

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

italiana más antigua y todavía vigente. No es casual, en efecto, que el origen del libro resida en parte en un largo ciclo de conferencias impartidas por la autora en el centro cultural Galileo Galilei de Madrid.

Resulta un acierto, entre otros, la selección de las imágenes de Botticelli que aparecen al principio de las cánticas, y más aún el equilibrio en el espacio dedicado a cada una de ellas (en torno a las 350 págs.), así como, respectivamente, al tratamiento de cada canto. Este último varía de 5 páginas para los más sencillos a 14 para los más difíciles de explicar, como el VI del *Paraíso* (14 páginas). Tal vez se podría haber diferenciado tipográficamente el canto de la glosa, y esto podría ser una sugerencia para una eventual próxima edición. Otra propuesta sería la de hacer el volumen más manejable, algo muy difícil al tratarse de más de mil páginas (¿podrían ser dos tomos?). Este problema tal vez esté resuelto mediante la versión digital, ya disponible; huelga decir que quien esto escribe prefiere la ‘incomodidad’ del soporte en papel.

La edición resulta cuidada, impecable y, considerando la extensión del volumen, con escasísimas erratas; dos de estos descuidos tipográficos originan lecturas fácilmente subsanables (pág. 302: Boiardo pertenece al siglo XV y no al XVI; pág. 904: «estos dos milagros [...] son más dignos de asombro» corregiríamos en “no son más dignos de asombro”), y otro consiste en la enumeración de tan solo seis de los siete dones del Espíritu Santo (pág. 621). En cambio, un descuido, difícilmente atribuible a errata de imprenta, nos parece la traducción del verso 30 del canto VI del *Infierno* che *solo a divorarlo intende e pugna* con «solo quiere saber y pugnar por devorarla». Sea dicho esto como prueba no tanto de búsqueda de errores sino, más bien, de la extremada y minuciosa atención con que hemos examinado una labor que merece el debido reconocimiento, y el juicio absolutamente favorable que intentaremos transmitir.

Teniendo en cuenta la trayectoria intelectual de la autora (evidente en su conocido CV) puede decirse que en este libro ha reflejado sus múltiples facetas de filóloga, escritora (de prosa y de poesía), docente de literatura e investigadora sobre la *Divina Comedia*. Todo ello contribuye a una feliz amalgama de sensibilidad y erudición, cualidades esenciales que tan difícilmente van unidas. Prevalecen sin duda, como se corresponde con el propósito inicial de la obra, unas aptitudes didácticas excepcionales. A lo largo de la lectura, causan admiración la capacidad de síntesis, la explicación de pasajes controvertidos, la exposición ejemplar y sencilla del problema más arduo, y todo tipo de observaciones siempre pertinentes; y habrá que renunciar a enumerar los puntos que merecerían destacarse en tal sentido, precisión imposible en el espacio de una reseña (si acaso, les correspondería la localización tradicional de *passim*). Pero no podemos dejar de mencionar, en especial, cómo la autora subraya las intervenciones del Dante narrador, cómo evidencia las numerosas llamadas al lector a lo largo de la obra, y cómo relaciona entre sí puntos distantes, como cuando en el *Infierno* (pág. 67) habla de episodios o personajes que aparecerán después, o al contrario, enlaza con temas

ya vistos (pág. 848), en una red de reenvíos internos que tiene presente en cada momento la totalidad del poema.

No dejan de ser igualmente importantes los enlaces con las demás obras de Dante anteriores y posteriores a la *Commedia* (págs. 74, 351, 354, 562, 566, 950, 1019, etc.) que sitúan la figura del poeta en su contexto intelectual, con especial atención, por ejemplo, a la *tenzone* con Forese Donati. También merece ser destacado, en ocasiones en que aparece una discusión crítica, el uso parco que hace la autora de la primera persona, que deja aflorar tan solo a veces, en especial cuando un problema ha sido muy meditado. Es el caso de pág. 601 en un pasaje donde aprovecha sus estudios sobre la gestualidad del poema; o de pág. 690 donde afronta la cuestión de la poesía-pensamiento, a veces ninguneada y, sin embargo, presente en grandes cumbres literarias (Lucrecio, Leopardi) entre las que Dante se encuentra, como es obvio, en primerísima fila.

