

## La construcción del espacio épico en *Il Conquisto di Granata* de Girolamo Graziani

### RESUMEN

A mediados del siglo XVII, Girolamo Graziani publica en Módena *Il Conquisto di Granata* (1650), un poema épico de 26 cantos en los que se narran los acontecimientos que rodearon el asedio del Reino de Granada en sus últimos diez años. Este poema, por tanto, describe el ambiente caballeresco y el tema de la lucha entre cristianos y musulmanes a través de múltiples episodios en los que no faltan los fieros y gigantes moros, las doncellas guerreras y toda suerte de fábulas y encantamientos. En este estudio determinaremos la arquitectura espacial de este poema épico, definiendo la ciudad de Granada como centro de todo movimiento, en el que todas las acciones se valorarán y medirán a partir de la distancia y de la relación que tengan con ese lugar.

### PALABRASCLAVES

Épica barroca, literatura italiana siglo XVII, espacio épico literario, conquista de Granada.

### RÉSUMÉ

Au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, Girolamo Graziani publie à Modène *Il Conquisto di Granata* (1650), un poème épique de 26 chansons qui raconte les événements des dix dernières années du siège du royaume de Grenade. Ce poème décrit donc l'atmosphère chevaleresque et la lutte entre chrétiens et musulmans en plusieurs épisodes où abondent Maures féroces et gigantesques, jeunes filles guerrières, fables diverses et enchantements. Cette étude porte sur l'architecture spatiale de cette épopée, la définition de la ville de Grenade en tant que centre de tout mouvement, l'évaluation et la mesure de toutes les actions en fonction de la distance et de la relation qu'elles ont avec ce lieu.

### MOTS-CLÉS

Épopée, littérature baroque, XVII<sup>e</sup> siècle italien, espace épique, conquête de Grenade.

A comienzos del siglo XVI, la editorial veneciana de Aldo Manuzio publica por primera vez el texto griego de la *Poética* de Aristotéles, respetando fielmente la tradición manuscrita existente en Italia hasta entonces. Esta edición, llamada *aldina*,

circulará por todos los ambientes humanistas y eruditos de la península itálica, los mismos que acogerán de buen grado una edición bilingüe posterior. Sin embargo, la tradición literaria de la *Poética* surge gracias a Francesco Robortello, considerado el primer comentarista de la obra de Aristóteles. En 1548 publica *In librum Aristotelis de Arte Poëtica Explicationes*, obra que marcará el inicio de la exégesis literaria del texto aristotélico. Múltiples serán a partir de este momento las interpretaciones que tendrán por objeto acercarse o redefinir las reglas aristotélicas. Giulio Cesare Scaligero, Giangiorgio Trissino, Antonio Minturno y Ludovico Castelvetro<sup>1</sup>, entre otros, contribuirán a lo largo del siglo xvi a consolidar la poética aristotélica como normativa estricta e intransigente de la producción trágica y épica<sup>2</sup>. Para describir este momento, García Yebra nos comenta:

El movimiento iniciado en Italia se extendió más o menos pronto a toda la Europa culta de entonces. Pero en ningún sitio alcanzó tanta intensidad como en Italia. Puede afirmarse que, sumada toda la actividad desarrollada en torno al texto griego de la *Poética* en los demás países europeos durante los siglos xvi y xvii, no llega a lo realizado en Italia en los sesenta años siguientes a la publicación de la edición aldina (García Yebra, 1974, p. 20).

Es así como el panorama de la incipiente teoría literaria da un cambio radical en los círculos eruditos italianos. Si hasta el momento las directrices poéticas las había marcado la retórica clásica y la *Epistola ad Pisones* de Horacio, a mediados del siglo xvi nace un aristotelismo profundo y convencido de que las reglas que deben imperar a partir de ahora son las del filósofo griego. Walter Binni señala a este propósito: «*ad Aristotele ci si riface come alla fonte di ogni verità, non solo per accreditare criteri interpretativi, vecchi e nuovi, ma anche per elaborare nuove e più organiche poetiche*» (Binni, 1974, p. 130).

Uno de los temas que más se debate en estas ediciones de teoría poética es la presencia de la unidad de acción, de tiempo y de lugar en géneros como la tragedia y la epopeya. La crítica no duda en señalar que en Aristóteles no hay precepto expreso sobre la unidad de lugar, mientras que las alusiones a la unidad de tiempo son muy etéreas<sup>3</sup>. El Estagirita, sin embargo, es concluyente en fijar la necesidad de que tanto

1. Entre las obras más representativas de este aristotelismo del siglo xvi destacamos la *Poetica* de Giangiorgio Trissino (1529), *Poetices Libri Septem* de Giulio Cesare Scaligero (1561), *L'arte poetica* de Antonio Minturno y la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570), de la que nos ocuparemos más adelante.

