolezza e fiere ripulsive; come uomo degli Este, per una serie di mosse apparentemente inspiegabili e certo non riducibili –almeno non tutte–alla “follia” che lo avrebbe attanagliato.<sup>17</sup>

Gigante señala que el proceso de revisión fue lo que condujo a Tasso a la *follia*, en el tercer apartado de este capítulo será más específico en cuanto al proceso de la revisión y sus consecuencias el poeta.

Ante la gran presión de satisfacer todas las demandas del grupo de revisores Tasso compuso algunos textos para defender y aclarar las intenciones de su poema épico: *Lettere poetiche*<sup>18</sup> y *Allegoria del poema*<sup>19</sup>(este texto también es conocido como *Allegoria della Gerusalemme liberata*). Esta última dotaba al poema de un sentido alegórico que antes no poseía, particularmente para solucionar las partes que los revisores consideran inapropiadas. En cuanto a *Lettere poetiche*, se trata de la correspondencia que el poeta mantuvo con los revisores. Tasso, al ser consciente del valor que estas epístolas tenían para la interpretación de su épica, las recopiló y corrigió para su publicación. Estos textos deben entenderse como una defensa de Tasso no sólo ante los revisores, sino también ante el tribunal de la Santa Inquisición, que en la época del escritor representaba un factor a tomar en cuenta en la composición de cualquier obra artística.

Tras una correspondencia exhaustiva entre el poeta y el grupo de revisores, Tasso recibió de Scipione Gonzaga la última corrección sobre la cual tuvo la oportunidad de trabajar

---

<sup>16</sup> Emilio Russo, *Guida alla lettura della “Gerusalemme liberata” di Tasso*, p. 30.

<sup>17</sup> Gigante, *Tasso*, p. 28.

<sup>18</sup> Anche se la divulgazione a stampa avviene nel 1587 a sua insaputa, l'idea di pubblicarle, certamente dopo una revisione generale e la cassatura dei tanti riferimenti personali espliciti o allusivi, era balenata probabilmente anche a Tasso, che nella prima fase -ancora fiduciosa- della corrispondenza “poetica” scriveva a Luca Scalabrino. «Non sarebbe male che le lettere che ho scritte o scriverò in questo proposito si serbassero: ma questo dico a voi in secreto, e voi fate quel che vi pare. Vi sono alcune considerazioni che Dio sa se me le ricordò mai più!» (LP, 12, p. 106, 2 giu. 1575). Sembra quasi una profezia, più che un augurio: il *dossier* delle cosiddette *Poetiche*, pur incompleto (e con lacune interne dovute allo zelo “politico” del curatore, il Licino: pur sì troppo non vi sono autografi), è di stretto interesse perché consente di seguire l'evoluzione della *Gerusalemme*. Gigante, *Tasso*, p. 148.

<sup>19</sup> L'allegorizzazione di episodi censurabili” non era in assoluto una novità – qualcosa di analogo avevano realizzato il Pigna, il Dolce, il Valvassori e altri per conferire valore morale ai luoghi del *Furioso* che più facilmente si prestavano a ricevere critiche. Gigante, *Tasso*, p. 160.

a finales de 1576. Poco después, buscó abandonar la casa d'Este por la envidia y la presión de otros cortesanos, para entrar a la corte de los Medici, sus rivales.

En 1576 Tasso viajó a Modena, como invitado del conde Ferrante Tassoni. Gracias a este viaje entablaría amistad con Tarquinia Molza, famosa literata, la cual más tarde sería incluida en su diálogo *De amore y Discorsi sopra la gelosia* con el nombre *La Molsa*. En estos textos “la natura della gelosia, in rapporto all'amore, agli effetti, al timore e all'invidia è scrutinata attraverso il ricorso formale alla terminologia aristotelica e ad *auctoritates* poetiche classiche e moderne, fra cui Dante, Petrarca e il Tansillo”.<sup>20</sup>

En marzo de 1577 Tasso solicitaría constantemente una audiencia con un inquisidor para ser absuelto de sus pecados. Se atendió a su voluntad el 7 de junio cuando un inquisidor de Ferrara después de visitarlo lo absolvió sin mayor problema, no obstante, el hecho repercutiría de manera significativa en la vida del poeta ya que el mismo inquisidor dio cuenta a Alfonso II de las declaraciones de Tasso en torno a la casa d'Este. El Duque, preocupado por el prestigio de la familia, abogó para que el inquisidor declarase poco cabal a Tasso: “suggerisce di redigere un'attestazione che bulli Tasso come fuori mente; premunisce perché gli accusati non possano in futuro patire nulla delle sue affermazioni”.<sup>21</sup>

Aunque el duque estuviese en su contra, esto no representaba motivo suficiente para proceder en contra del poeta sin embargo, el 18 de junio, durante una reunión con Lucrezia d'Este, Tasso atacó con un cuchillo a un sirviente, por lo que fue retenido en su habitación, de la cual escapó unos días después.

Tasso huyó hacia Boloña para encontrarse con su hermana, con quien permaneció de agosto de 1577 a inicios de 1578. Durante este tiempo negoció la posibilidad de regresar a Ferrara. El duque aceptaría su petición, sin embargo, lo mantuvo realizando encargos principalmente en Padua, Venezia y Roma. Tras estos viajes y la composición de algunos textos más como *Il Metauro*, canción que evoca las desaventuras de existir, y *Lettera politica al Sig. G. Giordano*, carta en la cual discutía cuál era la mejor forma de gobierno. En septiembre de 1578 Tasso regresó a Ferrara con la esperanza de reencontrarse con su mecenas Alfonso II. Sin poder lograrlo, se trasladó a Torino para servir por un breve tiempo al sobrino del Duque, el Marqués Filippo d'Este. Mientras tanto, Alfonso II preparaba su nuevo

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 34.

matrimonio con Margherita Gonzaga, hija del Duque de Mantua. Al evento fue invitado el poeta, sin embargo, insatisfecho del trato que recibió previo a las nupcias, se presentó delante del palacio del capitán general Cornelio Bentivoglio para manifestar de manera violenta su inconformidad. Esta acción junto con el antecedente del ataque al sirviente en casa de Lucrezia d'Este le valieron para ser recluso inmediatamente el hospital de Sant'Anna.

Su reclusión representa un episodio clave en la configuración de la imagen del poeta como un personaje melancólico y de genio incomprendido; un arquetipo que se puede ver en el diálogo de Giacomo Leopardi *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*. La mayoría de los textos escritos en Sant'Anna, como *O magnanimo figlio*, dedicado a Alfonso II, y *Figlie di Renata*, para Lucrezia e Leonora d'Este, buscaban recobrar la aprobación de los Este.

Mientras Tasso estaba recluso, varias de sus obras fueron publicadas sin su consentimiento. Citando a Gigante, “le lettere scritte da Sant'Anna rivelano stati d'animo diversi, presenza di spirito costante, interessi intellettuali vastissimi; le lamentele del poeta contro gli editori che si arricchiscono alle sue spalle sono più che giustificate”.<sup>22</sup>

Uno de los textos que se publicaría sin su consentimiento fue *Goffredo*, que apareció por primera vez incompleto en una antología llamada *Rime di diversi eccellenti poeti* en Genova en 1579.<sup>23</sup> De este punto en adelante sería publicado varias veces hasta adquirir un nombre diferente: la *Gerusalemme liberata*. Este fenómeno se debió en parte al proceso que atravesó la obra durante la revisión romana, en la cual el autor perdió el control del texto. Mientras los editores se enriquecían con la publicación ilegítima de la obra de Tasso, se suscitó una polémica que involucraba la *Gerusalemme* y el *Orlando furioso* de Ariosto. A partir de una publicación de Camillo Pellegrino titulada *Il Carrafa overo della poesia epica* (1584), en la cual el autor otorgaba la supremacía a la poesía épica tassiana sobre el *furioso*, inició un debate entre *ariostisti* y *tassisti*. El mismo Tasso participó en el debate con el texto *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata* (1585), en el cual se combatían los argumentos esgrimidos por los *ariostisti* en contra de su obra.<sup>24</sup>

Luego de ocho años de reclusión en Sant'Anna, el poeta obtuvo su libertad en julio de 1586 gracias a la intervención de su amigo Vincenzo Gonzaga, duque de Mantua, el cual

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>23</sup> Russo, *Guida alla lettura della “Gerusalemme liberata” di Tasso*, p. 39.

<sup>24</sup> Gigante, *Tasso*, p. 28 y 38.

lo pondría a su cargo. Entre los textos que escribió en esta etapa se encuentran *Il Re Torrismondo*, una tragedia en cinco actos que narra las desaventuras del rey de Suiza Germondo y su amigo Torrismondo, el *Trattato del segretario* en homenaje a Guidubaldo II della Rovere, así como la edición de algunos textos que su padre no pudo publicar en vida. Tasso escribió ese mismo año también una oración en honor a Luigi II d'Este, recientemente fallecido, que, si bien presenta algunos fragmentos irónicos de su relación con los Este, al mismo tiempo muestra el respeto que el poeta conservaba a sus antiguos mecenas.

En 1587 continuó la publicación de varios de sus textos, algunos sin su autorización. “A Ferrara [...] presso Baldini, *Il rimante delle rime nuove*, a Venezia [...] *Discorsi dell'arte poetica* insieme alle *Lettere poetiche* (scritte da Tasso ai revisori della *Gerusalemme* tra il 1575 e il 76), e le *Gioie di rime e prose* dove figurano dialoghi quali *Il forno secondo*, *De la dignità*, *il malpiglio overo della corte*, *la Cavaletta*, *la Molza*”.<sup>25</sup> Todas estas obras consagraron a Tasso como un gran pensador. Con tal reputación se vería obligado a corregirlas incluso después de su publicación. Un ejemplo de esto es la obra *Discorsi dell'arte poetica*, la cual se transformaría en *Discorsi del poema eroico*. En esta segunda obra Tasso ahondaría más en los puntos sobre los cuales había reflexionado en su primer texto mostrando ejemplos más concretos.

En la primavera de 1588 la hermana de Tasso murió, por lo que viajó a Napoli en busca de obtener algunos de los bienes de su dote. Gracias a algunas amistades consiguió la ayuda del cardenal de Napoli Antonio Carrafa, quien le brindó hospedaje en el convento del Monte Oliveto. Durante su estancia compuso *Le righe d'amore*, una reescritura del *Gerusalemme*, *Il mondo creato*, poema sacro que habla del origen del mundo, y *Monte Oliveto*, poema dedicado al mismo convento. A su regreso a Roma el poeta continuó escribiendo; a petición del regente de los archivos pontificios Fabio Orsini por la muerte de su esposa, compuso *Il rogo amoroso*, un poema pastoral en el cual Orsini es personificado en la planta Corinna, que declama un lamento fúnebre.

Debido a su creciente fama, en 1590 el poeta fue invitado a componer algunos versos en honor al nuevo miembro de la familia Medici, Cosimo; poco después, en 1592, invitado a Roma para la elección del nuevo papa Clemente VIII, fue seleccionado para entrar a su servicio.

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 44.

Las consecuencias de este suceso repercutieron en la *Gerusalemme*, dado que Tasso tuvo que adaptar el texto a los intereses de su nuevo mecenas. En diciembre de 1593 la corrección de su épica vio la luz con el título de *Gerusalemme conquistata*. Un año después, para acompañar su texto, Tasso redactó *Giudizio sovra la Gerusalemme riformata*, una apología con el afán de explicar por qué la *Conquistata* es superior a la *Liberata*. De esta época son también los poemas sacros *Le lacrime di Maria Vergine* e *Le lacrime di Gesù Cristo*, que revelan la inspiración religiosa de la última estación del escritor.

El último viaje del cual se tenga noticia el poeta lo realizó en junio de 1594 a Napoli por motivos de salud. Durante su estancia escribió algunos de sus últimas obras: *Della vita di S. Benedetto*, poema sacro escrito en honor al monasterio que lo alojó, e *Il conte overo delle imprese*, un diálogo en torno a la ciudad de Roma. Torquato Tasso falleció el 25 de abril de 1595.

## **I.2. La Europa del Cinquecento**

La esencia del *Cinquecento* fue definida por dos eventos: la Reforma y la Contrarreforma. La Reforma, por un lado, encabezada por Martin Lutero, fue un movimiento que básicamente criticó el poder de la Iglesia romana, junto con la autoridad del papado y la venta de indulgencias. Las ideas luteranas tuvieron grandes consecuencias a lo largo de Europa fragmentando la homogeneidad cristiana que imperaba, dividiendo el viejo continente entre partidarios de Lutero y defensores de lado de la Iglesia católica. En un periodo como el *Cinquecento*, en el que la Iglesia católica controlaba cada aspecto de la sociedad, las ideas reformísticas tuvieron repercusiones no sólo a nivel religioso, sino incluso político, social y ético.

Ante tales hechos el catolicismo, bajo el mandato de Paolo III, en 1545, convocó un concilio ecuménico en la ciudad de Trento. La Iglesia centró la discusión en tres puntos: 1) definir con precisión la doctrina católica en los temas más controversiales, 2) actualizar las normas que regían el comportamiento y la disciplina del clero, dado que en buena medida el actuar de los sacerdotes había sido el causante de la Reforma y 3) definir los medios para combatir y reprimir el protestantismo y cualquier otra forma de lo que ellos consideraban herejía.<sup>26</sup> El concilio de Trento duró de 1545 a 1563 y determinó las formas para lograr un fuerte cambio al interno de la misma Iglesia en respuesta al protestantismo. La institución

---

<sup>26</sup> A. Asor Rosa. *Storia europea della letteratura italiana*, p. 603.

eclesiástica se encargó de crear una política dirigida tanto a difundir los nuevos acuerdos en busca de crear orden, obediencia y regularidad del dogma católico, como a controlar cualquier cosa que saliese de su ortodoxia. Algunos reyes y gobernantes, que simpatizaban con la Iglesia por diferentes motivos, también se encargaron de velar por la ortodoxia religiosa convirtiéndose en el “brazo secular” de la Iglesia.<sup>27</sup> Un ejemplo de esto fue el reforzamiento de la Santa Inquisición como tribunal eclesiástico, que provocó una fuerte represión principalmente hacia los judíos, musulmanes y católicos conversos. Cabe así mismo recordar la muerte del filósofo Giordano Bruno en 1600 como ejemplo de los métodos de censura y castigo que ejercía la Iglesia. Otra muestra de esta política es la proclamación de diferentes índices de libros prohibidos como el Índice de Valdés de 1559. El papel de la Inquisición consistía también en prohibir la impresión de cualquier libro que contuviese algún tipo de idea contraria al dogma del católico. En primera instancia sólo fueron sometidos a revisión los textos que contuviesen argumentos religiosos, sin embargo; al pasar del tiempo la censura se extendió a cualquier escrito. Cualquiera que desease publicar un texto necesitaba una autorización eclesiástica llamada *imprimatur* para poder hacerlo. Cabe mencionar que los libros provenientes de países protestantes como Alemania e Inglaterra fueron retirados de las bibliotecas sin importar siquiera si tratasen de temas ajenos a la religión, y que se censuraron también obras que no fueron escritas en el *Cinquecento*: por ejemplo, en el *Index* de 1590 aparecieron *De monarchia* de Dante y cuatro sonetos de Petrarca contra la curia de Aviñón.<sup>28</sup>

La Iglesia, de esta manera, se encargó de propagar una pedagogía religiosa/ moral, con el fin de reafirmar cada aspecto de la vida privada. La difusión de esta pedagogía corrió a cargo de iglesias y parroquias, sin embargo, en vista de tener un mayor alcance, la Iglesia católica se valió de otros medios como el arte: el teatro, la pintura, la arquitectura, etc.

Por otra parte, mientras en Europa se afirmaban a lo largo del siglo XVI grandes monarquías como la española, francesa e inglesa, en Italia existen diversas cortes, que fungían como pequeños estados precedidos por familias aristócratas, como los Este en Ferrara, los Gonzaga en Mantova, los Visconti en Milano y los Medici en Firenze: dichas cortes fueron perdiendo autonomía política a lo largo del siglo XVI, quedando bajo la esfera

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 28.

de influencia de España o de Francia. Estos lugares fueron el centro principal de desarrollo de humanistas, artistas, músicos y literatos, convirtiéndose así en grandes centros de producción cultural. Otro lugar importante para la difusión de la cultura fueron las academias, las cuales nacieron como centros de discusión separados del poder, es decir de las cortes y sus señores, entre intelectuales y artistas en el siglo XV, que con el pasar del tiempo fueron perdiendo autonomía transformándose en apéndices de las mismas cortes. El hecho de mantener una relación con las autoridades políticas y religiosas más importantes les permitió obtener más recursos, al tiempo que restringió su libertad creativa. Las academias se configuraron entonces como organizaciones cerradas, con reglas y rituales precisos, reproduciendo así las mismas formas de jerarquía que tenían los grupos que las promovían.<sup>29</sup>

Un aspecto importante a tomar en consideración es una estética basada en la imitación del mundo clásico, impulsada por las academias.<sup>30</sup> Las obras del mundo antiguo se consideraban modelos ideales, símbolo de una perenne belleza, por lo cual la *imitatio* se convirtió en principio estético clave durante los siguientes siglos. Así mismo cabe señalar que durante la Edad Media este principio jugó un papel también importante al imitarse autores como Virgilio o San Agustín, sin embargo, es hasta el Renacimiento cuando la imitación de autores clásicos que no se consideraban válidos para el cristianismo se vuelven un hecho. De esta manera los humanistas del siglo XVI, al ser herederos de esta cultura de modelo, se inclinaron con el tiempo “al regularismo e alla codificazione”, es decir a la teorización del saber en todos los campos, en busca de las reglas que propiciasen la perfección artística.

En el caso de la producción literaria se buscó regular de la mejor manera los procedimientos estilísticos y los temas a tratar, estableciendo así una jerarquía entre los géneros, influenciada por la jerarquía literaria del mundo clásico, y condenando toda forma ajena al canon establecido.<sup>31</sup> Los escritores de esta época apostaron a la creación de un sistema literario basado en normas y procedimientos tanto estilísticos como temáticos. La discusión en torno al poema épico refleja esta tendencia.

Otro hecho que se inscribe dentro de esta línea de teorización y codificación del saber y que repercute en la literatura es la llamada *Questione della lingua*. Durante la primera mitad

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>30</sup> Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana.*, p. 374.

<sup>31</sup> Ceserani y Federicis, *Il materiale e l'Immaginario. L'antico regime, riforme, rivoluzioni* (Vol. III, tomo 1), p. 57.

del siglo XVI surgió en Italia la necesidad de definir el vulgar idóneo para la producción literaria. Las exigencias reguladoras del tiempo junto con la división política de la península obligaron a los escritores a debatir cuál era la lengua literaria canónica. Tres fueron las propuestas dedicadas a esta cuestión; la primera propuesta fue encabezada por el escritor Gian Giorgio Trissino, quien en su tratado *Il Castellano* (1529), basándose en el *De vulgari Eloquentia* de Dante, planteaba el uso de una lengua literaria compuesta a partir de las lenguas que se usaban dentro de las cortes italianas. No obstante, la complejidad de crear este modelo en cuanto al hecho de configurarlo lo hacía inválido casi automáticamente. La segunda propuesta, hecha por Niccolò Machiavelli en *Discorso della nostra lingua* (1524), afirmaba que la lengua florentina antigua y contemporánea era la más idónea debido a su vivacidad, actualidad y fácil uso; sin embargo, su propuesta, junto con la pérdida de hegemonía cultural de Firenze, no representa un modelo homogéneo. Finalmente, la tercera propuesta corresponde al veneciano Pietro Bembo en *Prose della vulgar lingua* (1525), en la cual se plantea la adopción del fiorentino del *Trecento* como modelo literario, dada su uniformidad, precisión, armonía lingüística y gran prestigio. Al referirse a esta lengua Bembo particularmente señalaba como ejemplos la poesía de Petrarca y la prosa del Boccaccio “trágico”, es decir, de los cuentos no cómicos del *Decameron*.<sup>32</sup> La propuesta de Bembo fue la ganadora, consolidándose como la lengua para la producción literaria en la península.

Con este breve repaso de los eventos más importantes del *Cinquecento* es posible tener una idea del contexto en el cual la *Liberata* vio la luz, y, por ende, algunas claves de lectura para entender la obra. La épica de Tasso se ve fuertemente influenciada por el clima religioso de la Contrarreforma: por la elección del argumento, las Cruzadas, el desenlace del mismo, el fin pedagógico de la obra, etc. Las tendencias literarias del *Cinquecento* dentro de la península itálica también juegan un papel protagónico tanto en la configuración de la épica tassiana, como en toda la teoría alrededor de ella. Si bien para entender este punto es necesario haber analizado los textos que den cuenta de hecho (trabajo que se llevará a cabo en los siguientes capítulos), es posible anticipar que tanto la postura clasicista aristotélica relacionada con la unidad de acción, como la tendencia ariostesca vinculada con la

---

<sup>32</sup> Cabe decir que la propuesta de Bembo descartaba a Dante por el uso algunas veces de un registro lexical bajo, junto con ciertas partes del *Decameron*, especialmente aquellas dialógicas, por el riesgo de la similitud con el lenguaje hablado. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, p. 445.

multiplidad de episodios son tan importantes en la obra que determinan la estructura de la misma, e influyen el tratamiento de lo maravilloso.

