

Dante ALIGHIERI, *Libro de las canciones y otros poetas*, edición de Juan Varela-Portas de Orduña (coord.), Rossend Arqués Corominas, Raffaele Pinto, Rosario Scrimieri Martín, Eduard Vilella Morató y Anna Zembrino, traducción de Raffaele Pinto, Madrid, Ediciones Akal, 2014, 606 págs.

La publicación del *Libro de las canciones y otros poemas* – resultado de una intensa colaboración entre la Asociación Complutense de Dantología y la Societat Catalana d’Estudis Dantescos – representa un hito editorial que confirma, una vez más, la relevancia y calidad científica de la dantología española. En efecto, los miembros del Grupo de Investigación Interuniversitario *Tenzone* que se han encargado de la primera edición a nivel internacional del *Libro de las canciones* de Dante Alighieri (Rossend Arqués, Rosario Scrimieri, Eduard Vilella, Anna Zembrino, Raffaele Pinto y Juan Varela-Portas de Orduña), no solo se introducen con atrevimiento en la «selva de problemas críticos y filológicos» (pág. 11) que constituye la poesía dispersa de Dante sino que, como veremos, interpelan directamente a la comunidad científica con una propuesta pionera que, sin duda, generará intensas discusiones en el ámbito de los estudios dantianos.

De hecho, el volumen que reseñamos interviene en uno de los debates más encendidos que vive la dantística actual, profundamente conmocionada – conviene recordarlo – desde la publicación de la edición nacional de las *Rimas (Rime)* de Dante (2002) de Domenico De Robertis, quien, además de contribuir decididamente a la fijación científica del texto crítico, cuestiona también la comúnmente aceptada disposición cronológica realizada por Michele Barbi en el año 1921. La ordenación de De Robertis, fruto del cotejo y análisis de alrededor de 500 códices y ediciones impresas antiguas, se apoya, por el contrario, en criterios exclusivamente filológicos – por lo menos en la parte de la edición referida a las canciones. El dantista demuestra, con un «impecable ejemplo de la más rigurosa filología» (pág. 31), que la disposición de las 15 *canzoni distese* que la tradición manuscrita transmite como una serie compacta y coherente y que reproducen tres cuartas partes de los manuscritos estudiados – casi todos ellos pertenecientes a la familia b – no se puede atribuir, como creía la tradición, a Boccaccio. Todo parece apuntar, por el contrario, a la existencia de un manuscrito perdido que se remontaría a la época del propio Dante y que habría constituido la fuente del copista. El hallazgo de De Robertis, quien solo se atreve a insinuar la posibilidad de que haya sido Dante el autor de la disposición, es el origen de un acalorado debate científico en torno a la autoría dantesca del que sería, según algunos, el primer cancionero de la historia de la literatura.

Como anticipábamos, el *Libro de las canciones* participa también en este debate, pues tanto el título – que se retoma de un estudio publicado por Natascia Tonelli en el año 2011 – como la estructura ponen de manifiesto la voluntad de dialogar directamente con la publicación de De Robertis. De hecho, la disposición de las canciones expresa la opinión de los editores, que deciden recuperar la ordenación que establece la edición nacional del 2002. De este modo, la obra incluye, en primer lugar, las canciones de Dante no recogidas en la *Vida Nueva*, tanto las 15 *distese* como las únicas dos canciones no incorporadas en la serie (*Lo doloroso amor che*

*mi conduce* y *Ai faus ris, pour quoi trai aves*). Además, la publicación contiene otros poemas que citan o establecen relaciones de intertextualidad con alguna de las canciones y que cierran, además, los dos ciclos de la «*donna gentile*» y de la «*pargoletta*». La *tenzone* con Forese Donati y la segunda correspondencia de poemas entre Cino de Pistoia y Dante concluyen la selección de textos dantianos, seguidos por un epílogo con dos composiciones indispensables para comprender su producción poética; *Al cor gentil rempaira sempre amore* de Guido Guinizzelli y *Donna me prega* de Guido Cavalcanti.

