

En el taller de la *Liberata*: la revisión del canto XVIII¹

EMILIO RUSSO

Università di Roma “La Sapienza”

emilio.russo@uniroma1.it

Título: En el taller de la <i>Liberata</i> : la revisión del canto XVIII.	Title: Writing the <i>Liberata</i> . On the Revision of <i>Canto XVIII</i> .
Resumen: El artículo pretende reconstruir las etapas finales de la composición de la <i>Gerusalemme liberata</i> de Torquato Tasso, profundizando en la escritura de una serie de octavas del canto XVIII, cuya edición crítica se brinda aquí, a partir del manuscrito autógrafa conservado en Ferrara (Biblioteca Ariosteia, II 475). En virtud de dicho análisis, se proponen también consideraciones generales con vistas a una nueva edición crítica del poema.	Abstract: This paper aims to rebuild the final stages of composition of Torquato Tasso's <i>Gerusalemme liberata</i> , and in particular delves into the writing of several octaves of <i>Canto XVIII</i> , which are transcribed in a critical edition based on the autograph manuscript preserved in Ferrara (Biblioteca Ariosteia, II 475). On the basis of this analysis, some general considerations are proposed with a view to a new critical edition of the poem.
Palabras clave: Torquato Tasso, Literatura del Renacimiento, Filología italiana, Crítica de las variantes.	Key Words: Torquato Tasso, Renaissance Italian literature, Italian philology, Criticism of Variants.
Fecha de recepción: 21/12/2022.	Date of Receipt: 21/12/2022.
Fecha de aceptación: 30/12/2022.	Date of Approval: 30/12/2022.

Según la tradición crítica, la escritura de Tasso está marcada, y en parte oscurecida, por el demonio de la insatisfacción: el autor parece atezado por un puñado de incertidumbres y orientado de continuo hacia la revisión de sus textos, de manera que sus obras quedan en un estado precario, o, mejor dicho, sin concluir. En realidad, ningún autor importante de la tradición italiana ofrece obras en semejante situación y caracterizadas por tales problemas filológicos. El desnudo, la lentitud o la declarada provisionalidad en los repetidos intentos de brindar ediciones ‘completas’ atestiguan que

1 Traducción de Andrea Baldissera (Università del Piemonte Orientale).

en Tasso la escritura lucha por cristalizarse en un texto: es un rasgo que concierne a todas las obras mayores, desde la *Gerusalemme liberata* hasta el *Mondo creato*, desde los diálogos hasta el teatro; y, sobre todo, a los dos grandes archipiélagos representados por las rimas y el epistolario².

Dentro de este cuadro, básicamente homogéneo, una cesura fundamental viene representada por el año 1579, esto es, por el inicio del encarcelamiento del poeta en Sant'Anna³: no se trata solo de una cesura biográfica, cuyas secuelas resultan más que conocidas, sino también literaria, porque acabó modificando profundamente la escritura de Tasso, su tensión básica y sus líneas de desarrollo, afectando a las formas concretas en las que primero compuso y luego gestionó sus textos. Se trata de cuestiones que he debatido en otro lugar⁴, y que se tratarán aquí, en relación con la primera cosecha, a partir de un ejemplo concreto, vinculado a la compleja revisión de la *Gerusalemme liberata*, al hilo de una investigación encaminada hacia una nueva edición crítica del poema⁵.

-
- 2 Un panorama de la tradición puede leerse en el capítulo dedicado a Tasso, recopilado por Bruno Basile, en *Storia della letteratura italiana*, dirigida por Enrico Malato, vol. X. *La tradizione dei testi*, ed. Claudio Ciociola, Roma, Salerno, 2001, pp. 831-840. Para los trabajos en curso sobre la edición de las *Rimas* y las *Cartas*, véase Franco Gavazzeni y Vercingetorige Martignone, “Per l’edizione delle *Rime*”, *Studi tassiani*, XLIX-L (2003-2004), pp. 133-158; Massimo Castellozzi, “Aspetti della tradizione delle Rime disperse di Torquato Tasso”, en *Le rime del Tasso: esegesi e tradizione*, eds. Emilio Russo y Franco Tomasi, *L’Ellisse*, VIII (2013), núm. mon., pp. 65-98; *Ricerche sulle lettere di Torquato Tasso. Actas del Seminario de Bérgamo, 11 de diciembre de 2015*, eds. Clizia Carminati y Emilio Russo, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2016; Torquato Tasso, *Lettere* (1587-1589), ed. Emilio Russo, Milán, Bites, 2020. Continúa siendo imprescindible el trabajo de excavación y reconstrucción de la tradición manuscrita e impresa de las cartas, realizado por Gianvito Resta (*Studi sulle lettere del Tasso*, Florencia, Le Monnier, 1957).
 - 3 Habrá que poner al día el bosquejo biográfico sobre Tasso, pero, entre tanto, véanse Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Turín, Loescher, 1895, 3 vols., y el primer capítulo, dedicado a la vida del poeta, en Claudio Gigante, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007.
 - 4 He acometido un estudio sistemático de los papeles de Tasso —o sea, de los manuscritos autógrafos y los volúmenes apostillados— en Emilio Russo, “Tasso Torquato”, en *Autografi di letterati italiani*, dir. Matteo Motolese y Emilio Russo, *Il Cinquecento*, tomo III, eds. Matteo Motolese, Paolo Procaccioli y Emilio Russo, bajo el asesoramiento paleográfico de Antonio Ciaralli, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 369-416.
 - 5 Me atrevo a remitir a mis estudios: Emilio Russo, “La prima filologia tassiana tra

Dentro del conjunto del poema, el canto XVIII representa el inicio de la parte final: es un canto de batalla y de matanzas, donde el regreso de Rinaldo determina la liberación del bosque de Sarón de los encantamientos y permite el asalto a Jerusalén⁶. En el curso de la revisión (aquella larga controversia con un grupo de literatos romanos sobre ciertos nudos teóricos relativos a su poema)⁷, Tasso había enviado dicho canto a la Ciudad eterna durante el mes de octubre de 1575⁸, junto con el XIX y el XX. Sin embargo, en su carta del 1 de octubre adelantaba ya una serie de perplejidades:

L'antepenultimo non può ne la sua prima parte se non dispiacermi, essendo pieno di quel maraviglioso del quale il gusto di voi altri non s'appaga: non dico il medesimo de la seconda parte; perchè se bene anch'ella è piena di maraviglie, però tutte quelle maraviglie sono non solo proprie de la religione cristiana, ma anco tolte con poche o nessuna mutazione da l'istorie. E certo, tutto ciò che si legge nel mio poema, de la colomba messaggiera, de l'incendio, de l'apparizione de l'anime, è tolto di peso da Paulo Emilio e da Guglielmo Tirio: ed in

recupero e arbitrio”, en *La filologia in Italia nel Rinascimento*, eds. Carlo Caruso y Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 293-310; Emilio Russo, “Pratiche filologiche per opere incompiute. Il caso della *Liberata*”, en *La critica del testo trent'anni dopo. Atti del Convegno internazionale di Roma, 23-26 ottobre 2017*, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 495-508; Emilio Russo, “L'edizione della *Gerusalemme liberata*. Estado de los estudios y nuevas propuestas”, *Ecdotica*, XVIII (2021), pp. 154-169.