La *Gerusalemme liberata* puede entenderse como una obra que reparara en las exigencias de su tiempo tratando de incluirlas a todas dentro de su configuración. Tasso asume como válidas todas las posturas hegemónicas del *Cinquecento* y busca una manera de colocarlas dentro de la obra sin que esto implique una contradicción. Las palabras de Lanfranco Caretti describen perfectamente la relación de la *Liberata* con su época: “Se c’è una poesia singolarmente rappresentativa di un’epoca storica o almeno di alcuni suoi aspetti fondamentali, unanimemente individuati, questa a me sembra essere proprio la poesia tassiana”.<sup>33</sup>

### **I.3. La *Gerusalemme liberata*: de la *Gierusalemme* a la *Gerusalemme conquistata***

La composición de la *Liberata* es uno de los casos filológicamente más complejos de la literatura italiana,<sup>34</sup> por lo cual considero menester crear un apartado en el que dé cuenta de la historia de la obra, su trama y estructura, en aras de ofrecer una justificación del porqué he elegido la *Liberata* como mi objeto de estudio, en contraposición a sus otras versiones. Quiero aclarar que mi intención no es presentar las diferentes versiones del poema en un sentido evolutivo, colocando la *Liberata* como la mejor de entre ellas, sino señalar solamente las obras que se consideran como antecedentes del poema.

#### **1.3.1. Historia de la composición de la *Gerusalemme liberata***

##### ***Il Gierusalemme***

*Il Gierusalemme* es un poema dedicado a Guidobaldo II della Rovere, de 116 octavas – algunas muy similares al *Amadigi* y al *Amor di Marfisa* de Danese Cataneo– en el cual se narra la historia de la primera Cruzada. Compuesta entre 1569 y 1560<sup>35</sup>, y publicada en la primera década del siglo XVIII por B. Collina,<sup>36</sup> la obra permite contiene el mismo registro que el poeta desarrollará por más de treinta años en sus poemas épicos,<sup>37</sup> hecho que sin duda permite considerarlo el primer esbozo en el camino a *Liberata*. Otro aspecto que permite apreciarlo como tal según Claudio Gigante es la presencia de los tres núcleos temáticos que

---

<sup>33</sup> Lanfranco Caretti, *Ariosto e Tasso*, p. 87.

<sup>34</sup> Russo, *Guida alla lettura della “Gerusalemme liberata” di Tasso*, p. 26.

<sup>35</sup> *Il Gierusalemme* si è visto attribuire differenti anni di stesura; per limitarci all’essenziale: Saressi propone il 1563, G. Campori il 1559-’60, A. Di Pietro e quindi L. Caretti il periodo 1559-’60. Gigante, *Tasso*, p. 52.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>37</sup> Russo, *Guida alla lettura della “Gerusalemme liberata” di Tasso*, p. 6.

estarán presentes en sus futuras versiones: “la marcia dei crociati verso Gerusalemme guidati da Goffredo, l’ambasceria del campo cristiano di Alete e Argante [...] che propongono in vano a Goffredo un patto di non belligeranza e la rassegna dei crociati”.<sup>38</sup>

Tasso desarrolló el primer y último núcleo de este poema basándose en una fuente histórica, la *Belli sacri historia* (1549) de Guglielmo di Tiro. Este texto además de dotar a la historia de un escenario los eventos tienen lugar, permitió al poeta la reutilización de algunos eventos maravillosos con los cuales la historia ya contaba en sí.

### ***Rinaldo***

El *Rinaldo* es un poema épico de doce cantos compuesto poco después de *Il Gierusalemme* y publicado en Venezia en 1562 por Francesco de Franceschi Senese.<sup>39</sup> El número de cantos de este poema se basa en el modelo de la *Tabaida* y la *Eneida*, mientras que el argumento toma inspiración de los poemas caballerescos de Boiardo y Ariosto.<sup>40</sup> El cambio de argumento se debe a la intención del autor de conquistar de manera más rápida el éxito, ya que el ciclo carolingio aseguraba el interés de los lectores contemporáneos. Gracias a un escrito que el propio Tasso incluyó en el poema a manera de introducción es posible conocer sus intenciones respecto a la obra<sup>41</sup>. En primer lugar, señala que el texto está construido imitando el modelo de la *Eneida* y la *Tebaida*, a diferencia del *Gierusalemme* que guardaba más relación con el *Amadigi* y *Amor di Marfisa*. En segundo lugar, su objetivo es conciliar la tradición ariostesca con lo escrito por Aristóteles. Al respecto, Emilio Russo comenta:

L’operazione del Tassino era tuttavia più ricca e complessa di una semplice imitazione. Da una parte andava a riprendere le vicende del giovane Rinaldo di Montalbano, cugino di Orlando: un patrimonio dunque antecedente rispetto a quello narrato nell’*Innamoramento di Orlando* di Boiardo e poi nell’*Orlando furioso* dell’Ariosto, con largo spazio dedicato a una dimensione di avventure e imprese individuali. D’altra parte, a differenza di quei modelli, osservava puntualmente il precetto dell’unità narrativa, non abbandonando quasi mai il percorso dell’eroe, e applicandovi una ricerca stilistica consapevole e ambiziosa.<sup>42</sup>

El poeta busca hacer convivir ambas tradiciones literarias: la clásica y la caballeresca. Por tal razón, aunque el *Rinaldo* no tome de argumento las Cruzadas, es posible considerarlo una

---

<sup>38</sup> Gigante, *Tasso.*, p. 57.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>40</sup> Russo, *Guida alla lettura della “Gerusalemme liberata” di Tasso*, p.7.

<sup>41</sup> Gigante, *Tasso*, p. 60.

<sup>42</sup> Russo, *Guida alla lettura della “Gerusalemme liberata” di Tasso*, p. 8.

obra más en el proceso que desembocará en la *Liberata*. En el siguiente apartado hablaré más de esta introducción.

### *Goffredo*

Los temas previos a la composición del *Goffredo* se conocen gracias a una carta dirigida a Ferrante Tassoni en el otoño de 1565, miembro de la familia y amigo del poeta, que Tasso escribió:

Io ho scritto questa mattina a Vostra Signoria ch'io desidero di far due poemi a mio gusto; e se ben per elezione non cambierei il soggetto c'una volta presi, nondimeno, per sodifar il signor principe, gli do l'elezione di tutti questi soggetti, i quali mi paiono sovra gli altri atti a ricever la forma eroica:

*Espedizion di Goffredo e de gli altri principi contra gl'infedeli, e ritorno.* Dove avrò occasion di lodar le famiglie d'Europa che più vorrò.

*Espedizion di Carlo il Magno contra' Goti: e discorso d'un principe.* Ed in questi averei grandissima occasione di lodar le cose di Spagna e d'Italia e di Grecia, e l'origine di casa d'Austria,

*Espedizion di Carlo il Magno contra' Sassoni. Espedizion di Carlo contra' Longobardi.* In questi troverei l'origine di tutte le famiglie grandi di Germania, di Francia e di Italia; e'l ritorno di un principe.

E se ben alcuni di questo soggetti sono stati presi, non importa: perch'io cercherei di trattarli meglio, ed a giudizio di Aristotele.<sup>43</sup>

Además de evidenciarse el tema que eligirá, se nota en esta cita el empeño que tenía Tasso de tratar cualquier tema conformándolo al *giudicio di Aristotele*. Al respecto Emilio Russo comenta:

Questo raffronto con il testo aristotelico va dunque inteso come una componente originaria dell'impegno tassiano, come una condizione permanente scelta e non sovrimpressa o subìta, che corre lungo l'intera parabola della *Gerusalemme*.<sup>44</sup>

No fue hasta en 1574 cuando Tasso terminó la obra<sup>45</sup> y comenzó a enviar sus avances a Roma a grupo de humanistas y teólogos, seleccionados y encabezado por Scipione Gonzaga, con objetivo de que estos comentaran y corrigieran su nueva épica. Una vez que ésta fue revisada el poeta pudo hacer los cambios pertinentes y así alcanzar la perfección artística. El grupo estaba compuesto por Pier Angelio da Barga, poeta famoso de la época por obras como

---

<sup>43</sup> Apud, Gigante, *Tasso*, p. 124.

<sup>44</sup> Russo, *Guida alla lettura della "Gerusalemme liberata" di Tasso*, p. 27.

<sup>45</sup> Al ritorno nell'aprile del'71 dalla Francia, Tasso, passato alle dipendenze di Alfonso II, aveva il dovere non solo di portare a compimento il *Gottifredo* ma anche, naturalmente di mutarne il dedicatorio. Scrivendo al nuncio pontificio in Germania Bartolomeo di Porzia, il 13 novembre 1574 [...]Tasso rivela che nell'agosto aveva iniziato «l'ultimo canto» [...] Pochi messi dopo la stesura del canto era terminata. Gigante, *Tasso*, p. 127.

*Cynegeticon* (1561) y *Aucupium* (1566), Flaminio de' Nobili, escritor, filósofo y teólogo, Sperone Speroni, escritor especialista en la *Poética* de Aristóteles y revisor del *Amadi* de Bernardo Tasso, y Silvio Antoniano, cardenal y latinista conocido por su obra moralizante *De l'educazione cristiana de' figliuoli* (1584)<sup>46</sup> Cada revisor transmitía a Tasso las observaciones, críticas y sugerencias que la obra necesitaba en cuanto a estilo, estructura, unidad de tiempo y lugar, pero también a temas como la moral, religión, etc. En este sentido cada uno de sus revisores representaba en cierta manera un especialista de las tendencias del contexto del autor. Por medio de ellos podía garantizar que la forma en que desarrollaba una cuestión, por ejemplo, referida a la religión, se adaptase al dogma cristiano. El proceso de revisión fue el siguiente:

- En Ferrara, Tasso escribía el *Goffredo*, además de hacer una selección de fragmentos de sus obras anteriores para incluirlos en su épica. Cada vez que tenía un avance enviaba una copia a su amigo Scipione Gonzaga en Roma.
- Recibidos los avances, Gonzaga hacía una copia para poder enviársela a cada uno de los revisores.
- Una vez que las copias llegaban a los lectores eran revisadas, comentadas y reenviadas a Gonzaga para que éste las compilara y remitiera a Tasso.
- Con las opiniones de los revisores, Tasso ajustaba el texto conforme a los comentarios y enviaba una nueva copia corregida a Gonzaga para que la guardara en vista de su impresión.<sup>47</sup>

El término de este proceso vio su fin en julio de 1575, cuando Tasso envió los últimos tres cantos. Para apoyar sus argumentos frente a los revisores, el poeta compuso también una *Allegoria del poema*, haciendo especial énfasis en las partes más criticadas de su poema épico durante la revisión.

### ***Gerusalemme liberata***

Además del manuscrito de Ferrara, el *Goffredo* se encontraba disperso en las diversas copias enviadas a Gonzaga y a los revisores, lo que ocasionó que fuese publicado varias veces

---

<sup>46</sup> Russo, *Guida alla lettura della "Gerusalemme liberata" di Tasso*, p. 28.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 33.

durante la reclusión de Tasso, sin su consentimiento.<sup>48</sup> A continuación señalaré las ediciones más importantes, al fin de mostrar cómo influyen en lo que se conoce como *Gerusalemme liberata*.

La primera edición de *Goffredo* (únicamente el canto IV) fue publicada por C. Zabala en 1579, meses después de la reclusión de Tasso en el hospital, en una antología titulada *Rime di diversi eccellenti poeti* en Genova. Para 1580 Celio Malespini y Cavalcalupo publicaron en Venezia algunos cantos más con el título: *Il Goffredo di m. Torquato Tasso. Nuovamente dato in luce*. Tanto la edición de Genova como la de Venezia dan cuenta de la distribución de la obra durante el periodo de reclusión del poeta. En 1581 otras dos ediciones más del *Goffredo*, esta vez completas, verían la luz por iniciativa de Angelo Ingegneri, una en Parma publicada por Erasmo Viotti y otra en Casalmaggiore por el mismo Viotti y Antonio Canacci, con un título elegido por el mismo Ingegneri: *Gerusalemme liberata*. Estas ediciones son de suma importancia, ya que el título tuvo un gran éxito entre los lectores, al grado de convertirse en el título emblemático de las ediciones siguientes,<sup>49</sup> además de contener algunos comentarios de Horacio Ariosti, familiar de Ludovico Ariosto. La obra llevó por título: *Gierusalemme Liberata, poema heroico del sig. Torquato Tasso [...] Tratta del fedeliss. copia, e ultimamente enmedata di mano dell'istesso autore. Oue non pur si veggono i sei canti, che mancano al Goffredo stampati in Venetia; ma con notabile differenza d'argomento in molti luoghi e di stile ; si leggono anco quei quattordici senza comparatione più corretti. Aggiunti a ciascun canto gli argomenti del sig. Oratio Ariosti.*<sup>50</sup>

Apenas unas semanas después de la publicación de estas ediciones, Febo Bonnà publicó dos versiones en Ferrara, las cuales resaltan por contener en contraposición a sus predecesoras por primera vez la *Allegoria del poema*, la dedicatoria a Alfonso II, y la autorización del autor,<sup>51</sup> la cual se reflejaba en el título: *Gierusalemme Liberata, poema heroico del sig. Torquato Tasso [...] Tratta del vero originale, con aggiunta di quanto manca nell'altre edittioni, con l'allegoria dello stesso autore et con gli argomenti a ciascun canto*

---

<sup>48</sup> L'inizio della sua prigionia e la caduta in disgrazia coincisero con una serie di operazioni editoriali, arbitrarie e spesso malavitose, che hanno avuto il merito di rendere pubblica l'opera più bella del Cinquecento italiano. Gigante, *Tasso*, p. 134.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>50</sup> Russo, *Guida alla lettura della "Gerusalemme liberata" di Tasso*, p. 38.

<sup>51</sup> Gigante, *Tasso*, p. 135.

*del s. Horatio Ariosti.*<sup>52</sup> Con base en las epístolas tassianas se formuló la hipótesis de que esta edición recibió el visto bueno del autor, sin embargo, lo que buscaba Tasso era minimizar los daños que provocaron las ediciones no autorizadas. Esta edición, por lo tanto, tampoco puede considerarse como una versión completamente aprobada por el autor, pero es importante mencionarla para dar cuenta de que Tasso tenía conocimiento de lo que estaba sucediendo con *Goffredo*.

Otra de las ediciones que es menester mencionar fue la que lleva por título *Gerusalemme liberata ridotta alla vera lettione secondo il proprio originale dello stesso autore*, publicada en Mantova en 1584 por Francesco Osanna. En la publicación de esta edición participó Scipione Gonzaga; por ende, a sabiendas de que Gonzaga era amigo cercano de Tasso, la edición adquirió más legitimidad respecto a las precedentes y por muchos años fue la más difundida.<sup>53</sup>

A finales del siglo XIX, por iniciativa del crítico literario Angelo Solerti, se procedió a una revisión de las ediciones y manuscritos de Tasso con el objetivo de fijar una edición filológicamente más cercana a lo que el autor hubiese deseado. El resultado fue una edición crítica de tres volúmenes que representa hasta el día de hoy un punto clave en los estudios tassianos. En 1957 el filólogo Lanfranco Caretti, a partir de los estudios de Solerti y las ediciones de Ingenieri del 1581, publicó una nueva versión de la *Gerusalemme liberata*,<sup>54</sup> la cual, si bien algunos estudios han demostrado que contiene errores, aún hoy es una referencia para todas las ediciones del poema.<sup>55</sup>

### ***Gerusalemme conquistata***

La reclusión en Sant'Anna fue para Tasso un periodo bastante próspero en cuanto a la producción de textos literarios se refiere. La *revisione romana*, junto con las ediciones apócrifas publicadas sin su consentimiento, hicieron que el poeta considerara durante los últimos años de reclusión el proyecto de una radical reforma de la *Gerusalemme*.<sup>56</sup> Gracias a una carta escrita a Lorenzo Malpiglio es posible saber que Tasso, durante la última etapa

---

<sup>52</sup> Russo, *Guida alla lettura della "Gerusalemme liberata" di Tasso*, p. 39

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>55</sup> Tanto la *Gerusalemme liberata*, como los estudios sobre ella que ocupó en esta tesis parten de la edición de Caretti.

<sup>56</sup> Gigante, *Tasso*, p. 346.

de su cautiverio, se encontraba preparando un nuevo proyecto, atendiendo sobre todo a las críticas de los revisores.

Una vez al servicio de Vincenzo Gonzaga en 1586, Tasso se ocupó de la corrección de *Discorsi dell'arte poetica* – retitulado ahora *Discorsi sul poema eroico*–, el cual no terminaría, además organizar la correspondencia sostenida con los revisores, es decir, *Lettere poetiche*, y la *Liberata*. De esta manera entre los años de 1586 y 1591 Tasso se ocupó de la corrección de su épica, la cual llevó por título *Gerusalemme conquistata* (título elegido esta vez por el autor). Dos años después de su composición, en 1593, habiéndose Tasso trasladado a Roma para entrar al servicio de Cinzio Passari, la *Gerusalemme Conquista* fue publicada por Guglielmo Facciotti.<sup>57</sup> Una de las modificaciones más importante que contiene la *Conquistata* es la adaptación del texto a una estructura más similar a la *Iliada*, en oposición a la *Liberata* en la cual el poeta había tomado de modelo la *Eneida* con el fin de alcanzar un tono más solemne en la obra.

Riscritture dall'*Iliade* sarebbero state assai incrementate da Tasso nella composizione della *Gerusalemme Conquistata*, poema nel quale l'omerismo avrebbe rappresentato –insieme con il ricorso alle fonti bibliche e con la ricerca di una maggiore solennità dello stile– uno degli elementi portanti della nuova epica.<sup>58</sup>

La historia de la *Conquistata* cuenta con un último capítulo. Una vez publicada, Tasso escribió *Il Giudicio sovra la sua Gerusalemme da lui medesimo riformata*,<sup>59</sup> un texto incompleto en el cual argumenta la superioridad de la *Conquistata* sobre la *Liberata*.

En cuanto a mi objeto de estudio, si bien la *Conquistata* es el poema épico que contó con la aprobación del poeta, lo maravilloso como tal despliega su máxima expresión en la *Liberata* volviéndose incluso un elemento indispensable para la configuración de la obra: por ende, me parece más rico y completo analizar este tema en la *Liberata*. En cuanto a sus antecesoras, dado que el poeta adaptó sus diferentes épicas a la versión que hoy es la más reconocida, me parece que puede descartarlas ya que en cierta manera se encuentran en la *Liberata*.

---

<sup>57</sup> Anche la scelta dello stampatore rivela l'impronta della tutela di Cinzio: G. Facciotti fu nel primo decennio di attività (dal '92 in poi) lo stampatore di fiducia di casa Aldobrandi. Gigante, *Tasso*, p. 348.

<sup>58</sup> Russo, *Guida alla lettura della "Gerusalemme liberata" di Tasso*, p. 103.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 350.

### 1.3.2. Trama, fuentes y estructura de la *Liberata*

La trama de la *Gerusalemme liberata* comienza *in medias res* cuando el ejército cristiano se encuentra en la fase final de la primera cruzada. El arcángel Gabriel anuncia a Goffredo di Buglione que ha sido elegido por Dios para que sea el encargado de dirigir a los ejércitos cristianos y recuperar la ciudad de Jerusalén de los musulmanes. Goffredo acepta la misión y junto al ejército se dirigen a la ciudad santa. El Diablo y las fuerzas infernales se reúnen en un concilio y deciden contraponerse a los intereses divinos ayudando al ejército musulmán para que no sea derrotado. Los primeros encuentros entre ambos ejércitos tienen lugar después de esta reunión. El guerrero Argante reta a duelo a uno de los guerreros cristianos más fuertes, Tancredi. El duelo es interrumpido por la llegada de la noche. Mientras tanto la maga del ejército musulmán, Armida, logra infiltrarse al campo cristiano y gracias a una historia falsa se lleva consigo algunos soldados cristianos, al tiempo que consigue que Rinaldo sea poscrito del ejército de Goffredo.

Del lado del ejército musulmán, Erminia, enamorada de Tancredi, va en su búsqueda vistiéndose la armadura de la guerrera pagana Clorinda, de quien Tancredi está enamorado, pero antes de llegar es descubierta por el ejército cristiano que da aviso a Tancredi para que la persiga. El guerrero se pierde durante la búsqueda y es hecho prisionero por Armida junto con los demás cristianos en un castillo.