2. «*Le Poetiche dei cinquecenteschi miravano a un fine di esclusiva catechesi teorica: e solo incidentalmente, o magari a titolo dimostrativo, vi si trovano spunti di analisi critica. Si era già formato come uno schema, ricalcato sul modello aristotelico, e sulla falsariga di esso si sviluppavano le nuove ricerche filosofiche degli studiosi. E a quello schema per giunta, nel tardo Cinquecento, si dava un crisma dogmatico, fissando precise norme per i vari generi letterari: basti ricordare quelle riguardanti le tre unità nella tragedia e l'unità del poema epico. Ogni artista era obbligato a rispettarle, sì che per parecchi (come il Trissino e il Tasso) le regole della poetica diventarono come un letto di Procuste, in cui si lasciarono martirizzare durante la concezione delle loro opere*» (Binni, 1974, p. 134).

3. La unidad de tiempo viene expresada en la *Poética* de Aristóteles en el momento que establece un límite para la extensión del poema épico (en el que debe contemplarse simultáneamente el principio y el fin) y otro para la magnitud de la tragedia (que debe ser «fácilmente visible en conjunto» [García Yebra,

la epopeya como la tragedia presenten «una sola acción entera y completa», que «no comience por cualquier punto ni termine en otro cualquiera, sino que se atenga a las normas dichas» de principio, parte intermedia y fin (García Yebra, 1974, p. 153).

Las reglas de las tres unidades serán, pues, un precepto desarrollado más ampliamente en el Renacimiento por los comentaristas anteriormente citados. Hay que señalar, no obstante, que la unidad de lugar no será definida formalmente hasta 1570, cuando Ludovico Castelvetro publique su *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*<sup>4</sup>, obra que en su momento conoció «*tutte le vicende della fortuna, il biasimo e la lode, lo sprezzo e l'idolatria, la polvere e l'altare*» (Fusco, 1904, p. 7). Con todo, la crítica le atribuye a Castelvetro no sólo la formulación expresa de las distintas unidades dramáticas, sino especialmente la paternidad de la unidad de lugar (Fusco, 1904, p. 183). Años antes, sin embargo, en 1550, Vincenzo Maggi había expuesto en su obra *In Aristotelis Librum de Poetica Communes Explanationes* la imposibilidad de desarrollar en la tragedia acciones inverosímiles tales como hacer que en un limitado espacio de tiempo un personaje se traslade geográficamente hasta Egipto y vuelva a su lugar de origen<sup>5</sup>, pasaje que algunos críticos han interpretado como la definición misma de unidad de lugar<sup>6</sup>. Sin embargo, en Castelvetro, apunta Fusco: «*l'affermazione dell'unità di luogo è già qualche cosa di distinto, una nuova regola, una nuova legge a parte*» (Fusco, 1904, p. 184), a pesar de que su definición viene formulada siempre junto a la unidad de tiempo. Efectivamente, el crítico modenés asevera que para la tragedia y la comedia conviene que la acción se desarrolle en un restringido espacio de tiempo y en un determinado lugar, porque el palco escénico marca el límite espacio-temporal de la obra representada. Además, en la tradición clásica, estas dos unidades han sido siempre corolario de la unidad de acción, puesto que si el lugar está limitado al escenario y el tiempo debe ser breve, es imposible desarrollar una acción extensa y compleja que dé cabida a varios acontecimientos.

De esta manera, Castelvetro concluye exponiendo que «*la mutazione epopeica può tirare con esso seco molti dì e molti luoghi e la mutatione tragica non può tirar con esso seco se non una giornata e un luogo*», por tanto, «*lo spatium di luogo nella tragedia è ristretto non solamente ad una città o villa o simile sito; ma anchora a quella vista che sola può apparire agli occhi di una persona*» (Castelvetro, 1570, p. 296), mientras

1974, p. 154]). El filósofo griego diferencia entonces la tragedia de la epopeya exponiendo que mientras que la extensión de la tragedia se rige por la duración del día, la epopeya es ilimitada en el tiempo.