Conviene resaltar que la ordenación escogida por los editores del volumen coincide también, salvo algunas excepciones, con la propuesta de Barbi, puesto que, como ya observaba Leonardi en un artículo del 2008, la «sucesión filológica no se aparta, en última instancia, demasiado violentamente de la cronológica de Barbi» (pág. 7). Esta circunstancia es fundamental para comprender uno de los rasgos definitorios y, a nuestro modo de ver, más logrados de la publicación. De hecho, la relativa coincidencia entre ambas disposiciones permite a los editores posicionarse en el acalorado debate sobre la autoría dantesca del supuesto *Libro de las canciones* y, contemporáneamente, ofrecer al lector no especializado una visión panorámica y completa de la poesía de madurez o – como matiza el coordinador del volumen – maduración de Dante Alighieri. Efectivamente, la antología incluye las composiciones escritas aproximadamente entre los años 1294 y 1308, es decir la producción poética posterior a la *Vida Nueva* y previa a la *Divina Commedia*. Se trata de un corpus textual especialmente idóneo para comprender tanto la personalidad del poeta como el conjunto de su obra, pues las canciones, además de constituir una «muestra preclara del mejor Dante» (pág. 9), son expresión de una etapa vital e intelectual especialmente contradictoria, de un periodo «de crecimiento y mutación, trabajoso y no exento de dolores y angustias, sin el cual no sería comprensible la ideación y culminación de la *Divina Commedia*» (pág. 8).

Desde este punto de vista, y al margen de la espinosa cuestión de la autoría, optar por un acercamiento a la producción dantiana de estas características, es decir, por la búsqueda y transmisión de los elementos que confieren sistematicidad y coherencia al conjunto de composiciones; no constituye tampoco una elección neutral y exenta de controversia. Se trata, más bien, de una decisión que polemiza abiertamente con aquellas corrientes de la dantística que prefieren estudiar cada poema de manera aislada. De este modo, la publicación del *Libro de las canciones* se opone abiertamente a los investigadores que consideran el experimentalismo del florentino como un síntoma de la asistematicidad de la producción poética del que sería un sujeto que, en un ejemplo de anacronismo, parece adquirir rasgos típicamente “posmodernos”. Por el contrario, los editores del volumen están convencidos de la profunda historicidad del fenómeno literario e insisten, consecuentemente, en la continuidad del proceso poético de Dante, pues «la idea del crecimiento, de la ampliación, de la mejora, de la integración paulatina, se ajusta a la concepción humana propia de tiempo de Dante y del propio Dante» (pág. 21).

La doble dimensión del *Libro de las canciones*, que, a pesar del carácter indudablemente innovador de la propuesta editorial, no se dirige solamente al

investigador capaz de reaccionar a las controvertidas e innovadoras cuestiones que se plantean, sino también a un lector hispanohablante no necesariamente familiarizado con la figura y obra dantianas, se pone de manifiesto en todas y cada una de las elecciones, tanto formales como de contenido, tomadas por los editores. De este modo, se obtiene un equilibrio entre el grado de especialización y la intención divulgativa, evidente, por ejemplo, en el riguroso y explicativo aparato de notas que comenta las composiciones, para cuya realización el equipo editorial se ha distribuido las canciones, trabajando de manera coordinada pero con autonomía científica sobre cada una de ellas. Por su parte, Raffaele Pinto, además de redactar el comentario relativo a la *tenzone* con Forese, es el responsable de una traducción exquisita que persigue el mismo objetivo, pues, si por un lado decide mantener la medida del verso original para respetar lo máximo posible la *facies* dantiana, por otro, renuncia a la rima en aras de una mayor comprensión del texto. Además, ante la imposibilidad de reproducir en español la «prodigiosa versatilidad de la lengua poética de Dante», así como «la amplitud de su teclado expresivo» (pág. 113) – que, antes de la *Divina Commedia*, se exhibe precisamente en las *Rimas (Rime)* – Pinto opta por una adaptación de la palabra de Dante al sistema verbal contemporáneo, de manera que el lector obtiene, a pesar de perder la percepción de la distancia que existe entre los diversos registros usados por Dante, un acercamiento mucho más inmediato al texto.

