


JOSÉ MARÍA MICÓ / SIETE SIGLOS DE ASOMBRO

Los siglos que van conformando los sucesivos centenarios suelen ser como el que Borges definió con gracia a propósito de la recurrencia gongorina de 1927: «Noventa y nueve años olvidadizos y uno de liviana atención» (Borges 1927). A mediados de septiembre de 2021, segundo año pandémico, se cumplirán siete siglos de la muerte de Dante Alighieri, escritor crucial de las letras universales y autor de un libro asombroso de principio a fin: por la ambición de la empresa, por las circunstancias de su redacción, por la música de sus quince mil endecasílabos, por la desazón moral de sus personajes, por la prodigiosa invención de una forma y de una estructura que crean la ilusión de la perfección, por la evocadora exactitud de sus innumerables tesoros verbales y por otras muchas razones que nos ayudan a entender la intensa atención que ha merecido en las letras hispánicas, sobre todo en dos largos períodos bien diferenciados: el primero abarca desde los incipientes ecos medievales hasta las grandes transformaciones y discusiones estéticas del siglo XVI, y el segundo, que no ha terminado y tiene visos de seguir creciendo en intensidad, empezó con el Romanticismo.

La primera ola fue solo europea, la segunda se expandió con fuerza por todo el continente americano. Argentina fue y sigue siendo uno de los países más fértiles en traducciones de Dante. Una de las monografías más completas en español se publicó hace casi cuarenta años en México (Gómez Robledo 1982, con varias reediciones), país que sigue dando muestras de interés académico (en la Cátedra Calvino de la UNAM y en otras instituciones), de alta divulgación cultural (como en el reciente monográfico de la revista *Liber*) y de buena literatura de inspiración dantesca en escritores como Marco Antonio Campos o Marco Perilli (autor además de un reciente ensayo, Perilli 2019). Y en este 2021, en otros países americanos se harán más visibles diversas iniciativas que hunden sus raíces en una larga actividad de instituciones como la Universidad Mayor de San Andrés, en Bolivia, o el Centro de Estudios Públicos, en Chile. No es extraño, por tanto, que el gran poeta chileno Raúl Zurita, que ha captado, entendido e integrado en su obra las mejores lecciones creativas de Dante, dándoles literalmente *Vida nueva*, entienda en parte su propia existencia de escritor como una traducción *in fieri* de la *Comedia* (véase la entrevista de Rodríguez, 2020).

Porque más allá de las actividades de un año concreto, como las muchas que promueve *Madrid Città Dantesca*, y del protagonismo internacional de la escuela española de dantología, que empezó hace ya algunos lustros, el factor más extraordinario de la influencia de Dante está en su capacidad para incitar y desafiar a los mejores creadores de otras disciplinas artísticas. Mientras escribo estas líneas, el



 Dante Alighieri, según un artista desconocido del siglo XVI.

joven pintor Jordi Diaz Alamà trabaja en un ambicioso programa dedicado al *Inferno*; hace pocas semanas, el compositor Mauricio Sotelo estrenó *A mitad del camino de la vida*, una pieza culta de «flamenco espectral» en la que algunos versos de mi traducción suenan en la voz prodigiosa de Arcángel, y hace unos meses el bailar Andrés Marín planeaba un ambicioso espectáculo basado en la *Comedia* y frustrado por la pandemia.

Casi siete siglos de admiración

En el parlamento de Calíope que antecede al *Canto* del libro sexto de *La Galatea* de Cervantes, la musa coloca en la cumbre «al divino

Ariosto», flanqueado por el «conocido Petrarca» y el «famoso Dante». Los epítetos encierran claramente la predilección del autor del *Quijote*, y lo cierto es que en la España de los siglos XVI y XVII es difícil, por no decir imposible, encontrar a un solo escritor que considere a Dante la cima de la literatura italiana. Lo apreciaron sobre todo algunos poetas épicos, y especialmente aquellos que remedaron episodios del *Inferno*, como Diego de Hojeda y Bernardo de Balbuena. Por la vía preferente de la épica, la *Comedia* llegó a formar parte de la vasta cultura literaria de Lope de Vega, que en su obra alude varias veces al mismo y célebre episodio de Paolo y Francesca: en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en la comedia *Las flores de don Juan* y en *El peregrino en su patria*. En la *Jerusalén conquistada* hay ecos de otros pasajes, y es evidente que el título de la obra de Dante le interesaba también como problemática definición de un género literario, porque en el *Arte nuevo* (vv. 92-95) alude a Dante y a uno de sus comentaristas, Antonio Manetti:

Y así a su *Inferno*, *Purgatorio* y *Cielo*
del célebre poeta Dante Alígero
llaman *Comedia* todos comúnmente,
y el Manetti en su prólogo lo siente.

