

TORQUATO TASSO

JERUSALÉN LIBERADA

EDICIÓN, NOTAS Y TRADUCCIÓN
DEL ITALIANO DE JOSÉ MARÍA MICÓ

BARCELONA 2024



A C A N T I L A D O

PRÓLOGO

LAS LÁGRIMAS DE LEOPARDI

El viernes 15 de febrero de 1823, Giacomo Leopardi visitó el sepulcro de Torquato Tasso. El autor de *El infinito* se lo contó a su hermano Carlo unos días después en una emocionada y emocionante carta: «Fui a visitar el sepulcro de Tasso y lloré. Es el primer y único placer que he sentido en Roma». El viajero que acuda hoy a la pequeña iglesia adyacente al convento de San Onofre, en el Janículo, se topará en uno de sus laterales con una tumba monumental y una escultura del poeta encargadas por el papa Pío IX, pero Leopardi se inclinó ante lo que entonces era «una piedra de un palmo y medio colocada en un rincón». Ni el desorbitado crecimiento de la urbe ni la proximidad de otro sepulcro de un poeta menor, Alessandro Guidi, que quiso afrontar la eternidad al arrimo del autor de la *Jerusalén liberada*, lograron distraer al arrobado visitante: la modestia de la lápida, preferible a cualquier ostentoso mausoleo, era la mejor muestra de la atormentada grandeza de Torquato Tasso.

Tres años antes de la visita romana, Leopardi había dedicado varias estrofas de uno de sus primeros y mejores *Cantos* a ponderar la «excelsa mente» y el «desventurado ingenio» del poeta sorrentino, y un año después escribiría el curioso *Diálogo de Torquato Tasso y de su genio familiar*, basado en el episodio más célebre de la vida del autor de la *Jerusalén*: su larga reclusión en el hospital de Santa Ana en Ferrara, lugar propicio para los soliloquios y las cavilaciones, «en el tiempo de la enfermedad de su mente». La admiración de Leopardi por su predecesor se formó en la rara alquimia de una inesperada fraternidad, visible en muchas de las experiencias

que compartieron: la precocidad de los primeros escritos, la dedicación al «estudio loco y desesperado»—la frase es de otra carta de Leopardi, pero parece salida del epistolario de Tasso—, la responsabilidad de sentirse un hombre de letras (más que un escritor en los convencionales términos de hoy) orientado al futuro y en perpetuo diálogo con el pasado, los amores imposibles de papel, la misteriosa facilidad de la inspiración, la difícil gestión del talento, los caprichos de la avara salud y la incompreensión de los contemporáneos.

Solo faltó el aderezo de la locura para que el poeta tardorrenacentista que cargaba con los estigmas de la edad de la melancolía pudiese ser considerado con grandes honores la personificación del *mal du siècle*. Goethe lo convirtió en protagonista de uno de sus dramas, quitándole algunos años y mostrándolo como un joven héroe romántico, enamorado y enfrentado a la tiranía de la corte y a la vulgaridad del mundo; el cautiverio y el legendario amor por Leonora d'Este (pues fue un amor más cortesano que cortés y más mixtificado que real) son también la base del encendido *Lamento* que le endosó Lord Byron en uno de sus monólogos dramáticos, en el que la escritura de la genial *Jerusalén* es vista como la mejor liberación de las peores cadenas; Stendhal trabajaba a su muerte en un proyecto de drama sobre nuestro autor, y Baudelaire incluyó entre los «epígrafes» de *Las flores del mal*—que citaré en la traducción de Javier del Prado—un soneto sobre el cuadro de Delacroix *Le Tasse en prison*:

El poeta en la cárcel, harapiento y enfermo,
mientras su pie da vueltas nervioso a un manuscrito,
mide con su mirada, inflamada de espanto,
la escalera de vértigo donde se abisma su alma [...]

Ese genio encerrado en un antro malsano,
esas muecas y gritos, y ese enjambre de espectros
que bulle amotinado, detrás de sus orejas,

soñador que el horror de su casa despierta,
tal es tu emblema, Alma de tenebrosos sueños,
que lo Real sofoca entre sus cuatro muros.

En fin, como si se tratase de una etapa más del *Grand Tour*, la celda en Ferrara o la tumba en Roma del autor de la *Jerusalén* fueron parada obligada para muchos espíritus afines: por una u otra pasaron con pocos años de diferencia—excluyo a los italianos—Goethe, Byron, Shelley, Stendhal, Chateaubriand y Lamartine.

He limitado el inventario de devotos a algunos literatos concentrados en pocos lustros, pero si prestásemos atención a la música resultaría inevitable hablar del poema sinfónico de Liszt y de las óperas de Donizetti y Rossini, y si abriésemos el arco temporal y artístico, a la lista de admiradores se añadirían los nombres de Tintoretto, Monteverdi, Cervantes, Poussin, Lope de Vega, Lully, Milton, Tiepolo, Händel, Rousseau, Voltaire, Fragonard, Goldoni, Haydn, Dvořák o Verdaguer. La posteridad suele ser ciclotímica en sus gustos y la devoción de los románticos fue precedida y seguida por períodos de indiferencia o de tímida parodia, pero la formación del mito de Tasso no era sólo cuestión de tiempo, porque el mito ya estaba bien formado y vigoroso en vida del autor, que fue el primero en alentarlo, queriendo y sin querer. En 1594, un año antes de su muerte, se representó en Londres la comedia anónima y perdida *Tasso's Melancholy*; para entonces, la difusión por Europa de sus versos y sus calamidades llevaba tiempo asombrando e intrigando a las más diversas gentes, y en 1580 Michel de Montaigne fue de los primeros en verlo en su celda y en dejar constancia de tan agrídulce experiencia en el largo capítulo sobre el filósofo medieval Ramon Sibiuda, en el que trata, entre otras cuestiones, de los efectos que el exceso de imaginación puede tener en la salud de los humanos (*Ensayos*, II, 12, que cito por la traducción de Jordi Bayod en esta misma editorial):

En las acciones de los hombres insensatos vemos con qué propiedad se corresponden la locura y las operaciones más vigorosas del alma. ¿Quién ignora hasta qué punto es imperceptible la frontera de la locura con las airosas elevaciones de un espíritu libre, y con los efectos de una fuerza suprema y extraordinaria? Dice Platón que los melancólicos aprenden mejor y destacan más [...] ¿Qué salto acaba de dar, por culpa de su propia agitación y viveza, uno de los poetas italianos más juiciosos, más ingeniosos y más formados en el aire de la antigua y pura poesía que ha habido en mucho tiempo? [...] Me causó más enojo aún que compasión verle en Ferrara en un estado tan lastimoso, sobreviviéndose a sí mismo, ignorándose a sí mismo e ignorando sus obras, las cuales, sin que él lo sepa, aunque ante sus ojos, se han publicado incorregidas e informes.

Es llamativa la sintonía con el diálogo tassesco *El mensajero*, escrito en su primera versión en fechas próximas a la visita del francés: su autor se representa en conversación con un espíritu, fantasma o duende—de tal planteamiento deriva el *Diálogo* leopardiano antes citado—a propósito, entre otras cuestiones, de «lo que la voz común dice sobre mi locura», y que le permite mostrarse consciente y orgulloso de su condición de melancólico, es decir, de creador puro y eventualmente próximo al desatino (cito por la traducción de Marciano Villanueva Salas en el breve y revelador volumen faciticio *Los mensajeros*):

Como quiera que yo mismo no niego estar loco, me ayuda al menos creer que esta nueva locura tenga otra causa. Tal vez sea melancolía excesiva, y, como afirma Aristóteles, los melancólicos han sido hombres de gran ingenio en los estudios de filosofía, en el gobierno de la república y en la composición de versos [...] Sea como fuere, los que no son melancólicos por enfermedad sino por naturaleza poseen un ingenio singular, y yo lo soy por la una y otra razón, de tal suerte que de alguna manera me consuelo a mí mismo.