4. Viena: Gaspar Stainhofer, 1570.

5. «*Cum igitur Tragoedia atque comoedia (nam utrique eadem est temporis ratio) prope veritatem, quoad fieri potest, accedere conentur, si res gestas mensis unius spatium, duabus tribusve ad summum horis, quanto nimirum tempore Tragoedia vel Comoedia agitur, factas audiremus, res prorsus incredibilis efficeretur. Fingamus enim in aliqua tragoedia comoediae nuntium in Aegyptum mitti, ut rediens aliquid nuntiet, quis profecto spectat, si post horam hunc redeuntem illinc, in scenam introduci videat, non exilabit, expletque et rem a poeta omni prorsus ratione carentem, factam praedicabit?*» (Maggi, 1550, p. 94).

6. Para Fusco, sin embargo, el pasaje de Vincenzo Maggi explica «*che non si possa con apparenza di verità spostare la scena da un luogo ad un altro lontano più ore di cammino, più di quelle lasciate all'azione; ma non dice che debba mantenersi identica da capo a fondo in un unico sito; ciò che importerebbe l'unità di luogo, come si è intesa poi*» (Fusco, 1904, p. 183).

que en la epopeya no existe ese límite de lugar, pudiendo desarrollarse la acción en diversos y variados espacios, ya que, nos recuerda Fusco, en el poema épico: «*l'uditore sa che l'azione non è rappresentata, ma semplicemente narrata, e non vede alcun inconveniente nel fatto che essa si estenda per campi indefiniti*» (Fusco, 1904, p. 246). De esta forma, por tanto, quedan reguladas las tres unidades de tiempo, lugar y acción por Castelvetro que a pesar de no considerarlas indispensables para el poema épico, su observancia puede contribuir a alcanzar la perfección literaria.

Partiendo de este presupuesto, a finales del siglo xvi el fraile capuano Camillo Pellegrino escribe *Il Carrafa o vero dell'epica poesia* (1584), en donde sostiene que el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, precisamente por la falta de unidad de acción en su desarrollo, no puede considerarse ejemplo de poema épico. Exalta en consecuencia la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso por haber respetado fielmente la norma aristotélica. La fuerte polémica que suscitó esta obra atrajo a un gran número de críticos y literatos que participaron en tan espinosa discusión con obras en defensa de la autoridad literaria de Ariosto o destacando la ejemplaridad épica de Tasso<sup>7</sup>.

La creación de una normativa propia del género épico en conformidad con las reglas aristotélicas es, en origen, la cuestión que está en la base de esta disputa poética. Se trataría de establecer las diferencias entre dos géneros literarios aparentemente análogos: el poema caballeresco tipificado en el *Orlando Furioso* y el poema épico en la *Gerusalemme Liberata*. Si atendemos únicamente a la unidad de lugar, es indiscutible que el poema de Ariosto es contrario a los dictámenes de Aristóteles. No sólo no respeta este importante presupuesto, sino que además los personajes que presenta son demasiados y la variedad de acciones incontrolable. El espacio del poema no está organizado en torno a un centro del que los personajes se alejan o acercan en función de esa fuerza centrípeta de la que nos habla Corrado Confalonieri<sup>8</sup>, sino que está diseñado según múltiples líneas disonantes de aventuras y andanzas. Así pues, «*non lo stare, ma l'andare è il principio strutturante per ciò che riguarda lo spazio dell'Orlando Furioso, e un andare non riscattato dalla calamita teleologica dell'andare-verso*» (2012, p. 14).

Torquato Tasso, sin embargo, identifica en todo momento en Jerusalén el centro de todo movimiento, en el que todas las acciones se valorarán y medirán a partir de la distancia y de la relación que tengan con ese lugar. Se establece así que toda acción que nos conduzca al centro es buena, mientras que aquella que nos aleje del mismo es de naturaleza pecaminosa. Jerusalén se convierte de esta manera en un terreno simbólicamente unido a la esfera divina o religión cristiana en contraposición a las fuerzas infernales o al pueblo infiel, creando con ello ese eje espacial cielo-infierno

7. El primero de los literatos que participó en esta disputa fue Leonardo Salviati con una *Difesa dell'Orlando Furioso* (1584), sumándose a ella el propio Torquato Tasso con una *Apologia della Gerusalemme liberata* (1585) y un discurso *Delle differenze poetiche* (1587). Para profundizar en esta temática es fundamental la obra de Sberlati (2001).

8. «*Intorno alla metà del Cinquecento, epica e romanzo diventano generi oppositivi, e con essi i loro inconciliabili spazi tra cogenza centripeta dell'epos e disponibilità centrifuga del romanzesco*» (Confalonieri, 2012, p. 15).

que ya había planteado Tasso en sus *Discorsi dell'arte poetica*<sup>9</sup> y que estará presente en un gran número de epopeyas del siglo XVII.

