

LOS *DISCORSI* DEL TASSO Y LAS POÉTICAS DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

Por ELENA CALDERÓN DE CUERVO (*)

La mayor confusión reina respecto de las nociones de poética y preceptiva entre los críticos que desarrollan el tema en el Siglo de Oro. Esta confusión no surge gratuitamente sino que se halla implícita en la misma *Poética* de Aristóteles que se constituyó en el punto de partida de toda reflexión referida a la obra de arte. Poco ha insistido la crítica contemporánea en recordar que se trata de un texto incompleto: no llena el programa fijado en el comienzo del capítulo I; no se encuentra el estudio correspondiente a la comedia, prometido en el capítulo VI y tampoco se halla una exposición sobre «cosas de reír» que en dos pasajes de la *Retórica* se dice formar parte de la *Poética* (1). Por estas razones se ha considerado, en general, la posibilidad de la existencia de un segundo libro centrado en la comedia, tanto como el primero lo está en la tragedia (2).

Este aspecto fragmentario de la *Poética* no se presenta solamente en el plan y en los propósitos, sino, inclusive, en el desarrollo de la temática misma. En este sentido, Aristóteles no hace, en su tratado, una distinción explícita entre aquellos principios de orden ontológico, es decir, aquellos que se preguntan por el ser de la obra poética: origen, mimesis, fin, y aquellos otros de carácter

(*) Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza).

(1) Cfr. Juan David García Bacca, «Introducción filosófica a la "Poética"», en *Aristóteles. Poética*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970, págs. 83 y ss. Agrega, además, otro dato que abre la posibilidad de suponer un texto complementario cuando afirma que: «nuestro texto termina con una fórmula estereotipada, familiar a Aristóteles, que, en general, sirve para resumir lo anterior y preparar lo siguiente».

(2) Cfr. A. Philip MacMahon, *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. XX, VIII, págs. 1-46 y Lane Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy*, Oxford, J.H., 1924, págs. 5-6.

meramente constructivo: la famosa regla de las tres unidades, el verso, los caracteres. Por esta misma razón, lo que en gran medida el Siglo de Oro emuló de la *Poética* fue esa afición a discriminar sobre aspectos constructivos, sin respetar la referencia al sistema filosófico que cada uno de los trazos señalados implicaba en el estagirita. De esta actitud a esas Retóricas y Preceptivas llenas de reglas, recetas, avisos, prohibiciones, figuras clasificadas, que inundaron los siglos XVI y XVII español, no hay sino sólo un paso.

Cuando Antonio Vilanova realiza el comentario a los preceptistas españoles del Siglo de Oro señala con justicia que, contrariamente a las especulaciones de los grandes humanistas del siglo XVI, la aparición de una poética en lengua vulgar presenta en España «un carácter tardío» (3). Cita a continuación los tratados latinos de Nebrija, Juan Luis Vives, Fox Morcillo, García Matamoros, Arias Montano, Pedro Juan Núñez, Lorenzo Palmireno y Francisco Sánchez el Brocense quienes toman como objeto para su reflexión los modelos de la antigüedad clásica, sin aludir más que muy raras veces a las producciones en lengua vulgar. Afirma, por otra parte, que «el verdadero exponente de la erudición poética de los dos grandes focos culturales de la poesía española renacentista a fines del siglo XVI», no debe buscarse en el breve opúsculo de Miguel Sánchez de Lima, ni en la obra de Juan Díaz Rengifo, ni en el *Arte para componer en metro castellano* de Jerónimo Mondragón sino, en las «magistrales» *Anotaciones y enmiendas* a Garcilaso de Francisco Sánchez el Brocense de 1576 y, «sobre todo» en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera de 1580. Para el siglo XVII deja claro Vilanova que fueron, en primer lugar, la *Philosophia Antigua Poética* del Pinciano y las *Tablas poéticas* de Francisco de Cascales las que, siguiendo a Aristóteles, proporcionaron una teoría del arte para las obras del período.

No obstante, teniendo en cuenta que la revolución cultural del Renacimiento y del Barroco españoles es consecuencia de la influencia italiana, responsable del corte que se produce en la literatura respecto del pasado medieval, Vilanova señala la persistencia de las preceptivas italianas que en su lengua vernácula circulaban en los grupos poéticos españoles: Antonio da Tempo y su comentario al *Canzoniere* de Petrarca; Giangiorgio Trissino y sus *Divisioni della Poetica*; Claudio Tolomei y sus *Versi e regole della nuova poesia toscana*; Bernardino Daniello y su *Poetica volgare*; Girolamo Muzio y su *Arte Poetica* y, muy particularmente, el *Modo di comporre in Versi nella lingua italiana* de Girolamo Ruscelli (4).

Hay un aspecto del predominio de la cultura italiana en este período que no ha sido visto por Vilanova. Si Ariosto domina la primera mitad del siglo

(3) Antonio Vilanova, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en Díaz Plaja, Guillermo, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Barna, 1953, tomo III, págs. 567-685.

(4) Cfr. Idem, pág. 568.

XVI que se identifica como el Renacimiento español, al Tasso le corresponde el imperio absoluto en el Barroco, y no sólo por la influencia que pudiera ejercer a través de sus poemas, épicos o líricos, sino y especialmente, por sus reflexiones teóricas sobre la poesía. Dice al respecto Joaquín Arce:

Además del éxito indiscutible de la *Jerusalén*; del menos espectacular y conocido, pero no menos eficaz, del *Aminta*, y del que puede rastrearse en la lírica de autores de primera fila y de otros más secundarios, hay que considerar otros géneros, incluidos los principios teóricos de la poética tassiana (5).

EL TASSO Y SUS *DISCORSI*

Se puede afirmar que es Tasso quien mejor refleja la lectura que, desde el humanismo cristiano, se hizo de la *Poética* de Aristóteles.

Torquato Tasso publicó los *Discorsi del poema eroico* en 1594, divididos en seis libros, como reelaboración de los *Discorsi dell'arte poetica*, compuestos antes de 1565 y publicados en 1587 (6).

