

# LA LENGUA DE DANTE EN LA «DIVINA COMEDIA» Y EN SUS TRADUCTORES ESPAÑOLES (\*)

JOAQUIN ARCE FERNANDEZ

Catedrático de la Universidad de Madrid

## 1) Complejidad poética y lingüística de la «Divina Comedia»

La originalidad de la expresión dantesca en la *Divina Comedia* ha sido siempre notada. Un mundo poético tan vasto, sin confines de espacio y de tiempo, lleva implícito el problema de un apropiado instrumento lingüístico. Si Petrarca fija definitivamente una lengua literaria indiscutida en Italia durante siglos, es más, si crea con ella el lenguaje sin fronteras de la lírica amorosa, Dante significa a un tiempo un punto de partida y un punto de llegada.

La *Divina Comedia*, como suprema obra de arte, tiene, sin perjuicio de su rica complejidad, una apretada unidad de forma,

---

(\*) El presente trabajo tendría que constar de tres partes: una sobre la lengua, en general, de la *Divina Comedia*; la segunda sobre su adaptación por los traductores castellanos, y la tercera sobre su incorporación en español a través de los poetas italianizantes del siglo xv y principios del xvi, principalmente Imperial, Santillana y Padilla. Dada la gran extensión del mismo, me limito a publicar aquí las dos primeras partes, reservando la tercera para una publicación por separado.

de concepción del mundo y del trasmundo, de interpretación moral del ser humano. Esta unidad proviene de la personalidad y continua presencia del personaje-autor, de su finalidad trascendente, de la elaboración estilístico-lingüística, pareja a la innovación métrica, a ese terceto inventado por Dante para decir de Beatriz —como al final de su *Vida Nueva* declara— lo que jamás fue dicho de mujer alguna. Y es Beatriz, por tanto, como meta de la apasionada devoción de Dante, junto con la magia de ciertos símbolos numéricos y cromáticos, lo que enlaza también la obra juvenil con la obra perfecta de la madurez. Sin perjuicio, pues, de continuidad en algunos aspectos, hay sobre todo manifiesta evolución en otros muchos, dada la vastedad de concepción de la obra suprema. Así puede explicarse la distancia estilística existente entre una experiencia real de vida adolescente renovada por el amor, interpretada paradójicamente en una forma literaria de ensueño, y la sobrehumana fantasía de la *Comedia*, representada, paradójicamente también, como realidad vivida. Lo que hay de obsesivo y alucinado en la repetición monocorde de elementos morfológicos y fórmulas sintácticas, que distinguen, con el ritmo tembloroso y la retórica elusiva, la prosa lenta y esfumada de la *Vita Nuova* (1), pasa a ser el estilo incisivo de la obra viril, de gran riqueza lexical, imprescindible para poder expresar todas las gradaciones de un mundo macizo y complejo, poblado de centenares de almas —valga la expresión— de carne y hueso.

Dentro de la *Divina Comedia*, sin embargo, cada una de las tres cánticas tiene, sin ruptura de la concepción unitaria, completa autonomía conceptual y estilística. Junto con su particular problemática y su significado trascendente, tan diversos del *Infierno* al *Purgatorio* y del *Purgatorio* al *Paríso*, cada parte se presenta, como es bien sabido, con su tonalidad propia, a la que contribuye un material lingüístico peculiar. Si, como dice un dantista italiano, “il miracolo della *Commedia*, unico fra tutte le opere poetiche di qualsiasi letteratura, è di aver dato voce e unità poetica a una sfera d'interessi umani, che pare immensurabile” (2), la lengua utilizada tiene que abarcar una inmensa gama de matizaciones semánticas. Adóptese, a título de ejemplo, ese módulo de nuestro

(1) Cfr. JOAQUÍN ARCE: *Estilo y estructura de la «Vita Nuova»*, en «Atlántida», III, núm. 18, 1965.

(2) SIRO A. CHIMENZ: «Dante», en *Letteratura Italiana. I Maggiori*, Milán, Marzorati, 1956.

## LA LENGUA DE DANTE EN LA «DIVINA COMEDIA» 11

ver y de nuestro sentir que es "lo humano"; pues bien, en la *Divina Comedia* asistimos a la representación de toda la escala que va desde lo más bajo y hediondo a lo más sublime, desde lo infrahumano a lo sobrehumano. Aunque no se limita cada cántica a la expresión de una sola de estas categorías, es evidente que la categoría intermedia de lo humano encuentra su ámbito propio en el *Purgatorio*, lugar de nostalgia terrena y de anhelo paradisíaco, de los afectos normales y sin estridencias, como lo son la exaltación de la poesía y el sano placer de la amistad; por eso Dante encuentra entre las ánimas purgantes a sus mejores amigos.

En el *Infierno*, en cambio, las medidas físicas y morales encuadrables en lo humano se pierden o se deforman a menudo. Aparecen, por tanto, la infrahumanidad asquerosa y nauseabunda, la monstruosidad, la bestialidad y la hibridez. Es en estos casos cuando el lector siente la tremenda eficacia de las palabras, sin pudores ni velos intermedios. Si ante los condenados se muestra el poeta unas veces compasivo o comprensivo y en otras inflexible y hasta cruel, se le caen las lágrimas ante unos pecadores que desprecia, los magos y adivinos, sólo por ver la figura humana descoyuntada, con el cuello retorcido de manera que la cara mira hacia atrás y el cuerpo hacia adelante. Las lágrimas de estos réprobos, cayendo por la espalda, atraviesan el natural camino que la anatomía presenta y que Dante nos señala con extrema precisión.

Es bien evidente que el problema lingüístico y estilístico del *Paráiso* es de signo contrario, al tener el poeta que transmitirnos su visión sobrehumana, al comunicarnos realidades incomunicables con los medios usuales. La creación de lengua y de metáforas alcanza en esta parte su culminación. A la tensión afectiva e intelectual, encaminada a la posesión del misterio divino, corresponde una adecuada tensión lingüística.

## 2) La crítica italiana ante la lengua de Dante.

Ya a principios del siglo XVIII, uno de los fundadores de la Arcadia, Gianvincenzo Gravina, señalaba que, al igual que el lenguaje propio o figurado de los profetas no les impidió nunca la expresión tanto de las cosas grandes como de las humildes, "così Dante volle le parole alle cose sottoporre, e queste, quantunque minime, si studiò co' proprii lor vocaboli di'esprimere, quando la

ragione e la necessità ed il fine suo il richiedea" (3). En efecto, en ese sometimiento de las palabras a las cosas, y no viceversa, reside todo el secreto de la eficacia lingüística de Dante; así se explica su falta de miedo a la palabra cruda y su audacia en la innovación lexical cuando lo considera necesario. Pero ello no debe hacernos suponer arbitrariedad o extravagancia en la búsqueda del vocablo, como consecuencia del metro, de las imposiciones de la rima o de la abstrusidad del concepto. Tenemos un testimonio precioso y bien conocido, de quien trató a Dante personalmente, que nos asegura que en las personales trasposiciones semánticas nunca arrastró nada al poeta que no estuviera en su intención decir. Consta en el mejor de los comentarios que la *Divina Comedia* había tenido hasta entonces —hacia 1335— el llamado después *Optimo*, debido probablemente al notario florentino Andrea Lancia: "Io scrittore udii dire a Dante che mai rima nol trasse a dire altro che quello ch'avea in suo proponimento; ma ch'elli molte e spesse volte faccia li vocaboli dire nelle sue rime altro che quello ch'erano appo gli altri dicitori usati di sprimere" (4).