Concretamente en 1650, Girolamo Graziani, secretario de estado en la corte de Módena<sup>10</sup>, publica *Il Conquisto di Granata*, poema épico que con gran seriedad presenta en sus versos la doctrina cristiana y lo sobrenatural cristiano frente a la religión musulmana. El argumento elegido por su autor fue la rendición de las tropas de Boabdil y la victoria de los Reyes Católicos sobre Granada, acontecimiento histórico que propició en un breve espacio de tiempo numerosas muestras poéticas en las que, más allá de los motivos meramente políticos, se acentuaban las razones propagandísticas del triunfo de la religión católica sobre el ejército infiel<sup>11</sup>.

Graziani, sin embargo: «*compiacendo al proprio genio, e all'amenità dell'Historia procurò di allonarsi da certo capriccioso rigore, e formarla in guisa, che apportì maggior diletto tenendo sospeso l'animo di chi legge colla novità, e varietà d'intralcianti avvenimenti*», sin embargo, advierte el editor: «*questa sua libertà vedrai regolata da una certa avvertenza, che non lasciando alcuno de' successi otioso, fà che servano tutti d'instrumento a chi opera, sì che dalla frequenza degli Episodi non resta punto discomposta l'unità dell'Attione*»<sup>12</sup>.

En la estructura de base de la obra, por tanto, encontramos la guerra de asedio y conquista de Granada por el ejército cristiano, ciudad que está en poder de los infieles. En los veintiseis cantos del poema se suceden diversos episodios en los que, siguiendo los pasos de la *Gerusalemme Liberata*, se persigue un único fin: reconquistar Granada derrotando al bando musulmán para que ofrezca «*a Christo / il magnanimo Re l'alto conquisto*» (I, 1, 7-8).

A pesar de que en la estructura de *Il Conquisto di Granata* nos encontramos reiterados tópicos de las epopeyas caballerescas medievales que se desarrollan en múltiples lugares, podemos afirmar que Graziani respeta la unidad de lugar que el aristotelismo del siglo XVI prescribía.

La arquitectura espacial del poema se conforma así en torno a un centro que es la ciudad de Granada, donde está confinado el pueblo musulmán, pero en el

9. En la elección del argumento épico, Tasso expone que junto a la autoridad de la historia: «*pren-dasi, dunque, il soggetto del poema eroico da historia di religione vera, ma non sì sacra che sia immutabile, e di secolo non molto remoto, né molto prossimo a la memoria di noi ch'ora viviamo*» (Tasso, 1977, t. I, p. 12).

10. Sobre los aspectos biográficos y literarios de Girolamo Graziani cfr. L. Taberini, *Girolamo Graziani e il Conquisto di Granata*, *Rivista abruzzese di scienze, lettere e arti*, XXXI (1916), pp. 431-444, 537-552; XXXII (1917), pp. 19-26, 76-83, 142-150, 197-204, 247-254, 297-304, 672-680; L. Cognetti Astras, *Il Conquisto di Granata di Girolamo Graziani (Contributo alla storia dell'epopea posteriore alla «Gerusalemme Liberata» di T. Tasso)*, Messina, Tip. San Giuseppe, 1921; G. A. Parenti, *Saggio critico sopra il Conquisto di Granata*, Empoli, Tip. R. Noccioli, 1921; P. Di Nepi, *Il Conquisto di Granata e l'epica del Seicento*, *Il Veltro*, XX (1976), pp. 94-104; G. P. Maragoni, *L'onda e la spina: saggio di ricerca sull'artificio anacronico nel Conquisto di Granata di Girolamo Graziani*, Roma, Bulzoni, 1989.

11. Fueron múltiples las muestras literarias que celebraron la conquista de Granada a finales del siglo xv. Entre las obras más sobresalientes encontramos el drama humanístico *Historia Baetica* de Carlo Verardi (1492), *De expugnatione Granatae* de Ugolino Verino (1492) y las obras dramáticas de Iacopo Sannazaro, *Il Trionfo della Fama* y *La Presa di Granata* (1492).

12. «Lo Stampatore a chi legge» (Graziani, 1670).

que también se encuentran asentadas las tropas cristianas preparadas para la futura conquista. La ciudad nazarí se convierte así en un lugar polar siempre presente en la dinámica del poema, sinónimo de las acciones positivas de sus protagonistas. De manera que todo aquello que se encuentre fuera de este núcleo épico revelará el aspecto negativo del género humano, pero también el de los espacios marginales. La oposición, por tanto, fuera-dentro que subyace en la estructura elemental de esta forma poética «tiene la claridad afilada de la dialéctica del *sí* y del *no* que lo decide todo. Se hace de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y de lo negativo» (Bachelard, 2000, p. 185).