Sin embargo, es probablemente en el estudio de Juan Varela-Portas, cuyos contenidos expondremos a continuación, donde esta lograda estrategia editorial se percibe de manera más clara. El coordinador del volumen no se limita a ilustrar la compleja problemática que subyace a la publicación del *Libro de las canciones* y a presentar con intento explicativo los rasgos más característicos de la poesía dantiana. Por el contrario, la introducción excede con creces la dimensión estrictamente divulgativa, ya que el autor ofrece por primera vez a la comunidad científica un esbozo de lectura unitaria del *Libro* que, sumándose a los argumentos preexistentes, apoya de manera decisiva la hipótesis de la posible autoría dantesca de la serie de las canciones. Para justificar la osadía de su contribución, el profesor recurre precisamente a las elocuentes pruebas que, desde la edición de De Robertis, han aportado otros investigadores – entre ellos algunos discípulos de De Robertis como N. Tonelli, G. Tanturli, L. Leonardi y, desde España, Carlos López Cortezo – y que Varela-Portas reúne y sistematiza por primera vez, en lo que constituye otro claro ejemplo de la doble dimensión que define la publicación que reseñamos.

Consideramos pertinente, por ser probablemente una de las aportaciones más novedosas del volumen, presentar de manera sucinta los núcleos de la interpretación que propone Varela-Portas y que se convierte también, a la vista de los resultados obtenidos, en un alegato a favor de la adopción de un enfoque temático y estilístico, un «método que no es solo legítimo desde el punto de vista de la filología, sino que ha llevado a avances considerables» (pág. 24).

De hecho, en el estudio introductorio se propone una inédita lectura orgánica del *Libro de las canciones* y se identifican los elementos que otorgan unicidad a la serie y que hacen pensar en una “inteligencia” que habría ordenado las composiciones

con una clara intencionalidad semántica. El primero de estos elementos sería la unitaria concepción del amor que recorre el *Libro de las canciones* y que de manera tan evidente invierte el sistema guinizzeliano, además de contradecir tanto la poética de la loa como la perspectiva típicamente cavalcantiana del *amor hereos*. Se trata ahora de un amor – cuya formulación teórica encontramos en *Amor che movi* (canción 5) – cósmico y universal, causa eficiente, en términos aristotélicos, del proceso de autorrealización ontológico. Ni las canciones “invernales” (canciones 7-9) ni las de contenido político-doctrinal, como *Poscia ch’amor* (canción 11) o *Doglia mi reca* (canción 14), invalidan esta hipótesis, ya que, en realidad, sus versos no sólo vehiculan la misma concepción del amor que el resto de composiciones sino que, al presentar un universo que se ha detenido en su recorrido teleológico, confieren coherencia al *Libro*. De hecho, según argumenta Juan Varela-Portas, el *Libro de las canciones* narraría precisamente el proceso de frustrada materialización del amor, argumento que funcionaría, además, como nexo entre las canciones de temática amorosa y las de temática ética y/o social. En otras palabras, este *Libro del amor y del desamor* explora e intenta resolver la contradicción que subyace a la relación entre este amor, teóricamente cósmico y omnipotente y una materia que se revela cada vez más ajena a su influjo.