- 6 Para una visión de conjunto del canto, aunque muy centrada en la dinámica de la alegoría, véase el estudio de Elisabetta Selmi, *Canto XVIII*, en *Lettura della Gerusalemme liberata*, ed. Franco Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 451-476 (donde puede recuperarse también la bibliografía crítica sobre el canto).
- 7 Sobre todo ello, es imprescindible la edición anotada de las llamadas *Lettere poetiche*, que recogen temas y contenidos del intercambio con los interlocutores romanos entre 1575 y 1576: véase Torquato Tasso, *Lettere poetiche*, ed. Carla Molinari, Parma, Guanda-Fondazione Pietro Bembo, 1995; las *Lettere poetiche* se citan a partir de esta edición, indicando número de orden y párrafos internos.
- 8 Para la dinámica de la corrección del poema, véase Emilio Russo, “A ritmo di corrieri. Nell'officina della *Liberata*”, en *Festina lente. Il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*, eds. Chiara Cassiani y Maria Cristina Figorilli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 183-203.

ciascun'altra parte di quel XVIII e XIX canto mi conformo assai con l'istoria, trattone quel c'appartiene a Tancredi, a Rinaldo, a Vafrino. Non credo, dunque, che la maraviglia de la seconda parte debba spiacere: ma son più che sicuro che spiacerà, e moveranno quasi nausea i miracoli del bosco. *E s'io ho a dirle il vero, son quasi pentito di aver introdotte queste maraviglie nel mio poema*; non perch'io creda che in universale per ragion di poesia si possa o si debba far altrimenti (chè in questo sono ostinatissimo, e persevero in credere che i poemi epici sian tanto migliori, quanto son men privi di così fatti mostri); ma forse a questa particolare istoria di Goffredo si conveniva altra trattazione; e forse anco io non ho avuto tutto quel riguardo che si doveva al rigor de' tempi presenti, ed al costume c'oggi regna ne la corte romana: del che è buon tempo ch'io vo dubitando; ed ho temuto talora tant'oltre, che ho disperato di potere stampare il libro senza gran difficoltà: e messer Luca me ne può essere testimonio, e Vostra Signoria medesima, a la quale n'accennai alcuna cosa quando la pregai a procurare il privilegio del papa, ed a fare le provisioni che erano necessarie per previa disposizione⁹.

A propósito del canto XVIII (el antepenúltimo), Tasso distinguió así lo maravilloso de la primera parte, que atañe al arrepentimiento y la purificación del carácter de Rinaldo y luego a la liberación del bosque de Sarón, de lo maravilloso de la segunda, con referencia al enfrentamiento del canto XVIII (72-971)¹⁰, donde los cruzados disfrutaban del apoyo de una fuerza ultraterrenal. Y si la primera parte del canto se prestó a ser criticada por sus excesos (sobre todo los milagros del bosque), Tasso se mantuvo firme en la parte final, defendiéndose con el sólido argumento de la directa derivación de algunas fuentes históricas, como Paolo Emilio y Guillermo de Tiro¹¹.

9 *Lettere poetiche*, XXVII 5-11. Las cursivas son mías, tanto en el texto como en las notas a pie de página, salvo indicación contraria.

10 El texto del poema (salvo que se indique otra fuente) sigue siendo el de la edición llevada a cabo por Lanfranco Caretti (Milán, Mondadori, 1957, y reimpressiones posteriores).

11 Sobre las fuentes históricas del poema, ya identificadas y analizadas desde hace tiempo, baste aquí con remitir al reciente estudio de Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'Iliade: da Trissino a Tasso*, Florencia, Società Editrice Fiorentina, 2018, pp. 61-121.

Hecha esta distinción, y casi cambiando de punto de vista, Tasso confesó estar *pentito* por haber incluido dichas *maraviglie* en el poema: no tanto por una razón de debilidad teórica, es decir, por una característica propia del género épico, sino por la dificultad en compaginar el control que debía ejercer sobre un poema en torno a la Cruzada (*questa particolare istoria di Goffredo*) y el contexto específico de la corte romana, es decir, aquel *rigor de' tempi presenti* que Tasso estaba experimentando en primera persona en aquellos meses de revisión del poema. Bajo estas circunstancias y perspectiva, durante el mes de octubre de 1575 se disponía a defender, y en parte corregir, los dos 'escorzos' del canto XVIII. Un pasaje importante, pocas semanas después, puede leerse en la que quizás sea la más comprometida de sus cartas poéticas, dirigida a Silvio Antoniano el 30 de marzo de 1576. He aquí algunos pasajes:

Sappia ancora, che ne gli incanti e ne le maraviglie io dico non molte cose le quali non mi siano somministrate da l'istorie, o almeno non me ne sia porto alcun seme, che sparso poi ne' campi de la poesia produce quelli alberi che ad alcuni paiono mostruosi: *perchè l'apparizion de l'anime beate* [*Liberata*, XVIII 92-97], *la tempesta mossa da' demoni* [*Liberata*, VII 114-122], *e il fonte che sana le piaghe* [*Liberata*, XI 74], *sono cose intieramente trasportate da l'istoria; sì come l'incanto de le machine si può dire che prenda la sua origine da la relazione di Procoldo conte di Rochese, ove si legge c'alcune maghe incantaron le machine de' fedeli* [*Liberata*, XVIII 87]: e si legge in Guglielmo Tirio, historico nobilissimo, *che queste medesime maghe l'ultimo giorno de l'espugnazione furono uccise da' cristiani*. Ma s'egli sia lecito al poeta l'aggrandir questo fatto, e s'importi a la religione che si variino per maggior vaghezza alcune circostanze, a Vostra Signoria ne rimetto il giudicio. Questo solo a me pare di poter dire senza arroganza, ch'essendo l'istoria di questa guerra molto piena di miracoli, non conveniva che men mirabile fosse il poema¹².