A la dimensión legendaria de la figura del autor de la *Jerusalén* contribuyó muy pronto la *Vita di Torquato Tasso* publi-

cada por Giovan Battista Manso (Venecia, 1621), que trató personalmente al sorrentino en sus últimos años y que, además de tener acceso a una abundante documentación (porque desde hacía tiempo circulaban ediciones de las cartas), construyó con propensión novelesca una pormenorizada y casi hagiográfica etopeya, con muchos sucesos ciertos, algunos inventados y una sección final de anécdotas y dichos célebres del personaje. Pondré un par de ejemplos. A un conocido de Milán que despreciaba a todo el mundo le dijo Tasso: «Advertid, señor, que cuando la soberbia cabalga, la vergüenza va a la grupa», vieja ingeniosidad de Epicteto que Lodovico Guicciardini había recogido en sus *Detti e fatti piacevoli*. O bien: cuando se aproximaba a la muerte, su médico le preguntó: «¿Por qué, señor Torquato, tenéis los ojos cerrados?», y él, sin abrirlos, contestó: «Para acostumarlos», que es lo mismo que, según Guicciardini en otra de sus recopilaciones—*L'ore di ricreazione*, título por cierto con futuras resonancias cervantinas—, un agonizante Cosme de Medici le dijo a su esposa, aunque se trata de otra antigua ocurrencia con muchos padres. La suma de prestancia juvenil, precocidades varias, dotes intelectuales, virtudes caballerescas, acciones heroicas, amores conflictivos, suplantación de identidades, reveses del destino, inoportuna rebeldía y huellas físicas del humor melancólico culminó siglos después en la invención de las apócrifas *Veglie* que el literato prerromántico Giuseppe Compagnoni publicó en 1803 como si fueran de Tasso: en español se titularon *Noches*, se reimprimieron numerosas veces y a mediados del siglo pasado llegaron a incorporarse como auténticas a la benemérita Colección Austral.

Pero al mejor Torquato Tasso no debemos buscarlo en los efluvios de la leyenda, sino en la solidez de una obra extraordinaria que contiene piezas como las siguientes: un poema caballeresco escrito en la adolescencia (*Rinaldo*); una fábula pastoril representada en la corte de Ferrara y admirada en media Europa (*Aminta*, que propició una de las mejores tra-

ducciones de la historia del español, la del sevillano Juan de Jáuregui); algunos escritos muy influyentes que hoy podríamos llamar de teoría de la literatura (como los *Discursos del arte poética*, convertidos después en los *Discursos del poema heroico*); una veintena larga de diálogos sobre diversos asuntos que muestran la fértil implantación de un género clásico en las lenguas vulgares; un extenso epistolario en el que destacan las cartas motivadas por la revisión de su obra y las más personales escritas durante el encierro; una imponente colección de rimas (más de mil setecientas composiciones que incluyen pequeños cancioneros amorosos o galantes, madrigales de insuperable musicalidad y un efusivo poema inacabado que se conoce como la *Canzone al Metauro*), y otros títulos de gran ambición (pienso en la tragedia *Il re Torrismondo* y en la epopeya sacra *Il mondo creato*) entre los que descuella, naturalmente, su obra maestra, la *Jerusalén liberada*, que después de muchos años de olvido vuelve a publicarse hoy en español.

LA SOMBRA LUMINOSA DEL PADRE

La mencionada *Canzone al Metauro* empieza como un poema encomiástico y de circunstancias, pero pronto se convierte en una doliente confesión autobiográfica que informa de una infancia infeliz (si no digo otra cosa, las traducciones son mías):

¡Ay!, desde el primer día
que el aliento exhalé y abrí los ojos
a esta luz para mí jamás serena,
fui de la injusta suerte
diana y capricho, y me produjo heridas
que con el tiempo apenas se han cerrado.

Vivió con dos heridas que no cicatrizarían nunca: la muerte inopinada—y según él sospechosa—de la madre ausente y la vida itinerante del padre, que tal vez consideraba unidas por la maldición de un destino sin asiento posible: «Del seno de la madre la fortuna | de niño me arrancó»; «nunca más la vería cara a cara»; «seguí con pie inestable al padre errante». El poema queda interrumpido en estos versos:

Buen padre que me miras desde el cielo,
te lloré enfermo y muerto, bien lo sabes,
y tu tumba y tu lecho
gimiendo calenté, y ahora que en alto
gozas, honor mereces y no duelo:
sobre mí caiga mi dolor entero.

La figura de Bernardo Tasso (1493-1569), destacado poeta que hoy brillaría más de no haber sido superado por la deslumbrante obra de su hijo, nos ayuda a comprender qué implicaba exactamente dedicarse a la poesía en el siglo XVI. Fue un poeta soldado, como su amigo Garcilaso de la Vega, con quien coincidió en la campaña tunecina de las tropas de Carlos V (en agosto de 1535) y en los intentos de adaptación de las formas clásicas, favoreciendo el hallazgo de la estrofa de cinco versos que llamamos lira y que tanta fortuna acabaría teniendo en la poesía española. En su condición de cortesano, sirvió al conde Guido Rangoni en Módena, a Renata de Francia en Ferrara y sobre todo al príncipe de Salerno, Ferrante Sanseverino, que tenía su palacio en Nápoles y permitió a Bernardo instalarse en Sorrento, donde vivió unos pocos años de fértil escritura y calma relativa, pues cuando nació su hijo Torquato en marzo de 1544 estaba lejos de casa, en otra campaña militar que duró meses. Ferrante Sanseverino y su secretario fueron declarados después traidores por el virrey de Nápoles Pedro de Toledo—principalmente por apoyar la rebelión de los napolitanos contra la ins-

tauración del Santo Oficio—y tuvieron que tomar el camino del exilio. Bernardo perdió sus posesiones y probó fortuna en París, Roma, Venecia, Urbino y Mantua, alguna vez dejando a Torquato al cuidado de un ayo para proporcionarle la mejor educación posible, y otras veces llevándolo consigo e introduciéndolo en los ambientes letrados, donde una de las cuestiones candentes era la adecuación de los modernos poemas caballerescos a los principios de la retórica clásica. Los cultos amigos del padre se admiraban de la precoz erudición, la facilidad de palabra y la inspirada escritura del hijo, que se prodigó en centros tan destacados como Urbino, Venecia y Padua.

Torquato, en fin, cumplía las mejores condiciones para completar, lejos ya de la milicia, la carrera de su progenitor, que intentó en vano orientarlo hacia los estudios de leyes. Seguir las huellas del padre implicaba frecuentar los cenáculos, crearse una fama de literato para atraer la atención de los poderosos y aspirar a los beneficios de una especie de mecenazgo que en realidad no lo era, porque no consistía en simple y generosa financiación del talento y porque exigía a los estipendiarios servicios diversos y fiel servidumbre. Torquato fue entrando progresivamente en la órbita de los Este (primero con el cardenal Luigi y después con el duque Alfonso II), de manera que acabó recalando en Ferrara, la ciudad que, después de los éxitos literarios de dos de sus más destacados cortesanos (Matteo Maria Boiardo con el *Orlando innamorato* y sobre todo Ludovico Ariosto con el *Orlando furioso*) ostentaba la capitalidad del *romanzo*.

ENTRE ARIOSTO Y ARISTÓTELES

Antes de llegar a Ferrara, Tasso, que había asistido a su padre en la corrección del poema caballeresco *Amadigi* (Venecia, 1560), publicaría, con apenas dieciocho años, su propia

contribución al género: *Rinaldo* (Venecia, 1562), dedicado precisamente al cardenal Luigi d'Este y presentado por el autor como el «parto de un jovencito» inclinado sin remedio a la poesía, impaciente por «darse a conocer» y avalado por un grupo de doctos literatos. En uno de los momentos de *captatio benevolentiae* del revelador texto preliminar «A los lectores», dice que se esforzará «por daros un día una cosa más digna».

El éxito y la popularidad del *Orlando furioso*, añadidos a la popularización de sus secuelas, habían desencadenado un intenso debate crítico en los lustros centrales del siglo XVI, especialmente a cuenta de la renovada e intensa atención que mereció la *Poética* de Aristóteles, traducida al latín y al italiano y prolijamente comentada en ambas lenguas. Varios de los conceptos y principios aristotélicos fueron en realidad sistematizados por los comentaristas y convertidos en reglas por los retóricos, que se valieron de las nociones de «verosimilitud» y de «unidad de acción», entre otras, para condenar los episodios fantásticos, el protagonismo colectivo y la trama proliferante del *Orlando furioso* y otros *romanzi*, que según ellos se habían separado en exceso de los modelos clásicos. Los eruditos expresaron la necesidad de volver a los esquemas de Homero y de Virgilio, y algunos poetas lo intentaron por la vía de la epopeya histórica. El caso más señalado, por su llamativo fracaso, fue *L'Italia liberata dai Goti*, compuesta de veintisiete «libros», no «cantos», y publicada en tres volúmenes en Roma y Venecia (1547-1548); su autor, Gian Giorgio Trissino, escogió los endecasílabos sin rima para imprimir al texto un tono clásico, evitando la octava cantarina de la tradición popular y de ese *Furioso* «*che piace al vulgo*»—como se dice en uno de sus versos—. Los autores implicados con la estética clasicista habían identificado el problema, pero no daban con la solución, y el texto de Trissino acabó, como resumiría Tasso en los *Discursos del poema heroico*, «recordado por pocos, leído por poquísimos, aprecia-

do por casi nadie, mudo en el teatro del mundo y muerto a la luz de los hombres, sepultado en alguna biblioteca o en el estudio de algún letrado».