Este eje, además, nos conduce a una perspectiva deíctica del espacio, a la oposición entre *aquí* y *allá*. El *aquí* se identifica con el centro, focaliza el espacio, «todo lo que se refiere a este último lo hace a través de la relación con el lugar en el que está el sujeto» (Zumthor, 1994, p. 60), mientras que el *allá* es la parte ignorada y desconocida del paisaje que tiene que ver con la periferia, con todo lo que no es el *aquí*, con aquellos lugares que nos trasladan fuera del núcleo.

En el imaginario épico de *Il Conquistato di Granata*, esta percepción espacial se diseña en torno a la ciudad y el bosque, dos universos antagónicos netamente diferenciados. Mientras que la ciudad, eje central, implica inmovilidad, asedio, inacción, el bosque será escenario del movimiento en estado puro, de las incursiones a las moradas infernales del enemigo y de las sangrientas batallas entre moros y cristianos.

Siguiendo la retórica medieval de la *descriptio civitatis*, Graziani nos sitúa topográficamente la ciudad de Granada, definiendo el espacio urbano con los límites naturales del paisaje:

*Su due colli Granata altera siede,  
e abbraccia il pian, che frà di loro è posto,  
su la cima de l'un sorto si vede  
il Castello Algazzare à Borea esposto,  
la Rocca detta Allambra, ove risiede  
il Rè, s'inalza sovra il giogo opposto,  
cupe fosse, alte torri, eccelse mura  
la superba Città fanno sicura.  
Con l'onde cristalline il Dauro humile  
bacia la Reggia, e la Città divide,  
e fuor d'essa congiunto al rio Genile  
bagna il terren cui lieto il Cielo arride.  
Quivi al dolce spirar d'aura gentile  
con solleciti fiori il campo ride;  
verso Aquilone, e donde il Sole ascende  
sino a l'Occaso il fertil pian si stende.  
Ma di Monti scoscesi aspra catena  
verso il meriggio insino al mar s'inalza,  
e di neve, e di giel l'ispida schiena  
copre Verno continuo a l'erta balza;  
confina il giel con la campagna amena.*

*E la rigida brina i fiori incalza,  
tal con aspetto vario, e circondata  
da stagioni diverse, era Granata.* (I, 8-10)

A lo largo de sus versos, Graziani convierte a Granada en el personaje central de su epopeya, describiendo un espacio visible que respeta la estructura típica de las urbes medievales. Para ello, independientemente de lo que suponga la realidad empírica, el autor nos presenta Granada como una ciudad poderosa y dominante, alta como el cielo: «*su due colli Granata altera*» (I, 8, 1); «*l'immensa Città fertile, e forte*» (IV, 87, 4); «*l'alta Cittade, / che ti offre col favor del forte muro / al soccorso African porto sicuro*», (VIII, 68, 6-8); «*Granata nel real soggiorno*» (XV, 31, 7); «*Città superba*» (XXIII, 39, 1).

Otros indicios típicos de poder de la ciudad soberana los encontramos en la alusión continua a sus majestuosos palacios, sus elevadas murallas y sus puertas fortificadas. La Alhambra, por ejemplo, es descrita ocupando la absoluta centralidad de su espacio:

*Dove in mezzo a la Reggia ampia si vede  
la nobil piazza, in cui di marmi, e d'oro  
la fonte de i Leoni altera siede  
mirabil di materia, e di lavoro* (III, 15, 1-4),

mientras que la ciudad de Alhama, situada «*sovra un placido colle in febril piano / non lunge da Granata*» (III, 79, 1-2), representa la riqueza ornamental del arte musulmán:

*Gli sculti marmi, e le dorate travi,  
sete di Frigia, Arabici ornamenti,  
i drappi, e i vasi d'or gemmati, e gravi,  
candidi bissi, e porpore lucenti.  
Le statue erette dal valor de gli Avi  
per chiaro esempio a le future genti,  
de l'Assiro i lavori, e del Fenice,  
son del ferro, o del foco esca infelice.* (III, 82)

Símbolo de solidez y aislamiento de cualquier ciudad medieval son las murallas, protagonistas absolutas de la delimitación espacial de la ciudad. Su función es, pues, la de separar y determinar un lugar, al mismo tiempo que establecer una división entre los personajes del poema. Por un lado, encierra y aísla a un grupo social, (denominado a lo largo del poema como «*turba infedel*» [I, 12, 6]; «*l'assediato Moro*» [I, 29, 7]; «*assediati genti*» [V, 12, 5]; «*rinchiusa gente*» [X, 2, 1]; «*miseri assediati*» [XXVI, 77, 2]), mientras que por otro lado provoca un continuo movimiento hacia el centro («*tu rispingi color dentro le mura*» [II, 34, 7]; «*il soccorso condurre entro le mura*» [II, 8, 4]; «*ver la Città s'innoltra a darti aiuto*» [III, 52, 8]; «*penetrar dentro le mura*» [VI, 60, 8]).