La estrategia, encaminada a convencer a Silvio Antoniano, el más formidable adversario entre sus referentes romanos, era la misma: defender los episodios aparentemente más maravillosos del poema con base en su

12 *Lettere poetiche*, XXXVIII 8-11; los lugares del poema a los que Tasso se refiere figuran entre corchetes.

proximidad a las crónicas de las Cruzadas, legitimando así la ficción gracias a una raíz histórica, punto de partida del cual el poeta épico podía distanciarse justificadamente¹³. De hecho, ya los comentarios de finales del XIX, empezando por el de Severino Ferrari, destacaban cómo Tasso, precisamente en la zona final del canto XVIII, seguía de cerca el dictado de Guillermo de Tiro¹⁴. La respuesta de Tasso, según se recaba de las cartas posteriores a la revisión, no logró someter las dudas y la resistencia de Antoniano y los demás revisores. Ya a finales de la primavera de 1576, Tasso optó por suavizar el enfrentamiento con sus interlocutores, con la esperanza de llegar ahora, de forma casi autónoma, a un equilibrio (narrativo y estilístico) que le permitiera llevar el poema a la imprenta¹⁵.

Este intenso quehacer, entre defensas y correcciones, se refleja, al menos en parte, en la tradición manuscrita de la *Liberata*. Si para el canto XVIII no disponemos de testimonios de la fase más arcaica, tenemos, sin embargo, un manuscrito de gran importancia, el códice Gonzaga (Biblioteca Ariosteana, II 474; sigla: Fr), copiado en las últimas semanas de 1575 por Scipione Gonzaga (aunque la cronología sea muy difícil de

13 Así lo reafirmó Tasso en otra importante carta, dirigida a Orazio Capponi, unas semanas después: “I fatti sono aggranditi da me, ma per altro passarono così: la gran giornata fra gli egizi ed i cristiani, parimente. Ben è vero che seguì alquanti mesi dopo l’espugnazione di Gerusalemme, ed alquante miglia più lontano; ma queste piccole differenze del luogo e del tempo, da qual poeta sono considerate? De l’assalto notturno nulla se ne legge ne la maggior parte de gli storici; pur in alcuni se ne vede accennato non so che; ma fu leggerissima fazione. De gli amori se ne ha quel solo ch’io scrissi. In quanto a gli incanti, si legge in Guglielmo Tirio: ‘alcune incantatrici incantarono le macchine de’ cristiani’; e quindi ho presa occasione d’introdurre gli incantesimi”. Esta carta, que no figura en la edición Molinari de las *Lettere poetiche*, puede leerse en Torquato Tasso, *Lettere*, ed. Cesare Guasti, 5 vols. I, num. 82a. Véase también Carla Molinari, “La revisione fiorentina della *Liberata* (a proposito del codice 275 di Montpellier)”, *Studi di filologia italiana*, LI (1993), pp. 182-212.

14 Para las referencias a los comentarios antiguos, empezando por el de Severino Ferrari, véanse las notas de Carla Molinari en la citada edición de Tasso, *Lettere poetiche*, XXXVIII; remito también a Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, ed. Franco Tomasi, Milán, Rizzoli, 2014, *ad loc.*

15 A propósito del momento de la revisión romana, véase Luigi Poma, *Studi sul testo della Gerusalemme liberata*, Bologna, CLUEB, 2005 (especialmente las pp. 1-32 del estudio sobre el códice Gonzaga).

reconstruir), y luego revisado y actualizado por Tasso con correcciones y variantes, que con toda probabilidad deben datarse en la primavera de 1576¹⁶.

En cuanto al canto XVIII, he aquí algunos ejemplos de las características de la revisión. Tomo como base para el análisis el texto que ofrece el códice Gonzaga, complementado con las intervenciones autógrafas de Tasso¹⁷.

6

Così ne va sin al suo albergo, e siede,
in cerchio quivi, a i cari amici a canto,
e molto lor risponde e molto chiede
hor de la guerra, hor del silvestre incanto.
Ma quando ogn'un partendo agio lor diede,
così li disse l'Eremita santo.
–Ben gran cose, Signore, e lungo corso
(mirabil peregrino, errando hai corso)¹⁸.

1 e] *sigue* quivi, *tachado*.

2 a i ... canto] *variante de Tasso, en el margen dcho., por* e ragionando intanto, *tachado en el texto*.

3 e ... chiede] *variante de Tasso, en el margen izdo., por* Molto a

16 Cf. Poma, *Studi sul testo della Gerusalemme liberata*, pp. 1-32 y pp. 87-144; y, anteriormente, Luciano Capra, "Ripasso di un manoscritto della *Liberata*", *Studi di filologia italiana*, XXXVI (1978), pp. 433-455; véanse también Russo, "La prima filologia tassiana tra recupero e arbitrio"; Russo, "Pratiche filologiche per opere incompiute. El caso de la *Liberata*".

17 En la transcripción de las octavas he adoptado un criterio rigurosamente conservador, respetando la forma determinada por Scipione Gonzaga en la copia y revisada posteriormente con intervenciones autógrafas de Tasso; a partir de dicho texto, me limito aquí a señalar las variantes y desviaciones más significativas respecto a la *vulgata* de Caretti, dejando fuera las variantes puramente gráficas y las pertenecientes a la puntuación. No considero aquí el texto ofrecido por los demás testimonios de la etapa más avanzada de la composición del poema, y remito, en cambio, al aparato de la futura edición (a este respecto, véase Russo, "L'edizione della *Gerusalemme liberata*. Stato degli studi e nuove proposte").

18 En la *vulgata* (o sea, la edición de Caretti, a partir de ahora: V): en el v. 6 *gli*, en el v. 8 *corso*.

molti risponde, e molto chiede, *en el texto y encima de* Molte cose risponde, e molte chiede (*variante interlineal de Tasso*).

6 li disse] *variante interlineal de Tasso encima de* parlogli, *tachado en el texto*.