Aunque siguiera la estela de la narración caballeresca de ambientación carolingia, el *Rinaldo* ya introducía algunos factores de corrección, porque su joven autor llevaba tiempo reflexionando sobre esas cuestiones y quiso «apartarse del camino de los modernos» (es decir, de Ariosto, a quien en el fondo admiraba) para seguir el ejemplo de los «mejores antiguos», procurando «que la fábula fuese una», tratando «de un solo caballero», reuniendo «todos sus hechos en una sola acción», limitando las intromisiones del narrador y ateniéndose sin rigidez a los preceptos aristotélicos para no descuidar el lícito e irrenunciable «deleite» de los lectores (siguen siendo palabras suyas en la presentación del *Rinaldo*).

Torquato Tasso dejó por escrito muchas y fundamentadas opiniones sobre la esencia de la poesía y las características ideales del poema heroico, que podemos resumir en las siguientes: la verosimilitud de un argumento histórico; una estructura en que la variedad se someta a la unidad, y un estilo elevado y solemne que evite las palabras vulgares y los efectos cómicos, dando así sentido y satisfacción a las tres partes de la retórica clásica (*inventio, dispositio, elocutio*). Algunas de sus propuestas y formulaciones (la «unidad mixta», las «palabras peregrinas», lo «maravilloso cristiano», la «ficción verosímil», el «estilo magnífico») hicieron fortuna y fueron esgrimidas después por tirios y troyanos—a favor y en contra de Ariosto o a favor y en contra de Góngora, por poner dos ejemplos concretos de tiempos y lugares diversos—, y tal vez el pasaje más revelador sea el de los juveniles *Discursos del arte poética* que define el poema como un «pequeño mundo» autosuficiente en el que, a pesar de la variedad del contenido (condenso su enumeración, que parece un avance de lo que encontraremos en la *Jerusalén*: desfiles, batallas, asedios, escaramuzas, duelos, torneos, hambrunas, tempes-

tades, incendios, prodigios, concilios celestiales o infernales, sediciones, discordias, extravíos, azares, encantamientos, crueldades, audacias, cortesías y amores felices o infelices), todas las partes dependan entre sí de tal modo, que no pueda cambiarse ninguna de ellas sin arruinar el conjunto. Un ideal que acercaba la poesía a la estética de lo sublime y asignaba al poeta una condición divina, por la semejanza entre sus operaciones y las del «supremo artífice».

La *Jerusalén liberada* fue la manera en que Tasso quiso demostrar que ese ideal era factible, y no es de extrañar, por tanto, que el proyecto le ocupase la vida entera, que le asaltasen por el camino todo tipo de dificultades e insatisfacciones y que, con la intromisión de diversos eventos familiares, sociales, políticos y religiosos, la situación se le fuese alguna vez de las manos.

HISTORIAL DE UN LIBRO

El propósito de escribir un poema épico sobre la que suele llamarse la Primera Cruzada se remonta a la adolescencia de Tasso. En torno a 1560 escribió las primeras ciento dieciséis octavas del *Gierusalemme*, que narran, de manera simple y sin elementos maravillosos, la materia equivalente a los futuros tres primeros cantos de la *Liberada*. Luego abandonó ese esbozo para dedicarse al ya citado *Rinaldo*, una especie de interludio caballeresco que estaba en sintonía con la actividad editorial veneciana y con la obra más ambiciosa y reciente de su padre, el *Amadigi*, pero en cuanto pudo recuperó la idea de un gran poema heroico, para el que barajó tres posibles argumentos, todos ellos con un componente panegírico—consustancial al género épico desde sus orígenes—que le permitiría implicar y celebrar a los grandes linajes de Europa, como él mismo le confesó por carta al conde Ferrante Tassone (*Lettere*, n.º 1551): las hazañas de Godofre-

do de Bullón y otros príncipes «contra los infieles», asunto ya ensayado en el *Gierusalemme*; las luchas de los bizantinos Belisario y Narsete en Italia «contra los godos», que habían sido en su día la opción de Trissino, y las empresas de Carlomagno «contra los sajones y los longobardos», que en cierto modo podían redirigir los relatos de la línea ariostesca, poblada por un sinfín de paladines cristianos y sarracenos, hacia la figura del personaje histórico que se había convertido en un elemento más del decorado: «Y si bien alguno de estos asuntos ya han sido tratados, no importa, porque yo intentaré hacerlo mejor, y siguiendo a Aristóteles».

Cuando en 1565 Tasso se instaló en Ferrara para entrar al servicio del cardenal Luigi d'Este, ya tenía clara la decisión y dedicó aproximadamente una década a escribir el *Goffredo* o *Gottifredo*—así lo llama en las cartas en que va informando a distintos corresponsales de los avances en la redacción. El dedicatario definitivo fue el duque Alfonso II d'Este, a cuyo servicio había pasado en 1572, mejorando su posición y su estipendio. En la selección del argumento influyó sin duda la exigencia del mencionado componente áulico, que el poeta de corte cumplió con creces, vinculando a uno de los personajes principales, el ficticio Rinaldo, con el linaje de los Este (entremezclado con ancestros reales, como en el *Orlando* había hecho Ariosto con Ruggiero) y presentando al duque Alfonso II como un émulo viviente de Godofredo (*Jerusalén liberada*, I, 5, y XVII, 91-95). Pero hubo otros factores importantes. El hecho histórico escogido, algo menos remoto en el tiempo que las guerras de los bizantinos contra los godos y las de los francos contra los sajones, aunque también considerablemente lejano, permitía una aproximación mitificadora en la que se oponían dramáticamente dos mundos que llevaban siglos enfrentándose y que hicieron grandes alardes de hostilidad precisamente en los años en que Tasso estaba escribiendo sus octavas, con el ápice del 7 de octubre de 1571: la batalla de Lepanto, que generaría su propia literatura épi-

ca en varias lenguas, gracias a poetas como el cordobés Juan Rufo, el afroespañol Juan Latino, el veneciano Celio Magno, el portugués Jerónimo Corte-Real, el catalán Joan Pujol o el madrileño Alonso de Ercilla, que en la segunda parte de *La Araucana* decidió dedicar un canto a «la gran batalla naval».

Desde la caída de Constantinopla en 1453, la amenaza turca no había hecho sino extenderse por el Mediterráneo occidental, y, además de ser una cuestión geopolítica muy relevante para Europa durante todo el siglo XVI, incidió directamente en la vida de Tasso, por el recuerdo de varias derrotas cristianas en Los Gelves (la isla de Djerba: en alguna de esas campañas había participado su padre) y por el traumático episodio del asalto de los corsarios turcos a Sorrento en la noche del 13 de mayo de 1558, que se saldó con miles de muertos y cautivos cristianos y del que su hermana Cornelia se salvó por poco.

La narración de Tasso, sin embargo, evita la historia reciente y se centra en la preparación y culminación de la conquista de Jerusalén por las tropas cristianas que había liderado Godofredo de Bullón en julio de 1099. Para ello se documentó profusamente consultando crónicas y otras fuentes históricas entre las que destaca la obra del arzobispo Guillermo de Tiro, escrita en latín en la segunda mitad del siglo XII, editada numerosas veces y publicada en italiano en 1560 con el título de *Historia della guerra sacra di Gierusalemme*. Dar mucho protagonismo a personajes históricos de ambos bandos y seguir lo más fielmente posible ciertos detalles como el fracaso de las embajadas, la construcción de la maquinaria de guerra, la cronología de los movimientos de tropas y la topografía de los combates, sin evitar ni edulcorar, por ejemplo, la masacre cometida por los cruzados en el Templo de Salomón—episodio reportado con énfasis por los cronistas—, eran formas de proporcionar veracidad a un relato histórico potenciado con los medios de la poesía, convirtiendo el vínculo entre realidad y ficción en una especie de ecuación

de identidad, porque la poesía—vuelvo a formular a mi manera los ideales expuestos por Tasso—es la verdad más alta.

Tasso dio por acabada la primera versión completa de su *Goffredo* a finales de 1574 y pocos meses después presentó el texto a Alfonso II d'Este leyendo en su presencia el último canto. Fue entonces cuando, como procedimiento previo a la publicación, decidió someter su obra a la revisión de un selecto grupo de expertos que en aquel momento estaban vinculados a la curia romana. Su coetáneo, amigo y protector Scipione Gonzaga hizo las veces de coordinador del proceso de revisión, en el que participaron el filósofo Flaminio Nobili, el poeta neolatino Piero Angeli da Barga, el teólogo Silvio Antoniano y el venerable y venerado Sperone Speroni, ducho en la obra de Aristóteles. Hoy, a toro pasado y sabiendo las consecuencias que tuvo para la salud física y mental de Tasso, la decisión de someterse a ajenos pareceres se podría interpretar como el mayor error de su vida. En realidad, respondía a la costumbre de una época de encendidos debates teóricos y abundantes foros académicos: sin ir más lejos, lo hizo su padre con el *Amadigi* y él mismo lo había hecho y lo volvería a hacer menos formalmente en cenáculos vénetos y toscanos. Los hechos demuestran que no fue una buena decisión.