Si de la creación lingüística pasamos al lenguaje vulgar e inmediato, al que se identifica con la realidad material y grosera de las cosas o de los hechos, nada puede sorprendernos el que los puristas, los amantes del decoro exterior, reaccionaran en contra. Por eso Pietro Bembo, el legislador de la buena lengua en el momento culminante del Renacimiento italiano (1525), antepone Petrarca a Dante. Como cree que debe callarse todo lo que no pueda ser dicho "aconciamente", es decir, con palabras convenientes, estima que en el canto XXIX del *Infierno*, al hablar de los sarnosos que se arrasca desesperadamente, el poeta "meglio avrebbe fatto ad aver del tutto quelle comparazioni taciute, che a scriverle nella maniera che egli fece" (5).

La actitud racionalista del siglo XVIII desarrollará, en cuanto al aspecto lingüístico, esta última dirección, si bien hemos visto ya la postura independiente y agudamente intuitiva que demostró Gravina. El nivel máximo de la curva en el "asalto a Dante",

(3) GIANVINCENZO GRAVINA: «Della Ragion poetica», II, IX, en *Prose*, Florencia, Barbera, 1857, pág. 111.

(4) *L'ottimo Commento della Divina Commedia*, Pisa, Capurro, 1827-1829, vol. 1.º, pág. 183.

(5) PIETRO BEMBO: *Le prose della volgar lingua*, Turín, UTET, 1931, pág. 45.

según la expresión de Calcaterra, lo representan las *Lettere virgiliane* (1757) de Bettinelli. La frase "Dante gótico" se hizo entonces común, dando a ese adjetivo el significado de bárbaro, y la *Comedia* es calificada de "monstruosa", aunque reconociéndole imágenes "forti e terribili" (6).

En la valoración del arte más nos puede interesar la opinión de los críticos-poetas o, mejor dicho, de los poetas-críticos. En este sentido, Ugo Foscolo, con quien nace la crítica italiana en el siglo XIX, es también el punto de partida de la moderna crítica dantesca. La comparación con Petrarca, frecuente en la historia de la crítica italiana, adquiere con Foscolo, por lo que se refiere a la lengua y a la distinta manera de la representación poética, una precisa diferenciación: "In vece di scegliere, come fa il Petrarca, le più eleganti e melodiose parole e frasi, Dante crea sovente una lingua nuova, e impone a quanti dialetti ha l'Italia il tributo di accozzamenti atti a rappresentare non pure le sublimi e belle, ma ben anche le più comuni scene di natura... Le immagini del Petrarca paiono squisitamente finite da pennello delicatissimo: allettano l'occhio più col colorito che con le forme. Quelle di Dante sono ardite e prominenti figure di un alto rilievo, che ti sembra di poter quasi toccare, e cui l'immaginazione supplisce prontamente quelle parti che si nascondono alla vista" (7).

Que esta impresión no pertenezca exclusivamente al ámbito de la cultura de escuela, es decir, que no fuera sólo asentimiento a ideas dominantes en el ambiente, parece confirmárnoslo el más puro poeta del romanticismo italiano, Giacomo Leopardi, en varias de las miles de anotaciones que tomaba para uso personal y que constituyen hoy esa obra informe que se llama *Zibaldone*. La caracterización de la expresión dantesca por su fuerza plástica encuentra definitivo refuerzo: "Ovidio describe, Virgilio dipinge, Dante... non solo dipinge da maestro in due colpi, e vi fa una figura con un tratto di pennello; non solo dipinge senza descrivere (come fa anche Virgilio ed Omero), ma intaglia e scolpisce dinanzi agli occhi del lettore le proprie idee, concetti, immagini, sentimenti" (8). Y aún más importante me parece la valoración que hace

(6) CARLO CALCATERRA: *Il Parnaso in rivolta*, Bolonia, Il Mulino, 1961. El capítulo VII se titula precisamente *L'assalto a Dante*.

(7) UGO FOSCOLO: *Saggi letterari*, Turín, UTET, 1926, págs. 127-28.

(8) GIACOMO LEOPARDI: *Zibaldone*, Milán, Mondadori, vol. I, página 1.509: Es la nota núm. 2.523 del 29 de junio de 1822.

Leopardi de la lengua de Dante, con el que a veces justifica sus propias preferencias, y al que toma como ejemplo de atrevimiento en la invención lingüística. Esas palabras nuevas, en efecto, las extrae en su mayor parte de las raíces de la propia lengua, considerando éste como el mejor género de voces nuevas que se pueden crear (9).

Quien ha calado, sin embargo, como nadie el carácter del sentido lingüístico dantesco frente a la actitud petrarquesca ante la misma lengua, ha sido un gran filólogo moderno, Gianfranco Contini. Instructivo y revelador resulta el paralelo entre dos poetas de tal nivel, tan cercanos temporalmente, tan contrastantes en sus reacciones lingüísticas. Mientras la "sostanza" de la tradición italiana está más cercana a la cultura petrarquesca, nosotros nos sentimos hoy más solidarios con el "temperamento lingüístico" de Dante, el cual funda o establece sus hechos de lengua entre "due poli", frente a Petrarca, que los acerca o se distancia de ambos "verso il centro". El más visible de los atributos dantescos es el plurilingüismo, considerado como "poliglottia degli stili"; y junto con él, la "pluralità di toni" y de "strati lessicali" (10). Incluso, en un sugestivo artículo recién publicado, insistía el mismo crítico, sintéticamente, en la distancia existente entre ambos poetas, tan "selettivo e unitonale" uno, "comico, cioè plurimo" el otro (11).

### 3) El «estilo cómico» y sus posibilidades.

De la consideración del "estilo cómico" deriva el claroscuro lexical de la obra dantesca. El poeta manifiesta en todo momento una acusada conciencia artística. No es sólo que su capacidad creadora vaya en todo momento acompañada de su saber retórico, es que incluso como explicación o justificación teórica, alude a menudo al misterio de la creación y a la técnica expresiva que ésta requiere. La canción central, poética y conceptualmente, de la *Vita Nuova*, es fruto de repentina necesidad creadora y de profunda

(9) Cfr. ALBERTO FRATTINI: «Leopardi e Dante», en *Scuola e cultura nel mondo*, núm. 41, 1965, pág. 16.

(10) GIANFRANCO CONTINI: *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, reeditado como introducción a la reciente edición del *Canzoniere*, Turín, Einaudi, 1964. Había sido publicado previamente en «Paragone», abril de 1951, y en el volumen *Il Trecento*, Florencia, Sansoni, s. d. (1953).

(11) G. CONTINI: «Un' interpretazione di Dante», en *Paragone*, número 188, octubre de 1965, pág. 20.

meditación. Nos lo ha contado él mismo en el capítulo XIX. En primer término, es tanta la "volontade di dire" que le viene paseando, que empieza ya a pensar en "lo modo" que había de seguir al principio. El primer verso, *Donne ch'avete intelletto d'amore*, le brota espontáneamente, como si estuviera su lengua "per se stessa mossa", y nueva meditación después, que dura incluso varios días, con la que ya queda estructurada definitivamente la canción.

Cuando en el capitulillo final de la misma obra juvenil se propone no volver a hablar de Beatriz hasta que no pueda "più degnamente trattare di lei", declara abiertamente su esfuerzo, su dedicación, sus estudios para lograrlo: "e di venire a ciò io studio quanto posso". Dada esa temprana decisión, nada puede sorprendernos, en la obra grande, la innovación métrica y lingüística, las audaces transposiciones semánticas, la amplitud formal y conceptual en una palabra, que le permiten las posibilidades y recursos del estilo "cómico".