Los calificativos hiperbólicos que construyen la imagen de estas murallas defensivas expresan además la verticalidad de la estructura urbana. Son constantes los adjetivos que denotan la grandeza y el poder de la misma: «*la Rocca istessa, che facea*



*difesa / con alte torri, e con merlate mura*» (III, 81, 5-6); «*alte mura*» (V, 5, 6); «*le superbe mura*» (VIII, 53, 5); «*contra le vaste, e pertinaci mura / formansi ordigni strani e moli horrende*» (IX, 68, 1-2); «*le mura altere*» (X, 61, 3); «*saldo insuperabil muro*» (X, 63, 1); «*già si scorgean ne la propinqua terra / l'alte mura di Malaga feconda*» (XIV, 76, 3-4); «*su l'eccelse mura / veggono i Mori a la difesa intenti*» (XV, 36, 1-2); «*erge d'ampio Palagio eccelse mura*» (XIX, 51, 1); «*tornino ad espugnar l'altere mura*» (XIX, 66, 6).

Justamente la construcción sólida e inexpugnable de la muralla llama la atención de las tropas cristianas que deben vencer este obstáculo para conseguir el dominio de Granada. El ataque de la muralla, por tanto, se convierte en uno de los motivos épicos determinantes para alcanzar la victoria. En *Il Conquisto di Granata* este episodio se describe al final del canto XXVI. En un primer momento se produce un ataque defensivo por parte de las tropas musulmanas:

*gl'incalzano a le mura i vincitori  
da l'alte torri, e dal merlato tetto  
versano allhor gli arcieri, e frombatori  
su il Popolo Christiano in strana foggia  
di saette, e di pietre horrida pioggia* (XXVI, 20),

mientras que el ejército cristiano, alentado por la presencia del rey Fernando, prepara su estrategia militar para el inminente asalto de la muralla:

*Muovono da tre parti a l'alte mura  
le machine superbe horrida guerra,  
e con la fronte impetuosa, e dura,  
urtan l'eccelse torri, e l'ampia terra.  
Cozza il Monton con ostinata cura,  
e i fondamenti scuote, e i merli atterra;  
già da i colpi iterati il muro scosso  
con le proprie ruine appiana il fosso.*

*Catapulte, Baliste, et altri Ordigni  
piovono allhora a la Cittade in grembo,  
di saette, di lancie, e di macigni  
con strage spaventosa horrido nembo.  
Già sparso è di cadaveri sanguigni  
de l'abbatute mura il rosso lembo  
già con le scale, e con gli scudi in alto  
si appressano i Christiani al fiero assalto.*

*Altrui le funi, altri le scale appoggia,  
altri su le ruine ardito ascende;  
altri conforta, altri sublime poggia  
su i primi gradi, e gli ultimi riprende.  
Cade in tanto da i muri infausta pioggia,  
che i fieri assalitori a terra stende;  
da le machine uscir, da le faretre  
pece, e solfo, e bitume, e dardi, e pietre.* (XXVI, 47-49)



Una vez dentro de la ciudad, las batallas se suceden entre ambos bandos, «*e in ogni parte / oppugnan la Città la forza e l'arte*» (XXVI, 77, 7-8), hasta que finalmente, «*desolata la Reggia, arse le mura*» (XXVI, 78, 8), Granada es reconquistada por los Reyes Católicos que:

*Entran per le superbe antiche porte  
tante volte difese, e oppuguate  
l'ordinanze del Campo, e de la Corte,  
quelle di ferro, e queste d'ostro ornate.  
Entrano il gran Ferrando e la Consorte.* (XXVI, 94, 1-5)

De esta manera, como alegoría épica de la conquista de Granada, más todavía que el asalto a las murallas, se describe la entrada triunfal a Granada por sus puertas. Lugar bifronte y punto débil de su fortificación, las puertas son el emblema de la ciudad. No sólo marcan el límite de entrada y salida de sus ciudadanos, sino que también suponen un espacio infranqueable para el enemigo.