La cincuentena de *Lettere poetiche* que Tasso escribió a tal propósito son una delicia, y, contra la opinión de su señor, a finales de 1575 se ausentó de Ferrara para debatir personalmente en Roma con los revisores. Hay cosas que nunca cambian y algunas de las objeciones pertenecen, por decirlo así, al gremio intemporal de los pedantes, incapaces de entender la idea misma de creación, pero en aquel preciso momento postridentino de fervor contrarreformista, la cuestión palpitante no era tanto el difícil equilibrio entre la unidad de la fábula y la variedad episódica—excesiva para los neoaristotélicos—, sino la aún más difícil justificación de los elementos mágicos, las mediaciones demoníacas y las escenas amo-

rosas, cuya sola presencia molestaba a los ojos celantes de la Inquisición. Las octavas que Antoniano consideraba «más lascivas» eran para el autor «las más bellas». Temiendo que los censores desaconsejasen la publicación o que la Inquisición la prohibiese, Tasso redactó una *Alegoría* para poner en evidencia los sentidos ocultos y la utilidad moral de la obra, y se planteó incluso la posibilidad de imprimir dos ediciones: una íntegra de muy pocos ejemplares para que circulase privadamente, y otra censurada para el público general «como manda la necesidad de los tiempos» (*Lettere poetiche*, n.º XLIV). El proceso fue tan largo y decepcionante que en lugar de facilitar la publicación de la obra tuvo como consecuencia la renuncia del autor a difundirla. A finales de 1576 ya no hay referencias a la revisión, y, para acabar de complicar las cosas, Tasso entró en una fase de autocensura, de crisis neuróticas y de peregrinaje por otras ciudades en busca de protección (pueden verse los detalles en la cronología final), circunstancias que agravaron de manera irreversible las ya delicadas relaciones con el duque Alfonso, que ordenó el encierro del poeta en una celda del hospital de Santa Ana. Allí permaneció más de siete años (de febrero de 1579 a julio de 1586) mientras su libro, publicado sin su anuencia durante los primeros tiempos de la reclusión, se iba haciendo famoso con el título de *Jerusalén liberada*.

LA EPOPEYA DE LAS PASIONES

Torquato Tasso alzó un mecanismo textual prodigioso que hizo posibles los equilibrios más insospechados. La lacónica proposición de la primera octava matiza y reduce la variedad ariostesca («Canto las damas y los caballeros, | las armas, los amores, las audaces | y cortesés empresas», *Orlando furioso*, I, 1) con una intención clasicista que remite al «*arma virumque cano*» de la *Eneida* y añade el elemento cristiano:

«Canto las armas pías y el caudillo | que el gran Sepulcro liberó de Cristo» (*Jerusalén liberada*, I, 1). Ahí está entero el argumento de la obra, con la alusión a su protagonista histórico y a su desenlace sin misterio. La progresión lineal del relato no impide su circularidad, pues el voto comprometido por los cruzados y finalmente cumplido por Godofredo (véase I, 23, y XX, 144) tiene un paralelismo evidente con el «voto» de la escritura (I, 4). No se trataba de presentar una historia inventada con apariencia de verdad, que es el camino que siguieron—pero en la prosa, y la matización es importante—los padres de la novela moderna, del *Lazarillo* al *Quijote*, sino de inventar «adornos» y «encantos» propios de la poesía (así se dice en I, 2) para incorporarlos a la narración de un acontecimiento real, creando atractivas y deleitosas fábulas de nuevo cuño sobre la falsilla de una historia conocida. Cuando en los últimos años de su encierro Tasso se vio forzado a escribir una *Apología de la «Jerusalén liberada»*, impresa en Ferrara en 1585, defendió la posibilidad de «acrecentar las fatigas y los peligros de la hazaña con ese arte demostrado por Plutarco que consiste en acrecentar la verdad», y puso precisamente el ejemplo de los «seis años» previos al asalto, que es la información con que se abre el relato (I, 6), sabedor de que habían sido sólo tres.

Una vez iniciada la narración, como se verá, ni los amores, ni los episodios líricos, ni los elementos mágicos típicos de los poemas caballerescos quedarán excluidos, pero todos esos ingredientes—los más discutibles a efectos de la pasada revisión ajena y del futuro replanteamiento propio—presentan unas características particulares, exclusivas de las audaces soluciones arbitradas por Tasso. El protagonista en sentido estricto es uno (Godofredo, personaje histórico), pero pronto tendrá, además de los antagonistas bélicos de rigor, un par de complementos desconcertantes en sus propias filas, con el aguerrido y extraviado Rinaldo (personaje ficticio, aunque vinculado al aporte encomiástico, como ya se

ha dicho) y el heroico y distraído Tancredo, que cargará tanto con las hazañas atribuibles—*ma non troppo*—al personaje histórico como con las tragedias sentimentales inventadas para un paladín enamorado y privado de la posibilidad de un amor feliz.

La «unidad», en fin, puede ser de uno, de dos, de tres, o puede ser «unidad de muchos» (otra ocurrencia de Tasso en la *Apología*), paradoja que le permite prestar una atención inusitada a los matices psicológicos de bastantes personajes y desplegar un sinfín de interacciones narrativas, líricas o simbólicas entre ellos: la extraña pareja de Olindo y Sofronia; el indisoluble matrimonio de Gildipe y Odoardo (hasta que Solimán lo divide); los hermanos Alcandro y Poliferno; los dúos de Alete y Argante, de Argante y Clorinda, de Clorinda y Tancredo, de Tancredo y Herminia, de Herminia y Vafriño, de Aladino y Solimán, de Carlo y Ubaldo, de Ismeno y el mago de Ascalón, del mago de Ascalón y la Fortuna; el triángulo que forman, sin acabar de saberlo, Herminia, Tancredo y Clorinda; los cinco hijos de Latino, que caen uno tras otro ante los ojos del padre; los duelos singulares; los desafíos colectivos; los cambios de identidad; las rivalidades entre los diez escoltas de Armida, entre los generales musulmanes o entre las naciones de una y otra coalición, y los movimientos de tropas impulsados por las fuerzas del Cielo y del Infierno o del Bien y del Mal, en un espectacular antagonismo que es más telúrico y cósmico que ideológico.

En la estructura narrativa de la *Jerusalén liberada* pueden distinguirse cuatro grandes bloques que nos van a permitir seguir la trama al menos en lo esencial, y para más detalle remito a las notas introductorias a los cantos. El bloque inicial (I-III) y el final (XVII-XX) tienen una condición coral que recoge las líneas de fuerza del relato y de los personajes, presentándolos primero y conduciéndolos después a la consecución de su destino. Los bloques centrales, en cambio, aunque asimétricos por su extensión, suponen dos desviaciones

complementarias de la peripecia, primero con los efectos de las fuerzas infernales en un conflicto que parece inclinarse del lado pagano hasta la restauración del orden por intervención divina (IV-XIII), y después con la exótica travesía hacia el reino mágico de Armida y el reparador regreso de Rinaldo (XIV-XVI).

Salvo Armida, que se incorpora para cambiarlo todo en el canto IV, y Solimán, no mencionado hasta el canto VI, los personajes principales (súmense Aladino, Argante, Clorinda, Godofredo, Herminia, Raimundo, Rinaldo y Tancredo) aparecen ya en los primeros compases de la obra. Fuera de ese grupo están los jóvenes cristianos de Jerusalén Olindo y Sofronia, actores de un temprano y patético episodio que empieza y acaba en la primera mitad del canto II. Cuando están a punto de arder en la pira, ella le dice a él con pasmosa serenidad (II, 36):

Otros lamentos, otros pensamientos,
son los que pide la ocasión, amigo.
¿No piensas en tus culpas? ¿No recuerdas
el premio que a los buenos Dios promete?
Sufre en su nombre estos tormentos dulces,
y aspira alegre a la más alta sede.
Mira qué hermosos son el sol y el cielo:
parecen ofrecernos su consuelo.

Tanto los cristianos como los paganos rompen a llorar, y hasta el rey Aladino vuelve la mirada y se va para no mostrar en público su conmoción: «En el común dolor restaste sola: | todos lloraban menos tú, Sofronia» (II, 37). Este episodio favorece la irrupción de Clorinda, uno de los tres personajes femeninos principales, los tres del ámbito pagano y a cuál más fascinante. En su destacadísima dimensión guerrera, Clorinda lleva a cabo arriesgadas misiones junto a Argante, el temible y jactancioso circasiano que empieza formando desigual pareja con otro emisario en la inútil embajada que

abre las puertas a las hostilidades, precedidas por una noche de calma tensa (II, 96-97).