Fin y utilidad de la poesía

En el *Libro Primo* señala el Tasso, a modo de introducción, el fin y la utilidad del poema heroico y del arte en general tanto como la necesidad de discurrir filosóficamente sobre el sentido de las entidades poéticas:

I poemi eroici, e i discorsi intorno a l'arte, e il modo del comporli, a niuno ragionevolmente dovrebbero esser piú cari, che a coloro i quali leggono volentieri azioni somiglianti a le proprie operazioni ed a quelle de'lor maggiori: percióché si veggono messa innanzi quasi un' imagine di quella gloria per la quale essi sono stimati a gli altri superiori; e riconoscendo le virtù del padre e de gli avi, se non piú belle, almeno piú ornate con varii e diversi lumi de la poesía, cercano di conformar l'animo loro a quello esempio; e l'intelletto loro medesimo è il pittore che va dipingendo ne l'anima a quella similitudine le forme de la fortezza, de la temperanza, de la prudenza, de la giustizia, de la fede, e de la pietá, e de la religione, e d'ogni altra virtù, la quale o sia acquistata per lunga esercitazione, o infusa per grazia divina (7).

(5) Joaquín Arce, *Tasso y la poesía española. Repercusión literaria y confrontación lingüística*, Barcelona, Planeta, 1973, pág. 97.

(6) En la forma de *Discorsi dell'arte; et in particolare del Poema Eroico*, apareció en Venecia en 1587, a instancias de Giulio Vasalini, librero de Ferrara. Estos discursos eran leídos, según Francesco Flora, en la Academia Ferraresi, «non piú in lá del 1570». La edición definitiva titulada *Discorsi del Poema Eroico del S. Torquato Tasso. All'illustriss.mo e Reverendiss.mo Signor Cardinale Aldobrandino*, aparece en Nápoles en la Imprenta de Stigliola, a instancias de Paolo Venturi, en 1594. La edición que aquí se utiliza es la de Francesco Flora, *Prose*. Milano-Roma, Rizzoli & C. Editori, 1935. Está realizada sobre la edición de Milán de 1824, acomodando la grafía de acuerdo con la usada para todas las otras obras de Tasso y modernizando la ortografía.

(7) Idem, *Libro Primo*, pág. 319.

Fiel al espíritu del aristotelismo, Tasso coloca la «virtud» del arte en la capacidad de contemplación y provecho del receptor: «coloro i quali leggono volentieri».

No sorprende, entonces, la propuesta de una estética de la recepción; lo único sorprendente, en todo caso, es el hecho de que para el pensamiento clásico, la contemplación, como acto de la inteligencia, es siempre y en todas las circunstancias el valor supremo, y la contemplación estética, sea por la vista o por el oído, es un valor superior al mismo trabajo creador del artista (8). No es el *teknites* sino el *theatés* el tipo humano en absoluto superior; no es el artista que trabaja para otros y para su obra, sino el espectador que goza para sí, la norma y patrón de la excelencia artística. Otra cosa es naturalmente cuando el artista se complace en su propia obra, sólo que en ese momento no actúa como artista, sino como espectador. Lo mismo aquí que en todos los demás campos del quehacer humano, los actos inmanentes de la persona son preferibles a los actos transitivos, y lo que es en sí y para sí a lo que es para otro y por causa de otra cosa. Libertad y contemplación: ésta es la meta final y la pareja de conceptos de mutua y necesaria implicación, cuya simbiosis constituye el valor humano más alto que pueda concebirse (9).

Así, la finalidad y utilidad de la poesía se apoya en la prioridad de la «recepción» sobre la creación de la obra en los *Discorsi* de Tasso.

Para Aristóteles el arte no era esencialmente, como en Platón, una función ancilar de la educación. Su fin, en el caso de la poesía, no radicaba tanto en asistir a la perfección moral, cuanto en producir el placer desinteresado y propio de un hombre libre. No obstante Aristóteles amplía el alcance del fin cuando al tratar la tragedia incorpora la noción de catarsis, la cual tiene, como fin propio, el placer trágico, esto es despertar la «compasión y el temor», procurando así la «purgación» de «algunas afecciones». Tasso, y los humanistas en general, hicieron una lectura «latina» (10) de Aristóteles y subordinaron el aprecio de la poesía a la adquisición de la virtud. Confirmando esta idea, dice Tasso más adelante:

(8) No se quiere negar con ésto que los griegos y los humanistas (inclusive la Edad Media) no tuvieron en altísimo grado la belleza: en la línea del pensamiento clásico los escolásticos disputaron ampliamente sobre ella hasta el punto de dar fundamento para tenerla por uno de los trascendentales del ser. La belleza es un concepto difícil, y sobre todo cuando se quieren dilucidar puntos tales como aquel de configurar un trascendental, o describir con todo detalle sus ingredientes constitutivos y, especialmente, los que dependen de la materia. De todas maneras el problema de la belleza no se presenta ni en la *Teología Platónica* de Marcilio Ficino (Cfr. Giuseppe Toffanin, *Historia del Humanismo*, Buenos Aires, Nova, 1953, págs. 292 y ss.) ni en los *Discorsi* del Tasso ni en las poéticas españolas posteriores a éste. Más encendido que el problema de la belleza parece haber sido el amor de los humanistas por la sabiduría, razón por la cual le dieron rango superior, aún en el terreno del arte, a las obras que exaltan la inteligencia por sí misma. De allí el privilegio que le otorgaron a la Retórica sobre toda otra arte.

(9) Cfr. Antonio Gómez Robledo, *Ensayo sobre las virtudes intelectuales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986. Desarrolla esta idea en Aristóteles al hablar de artes útiles y artes bellas (págs. 166 y ss.).

(10) Se hace referencia a la interpretación de Aristóteles que, en relación con este problema hicieron, especialmente, Horacio y Cicerón.

Non dee dunque il poeta preporsi per fine il piacere, come peravventura credeva Eratostene ripreso da Strabone (...) ma il giovamento: perché la poesia, como estima il medesimo autore —se refiere a Homero—, seguendo l'opinione de gli Antichi, è una prima filosofia, la qual sin da las tenera età ci ammaestra ne' costumi e ne le ragioni de la vita (...) Almeno si dee credere che non ogni piacere sia il fine de la poeſta; ma quel solamente il quale è congiunto con l'onestá (11).