Por ello, además de infundir respeto al enemigo por sus extraordinarias dimensiones («*Omar si drizza in ver l'ecclse porte, / e colà giunto osserva il muro e 'l sito / de l'immensa Città*» [IV, 87, 2-4]), las puertas están continuamente vigiladas y defendidas por soldados de la guardia pagana que prohíben el paso al enemigo («*ver la porta si move a passi lenti; / entrano al pari Orgonte, e la Guerriera, / mentre sono i custodi ad altro intenti*» [VIII, 54, 2-4]; «*da la porta il difensor scacciato*» [VIII, 61, 4]; «*le superbe antiche porte / tante volte difese, e oppuguate*» [XXVI, 94, 1-2]), aunque al final, en pleno enfrentamiento bélico, «*contra lor si spinge / il numeroso popolo Christiano / e la porta racquista, e li respinge*» (XXVI, 62, 2-4).

Si como hemos visto el centro urbano, el *aquí*, pertenece a la esfera de las hazañas heroicas del pueblo católico, todos aquellos espacios que quedan fuera de este círculo están adscritos a las fuerzas contrarias de la empresa épica. En *Il Conquisto di Granata*, el lugar por antonomasia donde culminan los valores negativos del bando pagano es el bosque. En los sustantivos «*selva*», «*bosco*» o «*foresta*» se enmarca, pues, esa naturaleza informe «que niega las armonías divinas» (Zumthor, 1994, p. 62) y que contiene todas las connotaciones negativas de la geografía terrestre. Es elocuente que, al igual que la ciudad, se presente como un espacio sublime, de difícil acceso, que destaca por sus escarpadas montañas y su abrupto paisaje:

*Sorge il monte superbo, e con la testa  
garreggiando col Ciel le nubi eccede  
d'antichissimi faggi ampia foresta  
gli copre il seno, e gli circonda il piede.  
Tutto sassi, e macigni e quel, che resta  
sino a la cima, ove una Rocca siede,  
che sovrasta d'intorno al pian soggetto,  
e porge a i masnadier fido ricetta.  
Fra precipitii tenebrosi, e cupi  
conduce a l'erto giogo alpestre calle,  
a' cui balze scoscese, alti dirupi,  
premon le faticose horride spalle.*

*Dal cavo sen d'innaccessibil rupi  
 trabocca un rio ne la profonda valle,  
 e cresciuto in torrente in fra quei sassi  
 move con rauco suon tumidi i passi. (IX, 21-22)*

En su realidad geográfica, el bosque que Graziani imagina es un laberinto infernal ocupado por «*calli hor'alti, hor cupi / folte macchie, aspre scheggie, horride rupi*» (I, 61, 7-8), descrito siempre con adjetivos que marcan la plenitud terrorífica de este espacio. Así, leemos expresiones tales como «*l'alpestre sito*» (I, 59, 7); «*il folto bosco, e l'aer nero*» (VII, 53, 4); «*luogo inespugnabile, e romito*» (IX, 23, 5); «*l'infausto monte*» (IX, 58, 8); «*l'horrida foresta*» (X, 43, 7) o «*folta selva*» (XXI, 78, 6), que hacen del bosque una auténtica personificación del caos.

Como forma imaginaria, además, el bosque es un lugar mítico en el que abunda la vida indómita, un espacio poblado de bestias feroces y monstruos legendarios como orcas, dragones o lobos que resaltan la imagen salvaje de los espacios agrestes: «*si odo fra i boschi, e fra le rupi / fischiare i Draghi, e ululare i Lupi*» (XV, 16, 7-8); «*giunge al fin dove un torbido torrente / le campagne sommerge, e i boschi snelle. / Nuo-tan per l'onde gonfie horribilmente; / con Mostri spaventosi Orche novelle*» (XXIII, 62, 36).

Característica omnipresente en el imaginario del bosque es, igualmente, la ausencia de luz en todos sus parajes. Graziani describe las grutas y cuevas como sitios inhóspitos donde reina la oscuridad y la penumbra: «*la selva ancor, che d'antri, e d'ombre è piena*» (VI, 37, 5); «*dove ne la profonda occulta valle / giace l'horrida grotta orba di luce*» (XVIII, 47, 34); «*il bosco ombroso, e spesso*» (XXI, 79, 5).