La noche estaba en su más hondo sueño;
 el viento, sosegado; el mundo, mudo.
 Todos los animales, los que viven
 en el fondo del mar o de los lagos,
 los que en cubiles o en rebaños yacen,
 y las floridas aves, en el fondo
 silencioso de olvido y de penumbra,
 templan su afán, su corazón endulzan.

Mas ni el cristiano campo, ni su jefe
 logran calmarse y conciliar el sueño,
 tanto deseo tienen de que luzca
 en el cielo la luz del nuevo día,
 les indique el camino y les conduzca
 a la ciudad que es meta del viaje.
 A cada instante el firmamento escrutan
 por si aclara o algún rayo despunta.

Al día siguiente (estamos ya en el canto III) se libra la primera batalla coral a las afueras de Jerusalén; Aladino contempla el panorama desde una torre mientras su consejera Herminia, secretamente enamorada de Tancredo, va identificando a los paladines enemigos, que tras el combate empiezan a preparar el asedio. Godofredo ordena construir torres de asalto.

En una carta de 1576 sobre la «fábula» de la *Jerusalén*, Tasso le explica a Orazio Capponi que del canto IV «derivan, como de una fuente, todos los episodios». Ahí se concreta el concilio diabólico, y Satanás, presentado a la manera arquetípica y clásica como Plutón, da a las fuerzas del mal unas órdenes muy precisas, y casi todas se irán cumpliendo en los diez cantos siguientes (IV, 17):

Que ocurra lo quiero: que unos mueran,
 otros vivan errando, otros conviertan,
 entre las cuitas de un amor lascivo,

una mirada de mujer en ídolo.
Que se divida el escuadrón cristiano
y contra el capitán alce sus armas;
que mueran todos, que no quede viva
nada más que una cosa: su ruina.

La agente principal de esos planes es la maga Armida, mujer compleja y ambigua de extraordinaria belleza (IV, 30-31):

El viento crea con su soplo nuevos
tirabuzones en el crespo pelo;
avaramente esconde la mirada
y las otras riquezas que atesora.
El color de las rosas en su rostro
con el marfil se mezcla y se confunde,
pero en su boca ardiente y amorosa
sólo está el rojo de la simple rosa.

El torso muestra su desnuda nieve,
en que el fuego de Amor se nutre y crece.
Enseña un trozo de sus pechos jóvenes
y otro lo cubre la celosa tela:
celosa cierra a la mirada el paso,
no a la imaginación, que, insatisfecha
con la belleza que se ve, se interna
en las carnalidades más secretas.

La imaginación supera los límites de la mirada y contempla «todas las maravillas con detalle | para luego contarlas al deseo» (IV, 32), de manera que los paladines cristianos que la ven caen rendidos ante sus encantos, con las honrosas excepciones del casto Godofredo y de Tancredo, que sólo piensa en Clorinda. Armida se inventa una patética historia y usa arteramente su capacidad de seducción para sembrar la discordia entre los cruzados: logra llevarse para su protección a una decena de los mejores, pero la siguen otros muchos en secreto, y por si esto fuera poco el fogoso Rinaldo ha cometi-

do un error imperdonable que lo obliga a abandonar el campamento cristiano (cantos IV-V). El canto siguiente es el del primero de los terribles duelos entre Argante y Tancredo ante el asombro de los circunstantes (VI, 49):

Cristianos y paganos ven con pasmo
el terrible e insólito espectáculo,
barajando el temor y la esperanza
e intentando entender quién pierde o gana;
y entre la multitud no se percibe
ni una voz ni aun el más pequeño gesto;
todos están callados y en silencio:
sólo su corazón sigue batiendo.

La noche fuerza el aplazamiento del duelo (se dan cita a los seis días) y Herminia, que es la más angustiada de las espectadoras, cura a su pesar las heridas de Argante, porque preferiría curar las de Tancredo; su decisión de salir de Jerusalén vistiendo la armadura de Clorinda, aunque le facilita la escapada, hace que Tancredo la persiga erróneamente y será la causa de un buen número de equívocos. La huida de Herminia se prolonga en el canto siguiente (VII) con un celebrado interludio bucólico. Pasan los seis días y Tancredo falta a la cita porque ha caído prisionero en el castillo de Armida, de manera que es Raimundo, ya entrado en años, el que se enfrenta a Argante en otro duelo terrible, condicionado por intervenciones mágicas de signo opuesto que conducen a una nueva batalla campal durante la que se desata una horrible tempestad que obliga a los cruzados a replegarse. Los contratiempos de Godofredo se agravan con una rebelión interna desencadenada por la noticia de la supuesta muerte de Rinaldo (VIII) y con los estragos causados por Solimán y las fuerzas infernales, parcialmente contrarrestadas por las celestiales (IX). Solimán resiste y se presenta en Jerusalén ayudado por la magia de Ismeno; Godofredo es informado de que Rinaldo está vivo y ha liberado del cautiverio en el casti-

llo de Armida a Tancredo y a los paladines que la siguieron, que dan detalles sobre las malas artes de la maga (x).

Comienza el asalto de la ciudad y la crueldad es recíproca. Clorinda hiere a Godofredo, pero se cura velozmente gracias a la intercesión divina, regresa al campo de batalla y al caer la noche ordena que la torre de asalto sea reparada y vigilada (XI). Mientras se prepara para atacar la torre, Clorinda conoce sus orígenes: resulta que es hija de los reyes cristianos de Etiopía, pero decide que eso no cambia nada y sigue defendiendo la fe de los musulmanes, opción que la llevará a enfrentarse a Tancredo: el *combattimento*—lo escribo en italiano para evocar la inolvidable composición musical de Monteverdi—da a la epopeya una altura trágica, pues Clorinda muere a manos de quien la ama y agonizando pide el bautismo a su asesino, a quien perdona con una serenidad sólo posible en la literatura (XII, 64, 66-67):

Pero ha llegado ya el fatal instante
 en que acaba la vida de Clorinda.
 Él en el bello pecho hunde la espada
 y el filo bebe ávido su sangre;
 y un cálido torrente va empapando
 la delicada túnica dorada
 que cubría sus senos. Ella siente
 que le fallan las piernas, y que muere.
 [...]

—Amigo, me has vencido: te perdono.
 Perdóname tú a mí, no al cuerpo impávido,
 sino al alma, que es digna de tus ruegos;
 dame el bautismo que mis culpas lave.—
 [...]

Él en el manantial llenó su yelmo
 y regresó a su compasivo oficio.
 Las manos le temblaban mientras iba
 a descubrir el rostro aún ignoto.
 La vio, la conoció y se quedó mudo.
 ¡Triste el ver y el saber! ¡Triste infortunio!

Es un ejemplo insuperable de agnición o anagnórisis, por decirlo con Aristóteles: «Mejor es el caso del que actúa sin conocer, y reconoce después de actuar» (*Poética*, 1454a). Tasso perfecciona el procedimiento con la identidad simbólica entre Clorinda y Tancredo: «el vivo se parece ya a un cadáver: | el silencio, el color, la poca sangre» (XII, 70).

Con gran dificultad se va sobreponiendo Tancredo a su inmenso dolor, y el inevitable duelo final con Argante se carga ahora con el deseo de venganza del circasiano por la muerte de Clorinda. Es fácil intuir que nos acercamos a un punto de inflexión en el canto final del segundo bloque, el XIII, que el mismo Tasso identificó en otra de sus cartas, esta vez dirigida a Scipione Gonzaga, como el centro («*il mezzo*») de la fábula, porque las cosas de los cristianos han ido empeorando (resumo: el comandante herido, la torre quemada, el bosque encantado, la falta de agua), hasta que Dios atiende el ruego de Godofredo y el ciclo del dominio pagano llega a su fin con una sentencia divina que compensa y desactiva la demoníaca y ya citada del canto IV (XIII, 73):

Hasta hoy ha sufrido peligrosas
adversidades el amado ejército;
las fuerzas del infierno y las del mundo
lo han atacado con secretas armas.
Que empiece un nuevo orden que les sea
afortunado y próspero. Que llueva.
Que dé más gloria al caballero invicto,
que volverá, el ejército de Egipto.