Los caracteres y el decoro: el problema del héroe

Si la poesía —poiesis— es, al mismo tiempo, una filosofía se debe, precisamente, a que es capaz de configurarse como una ética paradigmática y hallar, en esta dimensión, su utilidad propia. En esta fusión entre valor moral y valor estético, entre bien y belleza, la imitación, en tanto que acción característica y original del poeta, tiene que imitar caracteres, palabra que una vez más, significa unitariamente temperamento y moralidad. Y así como Aristóteles exigirá que los caracteres imitados por la obra peculiar del poeta sean buenos, Tasso entiende los caracteres en relación con el decoro:

Ma perché nel poema eroico si dee aver riguardo non solo al buono, ma a l'ottimo, conviene aver riguardo a tutte queste cose unitamente, perché da tutte insieme risulta il decoro (...) Ma il decoro è confuso con la virtù, com'è la bellezza con la sanità; e sol si distingue con la mente (...) Laonde ne la persona d'Atréo, che fu crudel tiranno, volentieri sentiamo «oderint dum metuant» (...) Laonde ad Ulisse assegna l'industria, a Diomede la confidenza, a Teucro l'arte del saettare (...) a Nestore il buon consiglio, ad Aiace la fortezza (...) (12).

Palabra ésta, decoro, que llega a alcanzar tal exceso que, de haber sido propiciadora de lo ordenado, de lo clásico, acaba siendo, a fines del siglo XVI, generadora del verbo decorar, con lo que éste significa de adorno externo, de sobrecarga (13). Avatares, sí, de las palabras y el sentido.

Si el decoro está, para el Tasso, trabado con los valores éticos, la condición paradigmática de los personajes le permite esgrimir uno de los juicios más significativos en lo que respecta a la esencialidad de la epopeya:

(...) l'illustre dell'Eroico è fondato sovra l'imprese d'una eccelsa virtù bellica, sovra i fatti di cortesia, di generosità, di pietà e di religione, el quali azioni proprie dell'Epopeia per niuna guisa convengono alla Tragedia (14).

(11) *Discorsi*, Libro Secondo, pág. 372.

(12) Idem, *Libro Terzo*, págs. 429-430.

(13) Cfr. Luisa López Grigera, *La Retórica en la España del Siglo de oro*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1994, pág. 79.

(14) Idem, *Libro Terzo*, pág. 433.

Esta observación deja fundados, por un lado el perfil de las virtudes heroicas y por otro, la función del personaje en la epopeya.

Resulta claro que el Tasso, particularmente aferrado a la primacía de la Retórica, no admite la posibilidad de que el arquetipo heroico sea el eje y centro del poema porque, aun cuando éste asuma la carga de la causa final, está subordinado a la eficacia de la elocutio (15). Para él es todavía la materia fabulada, capaz de aportar las acciones heroicas, y el estilo los dos aspectos que soportan la virtud del poema épico.

Aristóteles no se plantea el problema del héroe. Para el mundo clásico el héroe es una categoría del espíritu mítico y religioso tanto como el *daemon* está asociado al filosófico. En la *Poética* el problema de los personajes es el de los caracteres, «que son aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales» (16). Pero «los personajes no actúan para imitar caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones» (17) porque la acción es el fundamento de la fábula, que es, para Aristóteles, la causa formal de la tragedia: «la fábula es el principio y como el alma de la tragedia» (18). Pero esta distinción no la hizo para la epopeya, sino para la tragedia. Aún más, ni siquiera definió el fin propio del poema heroico sino que le asignó el fin general que compromete a todas las artes, esto es, el de «producir el placer que les es propio».

Explícitamente Homero se propone cantar la «funesta cólera» del Périda Aquiles o el «multiforme ingenio» del astuto Ulises, rasgos que se dan, obviamente, en una serie de sucesos concretos, pero que en la construcción del poema, implica que esa presencia arquetípica es una idea pretextual: porque Aquiles es colérico y Ulises «fecundo en ardides» las cosas se dan como

(15) Idem, págs. 429-430. Hoy se admite, sin discusión, esa función axial del héroe en el discurso épico. En parte porque la idea de estructura ha reemplazado todo otro principio de observación del fenómeno literario y en parte, también, porque la epopeya ha cedido lugar a la novela y ésta no asume, necesariamente, una función didascálica, como ocurría hasta el siglo XVII. Julio Casares, en su *Diccionario ideológico de la lengua española*, al definir la noción de héroe, agrega un dato más que no está en el *Diccionario de la Real Academia Española*: «Es héroe también el protagonista de una obra literaria» y Juan Villegas en su trabajo *La estructura mítica del héroe* (Barcelona, Planeta, 1978) hace lo mismo desde una óptica semiótico-estructuralista. Se puede también citar, en este punto, el trabajo de M.M. Bajtin, *Estética de la creación verbal* (México, Siglo XXI, 1985) particularmente el capítulo que trata sobre *Autor y personaje en la actividad estética: el héroe como totalidad de sentido*. Aquí, además de destacarse esa función centralizadora del héroe, se funda su *necesidad* en los principios teóricos de la Psicología profunda y de la Antropología moderna —Jung principalmente—, para quienes el héroe tiene un carácter mesiánico cuya función consiste en salvar al hombre medio de la destrucción y de la muerte. Se puede advertir cómo esta concepción es la que da forma hoy a los héroes que componen la nueva mitología de la actual cultura de masas.

(16) *Poética*, 6:5-6.

(17) Idem, 6:20-22.

(18) Idem, 6:38-39.

se dieron, de donde el carácter domina la acción y no a la inversa como ocurre en la tragedia (19).

En el recuento que hace el Tasso de los héroes no sólo figuran los personajes de Homero y Virgilio, sino también los del *romain courtois* con sus respectivas virtudes: «e per venire ai nostri (tempi), (si ritrova) della lealtà in Amadigi, della constanza in Bradamante» (20). Tasso sabe que la virtud se da en el acto y que, por lo tanto, son las acciones destacadas, hábilmente narradas por el poeta, las que pueden inducir al oyente a buscar su propia excelencia. Si su modelo constructivo es Ariosto, se aparta de éste en la idea del héroe, ya que es en el Eneas de Virgilio donde encuentra el esplendor de la virtud, porque Virgilio

(...) vide meglio il decoro generale, perché formò in Enea la pietá, la religione, la continenza, la fortezza, la magnanimitá, la giustizia, e ciascun'alta virtù di cavaliere (...) (21).