Otra faceta que se hace notar en el libro es la vinculación de la autora a la Asociación Complutense de Dantología, de la que Díaz Corralejo es miembro fundador, habiendo ejercido en ella cargos relevantes, asistido asiduamente a sus numerosos encuentros y congresos, y formado parte de la dirección de su revista *Tenzone*. En el breve Prefacio ya mencionado lo subraya, reconociendo cuánto debe a la asociación y a su creador López Cortezo, infatigable dantista cuya labor de varios decenios sigue muy productiva en la actualidad, junto a la de su discípulo Juan Varela-Portas. Es oportuno recordar que esta asociación, ya muy consolidada y prestigiosa, en sus seminarios iniciales inauguró un dantismo joven y entusiasta que proseguía, aunque con muy otros parámetros, la labor investigadora del erudito Joaquín Arce, maestro pionero del italianismo en España. La nueva andadura atrajo a muchos discípulos, y suscitó entusiasmos que han dado luego excelentes frutos; en lo personal, quien esto escribe lamenta haber presenciado esta fascinación justo en el momento en que abandonaba la medievalística y se entregaba enteramente a estudios de literatura comparada de otras épocas. Para Díaz Corralejo, estudiosa de filología románica y catedrática de literatura francesa, estos inicios despertaron una vocación dantista y medievalista que desde su primer contacto con el seminario iba a quedar reflejada en estudios muy sólidos.

Sin duda fiel al método alegorista de López Cortezo (uno de los tres únicos críticos modernos mencionados en toda la obra, en la pág. 962, junto con Varela-Portas, en las págs. 785 y 911, y Maurizio Palma di Cesnola, en la pág. 99), en ocasiones no lo ha seguido incondicionalmente; al menos es esta la impresión que produce el libro que reseñamos, en el que algunas propuestas críticas introducen el sentido común en los puntos en que la interpretación alegórica no convence demasiado y parece lindar con la *forzatura* del texto. Ocurre que, sin descuidar el posible alegorismo de los detalles, la autora nunca pierde de vista la totalidad del poema, y por ejemplo en plena glosa del canto XXVI del *Paraíso* sobre el amor de caridad afirma

La referencia al mar del mal amor y a la orilla del verdadero amor nos remiten al canto I del *Infierno* en el que el narrador identificaba la selva del error de la que salía Dante con el piélago tempestuoso del que un náufrago salía a la orilla desierta. Esta referencia evidente lleva al discurso sobre la caridad toda la historia personal del personaje, que es la materia del poema como muestra de vivencia humana, al menos en el nivel literal de significado (pág. 945).

Como no podía ser de otro modo, tanto la traducción como la glosa representan sin duda sendos retos para la autora. Con algunas imprecisiones en la onomástica, donde acude a veces a la forma italiana (*Setta* por Ceuta pág. 255; *Svevia* pág. 361; *Sordello* pág. 393; *Titono* por Titón pág. 418, que en italiano es *Titone*; *Franco Bolognese* pág. 438), la prosa fluye con mayor éxito en la glosa que en la traducción, pues esta última ofrece, claro está, un desafío mayor. La traducción de una obra maestra como la *Commedia* conlleva una ‘lucha’ entre la exigencia de claridad y el seguimiento fiel del original. En ocasiones Díaz Corralejo está obligada a referirse, en la glosa, al texto italiano, a la vez que recuerda el gusto por los acrósticos propio de la poesía medieval (pág. 454). Otras veces no ha valorado suficientemente el peligro de reproducir en la prosa de la paráfrasis las rimas consonantes de los tercetos italianos, y este tipo de descuidos llama mucho la atención (en el inicio de varios cantos, por ejemplo págs. 990 y 1015); tal vez podría haberse evitado. La traductora ha resuelto mucho mejor, en cambio, los inventos lingüísticos de Dante, creando a su vez en castellano términos de nueva acuñación, que luego justifica de sobra y explica en la glosa relativa: «Dante se dirige a este nuevo espíritu con una serie de juegos de palabras prácticamente intraducibles salvo que inventemos palabras que no existen en castellano, que es lo que él hizo en muchas ocasiones, inventar la palabra que decía exactamente lo que él quería expresar. A partir del verbo ensimismarse, que es reflexivo y significa concentrarse en sí mismo, Dante cambia el pronombre y emplea en-él-mismarse, en-tú-mismarse y en-mí-mismarse, que sería concentrarse en él, en ti y en mí respectivamente, con el sentido de penetrar en el interior e identificarse con cada persona en cada caso» (pág. 768). Al leer esto, es inevitable admirar cierto grado de valentía, al optar por la traducción «Dios lo ve todo y tu vista se en-Él-misma» (pág. 760), bien afianzada en la claridad de la explicación que acabamos de citar.