La lluvia purificadora que termina con la sequía, que anuncia el regreso de Rinaldo (el «caballero invicto») y que insta «un nuevo orden» es la mejor expresión, en la última octava del canto XIII, de aquello que Tasso, para hacer compatibles la invención poética y la fe religiosa, definía como «lo maravilloso cristiano»:

Cuando acaba la lluvia, el sol regresa
desplegando sus rayos dulcemente,
con la fuerza viril con que aparece
cuando termina abril y empieza mayo.
¡Oh, devoción del que a Dios honra y puede
borrar la sombra de un mortal presagio,
cambiar las estaciones en el año,
domeñar al destino y a los astros!

Los tres cantos siguientes (XIV-XVI) forman el bloque más próximo a la ficción caballeresca que tanto gustaba al público, con un sorprendente alejamiento geográfico de la región palestina que parecía ser el único espacio de la acción. Carlo y Ubaldo tienen la misión de encontrar a Rinaldo y conducirlo de vuelta al campo de batalla; Pedro el Eremita los pone en contacto con un personaje secundario pero importante en esta parte del poema, el mago de Ascalón, quien, después de llevarlos a su palacio subterráneo y contarles su historia, les explica que Rinaldo fue hechizado por Armida, que ella se enamoró al verlo dormido y que se lo llevó a su palacio en las islas Afortunadas, más allá del mundo conocido. Aleccionados por el mago y conducidos vertiginosamente hasta allí por la Fortuna (que narra la exploración previa de Ulises y elogia la futura de Colón), Carlo y Ubaldo superan peligros y resisten tentaciones para llegar al palacio de Armida y adentrarse en su indescriptible jardín (XVI, 10-11):

Es tan igual lo inculto y lo inventado,
que juzgas natural lo fabricado.
Se diría que la naturaleza
ríe imitando al arte que la imita.
El aura que hace florecer los árboles
es sólo un artefacto de la maga:
son eternas las flores y las frutas,
y mientras una brota, otra madura.

De un mismo tronco y de las mismas hojas
el higo viejo pende junto al nuevo,

y de una rama cuelgan dos manzanas,
una de piel dorada y otra verde;
la exuberante vid se tuerce y sube
donde la parra está más soleada:
aquí el racimo aún no ha germinado
y allí rezuma el néctar de sus granos.

Ateniéndose al *carpe diem* propalado por un persuasivo papagayo («cojamos hoy la rosa, sí, y amemos, | que dar y recibir amor podemos», XVI, 15), Rinaldo yace en un preocupante relajo, pero al verse en un espejo con aspecto poco viril y ser consciente de que los cruzados lo necesitan, se avergüenza y decide abandonar a Armida, quien, tras expresar amargamente su despecho, vuelve a la condición de maga pérfida y vengativa. Tanto él como ella, ayer amantes y hoy de nuevo enemigos, regresan con sus mágicos transportes a la zona de combate para ayudar a los suyos.

El canto XVII es de preparación y balance ante la inminencia del asalto final. El ejército egipcio se reúne en Gaza, el califa pasa revista a sus tropas (nueva simetría con la parada de los cruzados del canto I) y elige a Emireno como comandante. Armida, que ha cerrado pomposamente el desfile, ahora provoca disensiones entre sus pretendientes sarracenos. En el lado cristiano, el mago de Ascalón revela a Rinaldo el glorioso futuro de su linaje, y el joven se somete, ya en el canto XVIII, a una especie de rito de purificación: pide perdón a Godofredo, sube al monte de los Olivos y, superando con facilidad difíciles pruebas, deshace el hechizo del bosque, de modo que los carpinteros cristianos pueden por fin talar madera para construir las torres de asalto (XVIII, 39).

Regresa al campamento y, mientras tanto,
lo celebraba Pedro el Eremita:
—El hechizo ya ha sido derrotado.
Mirad: ya vuelve el vencedor guerrero.—

Se le veía con su manto cándido
a lo lejos, solemne y venerable,
y las argénteas plumas de su águila
refulgían con luz inusitada.

Para contrarrestar esos avances, el mago Ismeno prepara una gran carga de fuego, pero Godofredo se entera de los planes enemigos, decide atacar al tercer día y los cristianos entran en Jerusalén.

En su segundo y definitivo duelo, esta vez sin testigos y en un valle solitario, Tancredo mata a Argante y se desploma exhausto: «Al final se desmaya, y el vencido | resulta al vencedor muy parecido» (XIX, 28). Mientras tanto, en la ciudad se expande la saña de los cruzados (XIX, 29-30):

Mientras dura esta liza solitaria
por razones privadas enconada,
se propaga la ira victoriosa
de los cristianos contra los paganos.
¿Y quién podría retratar fielmente,
ya sea a viva voz o por escrito,
el atroz espectáculo y la infamia
de la ciudad doliente y expugnada?

No se veía más que una masacre
de amontonados cuerpos en desorden:
heridos sobre muertos, moribundos
yaciendo bajo muertos insepultos.
Escapan abrazando a sus criaturas
las madres tristes y desesperadas;
y el violento predador se lleva,
ahíto de botín, a las doncellas.

Aladino y Solimán se refugian con los restos de sus tropas en la Torre de David. Herminia sale de Jerusalén con la ayuda de Vafriño, un espía cristiano, y encuentra el cuerpo de Tancredo creyéndolo muerto (XIX, 108-109):

Piadosa boca que solías viva
consolar mi dolor con tus palabras,
permite que antes de la despedida
me dé consuelo alguno de tus besos;
quizá entonces, si osada lo pedía,
me hubieras dado lo que ahora robo.
Permite que te abrace, y con mi abrazo
derramarte mi espíritu en tus labios.

Recoge el alma mía, que te busca,
y condúcela a unirse con la tuya.

Parece casi el reverso de los últimos instantes de Tancredo junto a la moribunda Clorinda. Con la cálida proximidad del aliento y de las lágrimas de Herminia, él entreabre los ojos y ella intenta curar al herido (XIX, 112-113):

Ve que nace su mal de la fatiga
y de la mucha sangre derramada,
pero para vendarlo, en tan desierto
lugar sólo dispone de su velo.
Amor le ofrece inusuales vendas
y la piedad le enseña extrañas artes:
las heridas secó con sus cabellos
y se dispuso a hacer vendas con ellos,
pues su velo, pequeño y muy delgado,
no servía con llagas tan profundas.
No tenía ni dícamo ni croco,
cuyo mágico efecto conocía.
Él se despierta de su mortal sueño
y alza los ojos trémulos y vagos.
Ve a su siervo y contempla a la piadosa
mujer vestida con extrañas ropas.

Tancredo reconoce a Vafrino y quiere saber quién es esa «doctora piadosa» que le ofrece su afecto y su seno. En realidad, se trata de una escena de amor asimétrico, irresoluto y no correspondido que, como casi todos los amores de la obra—y ésta fue otra de las sorprendentes decisiones en las

que hizo hincapié el autor (*Lettere poetiche*, XLIV)—, se caracteriza por su infelicidad.

Aprovechando las informaciones del espía, Godofredo decide emprender el ataque definitivo, narrado en el último y más extenso canto. Es tanta la materia y son tantos los nombres que en él confluyen, que tal vez bastaría con remitir al correspondiente resumen argumental y al índice razonado, aunque para acabar conviene que fijemos nuestra atención en algunos detalles significativos. Los esfuerzos de Godofredo y de Rinaldo (la cabeza y el brazo del cuerpo cristiano, por decirlo con una imagen desarrollada por Tasso en la *Alegoría*) convergen por fin en la acción. En los distintos flancos las masacres se suceden y los cadáveres se amontonan (XX, 51):

Yace el caballo al lado del jinete,
yace el infante junto al compañero
y al enemigo, el muerto sobre el vivo
y el vencedor encima del vencido.
No se puede decir que haya silencio,
pero tampoco gritos, sólo un ronco
y angustioso rumor lleno de ira,
gemidos del que sufre y del que expira.

Todos matan, casi todos mueren y unos pocos viven porque vencen o se rinden.

A partir de ese momento, Solimán cobra un protagonismo plagado de llamativos matices. Caracterizado siempre por su fiera y su saña (basta echar un vistazo a VIII, 23; IX, 21-26, 30-38, 87-88; XII, 13; XIX, 42-50), sabíamos que no era inmune a emociones menos viriles, como cuando llora al ver morir a su paje Lesbino, momento tan excepcional que hasta el narrador se queda perplejo y se lo pregunta en una de sus escasísimas apariciones: «¿Lloras tú, Solimán, que viste en llamas | tu reino y no vertiste ni una lágrima?» (IX, 86). Claro está que tras ese lance se encarniza aún más, pero en el canto final, cuando «ambos bandos honor y triunfo suman |

y en el medio están Marte y la Fortuna», se permite un instante de reflexiva contemplación (xx, 73):

Mientras se desarrolla la gran liza
entre el cristiano y el pagano ejército,
el fiero Solimán salió a un balcón
de la alta torre y contempló a lo lejos,
como si fuese un circo o un teatro,
la ardua tragedia del estado humano:
las embestidas de la fiera muerte,
los juegos del azar y de la suerte.