Dice Curtius respecto de la epopeya virgiliana que

depende en muchos sentidos de Homero. Sin embargo, Virgilio no pudo menos que reflejar los ideales de una época del todo distinta. Esta tensión interna puede percibirse a menudo en la *Eneida* (...) En Virgilio influye hondamente el espíritu de la «Pax Augusta» y de sus ideales morales. Este clima cultural no daba cabida a los ideales heroicos en el sentido antiguo; Virgilio encarnó en su *Eneida* un nuevo ideal heroico, fundado en la virtud moral, aunque no por eso deja de ser Eneas un buen guerrero (...) la virtud moral sustituye en Eneas a la «sabiduría» y crea, junto con la destreza en las armas, un equilibrio al parecer sin conflictos (...) la «piedad» se menciona siempre en primer lugar (22).

El último humanismo, en el que está inscripto Tasso, reivindicó, a través de Dante, a Virgilio y, además, hubo una coincidencia epocal con los tiempos de

(19) Oscar Gerardo Ramos, en un estudio titulado, *Categorías de la epopeya* (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1988) hace una «ontología» del género tomando como modelo la *Odisea*. Como categoría entitativa primordial, Ramos señala la *supraperspectiva del rapsoda*, cuyo punto de vista adopta, necesariamente, una «distancia lejana, impersonal y magnificada» (pág. 20). De esta visión lejana e idealizada del poeta dependen todas las otras categorías épicas, particularmente la de los héroes ya que estos surgen a la imaginación del poeta desde un mundo absolutamente concluido (pág. 43). Werner Jaeger, en la *Paideia* (México, Fondo de Cultura Económica, 1957) opina de muy diversa manera: lo extraordinario del hecho obliga al reconocimiento de las virtudes heroicas, «así como los héroes de Homero reclaman, ya en vida, el honor debido y se hallan recíprocamente dispuestos a otorgar a cada cual la estimación debida, todo auténtico hecho heroico se halla hambriento de honor» (pág. 53).

(20) *Discorsi*, Libro terzo. pág. 430.

(21) *Idem*.

(22) Ernest Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, tomo I, pág. 243.

Augusto. Por otra parte, ese ideal del caballero piadoso tiene una fundamentación en el discurso del «perfito cortegiano» de Castiglione, de donde el problema del héroe como del hombre ideal, se resuelve, de todas maneras, en el plano de lo ético.

La imitación

No parece extraño suponer que esta subordinación del carácter moralizante del fin proporcionó, en el Tasso y en los teorizadores del siglo XVII, una lectura de la *Poética* especialmente apoyada en el marco de referencialidad doctrinario de la *Ética* y de la *Dialéctica* de Aristóteles. No era antiaristotélico desplazar el asunto de la imitación, como de hecho ocurre en el Tasso y sus epígonos. El problema de la imitación considerado como tema central de la *Poética* aparece más tarde, en el siglo XIX, cuando, por efecto del individualismo racionalista, se privilegia al acto creador y al poeta por sobre las otras causas; por otra parte, el arte pierde el sentido didascálico que tuvo hasta el último clasicismo. De acuerdo con esto, el marco teórico para la interpretación de la *Poética* será, entonces, a partir de la filosofía romántica, la *Física* y la *Política* que es donde precisamente Aristóteles amplía el asunto de la imitación.

No obstante, conviene recordar que la noción de imitación es, como tantas otras, una noción extensiva en la *Poética*. Aristóteles dice en el inicio de esta obra:

Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la diti-rámbica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo (23).

Parecería que dilucidar el problema de la imitación es, en cierta medida, esclarecer la noción de arte en Aristóteles, más aún si se tiene en cuenta que, en el filósofo, la imitación es un rasgo que se extiende al arte en general considerado como *tekné*.

Toda imitación es imitación de algo y Aristóteles dice con claridad en la *Física*, que «el arte imita la naturaleza». Es tradición traducir *mímesis* por «imitación», aunque «emulación» pudiera ser también una versión válida. De todas maneras, en uno y otro significado se le da al término griego, la condición precisa que tiene el significado propio de la palabra imitación, el de referirse a una realidad dada. Pero es evidente que la imitación como la entiende Aristóteles, está exenta de la

(23) *Poética*, 1-14,18

condición servil de copia, ya que de otro modo no nos diría que así como el artista puede imitar las cosas como han sido o como son, puede también hacerlo como le parecen, e incluso, como *debieran* ser (24). Lejos pues de estar amarrado por la realidad empírica de la copia, el arte tiene vía libre para lanzarse a la producción de formas ideales, a la manera como la naturaleza opera: orgánicamente, en busca de esa otra realidad más alta y *mejor*, como aclara Aristóteles al desarrollar el tema de las «falsificaciones» introducidas por los poetas:

Se han introducido en el poema cosas imposibles: se ha cometido un error; pero está bien si alcanza el fin propio del arte (pues el fin ya se ha indicado), si de este modo hace que impresione más (mejor) esto mismo u otra parte (...) (25).

En esa excelencia anhelada por la poesía hay un punto de contacto entre la imitación y la virtud y no es descabellado suponer que, inmerso en la problemática espiritual de la Contrarreforma, fuera ésta la lectura que el Tasso privilegiaba sobre la cuestión de la imitación.

Forma y materia de la poesía

En ningún otro asunto se demora más Tasso que en la forma y materia de la poesía. Discurriendo sobre la necesidad de lograr una definición de la poesía en general y del poema heroico en especial, admite que:

(...) dobbiamo peravventura recercare quel che sia il poema eroico, o pur quel che sia il poema che è il suo genere; e dopoi considerare l'idea perché da l'idea si conosce, come dice Aristotele nel medesimo libro de la Topica, se la definizione sia vera e propria (...) perché l'idea è il vero esemplare e'l vero esempio, se così vogliamo dire piú tosto. (26)

(24) Idem, 25-10.

(25) Idem, 25-22,28. En rigor, el problema planteado a partir de la consigna de que el «arte imita a la naturaleza» se resuelve, de acuerdo con Gómez Robledo, con lo que Aristóteles entiende por «naturaleza». «La naturaleza no es en Aristóteles lo que hoy entendemos, ante todo, por este nombre: lo dado de por sí, la realidad muda, sin designio, propósito o teleología; lo opuesto, para bien o para mal, a la cultura o a la civilización (...) La noción aristotélica de naturaleza (*physis*) la entiende como una fuerza creadora, el principio inmediato de todo movimiento en el universo (*Física*, 2-1,192b:21). Por esto tiene la naturaleza cierto carácter divino, y en todo cuanto hace procede como un artista que ordena y planea razonablemente y con arreglo a un fin todas sus obras, enderezándolo todo al mejor resultado posible» (Gómez Robledo. *Op. cit.* págs. 170-171). El problema de la naturaleza no se presenta ni en la *Poética* ni en los *Discorsi* pero se halla de alguna manera desarrollado en el objeto de la imitación poética: «Tre sono le cose che deono esser cantate nel sommo stile: la salute, l'amore, e la virtù. La salute como utile, l'amore come piacevole; la virtù come onesta» (*Discorsi*, Libro secondo, pág. 374); en donde se vuelve a relacionar el tema de la imitación con el problema de los fines.