Tal vez el autor español más próximo al *Inferno* dantesco sea el Quevedo de los *Sueños*, pero se centró en los aspectos más tópicos y grotescos y está vinculado también a otros textos de la demonología contemporánea. Baltasar Gracián no sabía muy bien cuándo vivió Dante, y el juicio de Diego de Saavedra Fajardo en la segunda redacción de su *República literaria* representa la opinión general sobre el poeta florentino en España: «queriendo mostrarse poeta, no fue científico, y queriendo mostrarse científico, no fue poeta». Como resume Rodrigo Cacho en su espléndido balance de la cuestión, la valoración de la *Divina comedia* «se vio condicionada por los nuevos gustos estéticos y por la crítica neo-aristotélica que cuestionó su calidad artística» (2003: 87).

Fue un proceso similar al que se produjo en la misma Italia, a partir sobre todo de 1525 con la publicación de las *Prose della volgar lingua* de Pietro Bembo, que consagraron a Petrarca como el gran modelo de la expresión poética; después, la evolución del gusto y las disputas en torno al *poema eroico* desplazaron el foco de atención hacia nuevas obras maestras, como el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto y la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, y acabaron colocando a Dante en el limbo de los autores primitivos e imperfectos. Sin embargo, estas valoraciones negativas en los llamados Siglos de Oro (y otras que podrían rastrearse en el XVIII) son enormemente reveladoras desde una perspectiva comparada de la historia de la literatura, porque no suele repararse en el curioso parecido entre las críticas contra la *Comedia* de Dante en Italia y los cargos contra las *Soledades* de Góngora en España, que coinciden punto por punto: la indeterminación del género, la inadecuación a los principios de la épica, la mezcla de estilos, el abuso de latinismos y extranjerismos, el recurso a términos vulgares y la extravagancia o impropiedad de las imágenes (se explica con detalle en Micó, 2013). Son los misterios insondables de la historia de la literatura: un «antiguo» a más no poder como Dante acaba yendo de la mano de un poeta intolerablemente «moderno» como Góngora. Alguna razón habrá.

Durante varios siglos, Dante fue pasto de eruditos, no de lectores, pero las cosas volverían a cambiar en el siglo XIX. La hegemonía hoy indiscutible de la *Comedia* en la cima del canon italiano es algo relativamente reciente que tuvo, para empezar, implicaciones políticas: con el *Risorgimento*, el gran poeta del pasado se convirtió en mito y emblema de la unificación lingüística y nacional, en una apoteosis que se va fraguando desde el quinto centenario de la muerte (1821), que se alimenta con textos como *Dell'amor patrio di Dante* (1827), de Giuseppe Mazzini, y que se perfecciona durante el quinquenio de la capitalidad florentina de la nueva nación, a partir precisamente de 1865, año del sexto centenario del nacimiento de un autor cuyos tercetos, además, tuvieron dimensión popular desde los primeros tiempos de su difusión.

La traducción infinita

La historia de las traducciones de la *Comedia* en España es muy rica y conocida, aunque está hecha de interrupciones que han durado siglos y, sobre todo, de soluciones extremas: de la prosa a todo tipo de versos (incluyendo populares quintillas y cultas coplas de dodecasílabos), y del Medioevo a hoy mismo, porque en este año del centenario se anuncian tres nuevas traducciones: de Raffaele Pinto en la edición colectiva de Akal, de Juan Barja en Abada y de Jorge Gimeno en Penguin.

Además de las traducciones históricas de las que se trata con detalle en el presente monográfico, en las últimas décadas han aparecido versiones en prosa (Chiclana, 1999; Díaz Corralejo, 2012), en versos irregulares (Aulicino, 2015), en tercetos rimados (Echeverría, 1995) y en endecasílabos blancos (Martínez de Merlo, 1988; revisada en 2013). La mía, que apareció en 2018 y ha llegado a su cuarta edición, tuvo y sigue teniendo una recepción muy generosa y favorable que sirvió de revulsivo, como en su día ocurrió con la traducción de Ángel Crespo (1973-1976), porque siempre hay razones para volver a la *Comedia*, uno de los poquísimos clásicos universales que hoy puede leerse, dignamente traducido, en las cuatro lenguas principales de España.