Las intervenciones no cambian lo sustancial de la narración, sino que apenas varían la escena en la que Rinaldo regresa con los compañeros del ejército cruzado, después de su largo vagabundeo, y es informado del progreso de la guerra y, sobre todo, del hechizo de origen demoníaco que bloquea la entrada al bosque de Sarón (el *silvestre incanto* del v. 4). A finales de la octava empieza la intervención de Pedro el Ermitaño (*l'Eremita santo*), quien se ocupa de la última etapa de la purificación de Rinaldo, prescribiendo un momento de oración y contrición.

8

Ché sei de le caligini del mondo
e de la carne tu di modo asperso,
che 'l Nilo o 'l Gange o l'Ocean profundo
non ti potrebbe far candido, e terso.
Sol la gratia del Ciel quant'hai d'immondo
può render puro; al Ciel dunque converso,
riverente perdon richiedi, e spiega
le tue tacite colpe, e piangi, e prega¹⁹.

1 Ché sei de le] *variante de Tasso (en el interlineado) encima de* Eri de le, *tachado en el texto*.

2 e ... asperso] *trazo vertical en el margen izdo*.

3-4 che ... terso] *variante de Tasso, en el margen dcho., por* che pure anco non sei, *perché nel fondo / t'habbia de l'Oceano Osiri immerso, tachado en el texto*.

5-7 Sol ... richiedi] *variante de Tasso, en el margen izdo., por* Nova gratia del Ciel quando d'immondo / *in te riman farà candido, e terso. / Dunque pentito a lui ti volgi, en parte tachado en el texto*.

19 V: *ché sei de la caligine* (v. 1).

También en esta octava las intervenciones consisten en ajustes mínimos: en particular, destaca la disposición ternaria del v. 3, respecto a la variante original (ahora en aparato), y la distribución de los vv. 5-7, con algunos retoques puntuales: *puro* sustituye la ditología *candido e terso*, ya utilizada en el v. 4; *riverente perdon richiedi*, en el v. 7, frente a *pentito a lui ti volgi*, hasta llegar a la prescripción del v. 7 donde el Ermitaño le exige a Rinaldo cumplir con las tres fases de la confesión: *contritio cordis, confessio oris, satisfactio operis*²⁰.

Las octavas siguientes, que presentan los milagros del bosque, también repletas de lo “maravilloso cristiano”, permanecen casi inalteradas en los folios del código Gonzaga, hasta la octava 28, que ofrece una reescritura más amplia y sustancial:

28

E cominciar costor danze e carole,
e di se stesse una corona ordiro
e cinsero il Guerrier, sì come suole
esser punto rinchiuso entro 'l suo giro.
Cinser la pianta ancora, e tai parole
nel dolce canto lor da lui s'udiro:
–Ben caro giungi in queste chiostre amene,
o de la Donna nostra amore, e spene²¹.

1-6 E ... s'udiro] *variante de Tasso, en el margen dcho., por* Di se stesse costor doppia corona / un tondo ballo ritessendo ordiro. / E circondano il mirto, e s'imprigiona / il Cavaliero ancor dentro a quel giro. / Ciascuna carolando e canta, e suona, / e tai parole dal Guerrier s'udiro, *tachado en el texto con un largo trazo vertical; en el. v. 2: una corona, corrección por un tondo, parcialmente tachado.*

Exceptuando el dístico final, la octava (copiada por Scipione Gonzaga) fue reescrita en el margen derecho por Tasso (Fig. 1); el cambio de rimas de los versos impares lleva a reorganizar la descripción y a multiplicar los

20 Véase el comentario *ad loc.* de Franco Tomasi en su edición de la *Gerusalemme liberata*.

21 V: *sole* (v. 3).

ecos dantescos, según puede verse en el v. 1 y en el 4²²; por otro lado, resulta significativo el que *tai parole* (del v. 6 en el texto inicial) pase a rimar (en el v. 5) con *suole* y *carole*, y se cambie por el *dolce canto* del v. 6. Finalmente aflora una especie de nota apreciativa, por parte del narrador, con respecto al canto halagador y mortal con el que las ninfas tratan de retener a Rinaldo.



Fig. 1

Poco después, con una doble intervención, Tasso retoca las palabras de la pretendida Armida, que intenta así la defensa a vida o muerte del bosque.

32

Giungi amante o nemico? Il ricco ponte
io già non preparava ad huom nemico,
né gli apriva i ruscelli, i fior, la fonte,
sgombrando i dumi, e ciò ch'a' passi è intrico.
Togli questo elmo homai, scopri la fronte
e gli occhi a gli occhi miei, s'arriivi amico;
giungi i labri a le labra, il seno al seno,
porgi la destra a la mia destra almeno.

22 Además de *Purg.*, XXXII 38 (*poi cerchiaro una pianta dispogliata*), mencionado en los comentarios, se puede recordar *Par.*, XXIV (*E come cerchi in temprá d'oriuoli / si giran talmente, che 'l primo a chi pon mente / quieto pare, e 'l ultimo che voli; così quelle carole, differente. / mente danzando, de la sua ricchezza / mi facieno stimar, veloci e lente*).

3-4 né ... intrico] *variante de Tasso, en el margen dcho., por: né le silvestri vie gli fea sì pronte, / ogni intoppo sgombrando, et ogni intrico, tachado en el texto, en lugar de né gli apriva i ruscelli, i fior la fonte / sgombrando ciò, tachado en el margen izdo. y né gli apriva, tachado en el margen dcho.*

Se trata, por tanto, de intervenciones puntuales y de alcance limitado: Tasso parte del texto copiado por Gonzaga y lo actualiza de forma calibrada, esencialmente orientada hacia el refinamiento de los detalles, a menudo dialogando con sus piedras de toque. Llama la atención, desde esta perspectiva, la falta de intervenciones sobre la mayoría de los milagros de la primera parte –considerados excesivos, según acabamos de ver– en los intercambios con los revisores, pero que luego se vieron afectados solo marginalmente por el afán corrector del autor. Se trata de otro indicio de una doble postura tassiana, entre la disponibilidad y la apertura, mostradas durante la revisión romana, y la concreta intervención sobre los versos. La revisión de la parte final del canto XVIII parece mucho más compleja, y está directamente relacionada con las discusiones epistolares sobre lo maravilloso. Entre las octavas 87 y 97 se registra, de hecho, un doble movimiento: por un lado, se añaden las octavas 87-89; por otro, se manifiesta la intención de hacer cortes entre las octavas 92-97. Dichas intervenciones retoman aquí de forma directa las posiciones defensivas expresadas en la carta a Antoniano: por un lado Tasso refuerza el sustrato histórico de ciertos ‘escorzos’ de la batalla, trazando la muerte de Ismeno en zaga del relato de Guillermo de Tiro, y por otro reduce o elimina las octavas más atrevidas sobre la milicia celeste.