(26) *Discorsi*, Libro primo, pág. 321.

En afán de hallar la «idea» (27) Tasso concluye que «la poesía altro non sia ch'imitazione» (28), pero, se pregunta más adelante «imitazione di che?»: «De le azioni umane e divine, dissero gli Stoici» y para refutar esta premisa reflexiona:

Dunque coloro che non cantano le azioni umane o divine, non sono poeti. Non fu dunque poeta Omero quando egli descrisse la battaglia fra le rane a fra'topi; né poeta Virgilio descrivendoci i costumi e le leggi e le guerre de l'api. Da l'altra parte chi descriverá le azioni divine, sará poeta. Poeta fu dunque Empedocle, insegnandoci come l'amore e la discordia corrompano questo mondo sensibile, e generino l'altro intellegibile; o poeta Platone quando introduce Timeo a narrare como Iddio padre, chiamando gli altri Iddii minori, crease il mondo: e se non fue poeta intieramente perché gli manca il verso, almeno è degnissimo di questo nome in quello che appartiene a le cose imitate (29).

Y, luego de establecer los postulados de la refutación, concluye que

(...) la poesia altro non fosse che imitazione de l'azioni umane, le quali propriamente sono azioni imitabili; e le altre non fossero imitate per sé, ma per accidente, o non come parte principale, ma como accessoria: id in questa guisa ancora si possono imitare non solo le azioni de le bestie (...); ma le naturali, como le tempeste marittime, le pestilenze, i diluvi, gl'incendi, i terremoti e le altre sí fatte (30).

Resulta claro que esta imitación, como acto esencial de la poesía, ha de estar orientada al fin: «la poesía è dunque imitazione de l'azioni umane, fatta per ammaestramento de la vita», de acuerdo con lo cual Tasso está expresamente unido a Horacio y retoma con el planteo de la imitación el aspecto esencial y moralizante de los fines (31).

Conviene, en este asunto de los fines, rescatar que Aristóteles en la *Ética* dice que, así como de la prudencia no hay siempre virtud:

(27) Señala Luisa López Grigera, (*op.cit.*) que la cuestión de la «idea» (el eidos o forma), se impuso en los siglos XV y XVI a través no sólo de Aristóteles sino de Hermógenes. En el sistema de Hermógenes se ofrecía una distribución de todo el uso de la Retórica a través del tema de las ideas, respondiendo al concepto clásico de decoro, y definiendo la idea como «cogitata forma sermonis, ad quam imitando referimus nostri sermonis qualitatem» (pág. 80).

(28) *Discorsi*, Libro Primo, pág. 322.

(29) *Idem*, pág. 322.

(30) *Idem*, pág. 325.

(31) Cfr. *Idem*, pág. 326. Dice expresamente: «come pare che accennasse Orazio in quel verso: *Aut prodesse volunt, aut delectare poetæ*».

(...) habrá de convenirse en que lo que es sabio es siempre sabio, y que lo que no es más que prudente puede variar según los casos. Así, siempre que un hombre sabe discernir bien su interés en todo lo que le toca personalmente, se le llama prudente, y se siente uno dispuesto a confiarle el cuidado de las cosas de este género. Se va más lejos aún, y se concede igualmente el nombre de prudentes a ciertos animales, que al parecer tienen una previsión segura respecto de las cosas que se refieren a su propia subsistencia» (32).

Sí la hay, por el contrario del arte (33). De esta misma opinión es también Santo Tomás, para quien el arte requiere aún, para su recto uso, de la virtud moral. La virtud de que habla Santo Tomás, no es, en rigor, una virtud del arte, sino de su uso. Es éste tan sólo, y no el arte mismo, el que debe enderezar la virtud moral. Sea cual fuere la exégesis que los filósofos hacen del texto de Aristóteles, se puede concluir que la «virtud» del arte es, de cualquier modo, inmanente al arte mismo. Si este punto está visto en el Tasso sólo en función de la utilidad del arte (más acorde con la opinión de Santo Tomás) es un tópico recurrente en los tratados del Siglo de Oro y por esta razón interesa dejarlo señalado.

Si el *eidos* está definido en función del fin (*telos*) con la «grandissima selva della materia poética» ocurre otro tanto.

En el Libro Secondo de los *Discorsi* afirma Tasso que «la materia è simile ad una selva oscura, tenebrosa e priva d'ogni luce», y que si el arte no la ilumina «altri errerebbe senza scorta, e sceglierebbe peravventura il peggio in cambio del meglio» (34) sentando las bases de la idea del carácter develador de la poesía que será exaltado posteriormente por los románticos.

No obstante ser la materia poética «amplissima oltre tutte l'altre» (35), tres cosas debe tener en cuenta el poeta al elegirla:

sceglie materia tale, che sia atta a ricever in sé quella piú eccellente forma che l'artificio del poeta cerca d'introdurvi; a darle questa tal forma; ed a vestirla ultimamente con que' piu rari ornamenti ch'a la natura di lei siano convenienti (36).

(32) Aristóteles, «Moral a Nicómaco», en: *Obras Completas*, Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1947, tomo I, Libro VI, cap. 5, pág. 171.

(33) Idem, tomo I, Libro VI, cap. 3, pág. 167: «En cuanto a la virtud que se manifiesta en las artes, nosotros la suponíamos en los que ejercen cada una de estas artes con la mayor perfección (y no queremos designar aquí con esta palabra, sabia habilidad, otra cosa que el talento superior en el arte».

(34) *Discorsi*, Libro Secondo, pág. 339.