A finales de 1980, poco después de cumplir diecinueve años y recibir como regalo una edición italiana del *Infierno*, decidí traducir

la *Comedia*. Entonces no sabía italiano y entendí poca cosa, pero la música de aquellas extrañas palabras me inspiró un anhelo que se convirtió en un proyecto de vida, aplazado por mi necesidad de aprender y arrinconado durante lustros para dedicarme a otros asuntos más imperativos, de manera que, cuando empecé la traducción en la primavera de 2014 y, sobre todo, cuando la vi publicada en la editorial Acantilado a finales de 2018, tuve la impresión de que todo lo realizado hasta entonces no había sido más que un largo tirocinio. Un aprendizaje de casi cuarenta años que no puede darse por concluido, porque las traducciones se caracterizan por su provisionalidad. Por su provisionalidad y por su no prevista complementariedad histórica, como puede verse, ejemplarmente, en las últimas traducciones catalanas: Dante no es sólo el poeta culto y eufónico de Josep M. de Sagarra (1955), sino también el narrador consciente y expresivamente cercano de Joan F. Mira (2000).

Por lo que respecta a mi traducción, escogí los endecasílabos sueltos con asonancias no sistemáticas, respetando la sintaxis y la disposición estrófica de los tercetos y prescindiendo de la rima consonante encadenada, porque una cosa es la *rima generatrice* en manos del autor, y otra cosa muy distinta es la obligación del traductor de respetar, además del sentido original, la legibilidad del relato y sus matices estilísticos, sin añadir elementos ajenos, temporáneos o forzados. Pueden verse ejemplos en Micó (2015 y 2019), y aquí expondré como novedad uno solo que está bien a mano en la memoria de todos, porque se trata del primer terceto del *Infierno*:

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.*

El sentido no es particularmente arcano, al contrario, se entiende muy bien; otra cosa es construir tres endecasílabos sin perder demasiados matices y conservando la doble dimensión (cronológica y espacial, personal y universal, narrativa y moral) de la experiencia relatada por el protagonista. En castellano podemos decir *En medio*, *En el medio*, *En mitad*, *En la mitad* (enuncio solo las fórmulas más breves) o, como escogí, *A mitad* (por ser más cronológico que topográfico); la escansión nos obliga a ahorrar sílabas, y para que el endecasílabo sea cabal, una solución es traducir *la vida*, más impersonal que *nuestra vida*, pero no menos universal e igualmente indicativa de la condición del personaje como *everyman*.

J. M. MICÓ /
SIETE SIGLOS
DE ASOMBRO




 Francesco Petrarca



 Ludovico Ariosto



 Torquato Tasso



J. M. MICÓ /
SIETE SIGLOS
DE ASOMBRO

A mitad del camino de la vida
me hallé perdido en una selva oscura
porque me extravié del buen camino.

La aplicación de mis criterios de traducción dio como resultado la doble presencia de la palabra *camino* en el terceto, cosa que no sucede en el original (*cammin... via*). Era consciente de ello, porque pensé que debía quedar claro el sentido alegórico del pecado, del extravío moral como resultado del abandono del *buen camino*; de ahí también la traducción de *mi ritrovai* por *me hallé perdido*. Para el primer verso tenía media docena de opciones, y para el verso tercero tenía una alternativa que he acabado prefiriendo en la cuarta edición, aparecida a finales de 2020 y que evita la reiteración de *camino*:

A mitad del camino de la vida
me hallé perdido en una selva oscura
por apartarme de la buena senda.

Traducir los casi quince mil versos de la *Comedia* significa meterse literalmente en un jardín de senderos que se bifurcan, de manera que extremar la fidelidad a la creación de Dante acaba siendo, paradójicamente —así lo entiendo yo, como hizo Crespo en su día—, un modo de profundizar en la propia creación. Podría decirse que el último y más terrible círculo del infierno, reservado a quienes traicionan a sus benefactores, es idóneo para quienes traducimos, pues desfiguramos las obras de quienes han mejorado nuestra vida. Sin embargo, pienso más bien que los traductores son, somos, como las almas perdidas en el limbo (*Inf.*, IV, 40-42), melancólicamente suspendidos entre el deseo de alcanzar la perfección de la obra original y la conciencia de que nunca la alcanzaremos:

Por solo esos defectos, sin más culpa,
estamos condenados, padeciendo
un deseo sin sombra de esperanza.