De "comedia" como género, como estilo, aparte de la utilización directa del vocablo, Dante nos ha dejado dos interpretaciones teóricas: en el tratado *De Vulgari Eloquentia* y en la *Epístola a Cangrande*, dirigida a este señor de Verona, cuya autenticidad no parece ya hoy ofrecer serias dudas. Dante, en el primero, contrapone el estilo trágico al cómico y elegíaco: "per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum" (12). Pero además, nos precisa en la citada Epístola, "tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine, seu exitu, est fetida et horribilis" (13). La *Eneida* es modelo de tragedia. Por eso Virgilio, como personaje del poema dantesco, se referirá a su propia obra llamándola "l'alta mia tragedia" (14). Y en Virgilio, que es fuente de la que se extiende "di parlar sì largo fiume" (15) como "maestro" y "autore" predilecto confesado, ha aprendido Dante "lo bello stilo" (16), es decir, el más alto y

(12) *De Vulgari Eloquentia*, comentado y traducido por Aristide Marigo, Florencia, Le Monnier, 3.ª ed., 1957, págs. 190-93.

(13) «Epistole», por E. PISTELLI, en *Opere di Dante*, Florencia, 1921, XIII, 29. En traducción española puede consultarse en las *Obras completas de Dante Alighieri*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2.ª ed., 1965.

(14) *Inf.*, XX, 113.

(15) *Inf.*, I, 80.

(16) *Inf.*, I, 85 y 87

noble. Sin embargo, cuando Dante quiere dar título a su obra y cuando por dos veces la nombra en el poema, la llamará "comedia", según la acentuación de entonces, al modo griego:

ma qui tacer nol posso; e per le note  
di questa comedia, lettor, ti giuro... (17).

Così di ponte in ponte, altro parlando  
che la mia comedia cantar non cura,  
venimmo (18).

La justificación del nombre, con arreglo a la mencionada Epístola, con la que el poeta anunciaba a Cangrande della Scala la dedicatoria del *Paraíso* está bien clara; en efecto, argumentalmente hablando, la comedia "inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur".

No es sólo el desarrollo temático el que permite la inclusión en uno u otro género; es también el estilo. En el mismo párrafo del tratado latino, Dante precisa que el estilo trágico requiere el "vulgare illustre"; y mientras para el elegíaco se debe elegir tan sólo el "humile", para el estilo cómico se debe utilizar o el "mediocre" o el "humile vulgare" (19). Sin duda alguna, la realización poética de Dante en su obra máxima está muy por encima de estas clasificaciones de escuela. Pero no puede discutirse que tanto por su evolución argumental, desde las penas infernales a la alegría paradisiaca, como por su estilo y lengua, merece el título original de *Comedia*, al que desde la edición veneciana de 1515 se le incorporó de modo definitivo el atributo *divina*.

El problema de algunos críticos ha sido el de determinar la oportunidad de tal título. Son muchos los cantos, sobre todo en el *Paraíso*, que pertenecen al estilo "trágico" o sublime. Y el propio autor parece salirnos al encuentro, ante esta dificultad, cuando, otras dos veces también, denomina a su obra en el *Paraíso* de manera diversa a como había hecho en el *Infierno*, nombrándola "comedia" sin más:

E così, figurando il paradiso,  
convien saltar lo sacrato poema,  
come chi trova suo cammín riciso (20).

(17) *Inf.*, XVI, 127-28.

(18) *Inf.*, XXI, 1-3.

(19) *De V. E.*, cit., libro II, IV, 6.

(20) *Par.*, XXIII, 61-63.



## LA LENGUA DE DANTE EN LA «DIVINA COMEDIA»

17

Se mai continga che 'l poema sacro  
al quale ha posto mano e cielo e terra,  
sì che m'ha fatto per più anni macro... (21).

El "sacrato poema" —que tiene que saltar, que omitir tantas cosas, como el que encuentra su camino interrumpido— es el "poema sacro" que ha hecho adelgazar a su autor durante años y años, es la misma "comedia" de la primera parte, cuando todavía no habían contribuido a la representación total del ser humano el cielo y la tierra.

Si Dante supera, con su obra, la tradicional clasificación de los géneros literarios, ello se debe, en parte, a su teoría del estilo cómico, que le permite una mezcla de tonos, de tipos de lengua y de estilos, sin apoyo en la tradición retórica. Palabras consideradas como indignas en el *De Vulgari Eloquentia*, se incluyen sin criterio restrictivo, sin limitaciones éticas ni estéticas en el vasto mundo de la *Divina Comedia*. En conclusión, que, como dice Schiaffini, "per siffatta varietà, e plurilinguismo, e realismo, e anche per uno schietto senso di modestia nei riguardi del *l'Eneide*, a Dante non dovè spiacere il titolo di *Comedia*: che d'altra parte indicava il genere letterario (un particolare tipo di narrazione in versi), e si precisava e correggeva, secondo è stato osservato, mediante le aggiunte di *Inferno, Purgatorio, Paradiso*" (22).

No importa tanto, pues, una objetiva caracterización, un ajustarse a modelos preestablecidos, como una actitud personal que permita la omnímoda libertad creadora del poeta. Es innegable que, en ajustadas palabras de Contini, "denominarsi dal piano infimo è una proclamazione di libertà" (23). Una libertad que no es sólo de carácter meramente lingüístico, lexical, sino que penetra en algo más entrañable de la creación literaria, como es la innovación metafórica o los fenómenos sintáctico-rítmicos: "La novità

(21) *Par.*, XXV, 1-3.

(22) ALFREDO SCHIAFFINI: «A proposito dello "stile comico" di Dante», en *Momenti di storia della lingua italiana*, Roma, Studium, 2.ª ed., 1953, pág. 50.

(23) G. CONTINI: *Un'interpretazione di Dante*, cit., pág. 35. También AUGUST BUCK: «Gli studi sulla poetica e sulla retorica di Dante», en *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, Florencia, Sansoni, 1965, págs. 249-278, declara que el «frammischiamento di stili» es índice de «la libertà creativa di Dante nel rappresentare una tematica enciclopedica comprendente l'ordine intero del mondo medioevale» (pág. 267).

“cómica” di Dante è anche in questa elasticità della relazione fra prosodia e sintassi, e dunque è legata all’invenzione del suo metro” (24).

#### 4) Preocupación estructural y conciencia artística.

Una vez situados en las vastas posibilidades que le ofrece el plano del estilo “cómico”, Dante precisa a menudo sus intenciones en cuanto a la realización técnica de su obra, su finalidad y los medios expresivos a ella destinados, sus aspiraciones y dificultades. Por lo que a la estructura de la obra se refiere, en dos lugares alude al nombre de “canzone” o “cantica”, como denominación de cada una de las tres partes, y al de “canto” como subdivisión de cada una de éstas. Esa reflexión sobre el momento estructural en que se encuentra es claro indicio de que tiene en la mente el plan total de la obra:

Di nova pena mi conven far versi  
e dar materia al ventesimo canto  
della prima canzon, ch'è de' sommersi (25).

Ma perchè piene son tutte le carte  
ordite a questa cantica seconda,  
non mi lascia più ir lo fren dell'arte (26).

Dante justifica a veces con consideraciones estilísticas su intención de adaptarse a la materia tratada. Por eso al llegar al último círculo del *Infierno*, desearía disponer de rimas tan roncadas y ásperas como parece requerirlo el argumento que tendrá lugar en el tenebroso agujero entre rocas, donde se peñan los más graves pecados:

S'io avessi le rime aspre e chioce,  
come si converrebbe al tristo buco  
sopra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,  
io premerci di mio concetto il suco  
più pienamente; ma perchè io non l'abbo,  
non sanza tema a dicer mi conduco (27).

(24) G. CONTINI: *Un'interpretazione di Dante*, cit., pág. 37.

(25) *Inf.*, XX, 1-3.

(26) *Purg.*, XXXIII, 139-41.

(27) *Inf.*, XXXII, 1-6.

## LA LENGUA DE DANTE EN LA «DIVINA COMEDIA»

19

En este proceso de adaptación de su arte a la materia, cada vez más noble y elevada a medida que pasa de uno a otro de los reinos de ultratumba, ya en el *Purgatorio* Dante advierte al lector que refuerza y afianza su arte de acuerdo con la nueva y mayor dignidad del contenido:

Lettor, tu vedi ben com'io innalzo  
la mia matera, e però con più arte  
non ti maravigliar s'io la rincalzo (28).