(35) Idem, pág. 340. A continuación, dice el poeta: «peroché abbraccia (la materia) le cose alte e le basse, le gravi e le giocose, le meste e le ridenti, le pubbliche e le private, l'incognite e le conosciute, le nuove e le antiche, le nostre e le straniere, le sacre e le profane, le civili e le naturali, l'umane e le divine (...) percioché Dante, innalzandosi dal centro, ascende sobre tutte le stelle fisse e sovra tutti i giri celesti; e Virgilio ed Omero ci descrissero non solamente le cose che sono sotto la terra, ma quelle ancora che a pena con l'intelletto possiamo considerare; ma le ricopritono con un gentilissimo velo d'allegoria».

(36) Idem, pág. 341.

Sobre estos tres puntos, aplicados al poema heroico, versan los libros dos a seis del texto de Tasso: en primer lugar, debe, entonces, el argumento del poema épico «esser derivato da vera istoria e da non falsa religione» (37) y la acción imitada, «che dee venire sotto l'artificio de l'Epico», debe ser «nobile, ed illustre» y tener «grandezza» (38) y al punto tal que la «virtud» de la epopeya, aquella que se define como propia del arte en sí, estará en relación, también, con la materia que trate: «quanto la materia conterrá in sé avvenimenti piú nobili e piú grandi, tanto sarà piú disposta a l'eccelestissima forma de l'epopeia» (39).

En segundo lugar, respecto de la forma, dice:

Scelta ch'avrá il poeta materia per se stessa capace d'ogni perfezione, gli rimane l'altra assai piú difficile fatica, che è di darle forma e disposizion poetica; intorno al quale officio, come intorno a propio soggetto, quasi tutta la virtù de l'arte si manifesta. Ma peroché quello che principalmente costituisce e determina la natura de la poesia, e la fa da l'istoria differente, non è il verso, come dice Aristotele (...) ma è il considerare le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbero essere state, avendo riguardo piú tosto a l'universale, che a la verità de' particolari (40).

En este sentido, puede afirmarse que el arte supera la naturaleza; esta última aspirará siempre, pero inútilmente, a dar de por sí los tipos de humanidad sublimada que sólo pueden dar, en el hombre viviente, la educación, y en su representación imaginaria, artes como la poesía y la pintura. El ideal del hombre jamás podrá expresarlo la naturaleza, pues es cosa del arte (41).

Aún cuando prevalece en Tasso la relación del arte con la educación, particularmente, con la Religión, en el sentido de que el arte, y la poesía en particular, favorece el retorno del alma a su Creador, el texto está inspirado en la *Poética*. Aristóteles dice que la poesía es cosa más excelente y filosófica que la historia (42), puesto que la poesía tiende a expresar lo universal, mientras que la historia tiene forzosamente que ocuparse de lo particular en tanto que particular. Tasso, para poder armonizar la antigua epopeya con la tradición de los poemas caballerescos —recordándose siempre que el modelo del Tasso es Ariosto—,

(37) Idem, pág. 363.

(38) Idem, pág. 366.

(39) Idem, pág. 369.

(40) *Discorsi*, Libro Terzo, pág. 385.

(41) Idem, pág. 371.

(42) *Poética*, 9:1-7. El texto de Aristóteles es muy semejante al de Tasso: «Y resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular».

admite que el argumento debe tomarse de la historia, la cual no ha de ser ni demasiado remota ni muy próxima, para que sea comprensible aunque se introduzcan alteraciones dentro del marco de lo verosímil ya que su fin es, como bien se sabe, «il giovamento».

Evidentemente el centro de la discusión entre este último humanismo y Aristóteles está centrado en la distinción entre «historia y poesía», que se funda, a su vez en las nociones de «verdadero y verosímil» y entre las de «particular y universal». Si Aristóteles intentaba manifestar, en una u otra forma la libertad creadora del arte por encima de la subordinación de la historia al criterio de verdad (43), el Tasso mantiene separada la universalidad de la poesía y la particularidad de la historia, le da a la historia una jerarquía superior a la que le adjudicara Aristóteles y confirma, con las mismas ideas, la subordinación del arte y de sus principios constructivos a los fines pedagógicos (44).

En tercer lugar, Tasso se expresa ampliamente sobre la «elocuzione» donde aparece el valor otorgado por la Retórica al carácter persuasivo del *logos* y a la importancia capital de la elocuencia, no sólo en la poesía, sino en la vida política del hombre:

Però l'eloquenza, che prende il nome da l'elocuzione, non cede a la prudenza, se fosse possibile che l'una da l'altra si separasse; avenga che molti uomini prudenti, privi di questo dono, furono esclusi dal governo de' regni e de le repubbliche, e riputati quasi infanti (45).

En el análisis concreto y prolijo de las figuras de la elocución poética, el autor pone de relieve la excelencia del estilo épico:

(43) Cfr. Antonio Gómez Robledo, *Op. cit.*, pág.176

(44) Cfr. Giovanni Caravaggi, «Evoluzione di un presupposto aristotelico nell'epica ispanica del tardo Rinascimento (con uno studio su alcuni prologhi e proemi)», en *Cultura Neolatina*. Milano, 1963. núm. XXIII, págs. 18-71. En este artículo se desarrolla ampliamente el problema de la historia como materia argumentativa del poema heroico teniendo presente las preceptivas aristotélicas por un lado, y la épica histórica del Siglo de Oro español con sus prólogos por el otro. Se amplía particularmente el prólogo al *Monserate* de Cristóbal de Mesa.

(45) *Discorsi*, Libro Quinto, pág. 477. La elocución se convierte, en el siglo XVI en capítulo fundamental de la Retórica. Walter Ong (*Ramus, method, and the Decay of Dialogue: From the Art of Discourse to the Art of Reason*, Cambridge, Harvard University Press, 1958) demostró cómo, por influjo de Petrus Ramus, se produjo la escisión de la vieja Retórica a partir de lo cual, la invención y la disposición pasaron a formar parte de la Dialéctica, mientras que a la Retórica sólo le quedó el capítulo de la elocución como su único ámbito. Completando esta idea en el área del Siglo de Oro español, Luisa López Grigera, (*Op. cit.*) afirma esta circunscripción de la Retórica al área exclusiva de la elocución «convirtió —a la Retórica— en sólo un catálogo de tropos y figuras, es decir, en un arte de adornar el estilo, en lugar de lo que había sido por varios siglos: el arte de buscar y organizar temas y argumentos, y ponerlos luego en una lengua» (pág. 23). No obstante, esta elocución, una vez puesta al servicio de un arte que se erige como una *paideia*, recuperó, de alguna manera, el carácter sublime que gozara en la época de Cicerón.