He aquí un resumen del contenido de las octavas:

87-89: Ismeno y las dos hechiceras aparecen en las murallas (87); Ismeno conjura un último hechizo, pero es alcanzado por un golpe mortal, provocado por una gran piedra (88); descripción de la muerte de Ismeno y las dos hechiceras, con los espíritus destinados a la condenación infernal (89).

90-91: dos torres de los cristianos se acercan a las murallas de Jerusalén, a pesar de la denodada defensa de Solimán.

92-97: se presenta a Godofredo el arcángel Miguel (92), invitándole a admirar la milicia celestial, el inmenso ejército inmortal que lucha con los cruzados; Godofredo se ve milagrosamente liberado de las limitaciones de la mirada humana (93) y así puede ver, desde el cielo, a los héroes que participan en la batalla: Ugone (94), Dudone y Ademaro (95); al final de la visión, Godofredo ve a la milicia celestial dispuesta en tres imponentes órdenes (96); la descripción vuelve entonces a la batalla terrestre, con las hazañas de Rinaldo (97)²³.

En cuanto a los posibles cortes en las octavas 92-97, puede remitirse a la clara evidencia de los folios del código Gonzaga, donde se distinguen amplias tachaduras verticales en los versos y luego, colocadas en los márgenes, notas autógrafas de Tasso a modo de correcciones destinadas a restaurar los versos, con esta indicación, en el margen de la octava: “no tachar” (*non va cassa.*, Fig. 2). Son pruebas de una reflexión posterior y del deseo de conservar esas escenas que, de hecho, también aparecen en el resto de los testimonios avanzados del poema²⁴.

23 Para este último pasaje, los comentarios destacan la cita de Guillermo de Tiro, *Historia*, VIII 15 y sobre todo VIII 22: “quel giorno Abdemaro, vescovo di Poggio [...] che venne a morte come abbiamo detto appresso Antiochia, fu veduto da molti nella santa città, di maniera che alcuni uomini gravi e degni di fede affermavano costantemente di averlo veduto con gli occhi del corpo, esser il primo a salir le mura e a inanimire gli altri a entrar ne la città. Dopo apparve manifestamente a molti il medesimo giorno, che andavano visitando i luoghi sacri; come apparvero ancora molti altri, che in tutto quel viaggio erano dati a i servizi divini e vennero a morte per amor di Cristo nella medesima città che entravano con gli altri ne i luoghi santi. Per che si dava manifestamente ad intendere che, ancora che fussero morti, non erano però ingannati dal proprio desiderio, che non fussero stati eletti all’eterna beatitudine, anzi quello che avevano piamente con gran desiderio aspettato, l’avevano ancora conseguito in effetto”. Hay que recordar también la influencia de Virgilio, *Aen.*, II 604-612; véase Di Santo, *Il poema epico rinascimentale*, pp. 61-108, especialmente las pp. 117-119 sobre las relaciones del canto XVIII con el relato de Guillermo de Tiro.

24 Las octavas se encuentran regularmente en N y Es3, considerados los testimonios manuscritos más avanzados en la reconstrucción de Poma, *Studi sul testo della “Gerusalemme liberata”*.

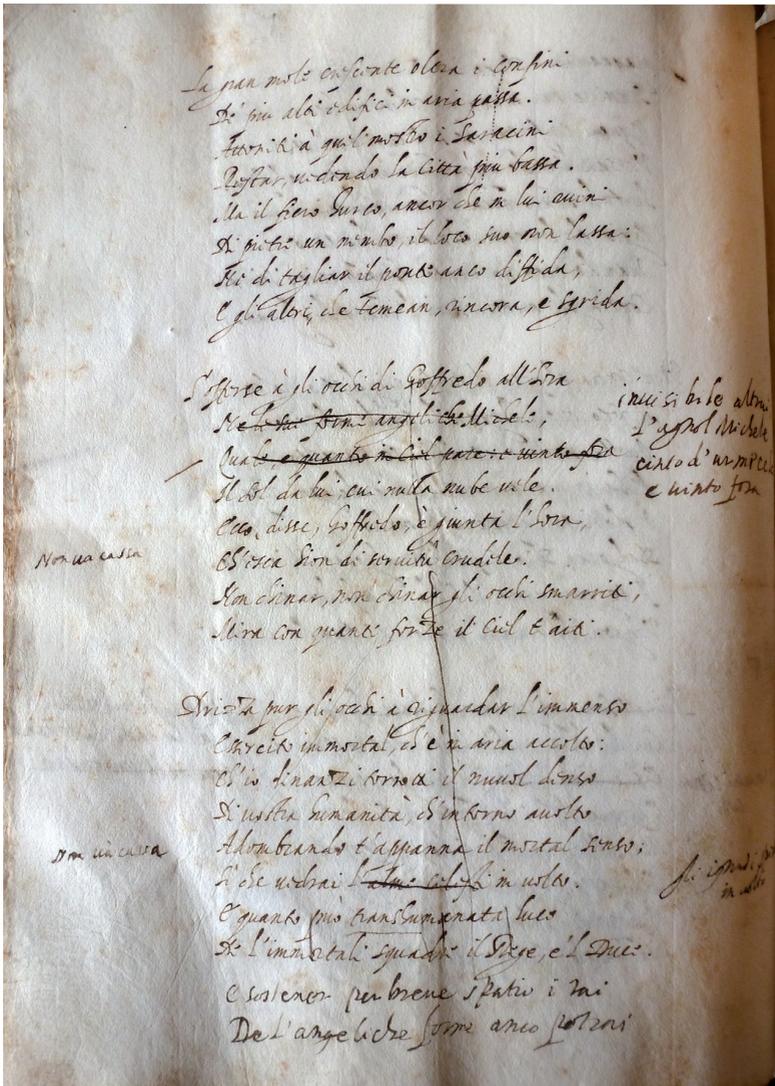


Fig. 2

Creo que es un pasaje ejemplar, donde aparecen las tensiones contrapuestas que operan en la escritura de Tasso: por un lado, la prudencia que lo llevó a desdibujar lugares y episodios percibidos como arriesgados; por otro lado, la voluntad de defender su propia poesía, en nombre de una atenta interpretación de la necesaria renovación de una épica moderna.