Sin duda, la misma valentía honesta —u honestidad valiente— preside también a la elaboración del comentario-glosa; son cualidades que facilitan un trabajo tan arduo. Cualidades esenciales, necesarias pero no suficientes, porque el estudio de Dante requiere muchas más competencias y aptitudes, de las que está dotada de sobra la autora. La capacidad de dominar el vaivén de los tiempos es una de ellas. En la glosa, hay que dirigirse al lector de hoy, teniendo presente lo que este puede entender desde el hoy, y saberle matizar o a veces desmentir esa primera impresión. Debe guiarle, por usar un símil dantesco, hacia el tiempo de Dante, a su visión del mundo; pero también debe precisar lo que Dante había asimilado de su

contemporaneidad y de sus lecturas, e incluso lo acertado o desacertado que estuvo en sus opiniones o profecías, y en qué medida fue precursor (por ejemplo, contra algunas creencias supersticiosas, como ocurrirá en los autores de la Reforma) o bien sostuvo posiciones ya trasnochadas, o creyó noticias falsas (pág. 545) o incluso incurrió en anacronismos. La actualidad de un clásico no es discutible, y la demuestra la permanencia de su obra; pero sí necesita ser calibrada y medida, como siempre lo hace Díaz Corralejo. Por poner un solo ejemplo, en la glosa a *Infierno* oportunamente precisa el concepto medieval del amor, sustrayendo la historia de Paolo y Francesca a la posterior interpretación del romanticismo, que todavía persiste (pág. 58). Las noticias históricas, que a veces enlazan con una necesaria o interesante referencia a la actualidad (pág. 902), son numerosísimas y aclaran lo esencial de cada personaje encontrado (o simplemente mencionado), así como cualquier lugar o situación que aparece en el poema. La autora considera asimismo la inevitable distancia del lector actual respecto al mundo de Dante y la subsana con abundancia descriptiva de instituciones, edificios y hasta paisajes de la Florencia de la época de Dante, relacionados con la actualidad (la hermosa perspectiva de la ciudad desde el Piazzale Michelangelo, pág. 456) o necesitados de desambiguación: «En 1299, el prior (que era un cargo político, no religioso, nada que ver con un convento) Niccola Acciaiuoli [...]» (pág. 457). Así pues, no queda ningún detalle por elucidar y las referencias al mundo medieval se caracterizan por su extremada claridad (págs. 43, 113, 87 y *passim*). Tal vez, únicamente, se eche de menos una explicación detenida del contrapaso, que la autora menciona en castellano como un término conocido (pág. 99) y que puede no resultar demasiado familiar para un lector profano.

La naturaleza ‘enciclopédica’ de este mundo que, como se sabe, no separa la ciencia humana de la divina, requiere por parte de la autora el conocimiento del sistema cultural tolemaico-cristiano necesario, por ejemplo, para la presentación, nada fácil, del ordenamiento de los cielos y de los coros angélicos en el *Paraíso* (canto XXVIII), o de la ‘geometría divina’ del canto XXXIII, al final del poema. Todo ello vinculado a nociones medievales de geografía, de astronomía, de física y hasta de música antigua (págs. 752-753), de mitología, a las que Dante acude a menudo – con proceder extraño para el lector profano – hasta para indicar la hora diurna o nocturna del viaje ultraterrenal, la posición del sol o de los astros: «Estas perífrasis, estos rodeos, son un elemento esencial del tejido narrativo propio del poeta, en el que el tiempo o la hora del día no son nunca un hecho privado sino un hecho cósmico que sucede siempre en el universo entero y está contemplado en su complementariedad [...]» (pág. 349).