Lo stilo eroico adunque non è lontano da la gravità del tragico, né da la vaghezza del lirico; ma avanza l'un e l'altro ne lo splendore d'una meravigliosa maestá. (46)

La invocación

De los tres libros dedicados al estilo, el Libro Quarto trata muy particularmente de la «invocazione, la quale il poeta dee fare poi ch'avrá ritrovata e disposta la favola»: ya que «invocare l'aiuto divino in tutti i luoghi ed in tutti i tempi sia necessario», no solamente a los poetas sino también a «i filosofi e gli oratori» (47).

La invocación a las Musas, no sólo presente en los poetas paganos (Homero y Virgilio) sino en los cristianos como Dante y Petrarca (48) es aceptada por Tasso como «argomento di pietá e di religione, sí veramente che non sia invocata Deitá che'l poeta riputi falsa, o non con questa intenzione» (49). Con esto el autor confirma la idea de los humanistas de que siendo el intelecto la virtud actual del *logos* acepta a las Musas en tanto que especies del pensamiento en todas sus formas, aún cuando el mundo pagano las considerara hijas de Zeus o de Urano, sobre los que pesaba la sentencia condenatoria que el propio Tasso admitiera: «tutti gl'idoli de le genti sono diavoli» (50). Esta visión de las Musas, lleva, en Tasso y en los preceptistas posteriores al Tasso, a una «cristianización» del mito de Orfeo:

Piú sicuramente Dante ne la sua Comedia invocó l'ingegno e la mente:

"O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate";

"O mente, che scrivesti ciò ch'io vidi"

come prima Orfeo aveva invocato l'intelleto. Sarà dunque lecito al poeta cristiano invocar la mente e l'intelligenza, imperoché le Muse non furono credute altro che intelligenze (51).

Aspectos constructivos de la epopeya

Si estos eran, en general, los principios de una filosofía de la poesía desarrollados en los *Discorsi*, no dejó Tasso de establecer, en orden a una preceptiva, el aparato constructivo del poema heroico.

(46) Idem, pág. 474.

(47) Idem.

(48) Cfr. Libro Quarto, pág. 448.

(49) Idem, pág. 449.

(50) Idem, Libro Secondo, pág. 359.

(51) Idem, Libro Quinto, pág. 449.

Partiendo de una definición de la epopeya:

Diremo dunque che il poema eroico sia imitazione d'azione illustre, grande e perfetta, fatta narrando con altissimo verso, a fine di muover gli animi con la maraviglia, e di giovare in questa guisa (52).

Distingue el autor las partes en orden a la *qualità*: la fábula, los caracteres de los personajes, juicios y parlamentos y, por último, la *elocutio*; y en orden a la *quantità*: «l'introduzione, la perturbazione, il rivolgimento ed il fine» (53). En lo que se refiere al episodio, Tasso considera que si bien es una parte común a la tragedia y a la épica, no tiene en el poema heroico un lugar determinado y que, por esta razón, no lo tiene en cuenta al enumerar las partes de la cantidad. Las partes de la fábula son tres: la peripecia, la agnición y la pasión que consiste, esta última en la perturbación dolorosa y llena de afanes: «come sono le morti, e le ferite, e i lamenti, e i rammarichi che possono muover a pietá» (54) con lo cual Tasso vuelve a recuperar la idea de una estética básicamente afirmada en la recepción.

El problema de la unidad y lo maravilloso

Ahora bien, ¿cómo interpreta Tasso el problema de la unidad? En lo que respecta a la acción o sistema de acciones de la trama o argumento, Aristóteles sostiene, con un criterio metafísico, que deben estar guiadas por la unidad, primera propiedad trascendental del ente en cuanto ente y resume esto en la *Poética* diciendo:

Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo (55).

Este principio de la unidad que impone, como se ha señalado, una comprensión metafísica fue leído por el Tasso como un precepto constructivo y, teniendo presente, al parecer la defensa de la complejísima estructura argumentativa de la *Gerusalemme*:

(52) Idem, Libro Primo, pág. 319.

(53) Idem, pág. 334. Se hace aquí evidente que Tasso maneja el original griego de la *Poética*. La noción de «rivolgimento»: «che peripezia prima dissero i Greci», ya está traducida en las versiones latinas como «peripetia», no sólo en la de Valla sino en las posteriores del siglo XVI: Pacius, Madius, Robortellus, Petrus Victorius.

(54) Idem, pág. 335.

(55) *Poética*. 8:30-37

Dopo la grandezza siegue l'unitá, che fu l'ultima condizionale da noi a la favola attribuita. Questa è quella parte, cortesissimo Signore, la quale ha data a' nostri tempi occasione di varie e lunghe contese a coloro «che'l furor literato in guerra mena» (56).

Sigue una vigorosa crítica a quienes haciéndose defensores de la unidad y utilizándola como «scudo de l'autorità d'Aristotele» niegan los usos de los tiempos presentes. El recurso óptimo para su defensa es la primacía de Ariosto y, de acuerdo con sus Orlandos, la refutación se construye en los siguientes términos:

Il romanzo (cosí chiamano il Furioso e gli altri simili) è specie di poesia diversa da la epopeia, e non conosciuta da Aristotele; per questo non è obbligata a quelle regole che dá Aristotele de la epopeia. E se dice Aristotele che l'unitá de la favola è necessaria ne l'epopeia, non dice però che si convenga a questa poesia di romanzi non conosciuta da lui (57).

Esta afirmación es verdaderamente novedosa en orden a una teoría literaria. En primer lugar porque Tasso advierte sobre la diferencia genérica entre novela y epopeya. Y esta diferencia está montada, principalmente, en que la novela (o lo novelesco) privilegia la materia narrativa por sobre los otros aspectos constitutivos y tiene la habilidad de mover el ánimo a la virtud con mucha más facilidad que el arquetipo solo. Esta incorporación de lo novelesco tanto en la epopeya como en el drama, le permitió al arte Barroco romper, sin temor ni temblor, el sitio impuesto por la «unidad» aristotélica, y descubrir que no era la fábula el «alma» de la epopeya como sostenían los aristotélicos por analogía con la tragedia, sino la incorporación de lo «maravilloso» que, si bien aparecía en la tragedia y en la comedia, era en la epopeya donde permitía con mayor vigor resaltar la virtud de sus héroes y conseguir el fin moral que le era propio: «dee dunque ancora l'epopeia aver il suo proprio diletto co la sua propria operazioni; e questa peravventura è il mover meraviglia» (58). Esta presencia de lo maravilloso en el poema es uno de los aspectos más resaltados por el Tasso. Lo maravilloso, siempre que esté dentro de las creencias religiosas del poeta, permite mejor que ningún otro aspecto señalar las causas justas y condenar las malvadas: si un ángel o uno

(56) *Discorsi*, Libro Terzo, pág. 394.