Es, sobre todo, en el *Paráiso* donde se hallan más declaraciones o justificaciones de carácter técnico o formal. Aunque alardear de novedad en los asuntos fuera un tópico de la literatura antigua, Dante es bien consciente de atravesar aguas jamás surcadas en el modo en que él lo hace: "L'acqua ch'io prendo già mai non si corse" (29). Si la divina virtud de Apolo, a quien invoca en la última cántica frente a la ayuda pedida tan solo a las Musas en las anteriores, le concede el apoyo preciso para manifestar lo que tiene impreso en su memoria, él, Apolo, y la elevada materia le harán digno de la corona de poeta: "E coronarmi allor di quelle foglie / che la matera e tu mi farai degno" (30). Si aquí por "materia" se entiende el argumento, en otro conocido pasaje la misma palabra equivale al elemento material con que la obra se realiza, al obstáculo que ha de vencer con esfuerzo el artista para concretar y dar forma a su intención:

Vero è che come forma non s'accorda  
molte fiato all'intenzion dell'arte,  
perch'a risponder la materia è sorda (31).

Conciencia nítida de la gran dificultad de la creación. Y conciencia de sus propios límites, de la inadecuación entre su instrumento expresivo y las realidades inefables que pretende abordar. Sus declaraciones de impotencia son sinceras, no como vana ostentación de humildad, sino como recurso artístico para señalar la distancia entre la palabra poética, por sublime que sea, y lo que la bienaventuranza significa. A veces lo justifica no sólo por des-

(28) *Purg.*, IX, 70-72.

(29) *Par.*, II, 7.

(30) *Par.*, I, 26-27.

(31) *Par.*, I, 127-29.

confianza en su propia lengua ("non perch'io pur del mio parlar diffidi" (32), sino por la imposibilidad de reconstruir en su mente tan sobrehumana experiencia. Al llegar, sin embargo, al Empíreo, al reino de la luz pura, hará su declaración más explícita y convincente de incapacidad. Se trata de expresar la belleza de Beatriz, que ha ido en aumento, iluminándose, a través de su ascensión por los cielos. La sigue en su recuerdo desde su primer encuentro en la tierra, y reconoce que su canto nunca se vio "preciso", es decir, cortado. Pero ahora sí declara que tiene que desistir, como hace todo artista cuando ya ha alcanzado su último límite:

Dal primo giorno ch' i' vidi il suo viso  
in questa vita, infino a questa vista,  
non m'è il seguire al mio cantar preciso;  
ma or convien che mio seguir desista  
più dietro a sua bellezza, poetando,  
come all'ultimo suo ciascuno artista (33).

### 5) Sentido bipolar de la concepción dantesca.

El secreto de la creación poética en Dante, que lleva consigo aparejado el problema de su lengua y de su estilo, consiste en la transmisión al lector, como fruto de una experiencia real y vivida, del más extraordinario y complejo de los mundos, que abarca, sin limitaciones de tiempo y espacio, toda la historia moral del hombre. En ese doble plano, en esa doble perspectiva en que están situadas las criaturas de la *Divina Comedia*, radica el imantado poder de atracción de la poesía dantesca: sorprendidas en un instante y en una situación, en gestos o actitudes que las individualizan, pero proyectadas definitivamente en la pantalla de la eternidad. Ante el más fantástico de los viajes, ante las más sorprendentes revelaciones de lo que está por fuera y por encima del vivir del hombre, la crítica ha tenido que recurrir, en cambio, para caracterizar la poesía dantesca, a la etiqueta del "realismo".

Una de las interpretaciones más sugestivas en este sentido es el concepto de la realidad como "figural" que, según Erich Auerbach, es propio del cristianismo. Dante, "lejos de destruir la forma

(32) *Par.*, XVIII, 10.

(33) *Par.*, XXX, 28-30.

individual, la ha fijado en un juicio eterno, que la acaba de completar y la pone de manifiesto...” “Ha llevado consigo al más allá la historicidad terrenal...” “El juicio divino consiste, precisamente, en la perfecta actualización del carácter terreno en el lugar que definitivamente le corresponde...” “La *Comedia* se funda, por lo general, en intuiciones figurales; he tratado de demostrar en tres de sus más importantes personajes, en Catón de Utica, Virgilio y Beatriz, que su aparición en el más allá es una consumación de su aparición terrestre, y ésta, por el contrario, una figura de la del más allá...” “Un acontecimiento que haya de interpretarse en sentido figural conserva su sentido textual e histórico, no se convierte en un simple signo, sino que sigue siendo acontecimiento...” “El modo especial en que su genio realista cobró cuerpo lo explicamos por su “concepción” figural; ésta nos permite comprender que el más allá sea eterno y, sin embargo, *aparición* perecedera e inmutable y, no obstante, cargado de historia” (34).

Esto por lo que atañe a la creación de los personajes, de los episodios. Pero es que la obra toda responde a una duplicidad, por lo menos, de intenciones superpuestas. No sólo obra poética, sino también, como declara en la citada epístola a Cangrande, “opus doctrinale”. Y es Dante-autor quien, sustituyendo a menudo a Dante-actor, nos recuerda que no nos adormezcamos en el sentido literal:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,  
mirate la dottrina che s'asconde  
sotto 'l velame de li versi strani (35).

Aguzza qui, lector, ben li occhi al vero,  
chè 'l velo è ora ben tanto sottile,  
certo che 'i trapassar dentro è leggero (36).

La lengua, pues, y el estilo no pueden ser ajenos a esta concepción bipolar de la creación dantesca. Por eso las sentencias, las comparaciones y la metáfora son tres de los más habituales procedimientos del estilo de la *Divina Comedia*. Su gusto por los aspectos de la vida en su particularidad y su tendencia a resolver lo particular en lo universal encuentran adecuada solución en las

(34) ERICH AUERBACH: *Mimesis: la realidad en la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, págs. 183-188.

(35) *Inf.*, IX, 61-63.

(36) *Purg.*, VIII, 19-21.

sentencias, las cuales no obedecen a un mero gusto retórico, sino que, como algunos de sus símiles, transportan el hecho singular a una condición habitual y constante (37). Con otras comparaciones, en cambio, se trata de trasladar a experiencias de la vida cotidiana, familiar incluso, hechos que pertenecen a esferas suprasensibles. Pero sin duda el procedimiento más constante y evidente del estilo de Dante es el metafórico. Metáforas de una gran audacia que se incorporan espontáneamente a su modo peculiar de interpretar la realidad: "Il metaforismo di Dante è il frutto di una duplicità del sentimento del mondo: al di sotto delle cose sensibili s'insinua il secondo senso con aderenza alla cosa espressa..." "Ondeggia l'espressione tra i due poli, il metaforico e il reale" (38).

Así se funden el problema de la creación poética y el de su interpretación lingüística en la *Divina Comedia*. La captación inmediata y maciza de situaciones y reacciones humanas, sentimentales y morales, no debe hacer olvidar que esos personajes están definitivamente plasmados en el juicio inexorable de Dios, que se nos presentan actuando en un tiempo que es nuestro, pero hurtado a su eternidad. En esta tensión, en que lo transeúnte está disparado hacia la meta de lo infinito, toda consideración sobre oportunidad o decoro de descripciones, de lenguaje, carece de sentido.