Después de estar «un rato atónito», en lugar de esperar en la torre protegiendo al rey, tal vez inspirado por la providencia (la enemiga, claro) o quizá intuyendo que la suerte estaba echada (porque el narrador vuelve a dudar), «inesperadamente va a la guerra» para dar las últimas pruebas de su valor en campo abierto: «sale solo | y desafía solo a mil rivales» (74-76). Su ejemplo cunde entre los refugiados y hasta el precavido Aladino se anima a combatir, dando paso a los últimos duelos. El rey de Jerusalén muere a manos de Raimundo, que planta en la Torre de David la enseña de los cruzados. Solimán sigue avanzando por la enrojecida llanura, pero al ver el ímpetu de Rinaldo lo embarga otro sentimiento inusitado: teme y duda, «pero no piensa huir ni retirarse» (106), y, cuando Rinaldo se acerca, «el turco sanguinario» se entrega a su destino de manera tan estoica como valiente (107):

Rinaldo alcanza, pues, al indeciso,
y en cuanto llega, a este le parece
que su velocidad, su corpulencia
y su fuerza son algo sobrehumano.
No opone resistencia, y mientras muere
no olvida su ordinaria valentía:
asume las heridas sin quejarse
y sus acciones son siempre admirables.

Tras la muerte de Solimán resulta evidente que la Fortuna «se puso al lado [...] del bando franco» (108), pero también está claro que Tasso no sonreía sólo «a los más insolentes de los vencedores»—por decirlo con un verso de Jaime Gil de Biedma que nada tiene que ver—, sino que quiso y supo poner su poesía al servicio de los vencidos. En otra parte de la obra, cuando la personificación de la Fortuna señala desde su nave las ruinas de Cartago (xv, 20), se formula una evidencia que, más allá de los tópicos sobre la fatalidad del destino o la fugacidad de la vida, nos muestra a un autor convencido de una verdad moral que sobrevuela toda su *Jerusalén*:

Mueren los reinos, mueren las ciudades,
la hierba cubre su fastuosa pompa
y los hombres no aceptan ser mortales:
¡qué ambiciosa y soberbia es nuestra mente!

Pero la narración sigue avanzando. Armida huye desesperada y Rinaldo, compadecido, va tras ella, evitando *in extremis* su suicidio en otra escena famosa que está entre las preferidas por los pintores (127):

Aquí calló y, resuelta y convencida,
escogió la saeta más aguda;
llegó en ese momento el caballero
y la vio a punto de la suerte extrema,
ya preparada para el acto atroz,
ya con el rostro pálido de muerte.
Corre y detener logra a tiempo el brazo
que estaba a punto de clavar el dardo.

Ahora es el llanto compasivo de Rinaldo el que reaviva a la desmayada Armida, que vuelve en sí «con la cara | llena esta vez de lágrimas ajenas» (129), enésima declinación del comercio de sollozos y suspiros de los amores extremos, problemáticos o inciertos que pueblan esta inolvidable epepe-

ya trágica. «El que mi muerte evita | es el mismo al que llamo mi homicida» (131), profiere Armida al iniciar el intenso diálogo que pondrá fin a su cólera y dará paso a la reconciliación de los antiguos amantes, un oferente y aparatoso *happy end* en el que Rinaldo augura, pero no asegura ni exige, la conversión de la maga: «no soy tu rival, sino tu siervo», dice él (134); «he aquí tu esclava», dice ella (136), con expresión evangélica que suena ya cristiana.

Armida es un personaje ambiguo, complejo y fascinante, como si fuera la suma de Medea, Circe, Dido, Cleopatra, Alcina y muchas otras que la prefiguran o la imitan en alguna de sus facetas: bruja hermosa, hembra lasciva, amante entregada, seductora imbatible, mujer abandonada, princesa desposeída, aparición maligna, joven mediatunda, mentirosa compulsiva, maga eficiente, competidora brava y arqueira torpe. Ella misma se lo pregunta: «¿Qué recurso me queda, en qué inaudita | forma puedo yo ahora transmutarme?» (xx, 67). Es también la mujer que, sobre el papel de los versos autógrafos o impresos, dio más quebraderos de cabeza al pobre Tasso: durante el proceso de la revisión romana había decidido quitarle protagonismo y eliminar el episodio de la reconciliación, que no aparecerá en la más ortodoxa y pudibunda *Gerusalemme conquistata*.

Después quedan los amores a un lado y se llega al lacónico desenlace: muerte de Emireno, rendición de Altamoro, triunfo de Godofredo (137-144). «¿Acaso hay algo | que la divina ley no tenga atado?», se ha preguntado retóricamente el narrador algunas octavas atrás (104). Podríamos contestar no menos retóricamente con las palabras que salieron de la boca del papa Urbano II para dar inicio a la cruzada: «Dios lo quiere». Se ha cerrado el círculo: Godofredo «cuelga las armas, y devoto | adora el gran Sepulcro, y cumple el voto».

El poema ofrece, sin embargo, un doble final, consecuente con las líneas que lo van alimentando y con las interferencias que lo enriquecen: un final predestinado, histórico y cristia-

no, y otro imprevisible, novelesco y sentimental. La historia puso los datos, y la poesía el *pathos*. El hibridismo y la mezcla, que representaban teóricamente un problema para la deseable restauración de la epopeya clásica después de los supuestos excesos del poema caballeresco, fueron en la práctica la mejor solución, porque cayeron en las manos adecuadas en un momento que las historias de la literatura nos ayudan a comprender describiendo su contexto y sus condicionantes (el Renacimiento tardío, las guerras de religión, la Contrarreforma, la crisis de la relación entre el intelectual y la corte), pero que sólo entendemos de verdad cuando caemos en la cuenta de que ninguna otra persona de su tiempo escribió esta obra ni podría haberla escrito.

Torquato Tasso, obsesionado con los purismos que lo rodeaban (el literario y el religioso, fundamentalmente), en el fondo sentía o sabía que los puristas siempre se equivocan y que el arte es una cosa distinta. Nunca perdió de vista la necesidad de asombrar al lector—que era también, todavía, un oyente—, ni abandonó la convicción de que el verso era—también todavía—el medio para conseguirlo. A lo largo del siglo XVI, una prosa con voluntad popular y comunicativa fue ocupando el espacio de la narración extensa y el género que hoy llamamos novela se acabó convirtiendo en el heredero—bastardo, diría un purista—de la épica clásica.

El *Orlando furioso* y la *Jerusalén liberada*, más que ocupar ese espacio, lo desbordaron, cada uno en su tiempo y a su modo. Tasso entendió que no había más alternativa que el propio talento, y si Ariosto nos legó un *romanzo* irónico, bienhumorado, personalista y entretenido, Tasso nos ofrece (con su «estilo magnífico» y mezclando verdad y ficción, armas y amores, fábula y tragedia) una epopeya moral, sublime, reflexiva y melancólica, recorriendo ejemplarmente, por terminar con un verso del *Orlando* (I, 22) y otro de la *Jerusalén* (XX, 73), el camino que lleva desde la «gran bondad de antiguos caballeros» hasta la «ardua tragedia del estado humano».

NOTA SOBRE EL TEXTO Y LA TRADUCCIÓN

Como si se tratase de un reflejo de la vida atormentada de su autor, la historia textual de la *Jerusalén liberada* es una de las más enrevesadas y dramáticas de la literatura occidental. El extraordinario éxito de la narración en verso más admirada de la segunda mitad del siglo XVI partió de la difusión de un texto cuyo autor no había dado por bueno. Cuando Tasso, en las circunstancias y con los problemas a los que ya se ha hecho referencia en el prólogo, interrumpió la revisión del *Goffredo* y renunció a su publicación, lo hizo a la espera de una futura y profunda reescritura que logró culminar años después con la composición y la publicación, esta vez sí deseada, de la *Gerusalemme conquistata*. La traída y llevada «última voluntad del autor» es en este caso un concepto ambiguo y tornadizo, y no debemos olvidar que se trató menos de un texto concreto que de un proyecto de vida. De hecho, estamos ante una especie de macrotexto que abarcaría al menos cuatro especímenes distintos: el primer canto del *Gierusalemme*, proyecto juvenil abandonado; el *Gottifredo* o *Goffredo*, del que algún día tendremos la edición crítica en la que trabajó durante muchos años Luigi Poma, quien distinguió tres grandes fases en su redacción (el texto anterior a la revisión romana, disperso en gran cantidad de manuscritos; el texto resultante de la revisión, que se conserva en el llamado códice Gonzaga, copiado por el amigo de Tasso y con muchas apostillas del autor, y el texto más tardío, de la primavera o el verano de 1576 y conservado en varios manuscritos no autógrafos); la *Gerusalemme liberata* publicada en 1581 y convertida en un éxito europeo, y la poco celebrada *Gerusalemme conquistata* de 1593 como resultado de una profunda y voluntariosa «reforma», por no decir refutación, de la obra que se había hecho famosa.