Ilustrador en este sentido es el episodio del canto XXIII donde Hernando, el héroe cristiano de *Il Conquisto di Granata*, debe rescatar desde lo más profundo del bosque la urna real, símbolo de la religión católica, que ha sido robada por Orgonte, rey de Argelia. Para ello debe abrirse paso en medio de siniestras tinieblas para llegar hasta «*l'antro oscuro*» donde está escondida la vasija:

*Fra dure balze i torti aggira  
 Hernando, e giunge a la valle fatale,  
 dove instrutto l'havea l'amata Elvira  
 sepellita giacer l'urna Reale.  
 Giunto colà sparsa d'intorno ei mira  
 di Tartareo vapor nebbia mortale,  
 che la strada al Guerrier copre con l'ombra  
 e d'un'alto stupore il cor gl'ingombra.*

*Stupisce il Cavalier, ma non paventa,  
 e spinge il passo in quell'opaco horror,  
 tocca appena la nebbia intorno avventa  
 di sanguinose fiamme atro splendore.  
 Non teme Hernando, e intrepido ritenta  
 superar la caligine, e l'ardore  
 tuona la nebbia, e sparge il fosco grembo  
 di grandine pesante horrido nembo. (XXIII, 58-59)*

Pero una vez que Hernando recupera la urna cristiana, desaparecen repentinamente de la cueva las tinieblas que antes la inundaban:

*Prende il forte Guerrier l'urna incantata.  
Lascia la grotta, e per la via scoscesa  
glorioso ritorna al Campo Ibero  
di sua virtù, di sua fortuna altero.  
Non vede al ritornar la nebbia, e 'l lago,  
e non ascolta i folgori tonanti,  
poiche disparve ogni falace imago,  
e con l'incantator cader gli incanti.* (XXIII, 90, 5-8; 91, 1-4)

Es, pues, la oscuridad metáfora también de la religión pagana frente a la luz que simboliza la fe católica. Por este motivo encontramos en el bosque la morada de todos aquellos que se encuentran fuera de la religión verdadera, que son considerados fugitivos por no profesar la doctrina cristiana. Tal es el caso del moro Almanzor que se refugió en una cueva de difícil acceso «*nel sen del maggior Monte*», en una «*Cima, che d'ampie Selve è circondata*» (I, 62, 1; 4) cuando fue expulsado de Granada o del monstruoso caníbal Corsicurbo que habita dentro de una cueva «*che d'un monte nel baratro s'interna*» (XXII, 87, 1-2).

En el imaginario épico de Graziani, por tanto, el bosque es el espacio más inmediato que define el *allá* respecto al *aquí*, o la periferia del centro. Los adjetivos que definen esta distancia están continuamente presentes en el poema: «*quinci da lor furtivo egli s'invia / verso un bosco propinquo*» (V, 81, 5-6); «*volgeansi al destro lato / ver la selva propinqua*» (VII, 40, 6-7); «*verso il bosco vicino indi trascorre*» (XIV, 27, 5); «*il bosco d'intorno ermo, e deserto*» (XXI, 83, 7). Sin embargo, los espacios imaginarios de *Il Conquistato di Granata* que marcan esa lejanía no se limitan a las proximidades de la ciudad. El autor crea también otros mundos distantes como escenario de aventuras caballerescas que transportan la imaginación del lector a lugares míticos y desconocidos del norte de África, siguiendo de esta manera las pautas marcadas por la tradición épica del siglo XVI<sup>13</sup>.

## Bibliografía

- BACHELARD Gaston, *La poética del espacio*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2000.  
BINNI Walter, *Poetica, critica e storia letteraria*, Roma-Bari, Laterza, 1974.  
CASTELVETRO Ludovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, Viena, Gaspar Stainhofer, 1570.

13. «[...] prima d'ogn'altra cosa deve il poeta avvertire se nella materia, ch'egli prende a trattare, v'è avvenimento alcuno il quale, altrimenti essendo successo, o più del verisimile o più del mirabile, o per qual si voglia altra cagione, portasse maggior diletto» (Tasso, 1977, p. 20).

- CONFALONIERI Corrado, «L'impossibile (spazio dell') epos. Tasso, Omero e la logica simmetrica», *Prospero. Rivista di Letterature e Culture straniere*, XVII, 2012, pp. 11-39.
- FUSCO Antonio, *La poetica di Lodovico Castelvetro*, Nápoles, Luigi Pierro, 1904.
- GARCÍA YEBRA Valentín, *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1974.
- GRAZIANI Girolamo, *Il Conquisto di Granata*, Bologna, Per li Manolessi, 1670.
- MAGGI Vincenzo, *In Aristotelis Librum de Poetica Communes Explanationes*, Venecia, Officina Erasmiana Vincenti Valgrisi, 1550.
- SBERLATI Francesco, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001.
- TASSO Torquato, *Scritti sull'arte poetica*, E. Mazzali ed., Torino, Einaudi, 1977.
- ZUMTHOR Paul, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1994.