Dante atraviesa la palabra, va más allá de ella, no se detiene complacido en su valor fónico. Por eso, si la palabra no existe, la crea; pero nunca, y esto es lo importante, por su valor meramente decorativo. Por eso también, ante las más crudas realidades humanas, ante lo hediondo y nauseabundo, su pluma no se detiene, no se encubre con velos de falso pudor, y brota la palabra exacta, la justa, la necesaria por vulgar o plebeya que sea. Complementaria, pues, de la creación lexical o metafórica, con la que supera los límites convencionales del lenguaje usual, es esta otra adhesión al vocablo realista o grosero, portador de realidades no mensurables con convencionalismos del gusto, sino en función de su último y definitivo significado.

---

(37) Cfr. MARIO FUBINI: *Critica e poesia*, Bari, Laterza, 1956, páginas 45-46.

(38) LUIGI MALAGOLI: *Saggio sulla Divina Commedia*, Florencia, La Nuova Italia, 1962, págs. 59 y 62.

## 6) Los traductores castellanos de los siglos XV y XVI.

En el caso de los traductores de la *Divina Comedia*, interesa ver hasta qué punto la lengua española podía incorporar una gama tan amplia de posibilidades lingüísticas, desde lo más crudo y directo hasta los conceptos más sublimes. Y, en consecuencia, en qué medida las versiones podían ser fieles o estaban obligadas a atenuaciones o cambios. Sí, desde el punto de vista poético, la carencia de alto nivel artístico en los traductores es un obstáculo, la comparación seguirá siendo útil a fines de caracterización lingüística.

Dados los múltiples enfoques de una búsqueda semejante, me atenderé a los dos aspectos del léxico mencionados, a los dos polos opuestos de la personal utilización de la lengua por parte de Dante: la esfera de los términos o expresiones groseras e indecentes, que se refieren a realidades infrahumanas o bestiales, y la esfera que corresponde a una nueva potenciación semántica de la palabra, sea en el sentido de la creación metafórica o en el de la innovación lexical.

De las tres traducciones castellanas que pueden consultarse, anteriores al segundo tercio del siglo XVI (no es el caso de hablar ni de la de Hernando Díaz, perdida, ni de la del primer canto del *Infierno*, manuscrita en El Escorial), sólo una es completa y sigue inédita en la Biblioteca Nacional de Madrid. Escrita apretadamente en los márgenes libres de un códice original de la *Comedia* dantesca, fue descubierta por Mario Schiff, que no vacila en atribuírsela a Enrique de Villena (39). En efecto, es el propio Villena quien ha dejado testimonio de haber emprendido, como solaz en el trabajo que la versión de la *Eneida* le daba, el traslado de la obra de Dante, que terminó en 1428, en poco más de un año, y casi diez meses antes que Andreu Febrer llevara a término la suya, en catalán, la primera que fue fiel al metro original (40).

(39) MARIO SCHIFF: «La première traduction espagnole de la Divine Comédie», en *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid, 1899, t. I, páginas 269-307.

(40) ANTONIO MARÍA BADÍA MARGARIT: *La versione della «Divina Commedia» di Andreu Febrer (sec. XV) e la lingua letteraria catalana*, en «Atti. VIII Congresso Internazionale di Studi Romanzi» (Florenca, 3-8 de abril de 1956), Florenca, Sansoni, 1960, vol. II, págs. 3-35.

El propio Schiff dio unas pequeñas muestras de la traducción en prosa de Villena, sobre las que se han hecho juicios bastante aventurados. Farinelli, por ejemplo, declara abiertamente que el afortunado descubridor de la traducción le atribuye mérito artístico mayor de lo que él logra ver (41). Con todas las justificadas restricciones, sin embargo, parece imposible que no se haya todavía valorado adecuadamente un texto de cuya importancia lingüística no puede dudarse. Ciertamente es que la versión está hecha a toda prisa, sin meditar y sin confrontar, lo que da lugar a unas caídas y errores enormes. Pero en ese defecto, que es el de la literalidad extremada y aventurada, radica parte de su mérito, al colocarnos ante un escritor del siglo xv en el trance de castellanizar o de incorporar a su lengua el italiano de Dante.

La única traducción impresa que pudo utilizarse durante los siglos xvi, xvii, xviii y más de la mitad del xix, es la que, del solo *Infierno*, se publicó en Burgos, impresa por Fadrique Alemán de Basilea, en 1515. El autor de *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano*, que lleva un amplísimo comentario en prosa y dos tratados al final originales, *Querrela de la fe y Aversión del mundo*, fue el burgalés don Pedro Fernández de Villegas (1453-1536), que viajó por Italia y llegó a ser después Canónigo y Arce-diano de la Catedral de Burgos, donde está enterrado (42). Aunque Amezáa declara que esta traducción "no ha vuelto a reimprimirse desde entonces" (43), volvió a publicarse, con prólogo de

(41) ARTURO FARINELLI: *Dante in Spagna-Francia-Inghilterra-Germania*, Turín, Fratelli Bocca, 1922, pág. 91.

(42) Se halla el sepulcro adosado a la pared de la nave izquierda, al principio de la girola. Bajo un arco está la estatua yacente con un libro en las manos. En el lateral derecho tiene la siguiente inscripción: EN ESTE ARCO ESTA SEPULTA / DO DON PERO FERNAN / DEZ DE VILLEGAS, ARCE / DIANO Y CANONIGO / DESTA SANCTA YGLE / SIA QUE MVRIÓ EN SEIS / DE DICIEMBRE DE MILL / Y QUINIENTOS Y TREIN / TA Y SEIS DE EDAD DE OCHENTA / Y QVATRO AÑOS. DOTO SEIS MI / SAS CANTADAS Y OTRAS MEMORIAS QVE LOS / SENORES DEL CABILDO / LE DIZEN EN CADA VN AÑO.

(43) AGUSTÍN G. DE AMEZÁA Y MAYO: «Fases y caracteres de la influencia del Dante en España», en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, C. S. I. C., 1951, t. I, págs. 87-127. De la categoría de nuestros «dantistas» da idea ese artículo antepuesto al nombre de Dante; incluso, el propio Amezáa, al referirse al ya citado libro de Farinelli, le atribuye un título



J. E. Hartzzenbusch, en 1868, en los orígenes del renacer de la devoción dantesca en España, coincidiendo con las primeras versiones en prosa de Aranda y San Juan y de Puigbó y cuando el Conde de Cheste sólo había publicado cantos sueltos de la suya (44).

Villegas adopta la copla de arte mayor, a base de ocho dodecasílabos, de igual rima que en *El Laberinto de Fortuna*: ABBA : ACCA, y con mayor uniformidad en el verso. Juan de Padilla había utilizado la misma combinación métrica diez años antes (1505), en el *Retablo de la vida de Cristo*, pero en *Los doce triunfos de los doce Apóstoles*, de 1521, adoptará otra combinación de nueve versos: ABBA : ACCAC. ¿Habrà sido ajeno el valor mágico y simbólico atribuido en la *Divina Comedia* a los números 3 y 9 a esta nueva distribución estrófica? No creo que nadie se haya planteado el problema.

La tercera traducción de que podemos servirnos muy limitadamente es una anónima del *Purgatorio*, de la que sólo fueron publicados, como muestra, algunos cantos (45). Pretende ser continuación de la obra de Villegas, pero está en quintillas de octosílabos, una por cada terceto. Quizás el primer intento de aclimatación de esta última estrofa en español sea la que pretende hacer el anónimo traductor desde el canto XXX al XXXIII (46), pero vuelve a las quintillas en el canto I y parte del II del *Paraíso*, que están también traducidos. Por monótona y pesada que nos resulte hoy la copla de arte mayor, hay que reconocer que, antes de la incorporación a nuestra poesía del endecasílabo y de las estrofas italianas, que había de verificarse pocos años después, sólo quedaba en la tradición castellana, para los asuntos nobles y elevados, la combina-

que jamás podía haber escrito el hispanista italiano: *Sul Dante in Spagna* (!).