En cuanto a la inserción de las tres octavas XVIII 87-89, en cambio, el primer fenómeno digno de comentario se cifra en que las octavas no se leen en Fr (o sea, en el código Gonzaga), sino en Fr1 (Ferrara, Biblioteca Ariostea, II 475), un precioso dossier de papeles autógrafos que en su día formaron parte integrante de Fr y que ahora constituyen una suerte de apéndice imprescindible²⁵. Fr1 es un código de apenas ocho folios que contiene la redacción autógrafa de algunas octavas de la *Gerusalemme liberata*. Aparte de un par de tiras de papel (conservadas hoy en día en Cologny y Venecia), y aparte de los cuadernos de Montpellier²⁶, es el único caso de código en el que podemos observar el trabajo de Tasso en la composición *ex novo* de algunas octavas. A partir del código Gonzaga, se dedica, en efecto, a componer nuevas estancias para revisar ciertos episodios del canto XII, el XVII y el XVIII²⁷. En el cuarto bifolio, en el fol. 7, se halla la redacción de las tres octavas sobre la muerte de Ismeno, fruto de la reelaboración que Tasso hizo al margen del *labor limae* llevado a cabo directamente sobre los folios de Fr. Para el canto XVIII, la labor de Tasso puede resumirse así:

Fr

revisión de las octavas 1-86

revisión de las octavas 90-91

tachadura momentánea de las octavas 92-95

sustitución de la octava 96

tachadura momentánea de la octava 97

Fr1

redacción de las octavas 87-89

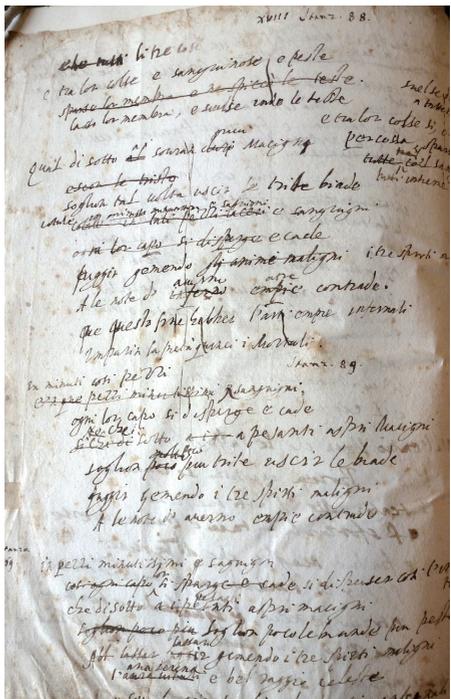
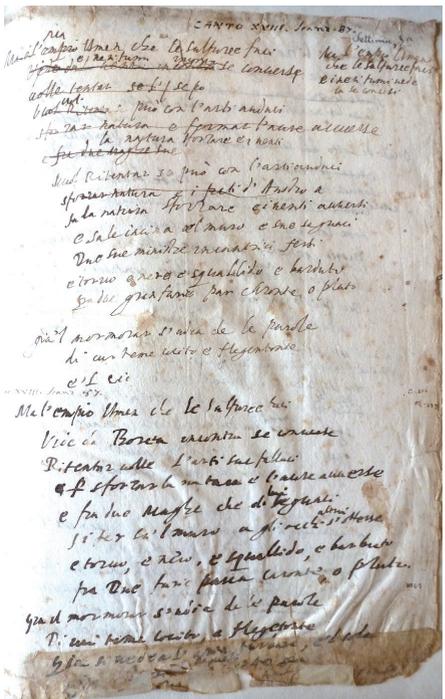
Se trata de un trabajo cuyo calendario se hace difícil precisar, pero que sin duda se desarrolló de forma coordinada, según garantiza asimismo la marca autógrafa con la que Tasso, al final de la octava 86, remite a las octavas escritas *ex novo* en los papeles de Fr1. Es justamente la composición

25 Una descripción concisa, con bibliografía exhaustiva, se halla en Russo, “Torquato Tasso”, pp. 379-380.

26 También para estos materiales (dos octavas en tiras de papel y un dossier de correcciones y variantes al canto XII) remito a Russo, “Torquato Tasso”, pp. 378, 384, 386.

27 Estas son las octavas compuestas por Tasso en Fr1: XII 6, 12-14, 15-16, 25, 102-103; XVII 57-64, 83, 85-92; XVIII 87-89.

de estas últimas, a la vez atormentada y fascinante, la que vamos a analizar con detalle en las páginas siguientes, tratando de definir algunos de los métodos del poeta (Figs. 3-4). Lo que sigue, por tanto, es una transcripción crítica de los diversos intentos (identificados progresivamente con las letras *a*, *b*, etcétera, y cada uno provisto de su aparato genético) a través de los cuales Tasso llega al texto definitivo de las tres octavas (aquí indicado con T), un texto que solo coincide parcialmente con el transmitido hoy por la *vulgata* de Caretti, que, por mayor comodidad, hemos indicado con la abreviatura V²⁸.



Figs. 3-4

28 En la transcripción de las octavas autógrafas de Fr1 se adoptan criterios estrictamente conservadores, reproduciendo el texto de Tasso sin intervenciones, sin insertar acentos y apóstrofes, sin restaurar las mayúsculas para los nombres propios y sin integrar la puntuación, que ausente en buena parte del autógrafo.

87 [Fr1]

a

Ma l'empio Ismen, che le sulfuree faci
e i neri fumi vede in se conversi
vuol ritentar se può con l'arti audaci
la natura sforzare e i venti avversi,
e sale in cima al muro e sue seguaci
due sue ministre incantatrici fersi
e torvo e nero e squallido e barbuto
fra due gran furie par caronte o pluto.