Del texto que Torquato Tasso pensaba titular con el nombre de su protagonista se publicaron dos muestras sin el consentimiento del autor: el canto IV en una antología de *Rime di diversi eccellenti poeti* (Génova, 1579), y una edición parcial a la que le faltan seis de los veinte cantos: *Il Goffredo* (Venecia, 1580). Las primeras ediciones completas son de 1581, y su rápida sucesión en el tiempo muestra el interés de los editores y de los lectores por una modalidad editorial y literaria que abarcaba el *romanzo* de raigambre ariostesca y las nuevas propuestas del llamado *poema eroico*. Angelo Ingegneri, el preparador de la que puede considerarse técnicamente la edición príncipe de la *Gerusalemme liberata* (Parma, 1581), fue quien decidió el título con el que hoy la conocemos, quizá inspirándose en *L'Italia liberata dai Goti* de Trissino, y casi simultáneamente cuidó una nueva edición impresa en Casalmaggiore. A estas dos ediciones de febrero y marzo de 1581 al cuidado de Ingegneri—de quien Tasso había dicho en una carta que «es ingenioso, pero no tiene fundamento»—siguieron otras dos publicadas en Ferrara al cuidado de Febo Bonná, también con el título de *Gerusalemme liberata* y salidas asimismo de dos imprentas distintas: una en junio (se la conoce con la sigla B1) y otra en julio (B2). Con esto se pretendía, entre otras cosas, devolver el texto al entorno cortesano en el que se había compuesto: la Ferrara del duque Alfonso II, dedicatario del poema. Bonná estuvo en contacto con Tasso y pudo consultar sus manuscritos, correcciones y apostillas, y tuvo en cuenta tanto la edición parcial veneciana del *Goffredo* como las dos ediciones completas recién aparecidas. En el trabajo de Bonná se basaron por lo general las ediciones ferraresas de 1582 y 1585 y la mantuana de 1584 (considerada durante siglos el texto más fiable porque se creía erróneamente que la había preparado Scipione Gonzaga), que son sólo unas pocas de las muchas que se sucedieron en esos años. Tasso le había dejado claro por escrito a Gonzaga, ya a finales de 1576, que «no reconoceré como mía ninguna cosa no publi-

cada por mí», pero el devenir de los hechos hizo que se diese por enterado de las primeras ediciones, que dispusiese de algún ejemplar impreso en Ferrara para incorporar eventuales cambios y que acabase aceptando tácitamente el título ajeno.

A la espera de la deseable pero complejísima edición crítica de la obra, la fijación moderna de lo que podríamos llamar la *vulgata* de la *Gerusalemme liberata*—que se compadece con el texto publicado en 1581, pero no con la estricta voluntad de su autor—debe basarse, salvando en lo posible sus errores, en el texto de Bonnà, y a Lanfranco Caretti (véase la bibliografía) le corresponde el mérito de haber fijado un texto que ha sido reproducido en casi todas las ediciones italianas durante los últimos setenta años. Caretti se basó en B2, pero recientemente Claudio Gigante ha preferido basarse en B1, más próxima a la última fase de composición del poema (justo antes de la renuncia del autor a publicar la obra en su estado) y, como ya había advertido Poma, exenta de algunos errores de las impresiones posteriores. Por esas razones he preferido muchas de sus variantes, que en algún caso restituyen el texto original de Bonnà frente a enmiendas innecesarias de Caretti (como en II, 35: debe ser *morte*, no *sorte*, y en XII, 1: *menti*, no *genti*); los errores de B1 y B2 han sido subsanados por un amplio consenso crítico que he tenido en cuenta, pero además he aceptado una enmienda de Gigante que me parece muy razonable: cuando Herminia se encuentra con los pastores (VII, 8), lo primero que hace para que no se asusten por su aspecto guerrero es ostentar la cabellera y mostrar el rostro, de manera que lo lógico es que el anciano la llame *figlia* (no *figlio*, como dicen las demás ediciones antiguas y modernas).

Son sólo algunos ejemplos para que se entienda que he revisado el texto original en términos rigurosamente filológicos, aunque si este volumen tiene algún interés es porque contiene, después de casi un siglo y medio de abandono, una nueva traducción poética de la *Jerusalén liberada*. Los primeros traductores españoles (Juan Sedeño, Bartolomé Cairasco

de Figueroa y Antonio Sarmiento de Mendoza: sobre ellos puede verse la excelente tesis de Luisa M. Gutiérrez Hermosa) compusieron sus versiones en la misma estrofa del original: octavas con rima consonante ABABCC. Tras un largo paréntesis, los románticos volvieron a situar a Tasso en el centro de su atención, y durante el siglo XIX se publicaron al menos siete versiones: una en verso blanco, tres en octavas y tres en prosa (una de éstas a partir del francés) que en algún caso dieron lugar, ya en el siglo XX, a epítomes y adaptaciones para el público escolar. La última traducción con intenciones poéticas fue la del mexicano Francisco Gómez del Palacio (1887), que circuló algo en España porque se reeditó en Madrid en 1915 con prólogo de Emilia Pardo Bazán.

Como digo siempre que tengo ocasión—y ésta no puede ser más propicia—, cada época requiere sus traducciones, y ya iba siendo hora de volver a poner en circulación en el ámbito hispánico una de las obras maestras de la poesía universal. Mi intención se remota a 2010, cuando presenté en Verona una ponencia que incluía una versión de la mitad del primer canto, aunque después me dediqué a otras cosas. Hace tres años recuperé la idea y el empeño, y me puse a traducir con los criterios que explico a continuación.

No es especialmente difícil rimar para remedar las octavas originales: ya se había hecho en otras ocasiones, pero la experiencia demuestra que la decisión de calcar el esquema de rimas suele llevar a decir cosas que el autor nunca dijo, o a expresarlas con una sintaxis o un estilo inadecuados. Sin embargo, en la traducción de los poemas narrativos italianos tampoco tendría mucho sentido prescindir totalmente de la rima, porque se perdería la idea de estrofa y la obra se convertiría en una larga tirada de endecasílabos blancos. En el caso de la *Jerusalén liberada*, para ser exactos, 15336 endecasílabos. He optado, como hice en su día con el *Orlando furioso*, por una traducción en estrofas de ocho versos: sueltos los seis primeros, y en rima asonante o consonante los dos últimos; con este pareado de

cierre (además de otras asonancias buscadas, pero no sistemáticas) procuro garantizar la función cohesiva y estructuradora de la octava. Si el resultado es aceptable, el mérito es de Tasso, pues, por decirlo con dos célebres octosílabos de un gran poeta español que lo admiró, imitó y envidió, «Yo he hecho lo que he podido, | Fortuna lo que ha querido».

Unas cuantas personas han tenido la generosidad de hojear mi traducción o la amabilidad de custodiarla, a pedazos o entera, en estos años azarosos, y no quiero dejar de mencionarlas: Tatiana Alvarado, Geney Beltrán, Andreina Bianchini, Hernán Bravo Varela, Riccardo Bruscaagli, Marco Antonio Campos, Begoña Capllonch, Otto Cázares, Marilena De Chiara, Aurora Egido, Luis Gago, Claudio Gigante, Luigi Giuliani, Juan Gabriel López Guix, José Manuel Martos, Juan Matas Caballero, Noemí Montetes-Mairal, Rodrigo Olay, Antonio Pérez Lasheras, Marco Perilli, José Ramón Ripoll, Joaquín Sabina, Pietro Taravacci, Simone Ventura y Juan Villoro. Mi agradecimiento debe extenderse a quienes han mejorado mi trabajo con su competencia editorial, y al cerrar estas páginas no puedo evitar acordarme de cuatro amigos que se ilusionaron con mi deseo y no verán el resultado: Antonio Gargano, David Huerta, Giuseppe Mazzocchi y Nuccio Ordine. Lo diré con la *Jerusalén liberada*, XII, 54: «Que su fama perdue y que su gloria | luzca en la oscuridad y en la memoria».

Hace unos años, la entrega de mi traducción de la *Comedia* de Dante coincidió con la grabación del tercer disco de Marta y Micó, *Mapa de sombras cotidianas*; hoy entrego estas páginas y mañana empezaremos a grabar las canciones del que será nuestro quinto álbum, *Elegía y chachachá*. No hay en él versos de Tasso, pero algo habrá ayudado su inspiradora musicalidad.

J. M. M. J.

Barcelona-Ciudad de México-Florenia-Jalance-Madrid,

2021-2024