(57) *Idem*, pág. 399.

(58) *Idem*, Libro Primo, pág. 332. «Maravilla» fue una palabra «mágica» en el siglo XVI y XVII y significaba los efectos visibles que la intervención de los dioses (para el mundo pagano) y de Dios y las realidades celestiales producían en el mundo y en el decurso de la Historia. Es ésta una de las palabras que, como en general todas aquellas referidas al ámbito de la vida espiritual, más han sufrido la ley de un supuesto deterioro semántico.

de los apóstoles aparece batallando del lado del héroe, no es necesaria otra prueba para confirmar que la intervención divina decide la virtud de la causa (59).

REPERCUSIÓN POSTERIOR DE LOS *DISCORSI*

No es asunto fácil establecer en qué medida fueron los *Discorsi* difundidos y seguidos en España. Según Menéndez y Pelayo (60), Salvá poseía el manuscrito de una traducción de los *Discursos sobre el poema heroico*, debida al erudito Tomás Tamayo de Vargas. Pero aunque ésta no haya llegado a publicarse, «es indudable que de las doctrinas de Tasso hay huellas en España, tanto en tratados de poética como en obras de creación».

Aún cuando no lo cita ni una sola vez, es incuestionable que Alonso López Pinciano ha tenido muy en cuenta al italiano en su *Filosofía antigua poética*. Ya Vilanova señaló que este influjo fue más profundo de lo que Menéndez y Pelayo suponía (61). Insiste en esta postura Bertini e intenta justificar indudables analogías con la confrontación de algunos pasajes (62). Es de esta misma opinión Sanford Shepard cuando dice, al hablar de la teoría del poema épico, que, «como en gran parte de su teoría de la épica, Pinciano sigue los pasos de Torcuato Tasso en su *Discorsi*» (63). Joaquín Arce amplía la influencia de Tasso no sólo a Francisco Cascales y sus *Tablas poéticas* sino a los escritores mismos. Menciona los prólogos de Cristóbal de Mesa, sobre todo el de la *Restauración de España* en el que, según Arce, Mesa se muestra «conocedor de los *Discorsi*» (64), cita a Lope en el prólogo al *Peregrino en su patria* en el que éste confiesa que en *La Arcadia* se mantuvo fiel a algunos preceptos de la poética tassiana (65) y se detiene muy especialmente, en Cervantes, «el autor (...) que parece haber tenido muy presentes estos cánones teóricos»:

(59) En la epopeya americana será Santiago Matamoros quien batalle del lado de los conquistadores y su presencia justifica, desde la poesía, la causa de la Conquista española. Los cronistas suelen aportar también en sus relatos, el dato de que Santiago o el arcángel Miguel fueron vistos por algunos y ayudaron a vencer a los salvajes. (Bernal Díaz del Castillo asegura que el no lo vió, probablemente por sus muchos pecados, pero que sus compañeros sí vieron a Santiago en su caballo blanco. Capítulo XCIV, de la Segunda parte, de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*).

(60) Marcelino Menéndez y Pelayo. *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, Editora Nacional, 1945, tomo II, pág. 211.

(61) Antonio Vilanova, *Op. cit.*, tomo III, pág. 603.

(62) Giovanni Maria Bertini, «Torquato Tasso e il Rinascimento spagnolo», en *Torquato Tasso*, Milán, Marzorati, 1957, págs. 607-671.

(63) Sanford Shepard, «El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro», Madrid, Gredos, 1962, pág. 125. Sobre otros puntos, como el asunto del héroe, la unidad y la petiprecia («il rivolgimento») Shepard vuelve a señalar esta deuda del Pinciano con Tasso.

(64) Cfr. Joaquín Arce, *Op. cit.*, pág. 99.

(65) Cfr. Idem.

En el Quijote, en el parlamento del Canónigo sobre los libros de caballería (I, XLVII), se pretende conciliar las «fábulas mentirosas con el entendimiento», en donde hay quizás el reflejo de la propugnada alianza entre lo maravilloso y lo verosímil, concepto que también pudo haberle llegado a través del Pinciano. Varias veces se ha insistido en el conocimiento que Cervantes acredita de la *Filosofía antigua poética* y en la relación entre sus ideas literarias y las de los teorizadores italianos del Renacimiento, incluido Tasso (66).

Conviene recordar que Frank Pierce, en su examen crítico de los Prólogos a las epopeyas del Siglo de Oro (67), pone de relevancia no sólo las observaciones de Cristóbal de Mesa quien, a juicio de este autor, fue el primer épico español que trató de aplicar consecuentemente los cánones teóricos establecidos por Tasso, sino las de Lope en su prólogo a su *Jerusalén conquistada*, y las de Balbuena en el prólogo al *Bernardo del Carpio*. Como conclusión a este análisis, Pierce señala el indiscutible magisterio, directo o indirecto, del Tasso en lo que a forma de composición y de interpretación de los principios constructivos se refiere (68).

Ningún género literario refleja con mayor certeza los ideales de la época en que el poema se produce como la epopeya y, en este sentido, el Tasso fue expresamente consciente de la grandiosidad del tiempo en que le tocó vivir y componer su *Gerusalemme*. La recuperación de la Ciudad Santa era la representación poética del triunfo de la Cristiandad sobre el Islam tanto como le reivindicación de la Inteligencia católica en Trento. Este parece haber sido el precepto más evidente de la poética tassiana ya que no hubo poeta hispánico que no intentara dejar grabado en octavas reales alguna de las glorias de los tiempos que se vivían. Con Tasso parece cerrarse el ciclo épico de la poesía universal. Los dos epígonos, Milton y Klopstock, proponen un mundo transido de nostálgicas grandezas, iluminado por momentos con débiles esperanzas que el clamor de la genialidad trastornada de Nietzsche apagará definitivamente.

(66) Idem, pág. 100.

(67) Frank Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968.

(68) Idem.