1-2 Ma ... conversi] *variante en el margen derecho, en lugar de:* ¹E l'empio Ismen che le sulfuree faci / vede dal vento incontra se converse, *parcialmente tachado en el texto* ²Ma il rio Ismen che le sulfuree faci / e neri fumi incontra se converse (*luego conversi*), *parcialmente añadido en el interlineado.*

3-4 vuol ... avversi] *variante (en la línea siguiente) por:* ¹volle tentar se l' se po, *tachado.* ² vuol ritentar se può con l'arti audaci / sforzar natura e fermare l'aure avverse / e fra due maghe sue, *parcialmente tachado; en el v. 3 aparece la variante vol en el interlineado, y en el v. 4, también en la interlínea, la natura sforzare e i venti;* ³ vuol ritentar se può con l'arti audaci / sforzar natura e i fiati d'Austro a-, v. 4, *tachado.*
4 la] *sustituye (en el mismo renglón) su*

T

Ma l'empio Ismen, che le sulfuree faci
Vide da Borea incontra se converse
ritentar volle l'arti sue fallaci
per sforzar la natura e l'aure avverse
e fra due Maghe che di lui seguaci
si fer su 'l muro a gli occhi altrui s'offerse
e torvo, e nero, e squallido, e barbuto
fra Due furie parea Caronte, o Pluto.

4 per] *sustituye (en el mismo renglón) e, tachado.*

5 lui] *añadido en el interlineado.*

6 altrui] *añadido en el interlineado.*

V

Ma l'empio Ismen, che le sulfuree faci
vide da Borea incontra sé converse,
ritentar volle l'arti sue fallaci
per sforzar la natura e l'aure averse,
e fra due maghe, che di lui seguaci
si fèr, su 'l muro a gli occhi altrui s'offerse;
e torvo e nero e squallido e barbuto
fra due furie pareo Caronte o Pluto.

La redacción de la octava resulta muy laboriosa. Tasso interviene primero en la redacción de *a* en el interlineado y luego en el margen, ensayando varias alternativas durante el transcurso de la composición, incluso en la cadena de rimas (se pasa de *converso* —forma original— a *conversi*), hasta llegar a un puerto seguro con una lección que se repite en la redacción posterior de la octava, una especie de ‘copia en limpio’. En la evolución del texto de *a* hasta la redacción final de T, la octava presenta varios ajustes mínimos pero significativos: en el v. 2 la referencia al viento Bóreas que, por milagrosa intervención divina, dirige contra las murallas el fuego que amenazaba las máquinas de guerra de los cruzados (octava 86); en el v. 3 el paso de *audaci* a *fallaci*, que sanciona la impotencia de las artes de Ismeno, pero sobre todo la sustitución, en los vv. 5-6, de *ministre incantatrici* por *due Maghe*, con un lema también discutido en el curso de la revisión romana²⁹; y sobre todo con un alejamiento progresivo de la fuente, que no es sino Guillermo de Tiro, *Historia*, VIII 15:

grandissimo peso nella città con molta forza e strepito spaventevole,
e faceva grandissima uccisione fra i Cittadini, i quali non avevano
alcun riparo contra la terribil machina. Onde fecero venire due in-

29 Así se expresaba Tasso en una carta a Scipione Gonzaga (*Lettere Poetiche*, XL 1) fechada el 14 de abril de 1576: “Scritti a Vostra Signoria che, se 'l nome di 'mago' dava fastidio a cotesti signori, io il rimoverei da quei pochi luoghi ove si legge, ponendovi 'saggio' in quella vece. Ora le dico di più: che, se quella verga, se quell'aprir dell'acqua, noia chi vuole esser vescovo o cardinale, io mi contento di fare ch'entrino sotto terra per una spelonca, senza alcuna delle maraviglie”.

cantatrici, che la incantassero, e la rendessero con parole d'incanti, debili e impotenti. Stavano le maghe sopra le mura, intente a i loro incantesimi, quando uscì un sasso grossissimo della machina, che ammazzò con quel colpo le maghe, insieme con tre fanciulle, che erano venute in compagnia loro, e cadero morte dalle mura.

Según puede apreciarse, la crónica proporciona una base sólida para la octava 87, que se cierra con la eficaz descripción del infierno por parte de Ismenus (caracterizada por el polisíndeton); y también para la contigua octava 88, que describe el golpe fatal contra el mago y sus secuaces:

88 [Fr₁]

a

già 'l mormorar s'udia de le parole
di cui teme cocito e flegetonte
e 'l cui

T

già 'l mormorar s'udia de le parole
di cui teme Cocito, e flegetonte
già si vedea l'aria turbare, e 'l sole
...
...
...
e tra lor colse sì ch'una percossa
sparse di tutti insieme il sangue e l'ossa.

7-8 e tra ... ossa] *variante en el margen dcho. por* ¹che tutti *cass.* ²li tre così ³ e tra lor colse e sanguinose e peste / sparse le membra e ne spiccò le teste; *el v. 8 es tachado y reformulado: lassò lor membra, e svelse indi le teste (sigue una tachadura con trazo vertical)*

8 sparse ... ossa] *sustituye en el margen derecho* sparse tutte co'l sangue insieme l'ossa, *parcialmente tachado.*

V

Già il mormorar s'udia de le parole
di cui teme Cocito e Flegetonte,
già si vedea l'aria turbar e 'l sole
cinger d'oscuri nuvoli la fronte,
quando aventato fu da l'alta mole
un gran sasso, che fu parte d'un monte;
e tra lor colse sì ch'una percossa
sparse di tutti insieme il sangue e l'ossa.

La composición de la octava resultó bastante accidentada: un arrebató en medio del fol. 7r, inmediatamente después de la escritura de la octava 87, y luego, de nuevo, entre la zona final del fol. 7r y el comienzo del fol. 7v. Es precisamente el paso del anverso al reverso del papel lo que ha provocado la desaparición de una parte de la estrofa, debido a la pérdida de material: los vv. 4-6 habían sido compuestos en el margen inferior, ahora en gran parte perdido e ilegible, mientras que al principio del fol. 7v Tasso retoma la sección final de la octava y la lleva hasta la redacción final. Nos encontramos, pues, ante un borrador que ha llegado mutilo en Fr1, y del que solo podemos aprender parcialmente el grado de reescritura a partir de la fuente representada por la *Historia* de Guillermo; llama la atención, asimismo, que la estrofa figure en su totalidad en los testimonios posteriores del poema y sucesivamente también en las primeras impresiones.