(44) *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Del Infierno*. Texto italiano, con la versión que hizo en coplas de arte mayor don Pedro Fernández de Villegas, arcediano de Burgos, y fue impresa en dicha ciudad en 1515. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Tomás Rey y Compañía, Editores, 1868. Citaré por esta edición.

(45) FRANCISCO R. DE UHAGÓN: «Una traducción castellana desconocida de la Divina Comedia», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, V, 1901, págs. 525-559.

(46) Cfr. JOAQUÍN ARCE: «El terceto dantesco en la poesía española», en *Dante en su centenario*, Madrid, Taurus, 1965, págs. 291-303. El volumen es la versión castellana de «A Homage to Dante», número especial de *Books Abroad*, Universidad de Oklahoma, Norman, U. S. A., 1965.

ción métrica de Juan de Mena, que habían de emplear, en los albores del Renacimiento, Juan de Padilla y Fernández de Villegas. Lo que hizo el traductor anónimo era desvirtular el original dantesco y traicionarle no sólo en el alcance poético, sino en el decoro formal. Nada perdió la historia de la poesía y del saber poético con que quedara inédita. La traducción de Villegas, en cambio, pudo haber tenido un papel excepcional por ser la única que podían haber empleado nuestros clásicos. Pero publicada en el momento final que precede a la incorporación en España de los metros italianos y con ellos al nuevo espíritu del Renacimiento —con su nuevo ídolo tiránico en la lírica, Petrarca—, resultó bien pronto arcaica. Se dará hasta la paradoja de que el mismo terceto dantesco se introducirá en España a través de la tradición petrarquista y no de la de Dante.

### 7) La lengua de Fernández de Villegas.

El dantismo de Pedro Fernández de Villegas, estimulado por el caso excepcional de una mujer dantófila, Juana de Aragón, hija natural de Fernando el Católico, mercede una atención que apenas se le ha dedicado (47). Perteneciente a un momento de transición en el gusto literario, fiel en las formas al humanismo español del siglo xv, atento a la latinización imperante y abierto escrupulosamente a los problemas que el texto original de Dante le plantean, la lengua de la traducción exige un examen, que aquí no haré sino esbozar.

En la línea lingüística de Juan de Mena, también es característico de Villegas el *hibridismo*, no sólo entre arcaísmo y latinización, sino también con cierto gusto extravagante por un tipo de lengua que vacila entre la innovación y el extranjerismo.

Entre las palabras, cuya primera documentación se asigna al año 1515, es decir, al de su traducción, están las siguientes: *terceto*, que está en la Introducción, *extrínseco* (canto V), *flébil* ("flébiles hinos", VII; "flébil grito", XXXII), *fétido* (XVIII), *lívido* (XXV).

(47) Única excepción la constituye el artículo de conjunto de ARMIDA BELFRANI: «Don Pedro Fernández de Villegas e la sua traduzione della prima cantica della "Divina Commedia" (Sec. xvi)», en *Il Giornale Dantesco*, XXIII, Florencia, 1915, págs. 253-283. Es digno de tenerse en cuenta para la valoración general de la vida y obras de Villegas y, sobre todo, para lo que se refiere al denso comentario en prosa del propio traductor.

Entre aquellas a las que se ha dado una fecha posterior figuran: *gelatina* (XXXII), fechada por Corominas en 1525; *falsificar* (XXX), atribuida a 1611, y que está también en la traducción anónima: "en todo falsificado" (48); *foso* (XXVIII) y *fosa* (XXIX), asignadas respectivamente a 1547 y 1542, considerada, la primera, como evidente italianismo por Terlingen, que afirma rotundamente: "No se conoce texto que lo autorice antes de la segunda mitad del siglo xvi, ni está consignado en vocabulario alguno anterior a Casas" (49); *gamba* (XXV), otro italianismo, pero de los no asimilados por la lengua, al que Terlingen y Corominas fechan en 1611 y 1609; *villancico* (XXIV), como diminutivo, traduciendo a "villanello", datado en 1605.

Como formas italianizadas o alteradas en relación con su aspecto actual, están: *gropa* (XVII, XXV), traduciendo a "groppa" (como *gropón* (XXI) a "groppone", vulgarismo por "espalda"), mientras "grupa" está referida por Corominas al francés "croupe" y a 1623. Si "ebrio" está considerado de principios del siglo xvii, en Villegas aparece *enebriado* (XXIX), para traducir "inebriato" y "palabras ebriosas" (XXVII) para "le sue parole parver ebbre". A *troncón* (XXVIII) se le localiza vagamente en el siglo xvi.

*Bruma*, fechada en 1570, está ya en Villegas (XXIV), aunque traduciendo equivocadamente a "brina", que es la escarcha. Otra interpretación errada, o debida a arcaísmo en Villegas, es no traducir "largo" por "ancho"; también en español, hasta el siglo xv, "largo" significó "ancho"; pero si ello explica el "vientre muy largo" (VI), más difícilmente aclara "las vueltas sean luengas" (XVII).

Arcaísmos repetidos como *ca*, *maguer*, *vegada*, *ovo*, *fruenta*, no merecen especial consideración. Entre otros, ya más aislados, figuran *sage* (I), *labro* (XXV), *imos* (VIII), *le afruenta* (XIX), *fraire* (XIX, XXIII), *naucher* (III, V).

Ciertas síncopas y metátesis están en el límite de las tendencias arcaizante y afectada: el frecuente *esprito* (VIII), *endreszado* (XXVII), *estrupo* (VII), con metátesis que está en el original, etc.

Como latinismos indudables, por la conservación de determinadas vocales o grupos consonánticos, deben interpretarse los siguientes: *flama* (II, XXVI), *fluctos* (XV), *pluvia* (VI), *claves* (XIX), *pecto* (XXVIII), *cóclea* (XXV), *túrbido* (IX, X, XXVI), *fúlgura*

(48) *Par.*, II, 84.

(49) J. H. TERLINGEN: *Los italianismos en español desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVII*, Amsterdam, 1943, pág. 218.

(XIV); otros latinismos coinciden con la forma italiana: *superbo* (I, XV), *superbia* (VI), *loquela* (X), *pigricia* (III), *nequicia* (XXIX), *cibo* (XIV), *ripa* (XVII), *naso* (XIX), *palude* (III), *casso* (XXV, XXVI), *novelo* (XXIV). Por ultracorrección ortográfica se puede explicar la *c* de *docte* (XIX) por "dote".

Un grecismo interesante es *perizoma*, "delantal" (XXXI), que calca de Dante, para cuya adopción, como en éste, pudo haber influido el hecho de estar utilizado en el *Génesis*: "fecerunt sibi perizomata" (III, 7).

Frente a la conservación de algunos de esos grupos de consonantes, tenemos algunos casos de palatalizaciones inusitadas, explicables algunas por su antecedente italiano, *familla* (XV), pero no otras: *vigilla* (XXVI). Ambas están en rima.

Entre los italianismos indiscutibles se hallan los siguientes: *lorde* (VI), *foce* (XIII), *coratela* (XXVIII), *muso* (XXII), incluso con la extraña grafía *muxo* (XXV, XXXII) y el derivado *musar* (XXVIII), *matino* (XXVI), *putana* (XIII, XVIII, XIX), *celerada* "scellerata" (XXX), *terraño* (XXIII), *testa* (XXVIII) (en XXXII, *tiesto* traduciendo a "capo"). Sobre la forma *ayme* (XXI), Terlingen cita el comentario de nuestro Fernández de Villegas, a través de Rodríguez Marín: "y da aquel gemido diziendo: *hoyme*. Asy se dice en ytaliano quando alguno se aflige: da una palma con otra diziendo: *hayme*: quiere dezir *hay de mi*" (50). Como italianismos deben interpretarse ciertas apócopes: *bel monte* (II), *del mi bel Sant Juan* (XIX), *caballer soberano* (XVII), y el sustantivo *calle* como masculino: "calle secreto" (X). *Gridar* (XIII) puede explicarse como italianismo o incluirse en la serie de sonorizaciones del tipo *fornida* (XIII, XV), *punido* (XX, XXXII), *ledanías* (XX), etc.