El duelo que se había suspendido recomienza y en sustitución de Tancredi pelea Raimondo di Tolosa. La batalla se vuelve general. En ese momento llega al campo cristiano un mensajero que anuncia que el rey suizo ha sido asesinado, y que ha sido encontrado el cuerpo aparentemente sin vida de Rinaldo. El ejército cristiano, consternado por lo sucedido, acusa a Goffredo, quien con la ayuda divina consigue apaciguar la revuelta.

Solimano ataca una vez más el campo cristiano, mientras los prisioneros de Armida son liberados por Rinaldo. Goffredo ordena construir una torre para atacar las murallas de Jerusalén. Esta arma logra causar un gran daño, pero es destruida por el ejército pagano. Ismeno, sabiendo que los cristianos intentarán reconstruir la torre, hace un encantamiento sobre un bosque para que el ejército santo no obtengan madera. El único que puede romper el hechizo es Rinaldo, así que Goffredo manda a buscarlo y liberarlo. Éste una vez que libero a los soldados cristianos siguió a Armida y se encuentra con ella en la isla de la fortunada. Los soldados cristianos llegan a este lugar y logran liberarlo. Rinaldo arrepentido de haber

dejado a su ejército, regresa al campo de batalla. Una vez aquí se dirige al bosque y burla los encantos del lugar encantado en permitiendo así que sus compañeros obtengan madera para la guerra. Se reanuda el embate cristiano, mueren personajes importantes del lado musulmán y el poema termina con la entrada de Goffredo en el santo sepulcro.

La *Liberata* se basa, como he mencionado anteriormente, en un hecho histórico relatado por Guglielmo di Tiro en *Belli sacri historia*. Esto porque, en palabras del propio Tasso:

La materia, che argomento può ancora comodamente chiamarsi, o si finge, e allora par che il poeta abbia parte non solo nella scelta, ma nella invenzione ancora, o si toglie dall'istorie. Ma molto meglio è, a mio giudizio, che dall'istoria si prenda, perché dovendo l'epico cercare in ogni parte il verisimile (presuppongo questo come principio notissimo), non è verisimile ch'una azione illustre, quali sono quelle del poema eroico, non sia stata scritta e passata alla memoria de' posteriori con l'aiuto d'alcuna istoria. I successi grandi non possono esser incogniti; e ove non siano ricevuti in iscrittura, da questo solo argomento gli uomini la loro falsità; e falsi stimandoli, non consentono così facilmente d'esser or mossi ad ira, or a terrore, or pietà, d'esser or allegrati, or contristati, or sospesi, or rapiti, e in somma non attendono con quella espettazione e con quel diletto i successi delle cose, come farebbono se que' medesimo successi, o in tutto o in parte, veri stimassero.<sup>60</sup>

Esta cita muestra que Tasso reconoce que el argumento de un poema puede ser ficticio, sin embargo, a fin de que la obra sea verosímil, el escritor debe tomar como fuente los hechos históricos que relaten de forma fidedigna las acciones más ilustres. Así mismo considera que los grandes eventos no pueden pasar desapercibidos por la historia, por lo que, si no se ha escrito nada de ellos, puede tomarse como una razón suficiente para dudar de su veracidad, perjudicando así su verosimilitud. Por tal razón en primera instancia la historia como argumento del poema épico es un requisito esencial, además de la elección de un tema religioso, el cual está directamente relacionado con el clima religioso de la Contrarreforma, haciendo de las Cruzadas un tema idóneo.<sup>61</sup> La elección de este argumento por lo tanto era conveniente para llamar la atención de los lectores, ya que era una historia muy simbólica dentro de un clima tan religioso como el siglo XVI donde las ideas protestantes y la caída de

---

<sup>60</sup> Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, p. 4

<sup>61</sup> Otros relatos históricos que Tasso utilizó fueron: *Guerra fatta dai cristiani contra barbari per la ricuperatione del Sepolcro di Christo e della Giudea* (1549) de Benedetto Accolti, *Historia della guerra fatta da principi cristiani contra saracini per l'acquisto di terra santa* (1552), de Roberto, *Historia Ferraresi* (1556) de Gasparo Saldi y *Historia de'principe d'Este* (1570) de Giovan Battista Nicolucci. Estas obras conforman la base histórica de la *Liberata*: los lugares sobresalientes, las batallas y los principales personajes de las cruzadas

Constantinopla a manos de los turcos otomanos se erigían como enemigos del cristianismo. En el segundo capítulo detallaré más al respecto.

En cuanto a la estructura de la obra, en la introducción del *Rinaldo* Tasso manifestó la forma narrativa que desarrollaría en todos sus poemas épicos:

È ben vero che ne l'ordir il mio poema mi sono affaticato ancora un poco, in far sì che la favola fosse una, se non strettamente, almeno largamente considerata; e ancora ch'alcune parti di essa possano parere oziose, e non tali che sendo tolto via il tutto si distruggesse, sì come tagliando un membro al corpo umano quel manco ed imperfetto diviene, sono però queste parti tali che, se non ciascuna per sé, almeno tutte insieme fanno non picciolo effetto, e simile a quello che fanno i capelli, la barba, e gli altri peli in esso corpo, de' quali s'uno n'è levato via, non ne riceve apparente nocumento, ma se molti, bruttissimo e difforme ne rimane. Ma io desidererei che le mie cose né da' severi filosofi seguaci d'Aristotile, c'hanno innanzi gli occhi il perfetto essemplio di Virgilio e d'Omero, né riguardano mai al diletto ed a quel che richieggono i costumi d'oggi, né dai troppo affezionati de l'Ariosto, fossero giudicate; però che quelli conceder non mi vorranno che alcun poema sia degno di loda, nel qual sia qualche parte che non faccia apparente effetto, la qual tolta via non però riuni il tutto; ancorché molti de' tai membri siano nel *Furioso*, e ne l'*Amadigi*, ed alcuno ne gli antichi greci e latini.<sup>62</sup>

Esta cita muestra la necesidad de Tasso de mediar entre dos elementos diferentes que, en los estudios tassianos, se conocen como *regolarità epica* y *varietà ariostesca*.

En la conciencia de Tasso resonaba el rotundo fracaso de *L'Italia liberata dai goti* de Giovan Giorgio Trissino: el poeta sabía que para alcanzar los laureles literarios era necesario incluir un elemento que diera placer a los lectores, por lo que se valió de la *varietà ariostesca*, dado que reconocía que Ariosto había obtenido el reconocimiento y aplauso universal gracias a la técnica narrativa del *Furioso*, la cual consistía *grosso modo* en interrumpir una historia en su clímax para comenzar otra, y así sucesivamente, hasta que la primera volviese a aparecer en el entramado narrativo. A esta técnica se le conoce como *entrelacement*.

La *Liberata* debe entenderse como un poema diseñado sobre una base histórica que garantiza la verosimilitud, al tiempo que contiene una serie de episodios que aseguran la variedad dentro del poema, y con esto la atención del lector. Por medio de la incorporación de episodios relativos a la herencia caballeresca como amores, milagros, aventuras e incluso personajes ficticios, Tasso propone en la *Liberata* una nueva estructura entre dos tradiciones

---

<sup>62</sup> Apud, Russo, *Guida alla lettura della "Gerusalemme liberata" di Tasso*, p. 55.

literarias diversas: la épica clásica y el romance caballeresco, todo esto enmarcado bajo el ambiente religioso de la Contrarreforma.

# Capítulo II

## Lo maravilloso en el corpus teórico tassiano

Mi objetivo en este segundo capítulo es hacer una síntesis de la producción teórica tassiana respecto al tema de lo maravilloso. Cabe señalar que otros textos tassianos como diálogos y obras de teatro pueden aportar información sobre este tema, sin embargo, he decidido sólo seleccionar las obras que Tasso escribió en relación directa con la *Gerusalemme liberata*: *Discorsi dell'arte poetica*, *Apologia del poema*, *Allegoria del poema* y *Lettere poetiche*.<sup>63</sup> Así mismo, me gustaría aclarar que mi interés hacia lo maravilloso se centra únicamente dentro de los márgenes de la teoría tassiana y la *Liberata* dada la complejidad que estos elementos ya representan en sí mismo. Por ende, descarto toda la teoría relacionada como la reflexión acerca del concepto de maravilla del siglo XVI de autores como Peregrini y Pallavicino, y planteamientos más recientes, como el que el medievalista francés Le Goff presenta en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval* o Todorov Tzvetan en *Introducción a la literatura fantástica*. Si bien estas teorías podrían aportar mucho al tema lo maravilloso, considero más apropiado para mi análisis tomar sólo la visión de Tasso. Así mismo descarto el uso de otro tipo de categorías como mágico o fantástico ya que simplemente éstas no aparecen como tales en la teoría tassiana.

### II. 1. *Discorsi dell'arte poetica*

*Discorsi dell'arte poetica* es la obra con la cual Tasso participa en el debate sobre el poema épico y en la discusión sobre la *Poética* de Aristóteles durante el siglo XVI. En *Discorsi* el autor reflexiona sobre los principios necesarios para la composición de la épica, al tiempo que deja entrever los puntos en los cuales fundamentó la *Liberata*:

A tre cose deve aver riguardo ciascuno che di scriver poema eroico si prepone; a sceglier materia tale, che sia atta a ricevere in sé quella più eccellente forma che l'artificio del poeta cercarà d'introdurvi; a darle questa tal forma; e a vestirla ultimamente con que' più esquisite ornamenta, ch'a la natura di lei siano convenevoli. Sovra questi tre capi dunque, così distintamente come io gli ho proposti, sarà diviso tutto questo discorso.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Respecto a este último no he podido tener acceso a una versión íntegra, sin embargo, dada su importancia, me valdré del estudio que Lorenzo Bocca titulado: *Le Lettere poetiche e la revisione romana della Gerusalemme liberata*, que contiene un apartado directamente relacionado con el tema de lo maravilloso en las epístolas tassianas.

<sup>64</sup> T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, p. 3.

El texto se centra en tres puntos: la materia o argumento idóneo para el poema épico, la forma que se le debe dar y finalmente la ornamentación que requiere. Las partes en las que Tasso se enfoca guardan relación con la división que la retórica clásica establece para la composición; la *Inventio*, que es la elección de la materia o el argumento, la *Dispositio*, que es relativa a la organización de dichos temas y finalmente la *Elocutio*, relativa al ornatus, es decir al estilo, tropos y figuras retóricas.<sup>65</sup>

### II.1.1 *Discorso primo*

En este primer discurso, Tasso se enfoca en la *Inventio*. Para el poeta el arte tiene la capacidad de alterar aquello de lo que trata, logrando que, por ejemplo, parezca verosímil aquello que en realidad no lo es, o dotando de maravilla y asombro argumentos baladíes.

Sì come non è alcun dubio che la virtù dell'arte non possa in un certo modo violentar la natura della materia, sì che paiano verisimile quelle cose che in se stesse non sono tali e compassionevoli quelle che per se stesse non recarebbono compassionevoli, e mirabili quelle che non portarebbono meraviglia.<sup>66</sup>

A esta cualidad Tasso la llama licencia de fingir. No obstante, el arte cuente con ella, esto no conlleva que el poeta deba utilizarla en todo momento. La elección del argumento idóneo para la épica se vuelve de esta manera un asunto capital para el escritor, ya que, si elige correctamente el argumento a tratar, no necesitará valerse siempre de la licencia de fingir y por lo tanto facilitará su trabajo.

Bajo esta premisa de la correcta elección del argumento, Tasso señala –influenciado por la *Poética* de Aristóteles– que uno de los requisitos esenciales de la épica es la verosimilitud. Para conseguirla, el poeta propone algunas opciones. En primer lugar, recomienda que el escritor use argumentos históricos y no ficticios, ya que estos últimos son poco creíbles y no permiten que el lector se conmueva, además de que es poco verosímil que las acciones ilustres, propias de la épica, no hayan sido registrada en la historia. Los argumentos históricos facilitan que el lector se identifique con ellos y los asuma como verosímiles. De esta manera el escritor no encontrará mayor dificultad en lograr hacer verosímil su obra si el argumento que ha elegido lo es ya de por sí.

Ma molto meglio è, a mio giudizio, che dall'istoria si prenda (l'argomento), perchè, dovendo l'epico cercare in ogni parte il verisimile (presupongo questo come principio

---

<sup>65</sup> David Berea, *El Adone de Giambattista Marino: triunfo de la poética de la maravilla*, p. 37.

<sup>66</sup> T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, p. 4.

notissimo), non è verisimile ch'azioni illustre, quali sono quelle del poema eroico, non sia stata scritta e passata alla memoria de' posteriori con l'aiuto d'alcuna istoria.<sup>67</sup>

Esta característica, sin embargo, no basta para la correcta elección del argumento: Tasso señala que las historias suelen gustar más cuando son novedosas. Lo novedoso, empero, no consiste en usar una materia ficticia o jamás oída, sino en el modo en que se trata el argumento:

Sí che novo sarà quel poema in cui nova sarà la testura dei nodi, nove le soluzioni, novi gli episodi, che per entro vi saranno traposti, ancora che la materia sia notissima, e da altri prima trattata; ed a rincontra, novo non potrà dirsi quel poema, in cui finte sian le persone e finto l'argomento, quando però il poeta l'avviluppi e distrighi in quel modo, che da altri prima sia stato annodato e disciolto.<sup>68</sup>

Por ende, no se le puede llamar novedoso al poema que cree nuevos personajes o trate de nuevos argumentos, si desarrolla el tema de la misma manera que otros. El argumento adecuado para la épica debe ser por lo tanto en primera instancia, de carácter histórico en pro de la verosimilitud, al tiempo que debe de ser tratado de forma novedosa para que guste más a los lectores

Otra característica que tiene que poseer el argumento de la épica, y que también contribuye a dotarla de verosimilitud, es su vinculación con la religión cristiana. Para Tasso las historias que contienen deidades paganas no permiten que el lector sienta como verosímiles los elementos maravillosos que se encuentran dentro del texto.

Rivolgendoci alle deità de' gentil, súbito cessa il verisimile, perchè non può esser verisimile a gli uomini nostri quello ch'è da lor tenuto non solo falso, ma impossibile; ma impossibil è che dal potere di quelli idoli vani e senza soggetto, che non sono e non furono mai, procedano cose che di tanto la naturae e l'umanità trapassino.<sup>69</sup>

Los dioses paganos, al ser considerados falsos, automáticamente convierten en inverosímil todo aquello con lo que se les vincule, por tal razón es necesario el uso de un argumento relacionado a la religión cristiana en aras de conservar la verosimilitud de la épica y particularmente en los elementos maravillosos, los cuales Tasso asocia con lo sobrenatural y los milagros.

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p.4.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 6.

Ma non potendo questi miracoli esser operati da virtù naturale, è necessario ch'alla virtù soprannaturale ci rivolgiamo e rivolgendoci alla deità de' gentili, súbito cessa il verisimile, perchè non può esser verisimile a gli uomini nostri quello ch'è da lor tenuto non solo falso, ma impossibile.<sup>70</sup>

Así mismo, este tipo de elementos son sumamente importantes, ya que gracias ellos la obra es más disfrutable:

Poco dilettevole è veramente quel poema, che non ha seco quelle maraviglie, che tanto muovono non solo l'animo de gl'ignoranti, ma de' giudiziosi ancora: parlo di quelli anelli, di quelli scudi incantati, di que' corsieri volanti, di quelle navi converse in ninfe, di quelle larve che fra' combattenti si tramettono, e d'altre cose sí fatte; de le quali, quasi di sapori, deve il giudizioso scrittore condire il suo poema; perché con esse invita ed alletta il gusto de gli uomini vulgari, non solo senza fastidio, ma con soddisfazione ancora de' piú intendenti.<sup>71</sup>

*Ergo*, para poder incluir elementos maravillosos, indispensables para el disfrute de la obra, y que al mismo tiempo sean considerados verosímiles, el argumento debe relacionarse con la religión cristiana. Cuando el lector observa que lo maravilloso es motivado por el Dios que considera verdadero, automáticamente juzga estos elementos como verosímiles. Además, Tasso señala que no sólo pueden atribuirse acciones u objetos sobrenaturales a Dios, sino también a los ángeles y demonios, o a aquellos que reciban la potestad de estos seres, como santos y magos, conservando así la verosimilitud.

Ma di questo modo di congiungere il verisimile co 'l meraviglioso, privi sono que' poemi ne' quali le deità de' gentili sono introdotte; si come a l'incontra commodissimamente se ne possono valere que' poeti, che fondano la lor poesia sovra la nostra religione. Questa sola ragione, a mio giudizio, conclude, che l'argomento de l'epico debba esser tratto da istoria non gentile, ma cristiana od ebraea.<sup>72</sup>

Se señala de esta manera la imposibilidad de unir lo maravilloso con lo verosímil en poemas cuyo argumento es pagano. En cambio, aquellos poetas que usan la religión cristiana no encuentran inconvenientes.

### **II.1.2. *Discorso secondo***

Este segundo discurso trata de la *dispositio*. Tasso considera que la poesía, a diferencia de la historia, cuenta con una licencia de fingir que le permite alterar los hechos del argumento

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 8.

que desea tratar, y plasmarlos no como sucedieron realmente, sino como deberían de haber sucedido.

Ma quello che principalmente costituisce e determina la natura della poesia, e la fa dall'istoria differente, è il considerar le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbero essere state, avendo riguardo più tosto al verisimile in universale che alla verità dei particolari.<sup>73</sup>

Esto obliga al escritor a conocer bien los hechos del argumento para poder definir cuáles pudieron haber sucedido de mejor manera y con esto causar mayor disfrute. La alteración del argumento, sin embargo, no debe ser excesiva ya que se corre el riesgo de que éste parezca totalmente otro. Para resolver esta cuestión Tasso recomienda alterar muy poco o no alterar para nada el origen y el fin de la épica, así como los hechos más importantes del argumento:

Lassi il nostro epico il fine e l'origine de la impresa, e alcune cose più illustri nella lor verità o nulla o poco alterata; muti poi, se così gli pare, i mezzi e le circostanze, confonda i tempi o gli ordini de l'altre cose, e si dimostri in somma più tosto artificioso poeta che verace storico.<sup>74</sup>

Lo maravilloso, además de estar presente en el argumento, puede ser incorporado a la obra gracias a la licencia de fingir propia de la poesía para su mayor disfrute. Lo maravilloso así tiene más cabida en los elementos que se pueden alterar, como los medios, las circunstancias y los tiempos.

El siguiente punto sobre el que reflexiona Tasso es la unidad de acción de la fábula. Ante el conflicto entre *regolarità epica* y *varietà ariostesca*, Tasso afirma que ambas propuestas son en esencial similares y que por en ambas pueden encontrarse características valiosas, por lo que propone la *varietà dell'unità*,<sup>75</sup> comparando la labor de creación del poeta con la labor de Dios. Señala que, así como en la naturaleza existe una gran variedad de elementos como estrellas, mares, pájaros, peces, prados, frutos y culturas, unidos bajo un mismo fundamento,<sup>76</sup> de la misma manera el escritor debe crear un *piccolo mondo* donde exista una gran variedad de elementos reunidos bajo una unidad:

Così parimente giudico che da eccellente poeta [...] un poema formar si possa nel quale, quasi in un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d'esserciti, qui battaglie terrestri navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui

---

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>75</sup> Gigante, *Tasso*, p. 149.

<sup>76</sup> Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, p. 36.

descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendii, qui prodigii; là si trovino concilii celesti, e infernali, là si veggiamo sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là pere di crudeltà, di audacia, di cortesía, di generosità, là avvenimenti d'amore or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materia contenga<sup>77</sup>

Para Tasso escribir poemas épicos consiste por lo tanto es crear un pequeño mundo donde la variedad confluye en un mismo cauce. En la medida en que el poeta logra crearlo el poema tendrá mayor maravilla y novedad.

### III.1.3. *Discorso terzo*

En el *Discorso Terzo*, dedicado all'*ornatus*, no se hace referencia explícita al uso de lo maravilloso. El tema de este discurso se centra en el estilo con el cual se debe componer la épica; sin embargo, Tasso trata acerca de una característica que considero importante dado que puede vincularse con la maravilloso. El poeta escribe que “lo stile opera a quel fine che opera il poema epico, il quale, come s'è detto, ha per fine la meraviglia”.<sup>78</sup> El fin del poema épico por tanto es la maravilla. Ya que el fin de la poesía es el de deleitar, es pertinente relacionar la maravilla de la que Tasso habla en este discurso con el deleite.

En resumen, en *Discorso dell'arte poetica* son cinco las características relacionadas con lo maravilloso:

- Lo maravilloso debe estar presente en el argumento sobre el cual se basa la composición, en aras de facilitar la labor del escritor.
- Lo maravilloso tiene que vincularse con la religión cristiana para que pueda conservar su carácter sobrenatural, pero verosímil.
- La inclusión de lo maravilloso en la épica es válida gracias a la licencia de fingir en aras de hacer una obra más deleitable.
- Los elementos maravillosos se relacionan en buena medida con la tradición caballeresca.
- Al igual que todos los elementos de la épica lo maravilloso tiene como fin producir deleite.

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 40.