Esta paradoja se expresa en el *Libro de las canciones* recurriendo a un complejo planteamiento narrativo que describe, en términos generales, la historia de amor por una mujer no noble que, en cuanto que pura materialidad, no logra recibir la virtud del amor. Sin embargo, gracias a su extraordinaria belleza, la mujer es capaz de ejercer su poder sobre el narrador del *Libro*, que, de este modo, se convierte en espacio para reflexionar sobre la contradictoria naturaleza del cuerpo, en cuanto que lugar de la belleza sensible y, al mismo tiempo, lugar de toda imperfección.

El que también podríamos denominar *Libro de la pargoletta* (de la jovencita) cuenta con una única protagonista femenina que evolucionaría a lo largo de la narración, petrificándose y mostrándose cada vez más insensible y cruel. La novedosa hipótesis de Varela-Portas resuelve también la aparente contradicción que percibimos entre la caracterización de la mujer en las canciones 2 y 3 y el resto de las composiciones, en especial las “petrosas”. De hecho, también esta circunstancia tiene una clara justificación narrativa: las cualidades de la «*donna gentile*» de *Voi ch’ntendendo* (canción 2) y *Amor che nella mente mi ragiona* (canción 3) no se corresponden con la realidad material de la mujer que se revelará en las canciones posteriores, sino que se deben a un proceso de sublimación subjetiva y son consecuencia de un engaño imaginativo inducido por Amor en la mente del narrador.

Desde esta óptica, el *Libro de las canciones* sería también el *Libro del extravío de Dante*, pues, según demuestra Varela-Portas, la peripecia psicológica que vive el poeta-protagonista – en un proceso que parte de la situación de “caída” inicial y del estado de obsesión psicótica originado por la posesión mental de la imagen y concluye con la confesión y el arrepentimiento del protagonista, quien empezaría su recuperación psicósomática a partir de *Poscia ch’Amor* (canción 11) – coincide, en un ejercicio de extrema coherencia narrativa, con el relato de Beatriz que encontramos en el canto XXX del *Purgatorio*. Por tanto, el *Libro* podría entenderse

como una especie de anticipación o “precuela” de la *Commedia*, también porque existen evidentes coincidencias entre la peripecia descrita en él y la narración alegórica del primer canto del *Infierno*.

La contradicción que vertebraba el *Libro de las canciones* se convierte también en origen de una reflexión de carácter político centrada en la necesidad de fundir virtud y belleza, requisito para que el amor pueda traducirse en una acción civil beneficiosa para los demás. Esta problemática se aborda en el capítulo que lleva por título *El Libro de la virtud y la belleza, o bien el libro de la política*, mientras que en el apartado llamado el *Libro de la aspereza* se expone cuál es el planteamiento estilístico del libro que, analizado desde esta óptica, reconstruye un recorrido metapoético con el que Dante busca infructuosamente el modo de erigirse como *cantor rectitudinis* sin renunciar a la belleza poética.

Además, la estructura narrativa del *Libro*, que es fruto de un deliberado procedimiento de montaje en el que se retoman textos anteriores y se reubican para obtener mayor coherencia argumental, constituye uno de los elementos que de manera más clara apuntan a la posibilidad de la autoría dantesca. Se trata de argumento decisivo no solo porque, como se recuerda en la introducción, la constante autocorrección y autorrevisión representa una de los rasgos definitorios de la actividad poética dantiana, sino también, y especialmente, por la extrema precisión y agudeza de la operación. Una finura que se percibe, por ejemplo, en el que es probablemente el elemento de montaje más claro, esto es, en la colocación en función proemial de la “petrosa” *Così nel mio parlar vogli’esser aspro* (canción 1) que, según el esquema del *Convivio* – de cuyo abandono surgiría presumiblemente la concepción del *Libro de las canciones* – debería ocupar la sexta posición. La elección es especialmente acertada, no solo porque, como ya había notado Natascia Tonelli, se trata de la única canción dantesca que presenta una explícita declaración de intenciones, sino también porque permite un comienzo *in media res* de la narración que remite a algunos episodios de la *Divina Commedia*, aquellos que se construyen con un proceso narrativo de analepsis. También la inserción de las canciones de juventud 10 y 12 dota al *Libro* de una enorme coherencia narrativa, ya que ambas sirven de enganche entre las canciones que narran la “caída” de Dante (de 1 a 10) y las canciones de la recuperación (de 11 a 15). Desde este punto de vista, la colocación de la canción *E’m’incresce di me sì duramente* en décima posición, como epílogo de la primera parte y recapitulación del proceso de descomposición psicológica, representa, desde la óptica del prologuista del *Libro*, además de un «asombroso acto de reciclaje» una de las «pruebas más elocuentes a favor de la responsabilidad dantesca de la compilación» (p. 98). Evidentísimo es también el montaje relativo a la controvertida canción *montanina* (15) que se coloca en situación conclusiva y que, según Juan Varela-Portas habría sido escrita con este objetivo.