89 [Fr₁]

a

Qual di sotto a i sovran gravi Macigni
soglion tal volta uscir le triste biade
cotale in <*> minutissimi e sanguigni
ogni lor capo si disperge e cade
fuggir gemendo i tre spirti maligni
A le note d'Averno atre contrade
questo fine hebbber l'arti empie infernali
Imparin la pietà quinci i Mortali

1 a i ... macigni] *variante en parte escrita en el interlineado, en parte*

- sobreescrita a* al sovran duro Macigno
2 soglion ... biade] *variante en el renglón siguiente por* escon le triste,
tachado.
3 cotale ... sanguigni] *variante en el interlineado, encima de* cotale in
tanti pezzi laceri e sanguigni, *parcialmente tachado.*
4 ogni ... cade] *parcialmente tachado.*
5 i tre spirti maligni] *sustituye (en el mismo renglón)* gli animi maligni
(*primera var., le anime*), *tachado.*
6 d'Averno atre] *variante en el interlineado encima de* d'Inferno empie
7 questo] *sustituye (en el mismo renglón)* que *inicial*
7-8 questo ... Mortali] *tachado con dos trazos verticales*

b

In minuti così pezzi sanguigni
ogni lor capo si disperge e cade
che sotto a pesanti aspri Macigni
soglion poco più trite uscir le biade
fuggir gemendo i tre spirti maligni
A le note d'Averno empie contrade
...

- 1 In ... pezzi] *variante interlineal encima de e 'n* que pezzi minutis-
simi e, *tachado.*
3 che sotto] *variante interlineal encima de sì* che di sotto, *tachado en*
el texto, y encima de Ne, variante interlineal tachada.
3 a pesanti] *sustituye (en el mismo renglón)* a i gr-
4 poco] *var. interlineal encima de poco, tachado en el texto, y encima*
de molto, variante interlineal tachada.

T

In pezzi minutissimi e sanguigni
si disperser così l'inique teste,
che di sotto a i pesanti aspri macigni
soglion poco le biade uscir più peste
Lassar gemendo i tre spirti maligni
l'aria serena e bel raggio celeste,

e se 'n fuggir tra l'ombre empie infernali
Apprendete pietà quinci o mortali.

2 si ... teste] *sustituye (en el mismo renglón)* così ogni capo lor si
sparge e cade (lor *añadido en el interlineado*), *tachado*.

3 a i pesanti] *variante interlineal encima de a i pesanti*.

4 soglion poco] *sustituye (en el mismo renglón)* soglion poco più,
tachado.

5 Lassar] *variante interlineal encima de: ¹Abb-, tachado en el texto*

²Lassar, *tachado en el texto* ³fuggir, *tachado en el texto*.

6 l'aria serena] *variante interlineal encima de l'aure vitali, tachado*.

V

In pezzi minutissimi e sanguigni
si disperser così l'inique teste,
che di sotto a i pesanti aspri macigni
soglion poco le biade uscir più peste.
Lasciàr gemendo i tre spirti maligni
l'aria serena e 'l bel raggio celeste,
e se 'n fuggir tra l'ombre empie infernali.
Apprendete pietà quinci, o mortali.

La tercera y última octava del injerto es la que más tiempo se ha trabajado: pasa por dos borradores preliminares, también muy elaborados, antes de llegar a la versión final de Fr1, que corresponde —salvo una mínima variación en el v. 5— a la *vulgata* del texto de Caretti. En estos versos, Tasso se libera ya del rastro histórico que le ofrecía Guillermo de Tiro y propone un símil entre los cuerpos destrozados de Ismeno y de las hechiceras y el trigo molturado. Se trata de un símil desarrollado canónicamente en el proyecto *a* (*Qual* v. 1, *cotale* v. 3) y luego invertido en la secuencia del proyecto *b*, reducido solo a los seis primeros versos. Es precisamente a través de la nueva estructura del borrador *b* que Tasso llega a la versión definitiva, retomando *minutissimi* de *a*, pero modificando las rimas de los versos pares (*teste*, *peste*, *celeste*); y, sobre todo, suprimiendo *note d'Averno empie contrade* en favor de *l'aria serena* y el *bel raggio celeste del cielo*, bienes perdidos para siempre por Ismeno y las dos hechiceras. Es una inversión que prelude el verso final de la estrofa, de sabor gnómico, tomado del

famoso pasaje de *Aen.*, VI 620 (“discite iustitiam moniti et non temnere Divos”) y reformulado respecto a la versión de *a* con un apóstrofe más directo a los lectores.

Incluso en una cala tan pequeña, reducida a un puñado de octavas de la zona final del canto XVIII, parece posible extraer algunos corolarios sobre el trabajo de revisión y reescritura acometido por Tasso en la primavera de 1576, tras el estrecho enfrentamiento con sus interlocutores romanos. En primer lugar, se confirma sin ambages la complejidad y la progresión de la escritura de Tasso que (ante contenidos que, en las octavas analizadas, no sufren variaciones, y que hunden sus raíces en los relatos de los historiadores) discurre a través de una serie de borradores, variando repetidamente las imágenes de referencia (*venti avversi* en la octava 87, *biade* en la 89, los cuerpos destrozados al final de la 88) y su plasmación en el verso.

Estas revisiones afectan también a la cadena de rimas, y se distribuyen generalmente a lo largo de una estrofa (vv. 1-2, 3-4 para la octava 87, vv. 7-8 para la 88). Las distintas tentativas se distribuyen en líneas sucesivas, y solo se tachan parcialmente cuando van sustituidas en el borrador siguiente, lo cual deja al autor una serie de telas disponibles para redacciones ulteriores. Los borradores ofrecen así un cuadro transparente: el de una composición laboriosa, abierta y dispuesta a volver sobre sus pasos. Puede ocurrir así (octava 87) que una vez que Tasso haya llegado a una solución convincente, la transcriba de nuevo, con mínimos ajustes, para disponer de una especie de ‘copia en limpio’; o puede acontecer (estrofa 89) que el texto final sea el punto de llegada, y de síntesis, de una obra que ha pasado por dos borradores de octava algo alternativos. Es frecuente, por último, que Tasso desande el camino, retomando eventualmente una lección que había ensayado y luego desechado momentáneamente (ejemplar es el caso de 89, 5). Se trata, huelga repetirlo, de consideraciones preliminares; bosquejos que habrá que retomar y perfeccionar mediante el estudio y la edición crítica de estos fragmentos autógrafos, que resultan de veras preciosos porque representan un testimonio, aunque pobre, del trabajo sobre el poema; y para abordar también, con la cautela necesaria, una careo con el gran precedente de los fragmentos autógrafos del *Furioso*.