## II. 2. *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*

En 1585 el poeta y escritor italiano Camillo Pellegrino publicó un texto titulado *Il Carrafa, ovvero della poesia epica* en cual puso en tela de juicio cuál era el poema épico más perfecto: si el *Furioso* de Ariosto o la *Gerusalemme* de Tasso. Pellegrino afirmaba que la épica de Tasso era superior a la de Ariosto dado que la obra se apegaba más a la unidad de acción, sus personajes cristianos eran modelos de un buen comportamiento y una excelente moral, y además, Tasso hacía un constante uso de los tópicos de la literatura clásica.<sup>79</sup> No obstante, Pellegrino reconocía algunas características notables en Ariosto, tal como la claridad de sus palabras en comparación con lo oscuro que a veces resultaba Tasso.

*Il Carrafa, ovvero della poesia epica* desató una gran polémica entre los intelectuales italianos provocando un debate dividido en dos bandos: *tassisti*, aquellos a favor de la superioridad de la *Gerusalemme*, entre ellos Pellegrino, y *ariostisti*, como Lionardo Salviati y algunos integrantes de la Academia de la Crusca, que afirmaban que el *Furioso* era mejor. La respuesta inmediata de los *ariostisti* fue un libelo, atribuido a Salviati, llamado *Difesa dell'Orlando furioso'. Contro 'l dialogo dell'Epica poesia di C. Pellegrino*.<sup>80</sup> Más que una defensa al poema de Ariosto, el texto era un ataque a Tasso y al *Amadigi* de su padre. La poca claridad del lenguaje de la *Liberata*, afirmaban los *ariostisti*, era motivo para restarle su valor.

Este debate, sin embargo, careció de argumentos sólidos y se convirtió en una suerte de *baruffa pedantesca*,<sup>81</sup> en la cual Tasso también tomaría partido con *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*. En la primera parte el poeta defiende el poema de su padre, *Amadigi*, de la comparación con *Il Morgante* de Pulci. En la segunda parte el escritor plantea un debate entre dos personajes ficticios: Forastiero y un secretario, en el cual Forastiero representa las ideas del mismo Tasso y el secretario las posturas de los *ariostisti*. En la *Apologia*, cabe mencionar, se desarrollan ideas que previamente han sido tratadas en *Discorsi dell'arte poetica*. En cuanto al tema de lo maravilloso, Tasso sólo ocupa una pequeña parte del texto para reflexionar en torno a este elemento:

Segretario: Il Tasso non ha però trovato di proprio ingegno cosa di meraviglia; e perciò pare ch'egli in questa parte abbia più tosto fuggito biasimo che acquistato loda;

---

<sup>79</sup> Gigante, *Tasso*, p. 215.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 217.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 215.

là dove se l'Ariosto si chiamarà vinto nell'ordimento e nella tessitura della favola.  
[...] Peravventura l'avanzerà nell'invenzione.<sup>82</sup>

Con estas palabras, el secretario acusa a Tasso de no haber inventado ninguna maravilla, entendida ésta como elementos maravillosos, y le hace ver que Ariosto ha superado al escritor de *Aminta* en cuanto al orden, a la trama de la fábula y a la invención. Forastiero le pregunta qué quiere decir con maravilloso. Éste responde con una cita de la *Epístola a los pisones* de Horacio: “Cogitat, ut speciosa dehinc, miracula promat/ Antiphatem Scyllamque et cum Cyclope Charibdim”.<sup>83</sup> El uso de esta cita, señala Lorenzo Bocca, guarda relación con un proceso narrativo de desaceleración en pro de suspender el ánimo del lector, y con esto provocar deseo y deleite.

La scansione delle vicende “dal fumo alla luce” rappresenta un rallentamento della narrazione in grado di “suspendere animus” e si presenta come una tecnica di scrittura che può ricollegarsi alla varietà, principio centrale nella scrittura di Tasso.<sup>84</sup>

A partir de la respuesta del Secretario en la que define lo maravilloso, Forastiero propone su propia definición de las maravillas y los milagros:

Forestiero. Dunque meraviglie e miracoli chiamiamo i fantasmi; e quella parte della poesia, ch'è facitrice dell'imagini fantastiche, sarà lodata per l'invenzione delle meraviglie: della qual lode sarà priva l'altra, che fa le vere similitudini.<sup>85</sup>

Lo maravilloso y los milagros, por lo tanto, es aquello a lo que se le llama fantasmas,<sup>86</sup> es decir un producto de la fantasía, algo no real e ilusorio. A partir de esta definición Forastiero continuará agrandando las características de lo maravilloso.

Forestiero. Ma i filosofi, che chiamano meraviglioso?

Segretario. Quello la cagion del quale è occulta.

Forestiero. Tutte le cose, dunque, che avvengono per secreto giudizio della provvidenza di Dio, seran meravigliose?

Segretario. Senza dubbio.

[...]

---

<sup>82</sup> Tasso, *Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata*, Versión de [www.classicitaliani.it](http://www.classicitaliani.it)

<sup>83</sup> Las palabras se refieren a la interpretación que hace el poeta latino de los primeros versos de la *Iliada*: “Non si propone di far uscire fumo da un lampo / ma del fumo una luce /per trarne meraviglie bellissime/Antifate, Scilla, Cariddi, il Ciclope”. Uso la traducción en italiano de Luciano Paolicchi (Orazio, *Tutte le opere*, p. 1085), dado que las traducciones en lengua española que cotejé carecían de la palabra maravilloso, por lo tanto, no me parecían útiles a los objetivos de esta tesis.

<sup>84</sup> Lorenzo Bocca, *Le Lettere poetiche e la revisione romana della Gerusalemme liberata*. p. 259.

<sup>85</sup> Tasso, *supra*.

<sup>86</sup> “1. a. Immagine non corrispondente a realtà, cosa inesistente, illusoria, puro prodotto di fantasia: *Fantasmì, intendo, Son la gloria e l'onor* (Leopardi)”. <http://www.treccani.it/>, s.v. fantasma.

Segretario. Niun si meraviglia di quelli effetti ch'egli non crede veri, o possibili almeno.

Forestiero. Dunque, delle cose o degli effetti creduti solo ci meravigliamo; e la meraviglia dell'altre cose non solo è minore, ma non è pur meraviglia.

Segretario. Così avviene.

Forestiero. Dunque, tutte le cose le quali nel mio poema son governate da la provvidenza di Dio, sono degne di meraviglia.

Segretario. Sono.<sup>87</sup>

Los filósofos definen lo maravilloso como hechos cuya causa no conocemos, por lo tanto, todo lo que es resultado del juicio de la divina providencia de Dios es maravilloso. Por lo tanto, en la *Apologia*, lo maravilloso adquiere dos características nuevas:

- Lo maravilloso y los milagros corresponden a la creación de imágenes que exceden la comprensión de la razón pero que continúan siendo verosímiles gracias a su origen divino cristiano, particularmente a los designios de la Divina Providencia.
- Lo maravilloso se configura como un rompimiento del ritmo narrativo de la épica en aras de mantener al lector en suspenso, y con esto generar deseo y deleite.

### II. 3. *Lettere poetiche*

*Lettere poetiche* es una recopilación de epístolas que pertenecen a la correspondencia que Tasso sostuvo con los revisores de su poema, publicadas por primera vez junto con *Discorsi dell'arte poetica* en Venecia en 1587. En ellas el poeta toma una postura apologética en contra de las acusaciones que los revisores hacen a su texto

Se i *Discorsi dell'arte poetica* sono serviti a Tasso per darsi il giusto orientamento nella composizione epica, le *lettere poetiche* risultano necessarie per ribadire le sue scelte teoriche, innescando riflessioni e discussioni che accompagneranno e motiveranno la rielaborazione continua della *Gerusalemme liberata*.<sup>88</sup>

A diferencia de *Discorsi dell'arte poetica*, en los cuales Tasso define el camino literario que seguirá, en *Lettere poetiche* se concentra más en un trabajo defensivo. Entre los diferentes temas que toca el escritor de *Aminta*, tres son los que considero relevantes para el tema de lo maravilloso: lo maravilloso como tal, lo verosímil y la alegoría. Respecto al tema de lo maravilloso, las epístolas tassianas muestran que el poeta restructuró la obra constantemente debido a problemas que generaba la inclusión de este elemento. La discusión que Tasso sostuvo con sus revisores provocó que algunas partes del poema en el cual se encontraban

---

<sup>87</sup> Tasso. *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*. Versión de [www.classicitaliani.it](http://www.classicitaliani.it)

<sup>88</sup> Bocca, *Le Lettere poetiche e la revisione romana della Gerusalemme Liberata*, p. 1.

elementos de naturaleza maravillosa sufrieran transformaciones o incluso fueran removidas. Aquí el poeta justifica su inclusión señalando que algunos eran ya propios del argumento histórico:

Sappia ancora che negli incanti e nelle meraviglie io dico non molte cose le quali non mi siano somministrate dall'istorie, o almeno non ne sia porto alcun seme [...] Né minore occasione mi viene offerta da gli storici di vagar negli amori. [...] Perché l'apparizion delle anime beate, la tempesta mossa da' demoni e il fonte che sana le piaghe sono cose intieramente trasportate dall'istoria; sì come l'incanto delle machine [...] si legge in Guglielmo Tirio, che queste medesime maghe [...] furono uccise da' cristiani. (LP XXXVIII,9-10)<sup>89</sup>

Algunos elementos maravillosos dentro del poema, como la aparición de las ánimas beatas, la tempestad que ahuyenta los demonios y la fuente que sana las heridas, no son invención del poeta, sino que forman parte del argumento.:

Se i miracoli sono estratti dalla storiografia delle Crociate (“essendo l'istoria di questa guerra molto piena di miracoli, non conveniva che men mirabile fosse il poema”, LP XXXVIII, 11) ed al poeta è “lecito [...] aggrandir questi fatti' per ottenere “maggiore vaghezza”.<sup>90</sup>

Tasso afirma que el número de elementos milagrosos del argumento que utiliza le obligan a crear un poema igual de maravilloso

Otra de las cuestiones que muestra *Lettere poetiche* es la discusión que Tasso sostuvo en torno a la verosimilitud en el poema. El poeta define esta característica como “ciò che è ricevuto dall'opinione de' popolari” (LP XXV,2). Con esto Tasso apela a la opinión de las personas para delimitar lo verosímil. Basándose en esta idea el poeta define el poder de lo demoniaco y sus alcances en la *Liberata*.

Poiché dunque gli uomini, che teologi non sono, stimano il poter de' diavoli maggior che in effetto non è, e maggior l'efficacia dell'arte maga, poterono con buona coscienza i poeti, ch'inzani a me han scritto, in questo attenersi all'opinione vulgare. (LP XXV,6)<sup>91</sup>

El poder de los demonios es verosímil gracias a las creencias populares de la gente, aunque estas sean erradas. Este punto me parece interesante ya que Tasso en el *Discorso primo*

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 236.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 238.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 250.

afirma que las acciones sobrenaturales atribuidas al Dios judeocristiano o a los demonios son verosímiles y maravillosas dado al origen que las precedía:

Attribuisca il poeta alcune operazioni che di gran lunga eccedeno il poter de gli uomini, a Dio, a gli angioli suoi, a' demoni e a coloro a' quali da Dio o da demoni è concessa questa podestà, quali sono i santi, i maghi e le fate. Queste opere, se per se stesse saranno considerate, maravigliose parrano, anzi miracoli sono chiamati nel commune uso di parlare.<sup>92</sup>

Atribuyendo a Dios, ángeles o demonios las acciones que vayan más allá de las posibilidades de los hombres éstas se consideran maravillosas. Además, es lícito agrandar los poderes demoniacos en el poema conservando su carácter verosímil, gracias a la opinión popular.

Finalmente quisiera hablar de la alegoría. Tasso hace por primera vez mención de ella en *Lettere poetiche*, donde busca dotar la *Liberata* de un significado más allá del literal, para evitar los ataques.

Io crederei che potesse bastare l'essaminare il senso letterale, ché allegorico non è sottoposto a censura; né fu mai biasmata in poeta l'allegoria né può esser biasmata cosa che può esser intesa in molti modi. (LP, XXV, 9-10)<sup>93</sup>

La alegoría no puede ser censurada, ni juzgada mal. El significado alegórico es concebido por Tasso como una respuesta *a priori* a todas las posturas que puedan surgir en contra de su texto, así como la justificación de episodios problemáticos. El mismo poeta reconoce que antes de la composición del poema no pensaba dotar al texto de una alegoría, sino que ésta nació como producto de la reflexión teórica y de los constantes ataques de sus detractores.<sup>94</sup> Es importante mencionar este hecho dado que este nuevo significado alegórico es para Tasso tan importante que utilizará la *Allegoria della Liberata* como prólogo de su poema épico, como veremos en el siguiente apartado:

Mia opinione è sin d'ora di far stampare l'Allegoria in fronte del poema con una lettera ch'a pieno dichiari come il poeta serva al politico e il frutto che da lui si può trarre.  
(LP, XLVIII, 10)<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*. p. 7.

<sup>93</sup> Bocca, *Le Lettere poetiche e la revisione romana della Gerusalemme Liberata.*, p. 253.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 264.

<sup>95</sup> *Ibidem*. p. 271

Los rasgos de lo maravilloso que se tratan en *Lettere poetiche* son:

- Algunos elementos maravillosos dentro de la *Gerusalemme liberata* son parte de la licencia de fingir que otorga la poesía al escritor, mientras que otros (la aparición de las ánimas beatas, la tempestad que ahuyenta los demonios y la fuente que sana las heridas) son parte de la fuente histórica y reelaborados por Tasso.
- Las acciones demoniacas y divinas son verosímiles por dos razones diversas: lo demoniaco debido a la opinión de la gente, aún si están equivocada, y lo divino por relacionarse directamente con el Dios cristiano el cual es considerado verdadero y omnipotente. Esto a su vez permite entender como lo maravilloso en ambos casos puede mantenerse verosímil.

## II. 5. *Allegoria della Gerusalemme liberata*

*Allegoria della Gerusalemme liberata* nace durante la *revisione romana* como una forma de apología con la cual Tasso previene futuros ataques a su épica. Si bien como tal el elemento maravilloso no es nombrado dentro de la *Allegoria*, me gustaría exponer brevemente este texto dado sus implicaciones respecto a esta tesis.

Desde el inicio de la *Allegoria* el poeta señala que la poesía heroica, o bien épica, está compuesta por dos elementos:

L'eroica poesia quasi animale in cui due nature si congiungono d'imitazione e d'allegoria è composta. Con quella alletta a sè gli animali e gli orecchi degli uomini e meravigliosamente gli diletta; con questa nella virtù o nella scienza o nell'una e nell'altra gli ammaestra.<sup>96</sup>

Las palabras citadas muestran que la poesía heroica se compone de dos naturalezas: la imitación y la alegoría. Cada naturaleza tiene un fin diferente, por una parte, el fin de la imitación es deleitar y el de la alegoría es instruir. Los textos anteriores del corpus teórico tassiano mostraban que el objetivo de la poesía era la maravilla entendida como deleite, gracias a la *allegoria* es posible dotar a la épica de otro fin: el instruir. Esta doble naturaleza de la poesía remite sin duda a uno de los tópicos clásicos del arte: *docere et delectare*, con lo cual se pueden vincular las intenciones de Tasso.

---

<sup>96</sup> T. Tasso, *Allegoria della Gerusalemme liberata*, Versión de [www.classicitaliani.it](http://www.classicitaliani.it)

A partir de esta justificación del uso de la alegoría como un recurso que ayuda instruir, Tasso desvela los significados alegóricos de los principales elementos y episodios de *Liberata*. A continuación, haré una lista de ellos.

#### Elementos

- Goffredo, el capitán elegido por Dios, representa el intelecto, el cual debe de gobernar el cuerpo del hombre. El hecho de ser elegido por Dios es una muestra de la soberanía que posee lo racional respecto a las demás partes del cuerpo.
- El ejército cristiano representa el cuerpo del hombre.
- Jerusalén es una alegoría de la felicidad civil entendida como objetivo del hombre político y cristiano.
- Rinaldo, Tancredi y capitanes son las representaciones de las diversas partes del alma (Tancredi representa lo irascible y Rinaldo la concupiscible).<sup>97</sup>
- Los ejércitos de África representan los infortunios de la naturaleza y contratiempos de la fortuna.
- Los demonios son representación de aquello que se opone a la felicidad civil.
- Ismeno y Armida son alegoría de las tentaciones que corrompen al alma.
- El fuego, las tinieblas y monstruos son alegoría de los peligros dignos de ser enfrentados y fatigas que terminan en buen fin.
- Las flores, fuentes, aves e instrumentos musicales representan las apariencias que dan una falsa idea de bienestar al ser humano.
- Escudo de diamante que cubre a Rinaldo es la representación de la protección de Dios.
- Los ángeles son la representación de la ayuda divina o también divina inspiración.
- Los encantos de Ismeno en el bosque significan lo falso de las persuasiones.

#### Episodios

- La muerte de Svenio y sus compañeros muestra la pérdida por parte del hombre civil de los amigos, los secuaces y otros bienes externos que ayudan a la virtud y a conseguir la felicidad.

---

<sup>97</sup> Russo, *Guida alla lettura della "Gerusalemme liberata" di Tasso*. p. 69.

- El retorno de Rinaldo y su reconciliación con Goffredo significa la obediencia que el deseo debe de tener a la razón.

El significado alegórico que da Tasso a los elementos de su obra se relaciona con las partes que constituyen al hombre, cuerpo y alma, y las dificultades a las que éste tiene que enfrentarse para conquistar un fin. Esta analogía, coinciden Emilio Russo y Lorenzo Bocca, es tomada de la idea tripartita del alma de Platón.<sup>98</sup> Según Platón el hombre está dividido en dos: cuerpo y alma. El alma, a su vez, está dividida tres partes: una parte racional encargada del conocimiento y el entendimiento, otra parte llamada irascible relacionada con la fuerza, el valor y la ira, y finalmente la concupiscible vinculada con los deseos, la satisfacción y el placer. Dentro de esta división la parte racional ocupa el lugar más importante, mientras que lo irascible y lo concupiscible tienen el segundo y tercer lugar respectivamente: la razón debe gobernar sobre las otras partes en aras de alcanzar la perfección.<sup>99</sup> Por lo anterior, Tasso utiliza la tripartición del alma de Platón como base del significado alegórico de su épica. El poeta, sin embargo, va más allá de lo que dice Platón y agrega que una vez que el alma ha obtenido la perfección debe entregarse a la oración y esto puede ejemplificarse en el último episodio de la *Liberata* cuando Goffredo, una vez recuperado el santo sepulcro, se inclina a adorarlo.<sup>100</sup> Aunque lo maravilloso no aparece nombrado directamente en este texto, es posible considerarlo como parte de la alegoría. A las características de los maravilloso tassiano podemos entonces agregar un elemento:

- Lo maravilloso, leído con un sentido alegórico, busca contribuir a un fin pedagógico.

## II. 6. Lo maravilloso según Tasso

Antes de dar una definición de lo maravilloso desde la visión de Tasso, cabe recordar que he constuido este concepto a partir de diferentes textos del escritor, los cuales, a su vez, fueron escritos en circunstancias muy particulares y con fines diferentes. Por lo cual, la definición de este concepto no puede ser totalmente homogénea ya que no fue creada como tal, sino que constituye solamente una parte de la reflexión que Tasso realizó a lo largo de su vida. En este segundo capítulo he estudiado las obras teóricas que dan cuenta de este hecho y con bases en ellas he configurado este concepto de maravilloso, el cual no busca ser una teoría general de

---

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>99</sup> Karla Trejo González, *El problema del alma en Platón y en Pablo de Tarso*, p. 10.

<sup>100</sup> Tasso, *Allegoria della Gerusalemme liberata*. Versión de [www.classicitaliani.it](http://www.classicitaliani.it)

lo maravilloso, ni convertirse en un aparato teórico aplicable para todas las obras de Tasso u otros escritores, sino solamente fungir como una herramienta de análisis dentro de esta tesis que permita detectar lo maravilloso en la *Liberata*. Así mismo si bien es evidente que Tasso está influenciado por Aristóteles, Ariosto y el clima religioso del siglo XVI, mi intención tampoco es buscar las similitudes o discrepancias entre sus fuentes y lo escrito por él.

Habiendo señalado lo anterior, en los apartados anteriores fue posible observar que este elemento aparece constantemente en la teoría tassiana; cada texto considerado dentro del corpus reflexiona en torno a la configuración de la épica al tiempo que dota a lo maravilloso de una característica diferente, las cuales se pueden resumir de la siguiente manera, en primer lugar, los elementos y acciones que sean consideradas como maravillosas deben de tener tres características: sobrenatural, verosímil y vinculados a la religión cristiana. Respecto a las dos primeras cualidades Tasso señala que: “Queste due nature [...] e in guisa diverse che sono quasi contrarie fra loro; nondimeno l’una e l’altra nel poema è necessaria”.<sup>101</sup> Siendo por lo tanto ambas contrarias pero necesarias para la épica, la manera en que puedan coexistir es bajo el amparo de la religión cristiana, particularmente de Dios o el diablo, o bien de demonios, ángeles o personajes que reciban la potestad de estos seres.