En cuanto al acervo de conocimientos que incluyen la hagiografía, la patrística, la erudición bíblica, la tradición cristiana, amén de la teología y filosofía con sus grandes controversias, es decir, toda la cultura que subyace al gran poema de Dante, la autora reconoce en el Prefacio haber acudido a las mejores ediciones anotadas de que disponemos. Pero tras esa paciente labor siempre está su propio criterio, su

conciencia que escoge y criba, sopesa y reflexiona. No faltan, sin embargo, interesantes aportaciones personales, como en el análisis que realiza de los gestos del poema, que ya fue objeto de uno de sus libros (*Los gestos en la literatura medieval*, Gredos, 2004) abriendo nuevas perspectivas en esta área de investigación; al respecto debemos señalar al menos las pertinentes observaciones de las págs 47, 81, 95, 358.

Si el conocimiento del aparato doctrinario cristiano es esencial para las glosas al *Infierno*, las referencias a nociones de teología van siendo más frecuentes a medida que avanza el poema, y a veces alcanzan la consistencia de extensas lecciones para explicar, por ejemplo, el canto a mi entender más oscuro y necesitado de aclaraciones, que es *Purgatorio XIX*. Pero abundan más donde son más necesarias, o sea en las glosas a lo largo del *Paraíso*. Allí aparecen las cuestiones más vidriosas, como la de la copresencia en Dios de justicia y misericordia. Y estos interrogantes, al ser materia de fe, quedan, obviamente, sin resolver, suscitando a veces una reflexión de la autora desde el presente, como cuando observa «[...] vemos que Dante encaja perfectamente en las duras ideas medievales que consideraban lícito amar a los buenos y en el poema vemos la ausencia total de compasión o piedad por los pecadores, tal como la Iglesia practicó durante siglos» (pág. 946). Este tipo de observaciones consiguen implicar al lector en el análisis, junto con la habilidad de exponer claramente las controversias o el estado de la cuestión sobre algunos puntos críticos. Con extrema prudencia y sencillez, la autora sopesa las varias hipótesis de la crítica (término vago; no es seguro que acierte en omitir siempre nombres y apellidos), no deja de exponer sus dudas, y no es raro que estas acaben con una propuesta de estudio. En la mayoría de los casos, a nuestro entender, elabora su discurso de forma que el lector queda, no solo enterado, sino implicado (por ejemplo, en las págs. 141, 157-58, 761), bien ante la neutralidad de la autora (pág.191) o bien ante su perplejidad (pág. 199). La perplejidad, a nuestro entender, es de sobra comprensible, dada la evidente preparación filológica de la estudiosa en cuestiones ecdóticas, su erudición, su sensibilidad para afrontar toda la gama de las posibles perspectivas críticas. Son ejemplarizantes, por citar tan solo alguna prueba de estas competencias, las páginas 37, 627, 556. Por ello su adhesión al alegorismo, que ya hemos caracterizado de sensata y prudente (v. *supra*), en ocasiones (págs 57, 152, 207, 257, 276, 791) parece francamente excesiva; quien esto escribe tiene que confesar una mayor propensión a compartir las dudas que a enfocar un poema tan complejo con la prevalencia constante de un método.

Pero no procede entrar en consideraciones de este tipo porque es cierto también que estas propuestas son sugerentes y nada restan a la lectura del poema, sino que la enriquecen al abrir o ampliar perspectivas; y nada se puede objetar a que Díaz Corralejo parta de la premisa, absolutamente incuestionable, de que «Y ya sabemos que nuestro autor nunca escribe nada inútil» (pág. 213).

Cristina BARBOLANI