A modo de conclusión y precisamente en relación con la canción *montanina*, observamos cómo la publicación del *Libro de las canciones*, olvidando por un momento la problemática de la autoría, atraviesa algunas de las cuestiones que más desacuerdos generan dentro de la dantística actual, exigiendo del grupo de edición

un posicionamiento al respecto. En este caso concreto los editores del volumen buscan una solución de consenso entre la opción literalista (defendida por la mayoría de grupo), que implica una lectura del *Libro de la canciones* como un cancionero con estructura circular y, por otro lado, la interpretación alegorista (respaldada por el coordinador del volumen y por Rosario Scrimieri) que define la obra, con palabras que emplea el propio Dante en la carta al marqués Moroello Malaspina, como un oráculo. Sin embargo, todos ellos aceptan que ambas interpretaciones no son necesariamente excluyentes, pues la lectura alegórica incluiría necesariamente la interpretación literal. También esta circunstancia es síntoma de la búsqueda del equilibrio entre divulgación y especialización que define al volumen, así como del carácter colaborativo del proceso editorial.

Carlota CATTERMOLE

Dante ALIGHIERI, *La Divina Comedia. Traducción y glosa de Violeta Díaz Corralejo*, Madrid, SIAL Ediciones, 2012, 1046 págs.

Estamos ante un libro que no va dirigido exclusivamente a los estudiosos italianistas, quienes sin embargo no podrán abrigar ninguna duda sobre su utilidad. En efecto, desde el área del italianismo hispánico no cabe más que agradecer esta bienvenida divulgación de altísimo nivel, tras la cual se percibe claramente la esmerada preparación que la autora posee; la posee y no la ostenta, según el difícil ejercicio clásico del arte que oculta el arte. Se trata, en efecto, de una labor titánica y apabullante, fruto de la dedicación y honestidad intelectual de Díaz Corralejo, que ya en el breve Prefacio (págs. 7-8), seguido de una escueta Cronología esencial (págs. 9-10), aclara que no ha querido ofrecer una edición crítica, sino favorecer la aproximación a la *Commedia* por parte de los lectores hispanohablantes no especialistas. Objetivo fijado con toda claridad y, en nuestra opinión, plenamente conseguido.

La obra se configura como una traducción en prosa de todo el poema de Dante, en la que cada canto traducido va acompañado, como aclara el subtítulo, de la respectiva glosa. Cierra el libro (págs. 1027-1042), un oportunísimo Índice de nombres.

El DRAE, en la primera definición de glosa aclara que «[...] las glosas pueden variar en su complejidad y elaboración [...] hasta traducciones completas del texto original, y referencias a párrafos similares». Es este el caso: la glosa tiene la máxima complejidad al consistir en un extenso análisis y comentario canto por canto, expuestos a continuación de la paráfrasis en prosa castellana; esta última, no siempre totalmente lograda, pero sí necesaria como tarea previa al disfrute de la poesía de Dante, como demostró Dámaso Alonso para la de Góngora. Así pues, estamos ante una lección o lectura comentada, en la línea de la tradición académica