Otra característica de lo maravilloso es que debe estar presente en el argumento que elige el poeta en aras de facilitar su labor valiéndose de los elementos de esta categoría que se encuentren en la misma historia. El argumento a su vez debe ser histórico para conservar la verosimilitud del poema en general y vinculado a la religión cristiana para legitimar verosimilitud de los elementos maravillosos que se deseen incluir. En este sentido si un poeta toma como argumento una historia pagana los elementos maravillosos que incluya en la obra no serán verosímiles dada la falsedad de estos dioses.

La literatura caballeresca en lo maravilloso tassiano también tiene un papel importante ya que los ejemplos que nombra el escritor en *Discorsi* como anillos y escudos encantados, caballos que vuelan y fantasmas, son propios del *Orlando furioso*. Al respecto Lorenzo Bocca comenta:

Fin dai *Discorsi dell’arte poetica* la centralità del meraviglioso era affermata con forza, come dimostra la posizione liminale che l’argomento prende nel testo: Tasso, conscio del peso del giudizio del pubblico per decretare il successo di un poema, sa di trovarsi di fronte ad un’*audience* ormai abituata all’*Orlando furioso*. Il poema

---

<sup>101</sup> T. Tasso, *Discorsi dell’arte poetica*, p. 6.

ariostesco non è solamente una pietra di paragone, ma un vero e proprio scoglio [...] Non è casuale che buona parte degli esempi di soprannaturale proposti da Tasso nel brano precedente citato siano tratti dal *Furioso*.<sup>102</sup>

La presencia de elementos maravillosos de esta índole en el *Liberata* se debe a que Tasso desea alcanzar el éxito y sabe que para alcanzarlo es necesaria la aprobación de todos los lectores, los cuales están habituados al poema de Ariosto.

Finalmente, el corpus teórico tassiano revela que el poeta concede a la poesía dos fines: el deleitar por medio de la imitación de las acciones y el instruir a partir de la alegoría. Ambos fines vinculados, sin duda alguna, con una de las ideas más importante de la literatura clásica: *Docere et Delectare*. La función de lo maravilloso está delimitada por ambos fines: primeramente, es un recurso con el cual se busca deleitar y en segundo lugar a partir del sentido alegórico contribuir como elemento pedagógico. En cuanto al primer fin, una de las maneras en que lo maravilloso logra conseguirlo es mediante la deceleración del ritmo narrativo de la historia al desviar el relato de las acciones principales. En cuanto su segundo fin, éste se deduce a partir del sentido alegórico de los elementos de la obra, el cual busca instruir al lector en la fe.

Resumiendo lo maravilloso es un elemento que tiene un carácter sobrenatural vinculado a la religión cristiana, lo verosímil es un elemento que se da por sentado a partir de la unión de estas dos primeras características. A su vez, algunos de estos elementos están influenciados por la literatura caballerescas en función de complacer al lector y con esto obtener mayor éxito, y por una fuente histórica. Mi intención no es buscar si la teoría corresponde a lo hecho en la *Liberata*, sin embargo, dejo por sentado algunas de las fuentes de las cuales el escritor afirma que construye estos elementos.

Por otra parte, lo maravilloso no sólo está provisto de cualidades, sino también de funciones delimitadas a partir de los objetivos de la misma poesía: deleitar e instruir. Éstas, no obstante, considero que no pueden ser objeto de análisis dentro de mi tesis ya que, si lo maravilloso logra instruir o gustar es un juicio que le corresponde al lector, y no propiamente medible como parámetro en un análisis. Por ende, me parece pertinente dejar por sentado que los elementos maravillosos deleitan e instruyen allendé este estudio.

---

<sup>102</sup> Bocca, *Le Lettere poetiche e la revisione romana della Gerusalemme Liberata*, p. 189.

# Capítulo III

## III. Lo maravilloso en la *Gerusalemme liberata*

Mi objetivo en este tercer capítulo en primer lugar es definir con base en los parámetros tassianos algunos ejemplos de lo maravilloso dentro de la *Liberata*. Una vez hecho esto, haré un inventario de todos los elementos de esta índole que se encuentren en la obra con el fin de categorizarlos y definir su función con base en la importancia que tienen para el desarrollo del argumento.

### III. 1 Lo maravilloso en la *Liberata*

Gracias al corpus teórico de Tasso fue posible definir un concepto de lo maravilloso. En este apartado con base en este concepto mostraré algunos ejemplos de elementos maravillosos en la diégesis<sup>103</sup> de la *Liberata*. El primer elemento que me gustaría analizar es la elección de Goffredo di Buglione como general del ejército cristiano. Tasso durante las primeras octavas del texto nos presenta el argumento de la obra, el héroe principal, la invocación a la musa, un breve contexto acerca de la situación que viven los cruzados durante la primera cruzada y el primer elemento maravilloso. El poeta narra que el ejército cristiano ha ya conquistado algunas tierras como Nicea y Persia cuando los sorprende el invierno. Debido a este mal tiempo los cruzados deben detener la guerra y esperar: “E ’l fine omai di quel piovooso inverno, / che fea l’arme cessar, lunge non era” (I, 7). En ese momento Dios desde lo alto de su trono mira lo que está sucediendo en el campo de batalla:

quando da l’alto soglio il Padre eterno,  
ch’è ne la parte piú del ciel sincera,  
e quanto è da le stelle al basso inferno,  
tanto è piú in su de la stellata spera,  
gli occhi in giù volse, e in un sol punto e in una

---

<sup>103</sup> Utilizo este termino en el sentido que Luz Aurora Pimentel le asigna con base en los plantamientos de Gérard Genette: “Entenderemos el término *diégesis*, no en el sentido platónico-aristotélico, sino en el que le ha dado Genette: el universo espaciotemporal que designa el relato’ (1972, 280). Por comodidad, la noción de historia y la de diégesis pueden utilizarse como términos sinónimos, como el contenido narrativo de un relato; aunque cuando las necesidades analíticas lo requieren, es pertinente la sutil distinción que propone Genette: si la diégesis es el universo espaciotemporal designado por el relato, la historia se inscribe en la diégesis; es decir el concepto de diégesis o universo diegético tiene una mayor extensión que el de la historia. La historia remitiría a la serie de acontecimientos orientados por un sentido, por una dirección temática, mientras que el universo diegético incluye la historia, pero alcanza aspectos que no se confinan a la acción, tales como niveles de realidad, demarcaciones temporales, espacios, objetos; en pocas palabras el "amueblado" general que le da su calidad de universo”. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 11.

vista mirò ciò ch'in sé il mondo aduna.<sup>104</sup>  
(I, 7)

Dios quiere que la guerra se renueve así que mira en los corazones de los capitanes cristianos para ver quién es digno de comandar a todo el ejército. El Altísimo se da cuenta que el único que tiene un sentimiento puro de liberar Jerusalén del yugo Musulman es Goffredo, por lo cual decide hacerlo general de todo el ejército, así que llama al arcángel Gabriel para que lleve la noticia a Goffredo. Tasso describe a Gabriel como un interprete fiel y un mensajero siempre grato que lleva los decretos del cielo a la tierra y las oraciones de los mortales al cielo: “È tra Dio questi e l'anime migliori/ interprete fedel, nunzio giocondo: / giù i decreti del Ciel porta, ed al Cielo / riporta de' mortali i preghi e 'l zelo” (I, 11). De esta manera Dios da una orden a su mensajero para que diga a Goffredo las siguientes palabras:

Disse al suo nunzio Dio: "Goffredo trova,  
e in mio nome di' lui: perché si cessa?  
perché la guerra omai non si rinnova  
a liberar Gierusalemme oppressa?  
Chiami i duci a consiglio, e i tardi mova  
a l'alta impresa: ei capitan fia d'essa.  
Io qui l'eleggo; e 'l faran gli altri in terra,  
già suoi compagni, or suoi ministri in guerra."  
(I, 11-12)

Antes de seguir describiendo este episodio maravilloso quiero señalar el porqué es un elemento maravilloso. En primer lugar, es el origen de la misma acción lo que permite categorizarlo de esta manera. Como Tasso señala una de las características indispensables para este tipo de elementos es su vinculación con Dios o el diablo, o algún personaje que reciba la potestad de estos seres. En este ejemplo se aprecian ambas características, primero Dios aparece en la diégesis: “quando da l'alto soglio il Padre eterno[...]gli occhi in giù volse, e in un sol punto e in una/vista mirò ciò ch'in sé il mondo aduna” (I, 7). Y hace cumplir su voluntad, es decir, que la guerra se renueve llamando al arcángel Gabriel para que éste comunique su mensaje y las acciones comiencen de nuevo: “Disse al suo nunzio Dio: "Goffredo trova, / e in mio nome di' lui: perché si cessa?/perché la guerra omai non si rinnova/ a liberar Gierusalemme oppressa?” (I, 12). De esta manera se observa que la acción

---

<sup>104</sup> Todas las citas de la *Gerusalemme liberata* serán tomadas de la edición *Gerusalemme liberata*, Torino, Einaudi, 1971. Entre paréntesis me limitaré a colocar el número de canto y las octavas que cito.

comienza en un plano divino, particularmente celestial, y por medio de personaje que recibe la potestad de Dios, en este caso un arcángel, se traslada la voluntad divina al plano terrenal. Por lo cual lo maravilloso cumple al pie de la letra tanto en el hecho de vincularse con un origen cristiano, como en desarrollarse por medio de personaje que recibe la potestad de Dios.

A continuación, el Gabriel vuela al campo de batalla y justo en el momento en que Goffredo está rezando en las primeras horas de la mañana aparece, más brillante que el mismo sol. De esta manera el arcángel le comunica el mensaje divino al mortal. Primeramente, que reúna a los príncipes cristianos, que Dios lo ha elegido para ser general y que sus compañeros en armas aceptaran de buena voluntad este designio: “Tu i principi a consiglio omai raguna, / tu al fin de l’opra i neghittosi affretta. / Dio per lor duce già t’elige, ed essi / sopporran volontari a te se stessi” (I, 16). El arcángel sale volando de regreso al cielo después de dar su mensaje: “Tacque; e, sparito, rivolò del cielo / a le parti piú eccelse e piú serene. / Resta Goffredo a i detti, a lo splendore, / d’occhi abbagliato, attonito di core” (I, 17). Ante tal acontecimiento es de notar que Goffredo di Buglione no reacciona como si fuese una acción baladí. Al contrario, el general de los cruzados queda deslumbrado y atónito, por lo que es posible deducir que este evento va más allá del orden común de las cosas para el personaje haciendo de la acción algo sobrenatural dentro del universo diegético de la *Liberata*. Esta característica cierra de esta manera la triada que se necesita para ubicar este elemento dentro de la categoría de lo maravilloso, al ser sobrenatural por que está más allá del orden común de la diégesis, de origen cristiano debido a sus fuentes y por ende verosímil.

Otra parte del poema que puede dar cuenta de la existencia de este tipo de elementos es la descripción del mago Ismeno. Este elemento maravilloso se encuentra en las primeras octavas del segundo canto. El capitán de los musulmanes Aladino se entera que el ejército cristiano está próximo a llegar a Jerusalén, por lo que un mago llamado Ismeno decide poner al servicio de la causa musulmana su magia. Dentro de la descripción que Tasso hace del mago se encuentran algunas características que se podrían catalogarse como maravillosas.

Mentre il tiranno s’apparecchia a l’armi,  
soletto Ismeno un dí gli s’appresenta,  
Ismen che trar di sotto a i chiusi marmi  
può corpo estinto, e far che spiri e senta,  
Ismen che al suon de’ mormoranti carmi  
sin ne la reggia sua Pluton spaventa,  
e i suoi demon ne gli empì uffici impiega  
pur come servi, e gli discioglie e lega

(II, 1)

En esta octava es posible observar que la primera característica del mago es “trar di sotto a i chiusi marmi/ può corpo estinto, e far che spiri e senta” (II,1). Ismeno por lo tanto tiene la capacidad de revivir a los muertos, es decir posee un poder sobrenatural, el cual no sólo consiste en revivir a los muertos, sino que incluso hace temblar a Satanás en el infierno y controlar a los demonios. La capacidad de asustar al rey del infierno no se ajusta al concepto de maravilloso tassiano ya que está por encima de uno de los seres de los que debe provenir toda acción sobrenatural, sin embargo, en la octava siguiente se proporciona más información acerca del mago que permite vincularlo con la religión cristiana y por lo tanto validar su calidad de maravilloso. Tasso señala que Ismeno es musulmán, pero en el pasado fue cristiano, hecho que le permite seguir practicando los ritos de su antigua religión: “Questi or Macone adora, e fu cristiano, / ma i primi riti anco lasciar non pote”. Incluso el mago llega a tal punto de mezclar ambas religiones: “sovente in uso empio e profano/ confonde le due leggi a sé mal note” (II, 2). La capacidad de asustar y de mandar sobre los demonios y hacer temblar al diablo puede ser verosímil gracias por lo tanto al poder que le proporcionan aún los ritos del cristianismo. En otras palabras, Ismeno tiene capacidades sobrenaturales vinculadas con revivir a los muertos y dominar demonios legitimadas bajo el poder de dos religiones, particularmente la cristiana, por ende, es posible afirmar que la descripción de este mago pertenece a la categoría de lo maravilloso.

Los dos ejemplos mencionados anteriormente: elección de Goffredo di Buglione como general del ejército cristiano y la descripción del mago Ismeno, dan cuenta de la presencia de lo maravilloso visto desde la óptica tassiana en la *Liberata*. Dada la gran cantidad de elementos que se encuentran en la obra me parece pertinente sólo explicar estos dos ejemplos.

### III. 2 Inventario y categorización de lo maravilloso

Lo maravilloso, bajo los parámetros tassianos, está presente en casi todos los cantos de la *Gerusalemme liberata*. Presento aquí un inventario de las acciones y elementos maravillosos.

Canto	Acciones y elementos maravillosos
I	Elección de Goffredo di Buglione como general del ejército cristiano: es el Arcángel Gabriel quien notifica a Goffredo la elección de Dios.
II	Descripción del mago Ismeno.

	Desaparición de la estatua de la Virgen.
III	
IV	Concilio infernal presidido por Lucifer para oponerse a la voluntad divina. Influencia demoniaca sobre Idraonte, tío de Armida, para convencer a su sobrina de ir al campo cristiano y diezmar al ejército enemigo.
V	Influencia demoniaca sobre Gernaldo para increpar a Rinaldo.
VI	
VII	Rezo de Raimondo y asignación de un ángel de su guarda para su protección. Elección de armas por parte del ángel de la guarda de Raimondo. Batalla de Raimondo y Argante. Transformación de Lucifer en una falsa Clorinda para influir sobre un arquero. Lluvia infernal para detener al ejército cristiano.
VIII	Tramas del demonio Astragorre y la furia Aletto. Hechos maravillosos en la historia de Carlo. (Hombres santos, espada de Svenno y sepulcro de Svenno). Aletto influencia a Argillano para que se oponga a Goffredo. Rezo de Goffredo y ayuda divina para controlar la rebelión.
IX	Aletto, transformada en un hombre mayor, alienta a Solimano a combatir Encuentro entre ejército cristiano y musulmán: Aletto y otros seres malignos están presentes del lado pagano. Orden divina de no intervención infernal en la guerra por medio del arcángel Miguel.
X	Ismeno cura a Solimano y lo transporta en un carro volador al campamento musulmán. Hechos maravillosos en la historia de los soldados que escaparon de Armida (transformación en peces y regreso a su estado humano).
XI	Intervención del ángel de la guarda de Goffredo para sanarlo.
XII	Eventos maravillosos en la historia de Arseto, eunuco de Clorinda (Nacimiento de Clorinda, escape de Clorinda y Arseto, Sueño de San Jorge).

XIII	Encantamiento del bosque por Ismeno. Los demonios repelen a los cristianos. Goffredo reza pidiendo ayuda y Dios da un nuevo orden a los acontecimientos.
XIV	Sueño premonitorio de Goffredo (Victoria del ejército cristiano y destino de Rinaldo, quién por voluntad divina, vencerá el encantamiento del bosque). Petición de Guelfo, por inspiración divina, para el regreso de Rinaldo. Elementos maravillosos en la historia del secuestro de Rinaldo por Armida. Entrega de instrumentos maravillosos por el mago de Ascalona.
XV	La Fortuna guía por encomienda divina a Carlos y Ubaldo a la isla de la fortuna. <sup>105</sup> Carlo y Ubaldo en la isla de la fortuna.
XVI	Descripción del lugar donde yacen Armida y Rinaldo. Rinaldo es desencantado.
XVII	Revelación de la estirpe gloriosa de Rinaldo por parte de Pietro.
XVIII	Purificación de Rinaldo por recomendación de Pietro. Rinaldo enfrenta al bosque de Sarón. Revelación divina del arcángel Miguel a Goffredo acerca del apoyo de la milicia celestial.
XIX	
XX	Elementos maravillosos durante el discurso de Goffredo.

He encontrado 39 acciones y elementos maravillosos presentes en la mayoría de cantos del poema, salvo en los cantos cuarto, sexto y decimonoveno. Algunas de estas acciones están compuestas de varios elementos maravillosos, pero esto no significa que cada elemento sea una intervención importante para el poema, sino que algunos pueden asociarse a una sólo acción maravillosa como parte de la misma descripción, como en el caso de la historia de Carlo en el canto VIII que presenta varios elementos maravillosos. Para poder ser más claro

---

<sup>105</sup> El poeta nunca dice que es la Fortuna, sin embargo, los diversos estudiosos de la *Liberata* como Multineddu consideran que se trata de ella.

en este punto me gustaría detallar mejor esta parte del poema. En este episodio de la *Liberata* un guerrero llamado Carlo llega al campo de los cruzados y habla con Goffredo acerca del hijo del rey de Dinamarca, Svenno, el cual deseaba combatir del lado del ejército cristiano, desafortunadamente fue incapaz de cumplir su deseo debido a que Solimano, el sultán de Nicea, lo asesinó. Carlo es uno de los sobrevivientes del ataque y compañero de armas del sultán fallecido y cuenta que luego de la derrota tuvieron lugar una serie de milagros, por ejemplo, la aparición de dos hombres que lo curaron, el surgimiento de una luz que descubre de entre los muertos el cuerpo de Svenno y la creación de un sepulcro de manera maravillosa para el sultán. Si bien cada elemento es maravilloso, me parece pertinente ubicarlos como parte de la misma descripción de la historia por razones de practicidad.

Por lo tanto, algunos elementos dentro de la obra tienen un rol esencial para el poema, mientras que otros sólo cumplen un rol descriptivo, como en la historia de Carlo, por tal razón considero esencial categorizarlos, tomando como parámetro la importancia que desempeñan para el desarrollo de la obra. He dividido mi categorización en tres grupos; en el primer grupo, denominado de acciones principales, se encuentran las acciones más importantes para el desarrollo del argumento; en el segundo, denominado grupo secundario, las acciones derivadas por las del primer grupo y finalmente, en el tercero, los elementos que considero sólo participes con un rol descriptivo. Esta categorización está influenciada por el capítulo III, dedicado a la estructura de la *Gerusalemme liberata*, del libro de Emilio Russo que he citado con anterioridad.

### **III. 2.1 Elementos principales**

El grupo de elementos principales está compuesto de dos acciones indispensables para el desarrollo de los acontecimientos en la *Liberata*. La primera corresponde a la previamente señalada en el apartado anterior: la elección de Goffredo di Buglione como general del ejército cristiano por parte de Dios en el canto número I. Las octavas que corresponden a esta acción narran que durante el sexto año de la guerra santa todo está detenido a causa del invierno. Ante esta situación Dios dirige la mirada al mundo y se centra en Soria. El Altísimo inspecciona los corazones de los príncipes cristianos y se da cuenta que en la gran mayoría de ellos su deseo de liberar Jerusalén no es puro; muchos en realidad buscan adquirir fama o dinero. El único que tiene un deseo genuino de liberar a la ciudad santa y fe verdadera es Goffredo di Buglione: “vide Goffredo che scacciar desia/ de la santa città gli empi pagani, /

e pien di fé, di zelo, ogni mortale / gloria, imperio, tesor mette in non cale” (I, 8). Este guerrero a diferencia de sus compañeros no busca la gloria, ni tesoros o imperios. Al ver la pureza del guerrero, Dios lo elige para que sea el general del todo el ejército cristiano. Para comunicarle su decisión el Altísimo manda al arcángel Gabriel a hablar con Buglione. El mensajero divino llega al campo cristiano y le notifica al guerrero la voluntad de Dios.