La italianización es también evidente en unas cuantas formaciones diminutivas: *floretas* (II), *flamecetas* (VIII), *barqueta* (VIII), *vergueta* (IX), *joveneta* (XVIII), *ruscelete* "ruscelletto" (XXXIV) y el extrañísimo *folleto* "folletto" (XXX), diminutivo de "folle", pero con el valor en este caso de "duende".

Otra cantidad de formas, más o menos extrañas o inusitadas, merecen, en espera de estudio más detenido, una mención: *xaurado*, "sciaurato" (III) o "sciagurato", derivado de *exauguratus*; *cuxa*, "coscia" (XXV, XXXIV); *infernias* (IX) como adjetivo; *parte salvaja* (VI); *cayó resupino* (X), con cambio desafortunado del pre-

(50) TERLINGEN: *Los italianismos en español*, cit., pág. 357.

fijo, para traducir "supin ricadde"; *jubeto* "giubbetto" (XIII), del francés *gibet*, por patíbulo; *mulo* (XXIV) con el sentido de "bastardo"; *simonijar* (XIX) por "cometer pecado de simonía"; *torreggiar* (XXXI), calcando el *torreggiare* dantesco, con el valor de "erguirse como torres" o "dominar itguiéndose como tales"; etc.

Palabras que pertenecen a la estructura literaria, topográfica o moral de la *Divina Comedia* y que Villegas ha respetado son las siguientes: *cántica*, en el Proemio, forma que también utilizará en el prólogo el traductor anónimo del *Purgatorio*; *girón* (XIV); *mala bolgia* (XXI) y el simple *bolgia* (XIX). Finalmente, *contrapaso* (XXVIII): "...y por esta razón, / partiendo conjuntos en mí, el contrapaso / se guarda..."

### 8) El vocabulario plebeyo y soez en las traducciones.

De los dos polos opuestos señalados en la expresividad lingüística de la *Divina Comedia*, el descarnadamente realista y el sublime e innovador, empezaré por el primero. Es obvio que tendrá su campo de acción casi exclusivo en el *Infierno* y que las traducciones de Villena y de Villegas, entre las antiguas, son las únicas que pueden tenerse en cuenta. A mero título de confrontación poética y lingüística con estas primitivas traducciones, me serviré de las traducciones modernas más conocidas, concretamente la del Conde de Cheste y la de Bartolomé Mitre, a las que puede añadirse la de Fernando Gutiérrez (51). Las tres están en verso, las dos primeras en tercetos encadenados y la última en endecasílabos sueltos. No me parece oportuno referirme a las traducciones en prosa porque, bien sea por su libre interpretación o por su ajuste literal, quedan exentas del problema concreto de adaptación lingüística a un ideal poético (52).

(51) La primera edición de la traducción completa del Conde de Cheste es de 1879. La primera completa de Bartolomé Mitre, de 1894. La de Fernando Gutiérrez es de 1960. Para sus datos bibliográficos y las múltiples ediciones habidas desde 1921 en adelante, puede consultarse JOAQUÍN ARCE: «La bibliografía hispánica sobre Dante y España entre dos centenarios (1921-1965)», en *Dante nel Mondo*, Florencia, Olschki, 1965, págs. 407-431.

(52) Baste mencionar las más recientes, útiles en los dos sentidos mencionados, ambas bilingües: *Obras completas de Dante Alighieri*, cit. Versión castellana de N. González Ruiz, sobre la interpretación literal de

El vocabulario semánticamente bajo o grosero de Dante pertenece bien a la esfera de las metáforas vulgares, con intención caricaturesca, o a los vocablos, justos en su crudeza, que se refieren a órganos o funciones humanas, que el lenguaje de buen tono evitaría. Dada la dimensión trascendente de personajes y situaciones, la superposición continua de lo transeúnte y eterno, la consideración de este tipo de lengua, a pesar del tono conscientemente humorístico o deformador en ocasiones, debe hacerse con la grave seriedad que debe caracterizar a lo que ya pertenece definitivamente a la vida del trasmundo.

De las expresiones metafóricas con colorido popular, algunas de las cuales se hallan incursas en la esfera semántica de que trataré a continuación, sólo recordaré unas pocas: *battendosi la zucca* (53). (literalmente "calabaza" por "cabeza") aparece sin esa intención en Villena: "batiéndose la cabeça"; Villegas no la traduce; Cheste y Mitre la sustituyen con "nuca", a efectos de la rima con "Luca"; F. Gutiérrez emplea "mollera".

*Piota* (54), que es propiamente la planta del pie, aparece en el *Paraíso* con el valor figurado de "raíz". En este caso comete uno de sus habituales errores Villena, al traducir miméticamente, tras una errada lectura por *pieta*, "piedat". Pero en el *Infierno*, la palabra tiene un indudable pintoresquismo burlesco al referirse a los papas simoníacos, clavados boca abajo en el suelo. Es Nicolás III, concretamente, quien mueve ferozmente la parte de sus extremidades que sobresalen de la tierra: *forte spingava con ambo le piote*. El mismo verbo *spingare*, casi "cocear", acentúa la intención: "fuertement perneava con amos los pies" (V.); "batía de sus piernas" (F. de V.); "ambos los pies con fuerza sacudía" (Ch.); "ambos pies agitó con furia extrema" (M.); "con ambas piernas fuerte perneaba" (G.).

*Cutticagna* (55), con su acentuada expresividad popular, corresponde a "cabellos" en V.; está bien matizado por F. de V.: "cogote". Ni Ch., "cuello", ni M., "cabello", aciertan; más cercano está G.: "colodrillo".

---

G. M. Bertini. Y *Dante Alighieri, La Divina Comedia*. Preámbulo, traducción y notas de Antonio J. Onieva, ilustrada por Vaquero Turcios, Madrid, Biblioteca Nueva, 1965, tres volúmenes.

(53) *Inf.*, XVIII, 124.

(54) *Inf.*, XIX, 120 y *Par.*, XVII, 13.

(55) *Inf.*, XXXII, 97.

## LA LENGUA DE DANTE EN LA «DIVINA COMEDIA»

31

Términos escarnecedores se juntan a otros indecentes, por su realismo anatómico y fisiológico, en los cuatro conocidos endecasílabos que describen a Mahoma:

*rotto dal mento infin dove si trulla:  
tra le gambe pendevan le minugia:  
la corata pareva e 'l tristo sacco  
che merda fa di quel che si trangugia (56).*

Villena traduce con toda inmediata evidencia: "rompido de la barvilla fasta donde se mueve el viento. Entre las piernas le colgava lo menudo; la corada le parecía e el triste sacco que mierda faze de lo que se come" (57).

Villegas atenúa la expresión, no por lo que se refiere al colorismo popular, pero sí en cuanto a los vocablos que superan los límites de la decencia:

De aquella manera vi uno fendido  
de su barba y pecho, y la panza partida:  
por entre las piernas colgada y prendida  
la su coratela, menudos y todo,  
un sacco fendido parece aquel modo,  
que fue de su aspecto mi vista ofendida.

El Conde de Cheste usa las palabras "orificio", "intestinos", "corazón" y "el triste sacco / que cuando traga en fetidez convierte"; mientras el argentino Mitre emplea "vientre", "corazón", "intestinos" y "su sacco / de excremento, depósito entreabierto". Ambos traductores son siempre generosos en ripios y extravagancias. También aquí busca un lenguaje más adherente al original la traducción de F. Gutiérrez, al emplear vocablos como "zullarse", "mondongo", "corada", "mierda". Paradójicamente, las dos traducciones en prosa mencionadas desvitalizan la casi esperpéntica expresión del original, atenuando pudorosamente lo que no podía ni debía ser suavizado (58).