J. M. M.—UNIVERSITAT POMPEU FABRA

JUAN MIGUEL VALERO MORENO / DANTE EN LA LITERATURA MEDIEVAL CASTELLANA

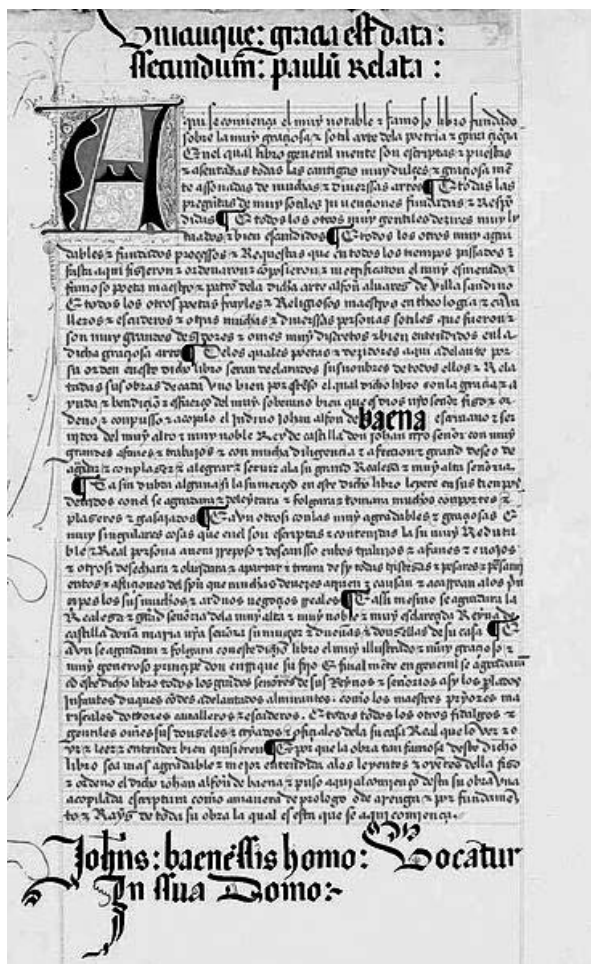


*Cancionero
de Baena*, de Juan Alfonso
Baena, 1430

Irradiación

La influencia de Dante en la literatura castellana medieval es nebulosa, incierta, falta de suelo, con anterioridad al siglo XV (cf. Farinelli, 1922: 32; y Gómez, 2016, para una penetración temprana en la corona de Aragón a finales del siglo XIV y a partir de Bernat Metge). Sin embargo, ya en vida de Dante, y luego a su muerte en 1321, su obra, en particular la vernácula, había gozado de una atención dilatada, inusual y sin paralelo en Italia. El interregno, no solo ibérico, europeo, queda por razonar.

Los primeros estudios que se ocuparon del tema *Dante en España*, de índole positivista, aunque imbuidos de cierto halo romántico, reconstruyeron, a través de citas y documentos, la proyección de Dante en las literaturas ibéricas en el marco, por un lado, del nacionalismo y las relaciones bilaterales y, por otro, del refuerzo de las bases históricas de una *Weltliteratur*. Desde el estudio seminal de Farinelli de 1905 (reeditado en 1922), la bibliografía al respecto se ha incrementado paulatinamente y, en algunos terrenos (la edición y el análisis, el estudio, identificación y categorización de la huella de Dante y el dantismo), se han produ-



cido avances significativos. El corpus textual de referencia, con todo, apenas ha variado desde los magistrales *apuntes* de Morreale (1966; cf. Calef 2018 y Zinato 2018). Procedamos, por ahora, a partir de la *capolinea*.

Si la visita (1526) del embajador Andrea Navagero a Granada (después a Sevilla) y su encuentro con Boscán, narrada en carta a la duquesa de Soma, se toma de manera emblemática (y convencional) como inicio de una nueva forma de hacer poesía, con aclimatación intensiva de las formas italianas y clásicas a las castellanas, la llegada de Francisco Imperial (†1409) a Castilla habría supuesto, décadas antes, el desembarco de una idea de poetizar que, tomando a Dante por santo y seña, orientaría a un grupo reconocible de letraheridos hacia la poesía ilustre, áulica y cardinal. El *dezir* poético, como modelo expresivo, fue su producto más característico, una forma abierta, en realidad, en cuanto a la posibilidad de elección de extensión y molde estrófico (en artes mayores o menores). Temáticamente respondía a una dominante doctrinal, cuya andadura mental se

asimilaba, con frecuencia, a la del tratado en prosa y a las glosas o comentarios que acompañaban a algunos de sus poemas más significativos.