Goffredo a Dio, come egli avea per uso;  
quando a paro co 'l sol, ma piú lucente,  
l'angelo gli apparí da l'oriente;  
e gli disse: "Goffredo, ecco opportuna  
già la stagion ch'al guerreggiar s'aspetta;  
perché dunque trapor dimora alcuna  
a liberar Gierusalem soggetta?  
Tu i principi a consiglio omai raguna,  
tu al fin de l'opra i neghittosi affretta.  
Dio per lor duce già t'elegge, ed essi  
sopporran volontari a te se stessi.  
Dio messaggier mi manda: io ti rivelo  
la sua mente in suo nome. Oh quanta spene  
aver d'alta vittoria, oh quanto zelo  
de l'oste a te commessa or ti conviene!"  
Tacque; e, sparito, rivolò del cielo  
a le parti piú eccelse e piú serene.  
(I, 15-17)

Las octavas anteriores son fundamentales para catalogar esta acción como principal. Tasso narra que Goffredo di Buglione se encuentra rezando como acostumbra cuando se le aparece Gabriel: “Goffredo a Dio, come egli avea per uso; / quando a paro co 'l sol, ma piú lucente, l'angelo gli apparí da l'oriente” (I, 15). Éste le comunica que ha llegado el momento idóneo para renovar la guerra y liberar a Jerusalén, y que, por designio divino, él ha sido elegido general del ejército: “Tu i principi a consiglio omai raguna, / tu al fin de l'opra i neghittosi affretta. / Dio per lor duce già t'elegge, ed essi /sopporran volontari a te se stessi” (I, 16). Esta acción maravillosa al ser la primera dentro de la diégesis de la *Liberata* funge como el motor que da origen a todo el movimiento narrativo de la obra. La elección de Dios renueva la guerra que están luchando cristianos y musulmanes. Además, la acción divinina no solamente da impulso a la narración, sino que incluso fija la dirección de los acontecimientos hacia un fin: la liberación de Jerusalén. La mayoría de los eventos que se desarrollarán a lo largo de la épica tassiana guardan relación con esta primera intervención maravillosa, ya sea

favoreciendo su cumplimiento o anteponiéndosele. *Ergo*, su importancia se basa en ser el motor de la mayoría de los sucesos, empezando evidentemente por la renovación de la guerra y por propiciar el nacimiento de una segunda fuerza que buscará oponérsele.

El segundo elemento perteneciente a este grupo principal: el concilio infernal presidido por Lucifer del canto IV, puede entenderse como esta fuerza contraria a la primera acción maravillosa. Para poder desarrollar esta idea de manera más amplia es necesario explicar en que consiste este elemento. El diablo, luego de apreciar lo que sucede en la guerra entre cristianos y musulmanes a causa de la decisión de Dios, llama a concilio a los seres infernales: “che sia, comanda, il popol suo raccolto/ (concilio orrendo!) entro la regia soglia; / il repugnare a la divina voglia: stolto, ch'al Ciel s'agguaglia” (IV, II). Los demonios del infierno rápidamente acuden al llamado de Lucifer. Personajes mitad humanos, mitad bestias se hacen presentes, arpías, centauros, esfinges, polifémos, e incluso monstruos jamás antes vistos. Una vez que todos los seres infernales están reunidos, el diablo comienza a proclamar un discurso con referencia a las acciones de los soldados cristianos en la batalla, el crecimiento del cristianismo y la destrucción de ídolos y altares paganos, con el cual busca encender sus ánimos: “Deh! non vedete omai com'egli tenti/ tutte al suo culto richiamar le genti? [...] ch'i nostri altari il mondo a lui converta?/ ch'a lui sospesi i voti, a lui sol arsi / siano gl'incensi, ed auro e mirra offerta?” (IV, 12-14). Una vez que el diablo logra enfurecerlos los convoca a intervenir en la guerra de lado de los musulmanes:

Ma perché piú v'indugio? Itene, o miei  
fidi consorti, o mia potenza e forze:  
ite veloci, ed opprimete i rei  
prima che 'l lor poter piú si rinforze;  
pria che tutt'arda il regno de gli Ebrei,  
questa fiamma crescente omai s'ammorze;  
fra loro entrate, e in ultimo lor danno  
or la forza s'adopri ed or l'inganno.  
Sia destin ciò ch'io voglio: altri disperso  
se 'n vada errando, altri rimanga ucciso,  
altri in cure d'amor lascive immerso  
idol si faccia un dolce sguardo e un riso.  
Sia il ferro incontra 'l suo rettor converso  
da lo stuol ribellante e 'n sé diviso:  
pèra il campo e ruini, e resti in tutto  
ogni vestigio suo con lui distrutto.

(IV, 15-17)

En esta cita es posible apreciar como el diablo les ordena a los demonios dirigirse al campo de batalla para provocar destrozos entre los cristianos: “Ma perché piú v'indugio? Itene, o miei / fidi consorti, o mia potenza e forze: / ite veloci, ed opprimete i rei / prima che 'l lor poter piú si rinforze; / pria che tutt'arda il regno de gli Ebrei” (IV, 15). De esta manera el rey de las tñieblas, a partir de estas octavas, comenzará a tener injerencia en los asuntos terrenales. Además, cabe señalar que la octava diesiete anuncian los contratiempos principales que afectarán a los cristianos y obstaculizarán la conquista de Jerusalén, la ausencia de Rinaldo y Tancredi: "Sia destin ciò ch'io voglio: altri disperso / se 'n vada errando, altri rimanga ucciso, / altri in cure d'amor lascive immerso / idol si faccia un dolce sguardo e un riso", los conflictos internos de los soldados cristianos: "Sia il ferro incontra 'l suo rettor converso / da lo stuol ribellante e 'n sé diviso", etc.<sup>106</sup> Por lo tanto a partir de este concilio infernal tendrá lugar una fuerza contraria a la voluntad de Dios. De esta fuerza infernal derivarán más acciones maravillosas infernales a lo largo de los cantos de la *Liberata* que buscarán oponerse a la voluntad de Dios, es decir a la liberación de Jerusalén.

La elección de Goffredo por parte de Dios y el concilio infernal funcionan de esta manera como ejes o motores dentro de la diégesis; motores en tanto que dan impulso a la narración y ejes en tanto que la direccionan. La mayoría de las acciones maravillosas de la *Liberata* están vinculadas a los objetivos que persiguen los ejes/motores, ya que o bien buscan favorecer la liberación de la tierra santa o evitar que esta suceda. En el segundo grupo de mi categorización se encuentran todas estas acciones.

### III. 2.2 Elementos secundarios

Los elementos y acciones del segundo grupo son importantes para la narración, pero ocupan un papel secundario respecto a los ejes/motores del primer grupo ya que son derivados de éstos. De los 39 elementos maravillosos que he enlistado, 28 entran en esta segunda clasificación. Es importante además señalar que la mayoría de éstos están organizados en una estructura de acción/reacción: por cada intervención en el plano terrenal de uno de los dos bandos, nace una respuesta de lado contrario. A su vez cada intervención secundaria maravillosa genera otra secuencia de acciones, ya sea maravillosas o no, en la obra. Por esta

---

<sup>106</sup> Qui nelle parole minacciose di Satana, vengono annunciati in cifra gli eventi (gli di Rinaldo e Tancredi, l'azione infernale, la dispersioni di molti crociati dal campo) che rallenteranno la conquista di Gerusalemme e indeboliranno lo schieramento cristiano. E. Russo. *Guida alla lettura della "Gerusalemme liberata" di Tasso* p. 47.

razón dentro del segundo grupo distinguiré tres tipologías: intervención, respuesta y secuencia, con el fin de evidenciar la estructura que los rigue. Quiero señalar que me limitaré a exponer sólo las intervenciones y respuestas maravillosas, dejando de lado las secuencias en aras de ser más práctico. También es importante mencionar que esta estructura está presente sólo hasta el canto XIII, ya que a partir de esta parte de la diégesis las acciones maravillosas infernales dejarán de representar un contratiempo para los cristianos debido a una nueva intervención de Dios.

La primera intervención maravillosa secundaria, luego del concilio infernal, corresponde al bando infernal y es la influencia demoniaca sobre Idraonte, tío de Armida, para convencer a su sobrina de ir al campo cristiano y debilitar a este ejército. El mago está pensando una forma de dañar a los cristianos cuando en ese instante un demonio lo influye: “e va pensando con qual arte in prima / il poter de' cristiani in parte sceme, / sí che piú agevolmente indi s'opprima / da le sue genti e da l'egizie insieme: / in questo suo pensier il sovragiunge / l'angelo iniquo, e piú l'instiga e punge” (IV, 22). Un demonio toca la mente de Idraonte y le inspira una forma de diezmarlos, por lo cual Idraonte llama a su sobrina maga Armida y le cuenta sus planes.

Vanne al campo nemico: ivi s'impieghi  
ogn'arte feminil ch'amore alletti.  
Bagna di pianto e fa' melati i preghi,  
tronca e confondi co' sospiri i detti:  
beltà dolente e miserabil pieghi,  
al tuo volere i piú ostinati petti.  
Vela il soverchio ardir con la vergogna,  
e fa' manto del vero a la menzogna.  
Prendi, s'esser potrà, Goffredo a l'esca  
de' dolci sguardi e de' be' detti adorni,  
sí ch'a l'uomo invaghito omai rincesca  
l'incominciata guerra, e la distorni.  
Se ciò non puoi, gli altri piú grandi adesci:  
menagli in parte ond'alcun mai non torni.  
(IV, 25-26)

En estas octavas es posible apreciar que el mago le pide a su sobrina que vaya al campo enemigo y que utilice todos sus encantos para atraer a los cristianos. Armida debe mostrarse como una beldad doliente, para que sus lágrimas y ruegos confundan a los soldados: “Bagna di pianto e fa' melati i preghi, / tronca e confondi co' sospiri i detti: / beltà dolente e miserabil

pieghi, / al tuo volere i piú ostinati petti” (IV, 25). Al primero que debe intentar seducir con palabras y miradas dulces es a Goffredo; si no lo consigue al menos debe conquistar a otros capitanes: “Prendi, s'esser potrà, Goffredo a l'esca / de' dolci sguardi e de' be' detti adorni, / sí ch'a l'uomo invaghito omai rincresca / l'incominciata guerra, e la distorni. / Se ciò non puoi, gli altri piú grandi adescà: / menagli in parte ond'alcun mai non torni” (IV, 26). La intervención del demonio para influenciar al tío de Armida es derivada del eje/motor infernal maravilloso del primer grupo al tener como fin detener la liberación de Jerusalén. Además, ésta no sólo corresponde a una acción mortal, sino que, al ser producto de un demonio, es decir de un personaje sobrenatural vinculado a la religión cristiana, se vuelve un elemento maravilloso, además de que, como Tasso señala es producto de un intermediario. Así mismo, esta primera intervención infernal, desencadena una secuencia de sucesos dentro de la diégesis. En primer lugar, Armida irá al campo cristiano a solicitar ayuda, lo que provocará que Goffredo tenga que elegir un capitán que seleccione diez guerreros para ayudarla. Esto a su vez dará como resultado la muerte de un guerrero cristiano llamado Gernaldo por increpar a Rinaldo, la expulsión de Rinaldo por el asesinato, el secuestro de los soldados y el cautiverio de Tancredi.

Dado que el lado infernal ha intervenido, es necesario que el cielo responda: de la misma manera en que una intervención infernal desencadena una serie de situaciones en contra de los cristianos, una intervención divina (que yo he denominado respuesta) resarcir los daños. A partir de un sueño premonitorio que Dios envía al general del ejército cristiano en el canto XIV, se pondrán en marcha una secuencia de acciones para contrarrestar el daño de la intervención maligna de Idraonte: “sedeve al suo governo il Re del mondo, / e rivolgea dal Cielo al franco duce / lo sguardo favorevole e giocondo; / quinci a lui ne inviava un sogno cheto / perché gli rivelasse alto decreto” (XIV,2). Dios le revela Goffredo a través de Ugone el futuro triunfante que le espera si hace traer de vuelta a Rinaldo.

È replicogli Ugon la via verace  
 questa che tieni; indi non torcer l'orme:  
 sol che richiami dal lontano essiglio  
 il figliuol di Bertoldo io ti consiglio.  
 Perché se l'alta Providenza elesse  
 te de l'impresa sommo capitano,  
 destinò insieme ch'egli esser dovesse  
 de' tuoi consigli essecutor soprano.  
 A te le prime parti, a lui concesse

son le seconde: tu sei capo, ei mano  
di questo campo; e sostener sua vece  
altrui non pote, e farlo a te non lece.  
A lui sol di troncar non fia disdetto  
il bosco c'ha gli incanti in sua difesa;  
e da lui il campo tuo che, per difetto  
di gente, inabil sembra a tanta impresa,  
e par che sia di ritirarsi astretto,  
prenderà maggior forza a nova impresa;  
e i rinforzati muri e d'Oriente  
supererà l'essercito possente.

(XIV, 12-14)

Esta cita muestra como Ugone le pide a Goffredo que haga regresar al hijo de Bertoldo, es decir a Rinaldo, ya que la divina providencia tiene destinado a Buglione ser general del ejército y a Rinaldo ser el ejecutor de las ordenes de éste: “Perché se l’alta Providenza elesse / te de l’impresa sommo capitano, / destinò insieme ch’egli esser dovesse / de’ tuoi consigli essecutor soprano” (XIV, 12). Goffredo, por lo tanto, debe ser el primero y Rinaldo el segundo, es decir la mano que cumpla sus ordenes, no obstante, el único capaz de romper el hechizo del bosque de Sarón es Rinaldo: “A lui sol di troncar non fia disdetto / il bosco c’ha gli incanti in sua difesa” (XIV, 14). Antes de continuar con la explicación de este elemento maravilloso cabe señalar algunos rasgos importantes de éste. En el segundo capítulo de esta tesis, cuando expliqué las partes referentes a lo maravilloso en la *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata* fue posible evidenciar que Tasso, además de atribuir esta clase de elementos a fuentes sobrenaturales vinculadas con el cristianismo, hacía particularmente énfasis en los juicios de la divina providencia para señalar específicamente el origen de las acciones maravillosas. En esta parte de la obra es posible ver como en efecto el poeta atribuye a un elemento maravilloso la fuente de la que habla en su teoría, dejando así por sentado la relación de la diégesis con la teoría.

Continuando con la respuesta celestial, luego de este sueño Goffredo le solicita Guelgo que deje regresar a Rinaldo. El hijo de Bertoldo fue expulsado del ejército en el canto V debido a un asesinato de un soldado cristiano que lo había ofendido. Goffredo cede y manda al mismo Guelfo y Carlo a buscar el poscrito. De esta manera se pone en marcha una serie de acciones que resarcen el mal provocado por la intervención infernal: Carlo y Guelgo son ayudados por Pietro el Eremita y por el mago de Ascalona, quien les otorga instrumentos

maravillosos para que rescaten a su compañero Rinaldo, el viaje de la Fortuna y la liberación del guerrero cristiano de las manos de Armida, resarcido así los daños de que había traído consigo la intervención maravillosa de Idraonte.

La siguiente intervención maravillosa no propicia una secuencia de acciones tan larga como la anterior, sin embargo, también cuenta con la estructura propia de los elementos secundarios. Luego de que Tancredi ha sido recluido en el palacio de Armida, es necesario que alguien se presente a combatir el duelo pendiente con Argante. Rambaldo es elegido y antes del combate reza para pedir ayuda. Rezar, cabe mencionar, es un acto que realizan constantemente los soldados cristianos en la *Liberata*: si bien este acto no es maravilloso en sí, me parece importante señalar que rezar tiene la función de solicitar a Dios una intervención maravillosa y en la mayoría de los casos a lo largo de la diégesis rinde frutos. En esta parte del poema Dios apoya al guerrero encomendando su protección al mismo ángel de la guarda de Raimondo: “L’angelo, che fu già custode eletto / da l’alta Provvidenza al buon Raimondo [...] or che di novo il Re del Ciel gli ha detto / che prenda in sé de la difesa il pondo” (VII, 80). El ángel de la guarda de Raimondo recibe la orden de protegerlo y para hacerlo se dirige a un lugar donde se encuentran algunas armas: “ne l’alta rocca ascende, ove de l’oste / divina tutte son l’arme riposte” (VII, 80). En este lugar se encuentran objetos especiales como la lanza del Arcángel Miguel: “Qui l’asta si conserva onde il serpente / percosso giacque” (VII, 81). Dardos de rayos: “e i gran fulminei strali” (VII, 81). Flechas invisibles que portan males y pestes a la gente: “e quegli ch’invisibili a la gente / portan l’orride pesti e gli altri mali” (VII, 81). Un tridente que provoca terremotos destruyendo las ciudades: “e qui sospeso è in alto il gran tridente, / primo terror de’ miseri mortali / quando egli avien che i fondamenti scota / de l’ampia terra, e le città percota” (VII, 81). Y un escudo de diamante: “Si veda fiammeggiar fra gli altri arnesi / scudo di lucidissimo diamante” (VII, 82). Lanfranco Caretti señala que existe una influencia entre los objetos aquí descritos y la mitología grecorromana.<sup>107</sup> Los dardos de rayos recuerdan a Zeus, las flechas invisibles a Apolo y el tridente a Neptuno. Sin embargo, con base en el concepto de maravilloso tassiano, es posible decir que estos no entran dentro de esta clasificación.

De esta manera el ángel elige el escudo para poder proteger a Raimondo: “Questo l’angelo prende, e vien con esso / occultamente al suo Raimondo appresso” (VII, 82).

---

<sup>107</sup> Lanfranco Caretti, *Gerusalemme liberata*, p. 220.

Raimodno durante la batalla con Argante es protegido por el ángel. Esto impide que sea herido. Ante esta situación, la respuesta infernal se hace presente.

Argante, il tuo periglio allor tal era,  
quando aiutarti Belzebú dispose.  
Questi di cava nube ombra leggiera  
(mirabil mostro) in forma d'uom compose;  
e la sembianza di Clorinda altera  
gli finse, e l'arme ricche e luminose:  
diegli il parlare e senza mente il noto  
suon de la voe, e 'l portamento e 'l moto.  
(VII, 99)

Al ver que Argante se encuentra en peligro, Belcebú decide transformarse en una falsa Clorinda: “e la sembianza di Clorinda altera / gli finse, e l'arme ricche e luminose: / diegli il parlare e senza mente il noto / suon de la voe, e 'l portamento e 'l moto” (VII, 99).

La secuencia de acciones que tendrá lugar a partir de esta intervención será el ataque de los cristianos a los musulmanes por haber roto las leyes del duelo y, a raíz de esto, una lluvia infernal que frena el embate del ejército de Goffredo. De nuevo así, es posible evidenciar la estructura acción/reacción y secuencia que acompaña las acciones secundarias. La intervención corresponde a el rezo de Raimondo y asignación de un ángel de su guarda para su protección, la respuesta a la transformación de Lucifer en una falsa Clorinda para influir sobre un arquero y la secuencia está compuesta de la elección de armas, la batalla de los guerreros y la lluvia infernal.

Las siguientes acciones que se rigen bajo la estructura que he estado señalando comienzan justo después de que la lluvia se detiene; la intervención corresponde al lado infernal y es llevada a cabo por la furia Aletto, entidad del mundo clásico relacionada con el inframundo, y un demonio llamado Astragorre. Es de notar como Tasso se vale tanto de la mitología clásica como de la judeocristiana para ejemplificar el mal. Ambos personajes idean un plan para que la historia de Carlo, una vez que éste llegue con Goffredo, no sea bien recibida en el bando cristiano. Tasso narra que Astragorre le advierte a Aletto de la próxima llegada de Carlo al campo cristiano: “Mira, Aletto, venirme (ed impedito / esser non può da noi) quel cavaliere / che da le fere mani è vivo uscito” (VIII, 1). El demonio sabe que la historia de Carlo provocará que Rinaldo regresé al campo de batalla: “Questi, narrando del suo duce ardito / e de' compagni a i Franchi il caso fero, / paleserà gran cose; onde è periglio / che si richiami di Bertoldo il figlio” (VIII, 2). Sabiendo esta situación Astragorre le pide a

Aletto que vaya al campo cristiano y manipule todo lo que diga Carlo para que se vuelva en su contra. El demonio quiere que la historia turbe a todo el ejército cristiano y sabe que sólo ella es digna de tal empresa.

Sai quanto ciò rilevi e se conviene  
a i gran principî oppor forza ed inganno.  
Scendi tra i Franchi adunque, e ciò ch'a bene  
colui dirà tutto rivolgi in danno:  
spargi le fiamme e 'l tòsco entro le vene  
del Latin, de l'Elvezio e del Britanno,  
movi l'ire e i tumulti a fa' tal opra  
che tutto vada il campo al fin sossopra.  
L'opra è degna di te  
(VIII, 3-4)

La secuencia de acciones comienza después de esta intervención; llega Carlo ante Goffredo y le cuenta la historia de la que Astragorre tenía conocimiento. El sobreviviente que narra entre otras cosas la muerte de Svenno a manos de Solimano y el destino de la espada del fallecido príncipe de Dinamarca. Casi al mismo tiempo aparecen algunos soldados en el campo con lo que parece ser el cuerpo muerto de Rinaldo. Todo el ejército cristiano consternado se duerme y Aletto aprovecha la situación presentándose en sueños al guerrero cristiano Argillano con el aspecto de Rinaldo muerto: “Gli figura un gran busto, ond'è diviso/ il capo e de la destra il braccio è mozzo, / e sostiene con la manca il teschio inciso, / di sangue e di pallor livido e sozzo” (VIII, 60). Aletto, bajo el aspecto de Rinaldo, induce a Argillano a huir del ejército cristiano diciéndole que Goffredo ha sido el culpable de su muerte. El guerrero se levanta perturbado por el sueño e insta a sus compañeros a tomar las armas: “Così parla agitato, e nel furore / e ne l'impeto suo ciascuno ei trasse. / "Arme! arme!" freme il forsennato, e insieme / la gioventù superba "Arme! arme!" freme” (VIII, 71).

La aparente muerte de Rinaldo junto con antiguos resentimientos hace que muchos se le unan. Ante la posible rebelión propiciada por la intervención infernal, Goffredo reza y obtiene la respuesta divina gracias a un calor que siente. “Tacque, e dal Cielo infuso ir fra le vene / sentissi un novo inusitato caldo” (VIII, 77). Con calor y con el vigor nuevo que el cielo le ha mandado, Goffredo habla con majestad divina a la rebelión. Incluso su voz parece no ser mortal: “Nudo è le mani e 'l volto, e di celeste / maestà vi risplende un novo lume: / scote l'aurato scettro, e sol con queste / arme acquetar quegli impeti presume. / Tal si mostra a coloro e tal ragiona, / né come d'uom mortal la voce suona” (VIII, 78). Con la ayuda del cielo

Goffredo logra controlar a su ejército de nuevo. Aletto, viendo frustrado su plan, no le queda más que influenciar a Solimano para que combata una vez más. Estos hechos cierran así otro grupo de acciones donde la estructura acción/respuesta está presente; la acción corresponde al plan del demonio Astragorre y Aletto, la respuesta a la ayuda divina para que Goffredo controle la rebelión y la secuencia de eventos a la influencia de Aletto sobre Argillano para que se oponga a Goffredo.

El siguiente grupo de acciones secundarias parte de una intervención infernal. Aletto molesta por no poder dividir a los cristianos decide influenciar a Solimano para que ataque a los cristianos. El ser maléfico para lograrlo se transforma en un hombre anciano llamado Arape: “A costui viene Aletto, e da lei tolto / è ’l sembiante d’un uom d’antica etade: / vòta di sangue, empie di cresse il volto, / lascia barbuto il labro e ’l mento rade” (IX, 8). Para convencerlo le da un discurso en el que lo alienta a luchar contra cristianos por la noche: “Così racquisti il regno? e così i tuoi / oltraggi vendicar ti credi e ’l danno? / Ardisci, ardisci; entro a i ripari suoi /di notte opprimi il barbaro tiranno” (IX, 10). Soliman es convencido y por la noche de ese mismo día. Poco después Aletto, el guerrero y algunos seres infernales que salen del infierno se preparan para el ataque: “s’empie di mostri e di prodigi il cielo, / s’odon fremendo errar larve maligne: /votò Pluton gli abissi, e la sua notte / tutta versò da le tartaree grotte” (IX, 15). El campo de batalla está repleto de diablos que dan tanta fuerza a los paganos. Ninguno de ellos piensa en retirarse. Dios mira lo que sucede en el campo de batalla y ante tal situación decide intervenir llamando al arcángel Miguel para que ordene a los demonios que dejen la guerra:

Chiama Egli a sé Michele, il qual ne l’armi  
[...]  
Va’, dille tu che lasci omai le cure  
de la guerra a i guerrier, cui ciò conviene,  
né il regno de’ viventi, né le pure  
piaggie del ciel conturbi ed avenene.  
Torni a le notti d’Acheronte oscure,  
suo degno albergo, a le sue giuste pene;  
quivi se stessa e l’anime d’abisso  
crucci. Così commando e così ho fisso.  
(IX, 58-59)

En esta octava es posible apreciar las ordenes que Dios quiere que Miguel diga a los demonios, como por ejemplo que dejen de combatir y se alejen del reino de los vivos: “Va’,

dille tu che lasci omai le cure / de la guerra a i guerrier, cui ciò conviene, / né il regno de' viventi, né le pure / piaggie del ciel conturbi ed avenene" (IX, 59). Miguel con un resplendor celestial se dirige al campo pagano. Con el batir de sus alas disipa las tinieblas que habían traído los demonios y con sus primeras palabras exhortan a los seres infernales a regresar a su reino de penas y perpetua muerte: "Itene, maledetti, al vostro regno, / regno di pene e di perpetua morte" (IX, 64). Ante tal orden los demonios dejan el campo de batalla y regresan a los abismos. Su discurso logra ahuyentar a los demonios. Una vez que se han ido, el mundo se realegra. Con este grupo de acciones maravillosas es posible observar otro grupo de elementos con la estructura propia de los elementos secundarios; la acción es la intervención de los seres infernales en el campo de batalla y la respuesta es la orden divina de no intervención que ejecuta el arcángel Miguel.

Luego de que los demonios son expulsados de batalla, los cristianos comienzan a obtener ventaja gracias a una torre de asedio. Clorinda junto con otro compañero destruye esta torre. Los cruzados se ven en la necesidad de buscar materiales para construir una nueva. En este punto sucede una nueva intervención infernal: Ismeno va al bosque de Sarón y aquí traza algunos círculos y señales para encantar el lugar y que los cristianos no puedan construir una nueva torre de asedio: "Or qui se 'n venne il mago, e l'opportuno/ alto silenzio de la notte scelse, / de la notte che prossima successe, e suo cerchio formovvi e i segni impresse [...] E scinto e nudo un piè nel cerchio accolto, / mormorò potentissime parole" (XIII, 5-6). Ismeno invoca a los demonios para que cuiden el bosque. Junto a esto una gran sequía diezma las fuerzas del ejército de Goffredo. Dentro del ejército cristiano dada la situación que viven un soldado recrimina a Buglione. Al verse en tal situación el general cristiano reza y Dios responde a su súplica:

Le accolse il Padre eterno, ed a le schiere  
fedeli sue rivolve il guardo pio;  
e di sí gravi lor rischi e fatiche  
gli increbbe, e disse con parole amiche:  
Abbia sin qui sue dure e perigliose  
aversità sofferte il campo amato,  
e contra lui con armi ed arti ascose  
siasi l'inferno e siasi il mondo armato.  
Or cominci novello ordin di cose,  
e gli si volga prospero e beato.  
Piova; e ritorni il suo guerriero invito,  
e venga a gloria sua l'oste d'Egitto.

(XIII, 72-73)

En esta octava es posible ver como Dios recibe las oraciones de Goffredo y dirige la vista al ejército que lucha en nombre de él: “Le accolse il Padre eterno, ed a le schiere / fedeli sue rivolve il guardo pio” (XIII, 72). Dios, al igual que en el principio del poema, decide dar una nueva orden que de fin al sufrimiento que han sufrido los cruzados, al igual que el cese de la ayuda del infierno: “Abbia sin qui sue dure e perigliose / avversità sofferte il campo amato, / e contra lui con armi ed arti ascose / siasi l’inferno e siasi il mondo armato” (XIII, 73). A partir de este momento el Altísimo ordena un nuevo orden de las cosas, la lluvia para terminar la sequía, el regreso de Rinaldo: “Or cominci novello ordin di cose, / e gli si volga prospero e beato. / Piova; e ritorni il suo guerriero invitto, / e venga a gloria sua l’oste d’Egitto” (XIII, 73). Estos versos tienen un papel muy importante para el poema ya que alterarán la dinámica de las acciones de la guerra que hasta el momento habían propiciado Dios y el diablo. En palabras de Emilio Russo:

Sono versi con i quali si decreta il superamento delle insidie infernali, un “novello ordin di cose” dal quale discenderanno il termine della siccità, e si avvia la sequenza che porterà—attraverso la liberazione e il ritorno di Rinaldo—alla vittoria decisiva.<sup>108</sup>

A partir de este momento, la estructura intervención/respuesta que he tratado de evidenciar ya no estará presentes para dar paso a una secuencia de intervenciones divinas sin interrupción maligna. La secuencia de acciones tanto maravillosas como no maravillosas de la mayoría resto de la obra tendrá como fin la liberación de Jerusalén: algunas de éstas, cabe mencionar, son respuestas a intervenciones infernales que sucedieron antes del canto XIII, como las señaladas anteriormente a partir del sueño premonitorio de Goffredo en el canto XIV. La serie de acciones que corresponde a este nuevo orden de cosas son: el sueño premonitorio de Goffredo, la petición de Guelfo para el regreso de Rinaldo, la entrega de instrumentos maravillosos por el mago de Ascalona, el viaje de la Fortuna con Carlos y Ubaldo, Carlo y Ubaldo versus la isla de la fortuna, Rinaldo es desencantado, Rinaldo versus bosque de Sarón y revelación divina del arcángel Miguel a Goffredo acerca del apoyo de la milicia celestial. Todas ellas las he ubicado también como parte del segundo grupo de mi categorización. De esta manera a partir de la segunda intervención de Dios en el poema, las

---

<sup>108</sup> Russo, *Guida alla lettura della “Gerusalemme liberata” di Tasso*, p.47.

acciones infernales maravillosas dejan de tener presencia, dejando así libre paso a la primera fuerza del poema, es decir a la liberación de Jerusalén.

Anteriormente señalé que los ejes/motores eran dos acciones maravillosas que detonaban todo el movimiento narrativo de la obra: en este sentido las *Liberata* no sólo es una guerra entre cristianos y musulmanes, sino que representa también el resultado de las intervenciones divinas e infernales en el plano terrenal, es decir de una guerra a un nivel divino entre dos fuerzas. Es necesario subrayar que esta característica no es única de la épica Tassiana, ni un invento del escritor. La disputa entre dioses que afecta el destino de los hombres es un rasgo común en las épicas clásicas y que algunos estudiosos han dado el nombre de maquina sobrenatural. Por mencionar un ejemplo de este tipo de historias cabe recordar el gran viaje que enfrenta Eneas por los conflictos entre Juno y Afrodita. En palabras de Trinidad Barrera:

Desde la *Iliada*, la presencia de la divinidad en la épica, frecuentemente dividida en dos bandos, constituye un tópico que ha dado en llamarse sistema o máquina sobrenatural. Los dioses intervienen en la acción, motivando los distintos cambios de fortuna y dirigiendo así el desarrollo de los acontecimientos humanos. La cristianización que del modelo épico lleva a cabo Tasso, implica, como es lógico, la adaptación de dicho recurso a la cosmovisión cristiana, con el consiguiente enfrentamiento del cielo y el infierno.<sup>109</sup>

Esta cita revela la particularidad de la *Gerusalemme liberata* que es la cristianización del modelo épico, es decir de todos los recursos de este tipo de poesía al servicio de la cosmogonía cristiana y que después personajes como John Milton en el *Paraiso perdido* o Lope de Vega en la *Jerusalén conquistada* también reproducirán.

Por último, en el grupo de acciones terciarias colocho aquellas acciones y elementos que no tienen un papel tan importante para el desarrollo de la obra. Este grupo está formado por 9 elementos, de los cuales tres son descripciones de los personajes o de los lugares: la descripción del mago Ismeno (II), la del recinto donde yacen Armida y Rinaldo (XVI) y el discurso de Goffredo (XX). Estas descripciones no aportan nada relevante a la narración. Otros tres elementos de este grupo los he colocado dentro de esta categorización porque no se relacionan de manera directa con los ejes/motores de la obra, o bien son intrascendentes respecto a la empresa de Goffredo; la desaparición de la estatua de la Virgen (II), los hechos

---

<sup>109</sup> Trinidad Barrera, Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII, p. 261.

maravillosos en la historia de Carlo (VIII) y los eventos maravillosos en la historia de Arseto, eunuco de Clorinda (XII). Finalmente, dos elementos más de este grupo también son descripciones, pero en este caso detallan los hechos maravillosos del grupo secundario, como en el caso de la historia del secuestro de Rinaldo por parte de Armida (XIV) y la descripción del carro volador donde viajan Ismeno y Solimano (X)

El único elemento que falta para cerrar la cuenta de este grupo corresponde a la revelación de la estirpe gloriosa de Rinaldo (XVII) en la cual aparece Alfonso II d'Este, el mecenas de Tasso. Es gracias a un elemento maravilloso que el poeta vincula a los personajes de las Cruzadas, en este caso Rinaldo, con la casa d'Este, celebrando así el origen de abuelo de sus mecenas como un linaje que ha servido desde antes a la causa cristiana, hecho sumamente importante en el clima cultural de la Contrarreforma. Cabe mencionar que algunos años atrás, en 1532 para ser precisos, Ariosto en el *Orlando furioso* había vinculado también a la casa de Este con Bradamante y Ruggero.<sup>110</sup> La diferencia entre ambos escritores oscila en el contexto al que están circunscritos: mientras Tasso busca unir a los Este con un hecho profundamente religioso, Ariosto se apega más a un contexto caballeresco.

En cuanto a la clasificación que tiene este elemento, aunque es un recurso interesante, no contribuye al desarrollo de los eventos de la *Liberata*: por tal razón lo coloqué en el grupo terciario de la categoría.

Habiendo clasificado los elementos y acciones maravillosas de la obra y observando el papel que desempeñan dentro del texto, es posible afirmar que lo maravilloso representa un elemento indispensable para la construcción narrativa de la *Liberata*. Su función consiste en dar un primer movimiento que da inicio a toda historia y motivar permanentemente el desarrollo de los hechos.

### **III. 3 Las fuentes de lo maravilloso tassiano**

Mi objetivo en este apartado es señalar algunas de las referencias literarias que Tasso utilizó para componer los principales elementos maravillosos, en aras de evidenciar aún más la complejidad y riqueza de este elemento. Cabe recordar que la estética dominante durante la

---

<sup>110</sup> Ariosto sitúa a Bradamante en su destino heroico: restituir la Edad de Oro de Italia, es decir, el antiguo esplendor que alcanzó durante el Imperio Romano. Este sino se traspa desde el mito a la Casa de Este, manifestando la predestinación que a partir del modelo cortesano se intenta asignar a dicha casta. La apelación al mito artúrico, en el contexto caballeresco, es la fuente de más alto prestigio, en la medida en que la corte artúrica resume el ideal de este mundo. Cristian Sandovál Piña, *La fundación de la genealogía de la Casa de Este en Orlando furioso (1532) de Ludovico Ariosto*, p. 68.

época de Tasso era la de la *imitatio* del mundo clásico, por ende, muchas de las fuentes que configuran lo maravilloso se relacionan con mundo grecolatino. Un ejemplo de esta influencia es el título que Tasso quería para su obra: *Rinaldo*. Su intención era colocar el nombre del protagonista al frente de su épica al estilo de los poemas clásicos como la *Eneida* y la *Odisea*.

Desde el primer verso de la *Liberata* es posible notar cuál es el texto de mayor influencia para la épica tassiana. Torquato escribe: “Canto l’armi [...] e il capitano” (I,1) palabras que sin duda han sido inspiradas por al *incipit* de la *Eneida*: “Arma virumque cano”.<sup>111</sup> Salvatore Multineddu comenta: “Fra queste fonti tiene il primo posto l’*Eneide* dalla qual il poema si può dire che nasca”.<sup>112</sup> La épica de Virgilio por lo tanto es importantísima para composición de la *Gerusalemme*; sin embargo, existen más fuentes clásicas a las cuales Tasso recurre:

Vengono in seconda linea le *Metamofosi* e l’epopee posteriori; cioè la *Farsaglia*, la *Tebaide* e *Bellum Punicum* di Silio. In confronto ai latini, il poeta ha poco profittato dei poemi greci; egli si è attenuto specialmente a quelli di Omero, di Q. Calabro e di Apollonio.

Fra le epopee omeriche s’è valso di preferenza dall’*Iliade*, ma intendiamoci, non sempre direttamente, il più delle volte attraverso il rifacimento del Trissino.<sup>113</sup>

Los poemas épicos latinos tuvieron entonces una gran importancia para la composición de la *Liberata*, mientras que la *Iliada* es menos presente, y casi sólo en la versión –hoy diríamos la reinterpretación- de Trissino.

Otra tradición que proporcionó elementos a la épica tassiana fue la literatura caballeresca. La introducción de estos elementos se debió en gran medida al ingente desarrollo y éxito que había tenido en los siglos pasados esta tradición: muchas de las referencias de estos textos se convertirán en parte de la mentalidad de los hombres del *Cinquecento*. A diferencia del número considerable de textos clásicos que Multineddu señala influenciaron la *Liberata*, en el caso de la literatura caballeresca la mayoría de referencias fueron tomadas del *Furioso* de Ariosto y del *Innamorato* de Boiardo.

---

<sup>111</sup> Salvatore Multineddu, *Le fonti della Gerusalemme liberata*, p. 2.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 21.

Questo elemento (nde. es decir, aquellos propios de la tradición caballeresca) però non gli viene dalle fonti originarie ma dall'*Innamorato* e dal *Furioso*, nonchè da pocho altri poemi romanzeschi italiani di maggior grido.<sup>114</sup>

Finalmente, es menester mencionar que existen otros textos como la *Biblia*, y obras como la *Divina Commedia* o el *Canzoniere* que indudablemente permean la épica de Tasso logrando que la obra sea rica en referencias.

Con esta breve reseña de los textos que ayudaron a configurar la épica tassiana busco dibujar. Por lo tanto, me centraré solamente en los elementos más importantes, es decir en los ejes/motores.

El primer elemento a analizar es uno de los ejes/motores: la elección de Goffredo di Buglione como general del ejército cristiano. Este elemento maravilloso se relaciona con los textos de Dante y Virgilio. En los primeros versos de la octava séptima Tasso refiriéndose al lugar en donde se encuentra Dios escribe: “quando da l’alto soglio il Padre eterno / ch’è ne la parte piú del ciel sincera / e quanto è da le stelle al basso inferno / tanto è piú in su de la stellata spera” (I,7). La *Liberata* describe a Dios sentado en su trono en la parte más *sincera* del cielo. El adjetivo con el que Tasso describe al cielo remite a la manera en que Dante llama a la morada celeste en el canto VII de la *Commedia*: “Li angeli, frate, e ‘l paese sincero/ nel qual tu se’, dir si posson creati/ sí come sono, in loro essere intero” (Par. VII, 130). En cuanto a la influencia de Virgilio, ésta se nota por la posición en la cual se encuentra Dios. En la *Eneida* el mantovano escribe:

Habían llegado a su término los lamentos, cuando Júpiter, contemplando desde lo alto del firmamento el mar por donde se deslizan raudas las velas, la dilatada tierra, los litorales y los pueblos esparcidos, detúvose en la cúspide del cielo y dirigió su mirada al reino de Libia (I, 223-226).<sup>115</sup>

De la misma manera en que Júpiter se encuentra en una parte elevada y desde este punto tiene toda una perspectiva, Tasso describe a Dios en su obra: “e quanto è da le stelle al basso inferno” (I, 7). Después de esta descripción Dios mira a los cruzados y elige de entre ellos a Goffredo como general. El Altísimo manda al ángel Gabriel a notificar la noticia, el cual inmediatamente se lanza a la tarea: “Cosí parlogli, e Gabriel s’accese / veloce ad esseguir l’imposte cose: / la sua forma invisibil d’aria cinse / ed al senso mortal la sottopose / Umane

---

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 212.

<sup>115</sup> Virgilio, *Eneida*. Traducción de Francisco Montes de Oca, México, Porrúa. 1980

membra, aspetto uman si finse, / ma di celeste maestà il compose” (I,13). El arcángel se transforma su forma invisible a un estilo mortal, aunque sigue permaneciendo con majestad divina. Alas blancas, cabellos dorados e incansable Tasso describe al nuncio divino de la siguiente manera: “Ali bianche vestí, c’han d’or le cime, / infaticabilmente agili e preste” (I, 13). Atravieza las nubes y el viento para dirigirse a la tierra el ser celestial: “Fende i venti e le nubi, e va sublime / sovra la terra e sovra il mar con queste” (I. XIV). Cuando Dios envía al arcángel Gabriel, la descripción se asemeja a los versos del primer canto de la *Eneida* en el que Júpiter le revela a Venus el futuro glorioso de su Eneas: con el objetivo de propiciar tal destino envía a Mercurio a Cartago para que Eneas y los troyanos no encuentren dificultades en ser recibidos en la ciudad.

Dijo, y desde lo alto del cielo envió al hijo de Maya para que las tierras y los muros de la nueva Cartago se abran hospitalarios a los teucros, no fuese que Dido, ignorante de los hados, los arrojará de sus confines. Vuelva el dios por el espacio inmenso sirviéndose de sus veloces alas y llega raudo a las costas de Libia.

(I, 254-256)

En general la manera en la que Tasso desarrolla esta parte del texto es muy similar a la de Virgilio; Jupiter manda a Mercurio para facilitar el viaje de los troyanos a Cartago. Mercurio, al igual que Gabriel, atraviesa el cielo con sus alas y llega a Libia. De esta manera es posible ver la influencia de esta parte de la *Eneida* se asemejan a la *Liberata*.<sup>116</sup>

Multineddu señala respecto a esta acción maravillosa que es posible también observar en ella la influencia de *L’Italia liberata dai Goti*. El episodio que señala Multineddu corresponde al momento en el que Dios, habiendo mirado a todos los mortales, decide enviar al ángel Onerio a encontrar al emperador Justiniano:

Ma messer Torquato ebbe anche presente por questo luogo, l’*Italia Liberata*, nella quale e pure descritto il Padre Eterno che dall’alto riguarda gli uomini e manda l’angelo Onerio a trovare l’imperatore Giustiniano.<sup>117</sup>

En cuanto al concilio infernal, lo primero que hay que señalar es que Satanás es llamado por Tasso Plutone, que es el nombre latino del Dios griego Hades. Esta referencia dentro de la obra vincula al diablo, o bien a la maldad, con una deidad de la mitología grecolatina. Analizando la descripción de Plutón, el lugar donde se desarrolla el concilio y los seres que

---

<sup>116</sup> Multineddu, *Le fonti della Gerusalemme liberata*, p. 95.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 11.

asisten a él, es posible observar que en general todo el eje/motor infernal se describe con referencias al Hades clásico.<sup>118</sup> La descripción del diablo comienza de esta manera:

il gran nemico de l'umane genti  
contra i cristiani i lividi occhi torse;  
e scorgendogli omai lieti e contenti,  
ambo le labra per furor si morse,  
e qual tauro ferito il suo dolore  
versò muggiando e sospirando fuore.  
(IV, 1)

Esta octava se puede relacionar con varias fuentes literarias. El primer verso, en el cual Tasso llama a Satanás “il gran nemico,” remite a la *Divina Commedia*: “quivi trovammo Pluto, il gran nemico” (Inf. VI, 115). Otro verso del concilio que parece inspirado por la *Commedia* es “ambo le labra per furor si morse”, el cual se asemeja a las palabras del conde Ugolino: “ambo le man per dolor mi morsi” (XXXIII, 58), en las cuales expresa la pena que siente el conde por no poder alimentar a sus hijos que se mueren de hambre. En cuanto a la metáfora de un toro mugiendo de dolor y suspirando de furor para describir la molestia de Satanás, ésta guarda relación con el episodio de la muerte de Laocoonte en la *Eneida*. Justo en el momento en el que el sacerdote se encuentra inmolando un toro, dos serpientes salen del mar y atacan a sus hijos y a él. En el ansia de quitárselas, Laocoonte se asemeja al sufrimiento de un toro herido.

Laocoonte se esfuerza por desatar aquellos nudos con las manos, mientras chorrea de sus vendas babas y negro veneno y lanza hasta los astros gritos horrendo, semejantes a los mugidos del toro, cuando huye, herido, del ara sacudiéndose del cuello el hacha mal asegurada.  
(II, 220-224)

En cuanto al lugar en donde se celebra el concilio, la *Liberata* lo define como la “regia soglia”, es decir el palacio real de Plutón. Según la mitología grecolatina este espacio se encuentra dentro del Tártaro y es habitado sólo por seres monstruosos.<sup>119</sup> La *Liberata* muestra una gran diversidad de seres infernales atendiendo al llamado de Plutón, y la mayoría

---

<sup>118</sup> Al respecto cabe decir que bajo el contexto religioso cristiano del escritor es evidente que aquello que no sea cristiano; ya sea lo grecolatino o musulman, sea considerado como lo maligno, sin embargo, esto no es una ley en el texto dado que cuando el ángel de Raimondo elige las armas para ayudarlo, éstas son similares a la tradición grecolatina, por lo cual, aunque esta cultura tiene una fuerte asociación con lo maligno en la obra, no siempre es así.

<sup>119</sup> <http://www.treccani.it/enciclopedia/tartaro/> s.v. Tartaro.

de estos seres son los mismos que se mencionan en el sexto canto de la *Eneida*. Para poder observar esta similitud, primero veamos el texto de Tasso:

Qui mille immonde Arpie vedresti e mille  
Centauri e Sfingi e pallide Gorgoni,  
molte e molte latrar voraci Scille,  
e fischiar Idre e sibilar Pitoni,  
e vomitar Chimere atre faville,  
e Polifemi orrendi e Gerioni;  
e in novi mostri, e non piú intesi o visti,  
diversi aspetti in un confusi e misti.  
(IV, 5)

La mayoría de elementos mencionados en la *Liberata* corresponde al listado de monstruos en la entrada de inframundo de la *Eneida*. El mantova escribe: “Moran además en aquellas puertas otras muchas monstruosas fieras los Centauros, las biformes Escilas, y Briareo el de cien brazos” (VI, 285-286). Tasso toma de esta cita sólo dos elementos: los *centauri* y las *scille*. La *Eneida* continua la descripción de la siguiente manera: “la Hidra de Lerna con sus espantosos silbidos y la flamígera Quimera, las Gorgonas, las Harpías y aquella fama que animó tres cuerpos” (VI, 287-289). De esta segunda cita que describe el inframundo, en la *Liberata* también pueden apreciarse las *chimere*, las *arpie*, las gorgonas y la harpía, si bien esta última en el texto del italiano señala más de una.

Habiendo analizado los ejes/motores, me gustaría ahondar en algunos otros elementos maravillosos que considero ricos en referencias intertextuales. Uno de ellos corresponde al episodio en el cual Aletto y Solimano atacan el campo cristiano. Dios, viendo el gran daño que han causado estos guerreros decide mandar al ángel Miguel. Tasso describe a Dios rodeado por espíritus inmortales y con un gran esplendor que deslumbra incluso a los más dignos. Al: “Quivi ei cosí nel suo splendor s’involve, / che v’abbaglian la vista anco i piú degni / d’intorno ha innumerabili immortali” (IX, 57). La primera parte de esta cita de la *Liberata* remite a Petrarca. El verso “d’intorno ha innumerabili immortali” de esta octava que hace mención a los espíritus innumerables que rodean a Dios es muy parecido al verso “d’intorno innumerabili mortali” (I, 28) que Petrarca usa en el *Trionfo d’amore* para referirse a todos aquellos mortales que acompañan el carro en el que va Cupido. En cuanto a la luz que rodea a Dios podría tomarse inspirada por uno de los primeros versos del *Evangelio*

según Juan en el cual refiere a Dios como luz: “En ella estaba la vida / y la vida era luz de los hombres; / la luz brilló en las tinieblas/ y las tinieblas no la comprendieron”<sup>120</sup>

Luego del ataque de los guerreros paganos Dios da una orden por medio del Miguel, la cual conciste en decirle a los demonios que dejen de guerrear: “Va’, dille tu che lasci omai le cure / de la guerra a i guerrier, cui ciò conviene” (IX, 59). Ordena que vuelvan a la noche, su digno albergo y lugar de penas, y atormente a sus compañeros de suplicios: “Torni a le notti d’Acheronte oscure, / suo degno albergo, a le sue giuste pene / quivi se stessa e l’anime d’abisso / crucii. Cosí commando e cosí ho fisso” (IX,59). La dinámica de toda la escena de la intervención del arcángel, afirma Multineddu,<sup>121</sup> remite al canto XIV del *Orlando furioso*, cuando Dios manda a Miguel a confrontarse con espíritus malignos: Luego de que sarracenos y cristianos han tenido un gran número de bajas después de un enfrentamiento, los cristianos ruegan a Dios, quien manda a llamar al arcángel Miguel para que encuentre el Silencio y le pida acompañar al ejército de Inglaterra, con el fin de que puedan llegar desapercibidos a Francia.

leva gli occhi pietosi, e fa, con mano  
cenco che venga a sé l'angel Michele.  
-Va (gli disse) all'esercito cristiano  
che dianzi in Picardia calò le vele,  
e al muro di Parigi l'appresenta  
sí, che 'l campo nimico non lo senta  
Truova prima il Silenzio, e da mia parte  
gli di' che teco a questa impresa venga;  
ch'egli ben proveder con ottima arte  
saprà di quanto proveder convenga.  
Fornito questo, subito va in parte  
dove il suo seggio la Discordia tenga:  
dille che l'esca e il fucil seco prenda,  
e nel campo de' Mori il fuoco accenda.<sup>122</sup>  
(XIV, 70-71)

Estos dos episodios de la *Liberata* y del *Furioso* guardan ciertas similitudes, en primer lugar, la orden de Dios y en segundo lugar la elección del arcángel Miguel. En ambas escenas tanto la fuente de la acción como el intermediario son iguales. Además de que en ambos textos existe una orden que se debe cumplir.

---

<sup>120</sup> Schökel, *La Biblia de nuestro pueblo*. Bilbao, Claret, 2013.

<sup>121</sup> Multineddu, *Le fonti della Gerusalemme liberata*, p. 106.

<sup>122</sup> Ariosto, *Orlando furioso* (Vol. II), edición de Emilio Sanguinetie. Milano, Garzanti, 1962.

Otro elemento maravilloso que remite a la literatura caballeresca es el de los encantos del mago Ismeno. Después de que Clorinda incendia la torre de asedio y muere por la espada de Tancredi, Ismeno decide hechizar el bosque más cercano para que los cristianos no puedan construir una nueva torre de asedio. Tasso narra que Ismeno va al bosque por la noche y dibuja un círculo en este lugar, además de decir algunos encantos: “Or qui se ’n venne il mago, e l’opportuno / alto silenzio de la notte scelse, / de la notte che prossima successe, /e suo cerchio formovvi e i segni impresse. / E scinto e nudo un piè nel cerchio accolto, / mormorò potentissime parole” (XIV, 5). Los encantos del mago tienen como función invocar a los habitantes del averno para que tomen a su custodia el bosque y no permitan la entrada a nadie: “Prendete in guardia questa selva, e queste / piante che numerate a voi consegno” (XIII,5 -8). A partir de este momento los demonios cuidan la selva de Sarón. Este episodio sin duda se asemeja a los encantamientos que realiza el mago Malagigi para detener a Feraguto y Rodamonte en el *Orlando Innamorato* de Boiardo:” Ed intrato li presso in un boschetto, [...] Ben fu servito di quel che avea voglia, / Ché fu a demonii il bosco tutto pieno: / Più de ducento ne è per ogni foglia. / E Malagise, che gli tiene a freno, / Comanda a ciascadun che via se toglia, / Largo aspettando insin che altro comanda; / Poi di costoro a Scarapin dimanda” (XXII, 44-45).<sup>123</sup> Ambos episodios tienen lugar en un bosque donde los magos realizan encantamientos con los cuales esperan obtener un favor de los demonios. Así termina este rápido recorrido que pretende tan sólo mostrar la diversidad de fuentes de la *Liberata*.

---

<sup>123</sup> Boiardo, *Orlando innamorato* (Vol. II), edición de Aldo Scaglione. Torino, Utet, 1974.

## Conclusiones

El título de esta tesis hace referencia a la palabra “apreciación”, la cual puede ser entendida como el acto de percibir a través de los sentidos, o bien de dar valor a un objeto. Estas dos acepciones de la palabra me parecen indicadas para definir mis objetivos: a lo largo de estas páginas he intentado evidenciar el papel de lo maravilloso en la *Gerusalemme liberata*, así como darle el valor que se merece.

Respecto al primer punto, ha sido posible mostrar que lo maravilloso tiene un papel importante tanto a nivel teórico como a nivel diégetico en la *Liberata*, no solamente por su constante presencia en ambos aspectos, la cual es evidente, sino también por la trascendencia que tiene para la obra.

En relación al aspecto teórico, los textos que Tasso escribió *ex profeso* para acompañar la *Liberata* –el corpus teórico tassiano– además de meditar sobre varios temas, definen lo maravilloso dotándolo de diversas características sustentadas por toda una reflexión en la cual el peso del contexto histórico se manifiesta de manera evidente. Por ejemplo, las características que se establecen en *Discorsi dell’arte poetica* nacen motivadas previo a la composición de la obra por las posturas literarias del *Cinquecento*: lo maravilloso se asocia con la tradición caballeresca, al tiempo que debe ser verosímil según las ideas de la *Poética*. Estas características a su vez están influenciadas por el clima religioso derivado de la Contrarreforma, que resulta en la creación de lo maravilloso cristiano. Este último, considero, representa un factor sumamente importante ya que define una de las cualidades que hacen particular a lo maravilloso en la óptica tassiana. El poeta se vale de este recurso para no desencajar con la ortodoxia religiosa de su tiempo: asociar lo maravilloso dentro de los lindes del cristianismo le permite librar la censura de la Iglesia y evitar problemas con la Inquisición, al mismo tiempo que participar de la pedagogía religiosa de su época. En este sentido se puede aseverar que Tasso es un campeón de las principales ideas de su época, ya que intenta incluir todas ellas en la *Liberata*: desde los recursos de la tradición caballeresca y las ideas de la *Poética* hasta el fervor religioso, manifestándose todas en lo maravilloso.

La reflexión sobre este elemento, sin embargo, no sólo ocupa un lugar previo a la composición de la *Liberata*, sino que está presente durante y después de la escritura de la misma, lo cual comprueba la importancia que el autor otorgaba a lo maravilloso. Fundamento de esto es la correspondencia que Tasso sostuvo con sus revisores y que hoy se conoce como

*Lettere poetiche* que, además de ser un diario de su quehacer artístico, se presenta como un discurso teórico en el que se observan sus preocupaciones respecto a la obra, los puntos sobre los cuales se centraba más y las transformaciones que realizaba constantemente. Por otra parte, *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata* y *Allegoria della Gerusalemme liberata* son textos que reflejan el interés de Tasso por reflexionar acerca de lo maravilloso *a posteriori* con respecto a la escritura de la obra. En síntesis, el corpus teórico tassiano es indispensable para definir lo maravilloso y por ende para apreciarlo en todas sus dimensiones. Estos cuatro textos confirman que este elemento goza de un valor notable a nivel teórico en la *Gerusalemme liberata*.

En cuanto a lo maravilloso a nivel diegético en la obra, lo primero que quiero resaltar es la constante presencia de este elemento a lo largo de diecisiete cantos, de los veinte que posee la obra. Bajo los parámetros tassianos fue posible detectar 39 elementos maravillosos que luego fueron categorizados dentro de tres grupos en función de la importancia que desempeñan para la narración: grupo de acciones principales, secundarias y terciarias. De estos tres grupos, el primero es indispensable para entender su función, valor e importancia en la obra ya que se encuentran lo que he denominado ejes/motores maravillosos.

Las acciones maravillosas del segundo grupo, o acciones secundarias, son resultado de las acciones desencadenadas por los elementos del primer grupo. Fue posible evidenciar que se rigen bajo la fórmula acción/reacción: por cada intervención, infernal o divina que tiene lugar en el plano terrenal, su contraparte reacciona interviniendo. A su vez esta fórmula origina una secuencia de acciones que constituyen prácticamente la totalidad de la narración de la *Liberata*. Cabe recordar que en el canto XIII existe un elemento maravilloso que rompe con esta fórmula, con lo cual la fuerza del eje/motor infernal queda invalidada de aquel momento en adelante. A partir de este canto, sólo la fuerza del eje/motor divino continúa trabajando dentro de la obra, obteniendo como resultado la liberación de Jerusalén. En cuanto al tercer grupo, fue descartado por no contar por un papel importante dentro de la narración.

De esta manera es posible confirmar que la función de este elemento a nivel diegético es vital, a tal grado que el poema precisa de lo maravilloso para comenzar su desarrollo y también para plantear una problemática dentro del texto ya que, de la misma manera en que un elemento maravilloso inicia la historia, es un elemento maravilloso el que se encarga de problematizarla, desatando la mayoría de contratiempos que tendrán los cruzados a lo largo

de la *Liberata*. Esta característica, conocida como maquina sobranatural, es un rasgo recurrente en las épicas clásica, sin embargo, el gran valor de la *Liberata* conciste en adaptarlo a óptica cristiana.

Por otra parte, quisiera hacer una pequeña comparación entre teoría y diégesis. El corpus teórico no asigna una función tan importante a lo maravilloso: si bien reflexiona constantemente en torno a él e incluso le asigna dos funciones, deleitar e instruir, ninguna de ellas lo coloca como un elemento principal para el desarrollo de la historia. En este sentido, la función teórica de lo maravilloso se diferencia de la función que desempeña dentro de la diégesis, ya que éste último tiene más peso a nivel narrativo que lo que plantea el corpus tassiano. En palabras de Emilio Russo:

Il meraviglioso cristiano era dunque passato da un ingrediente funzionale al diletto a uno dei cardini della favola: al cospetto delle mura di Gerusalemme veniva descritto il rinnovarsi dello scontro Inferno e Cielo per vie de “meraviglie”, di evento soprannaturali, che ora costituivano una delle sezioni fondamentali della *Liberata*.<sup>124</sup>

Por último, para tener un panorama más amplio de la complejidad de este elemento, el apartado de las fuentes que constituyen lo maravilloso dio cuenta *grosso modo* de la diversidad de textos que utilizó Tasso para configurar este elemento. Bajo un contexto como lo fue el siglo XVI, en el que la estética dominante era la *imitatio* esto no representa ninguna peculiaridad, sin embargo, contrinuye a la riqueza de este elemento, ya complejo por su teoría y sus implicaciones a nivel diégesis, un nuevo valor basado en la relación con sus fuentes.

En conclusión, se debe dar valor a lo maravilloso dentro de la *Liberata*, dada la complejidad e importancia que tiene tanto a nivel diegético, como a nivel teórico. Apreciarlo es percibir uno de los componentes más ricos de la épica tassiana, en tanto que en su tratamiento confluye circunstancias históricas, culturales y literarias.

---

<sup>124</sup> Russo, *Guida alla lettura della “Gerusalemme liberata” di Tasso*, p. 67.

## Bibliografía

- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso* (Vol. II), edición de Emilio Sanguinetie. Milano, Garzanti, 1962.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Traducción de Juan David GARCÍA BACCA. México, UNAM, (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2011.
- ASOR ROSA, Alberto, *Storia europea della letteratura italiana*. Torino, Einaudi, 2009.
- BARRERA, Trinidad, *Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII*. Vervuert, Madrid, 2008.
- BOCCA, Lorenzo. *Le lettere poetiche e la revsione romana della Gerusalemme Liberata*. Alessandria, Edizioni dell'Orzo, 2014.
- BOIARDO, Maria Matteo, *Orlando innamorato* (Vol. II), edición de Aldo Scaglione. Torino, Utet, 1974.
- CESERANI, Remo, Lidia, DE FEDERICIS, *Il materiale e l'Immaginario. L'antico regime, riforme, rivoluzioni* (Vol. III, tomo 1), Torino, Loescher, 1995.
- ALIGHIERI, Dante, *Divina Commedia* introducción de Italo Borzi y edición de Giovanni Fallani y Silvio Zennaro. Roma, Newton Compton, 2011.
- GIGANTE, Claudio, *Tasso*. Roma, Salerno, 2007.
- CARETTI, Lanfranco, *Ariosto e Tasso*. Torino, Einaudi, 2001.
- MULTINEDDU, Salvatore, *Le fonti della Gerusalemme liberata*. Torino, Clause, 1895.
- PETRARCA, Francesco, *Trionfi*, edición de Guido Bezzola, Milano, Rizzoli, 1957.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI, 2005.
- RODRÍGUEZ BEREÁ, David, *El Adone de Giambattista Marino: triunfo de la poética de la maravilla*. Tesis de licenciatura, México, UNAM, 2017.
- RUSSO, Emilio, *Guida alla lettura della "Gerusalemme liberata" di Tasso*. Roma, Laterza, 2014.
- SANDOVÁL PIÑA, Cristian, *La fundación de la genealogía de la Casa de Este en Orlando furioso (1532) de Ludovico Ariosto*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2005.
- SCHÖKEL, Luis Alonso, *La Biblia de nuestro pueblo*. Bilbao, Claret, 2013.

TASSO, Torquato, *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*, edición de Amedeo Quondam. Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1997.

\_\_\_\_\_, *Allegoria della Gerusalemme liberata*, edición de Amedeo Quondam. Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1997.

\_\_\_\_\_, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, edición de Luigi Poma. Bari, Laterza 1964.

\_\_\_\_\_, *Gerusalemme Liberata*, edición de Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1971.

TREJO GONZÁLEZ, Karla, *El problema del alma en Platón y en Pablo de Tarso*. México, UNAM, 2008.

VIRGILIO, *Eneida*. Traducción de Francisco MONTES DE OCA. México, Porrúa. 1980.

### **Páginas electrónicas:**

Biblioteca Bodoni  
<http://www.bibliotecabodoni.net/>

Treccani L'enciclopedia italiana  
<http://www.treccani.it/>

Zanichelli Dizionario più  
<http://www.dizionario piu.zanichelli.it/>