(56) *Inf.*, XXVIII, 24-27.

(57) Señalo una cuestión que puede tener interés en el estudio futuro de esta traducción. En el original italiano, a cuyo lado se añade la versión, en vez de *merda* dice *puça*. Este, y algún otro caso semejante, hacen pensar que Villena tenía a la vista, por lo menos, algún otro original.

(58) No puedo compartir las palabras de A. J. Onieva en el prólogo a su traducción ya mencionada: «Pues con todo y con eso, no faltan fra-

Otro verso famoso, típico de este lenguaje burlesco y plebeyo, es el endecasílabo final de un canto, donde el estilo cómico de Dante, en su acepción habitual, tiene una de sus escasas manifestaciones. En el episodio de los diablos vulgares, que tienen por oficio mortificar a los "barattieri", para completar una serie de gestos grotescos o soeces, el jefe del grupo de diablos los reúne con sonora llamada: *ed elli avea del cul fatto trombetta* (59). Villena no vacila: "e aquel avía fecho de su culo trompeta". Amplifica Fernández de Villegas, justificando acto tan grosero:

Un torpe sonido detrás va haciendo  
con modos conformes a gentes tan viles.

Emplean la palabra exacta del original Mitre y F. Gutiérrez. El Conde de Cheste utiliza un eufemismo: "Usando del de atrás como trompeta".

Sin intención deformadora, sino con dolorido realismo, Dante cuenta su tremenda impresión ante los adivinos, descoyuntados, con la cabeza hacia atrás:

*Quando la nostra imagine di presso,  
vidi sì torta, che 'l pianto delli occhi  
le natiche bagnava per lo fesso* (60).

Una vez más, Villena asombra por su precisión literal: "quando la nuestra figura tan cerca vi así tuerta que el llanto de los ojos las nalgas mojaba por la fendedura". Tampoco Villegas desentona:

Que estando en tal modo la cara torcida,  
los ojos, que lágrimas dan sin medida,  
bañaban sus ancas por la partidura.

Mitre utiliza "nalgas", F. Gutiérrez "la hendidura de sus nalgas" y el Marqués de la Pezuela cae una vez más en la extravagancia: "lo posterior por la canal bañaba".

ses tópicas, dichos vulgares, escatologías y atrevimientos de lenguaje, que no lo eran en la época, aunque ahora nos lo parezcan» (págs. 27-28). ¡Naturalmente que eran también atrevidos en su época! Dante sabe cuándo los puede y debe usar en relación con determinados efectos expresivos.

(59) *Inf.*, XXI, 139.

(60) *Inf.*, XX, 22-24.



## LA LENGUA DE DANTE EN LA «DIVINA COMEDIA»

33

En cuanto a *mammelle* (61), los dos traductores antiguos emplean "tetras", palabra que no era incompatible con la solemnidad de la forma, ya que hace uso de ella el propio Mena. Los traductores modernos, en cambio, han preferido "pechos".

Aspecto distinto del vocabulario meramente anatómico o fisiológico lo tiene el que se hace indecoroso por tener relación con la suciedad. En estos casos se trata de producir una impresión repelente y de asco, no impropia del destino final de algunos condenados. Reúno los versos más significativos, todos ellos en el mismo canto:

*Quivi venimmo; e quindi giù nel fosso  
vidi gente attuffata in uno sterco  
che dalli uman privati pareva mosso.  
E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco,  
vidi un col capo sì di merda lordo,  
che non pareva s'era laico o chercò.  
.....  
di quella sozza e scapigliata fante  
che là si graffia con l'unghie merdose (62).*

Compruébese la fidelidad literal de Villena: "Allí venimos; e dende ayuso en la cava vi gente atufada en un estercolero que parece sallido del lugar humano privado. E mientras que yo ayuso con los ojos busco, vi uno con la cabeça así de merda (63) encuziado, que non parecía si era lego o clérigo. ... De aquella suzia descabellada donzella que allá se rasca con las uñas merdosas".

Fernández de Villegas conserva la sordidez de la escena, con ligeras atenuaciones, y amplificando según es habitual en él:

Así lo fecimos, y vemos grand sima,  
y abajo en estiércol la gente yacer:  
grand asco me toma de su padescer;  
semeja movido de humanas privadas;  
y entre las gentes tan mal colocadas,  
en uno mis ojos se van a poner.

(61) *Inf.*, XX, 52.

(62) *Inf.*, XVIII, 112-117 y 130-131.

(63) Según el Diccionario Etimológico de Corominas, Nebrija «da el vocablo en dos formas..., *mierda* y *merda*. ¿Errata?» Este testimonio de Villena parece indicar que la respuesta debiera de ser negativa.

Estaba de sucia tan encapotado  
 del fétido lodo de aquel fondo ciego,  
 que no se conoce si es clérigo o lego...  
 .....  
 la cara de aquella tan torpe mujer  
 que con sucias uñas demuestra semblante  
 rascarse su rostro, que ha mucho inconstante,  
 estando así sucia y descabellada...

El Conde de Cheste empieza por saltarse el primero de los tercetos de Dante citados. Después, tanto la mezcla de léxico afectado ("el cráneo tan merdoso"), como el desafortunado hipérbaton ("con uña arráscase merdosa"), alejan de toda espontaneidad, de toda seriedad incluso, la incisiva y desagradable realidad dantesca. Por lo que a Mitre se refiere, aunque su lenguaje pretende obtener cierto efecto ("cloaca inmunda / a estercolar humano parecida"; "uñas de merdosa"), no vacila en llegar a la traición de sentido: "y en medio a la asquerosa baraúnda, / uno de ellos que clérigo barrunto, / con excremento su cabeza inunda". La traducción de F. Gutiérrez en este pasaje puede considerarse normal, salvo el "salida de letrina humana", que no debe referirse a la gente, sino al estiércol (64).

En este mismo canto XVIII, con el vocabulario sórdido, aparece el otro género de léxico, el que hace referencia a la sexualidad humana, objeto también de interdicción social. Inmediatamente después de los últimos endecasílabos de Dante citados, se dice: *Taidè è, la puttana che rispose / al drudo suo...* En Villena: "Es la puta Taide que respondió a su amigo..." Y en Villegas: "Es Thays la putana... El su loco amigo...". El timorato del Conde de Cheste dirá: "Taide es esa, la moza licenciosa / que al decirla el cortejo...". Le sigue Mitre en "cortejo" y en el adjetivo en rima "licenciosa"; pero en vez de "moza", utiliza la palabra del más antiguo traductor castellano.

La expresión *femmine da conio* (65), con su posible doble interpretación (según se entienda *conio*, "moneda", o *coniare*, "engañar"), ha sido tenida en cuenta con ambas posibilidades por los traductores. Villena se deja arrastrar por su literalidad extremosa y

(64) Idéntica confusión, salvo que se trate de errata, existe en el terceto inicial de todo el poema: «de la derecha senda extraviada». ¿Extraviada la vida, la selva? Es obvio que se trata del propio poeta.

(65) *Inf.*, XVIII, 66.

traduce, erradamente, con la palabra brutal que parecería obvia en castellano a primera vista.

La acción vulgar de escarnio que es la "higa", de tan rancio y clásico abolengo lingüístico en español (con testimonios que van de la *Celestina* al *Quijote* y el *Criticón*, pasando por Santa Teresa), presenta formas distintas en los dos primeros traductores:

*Al fine delle sue parole il ladro  
le mani alzò con amendue le fiche,  
gridando: —Togli, Dio, ch'a te le squadro!* (66).

Al fin de las fablas el falso ladrón  
con ambas las manos a Dios daba figas

(F. de Villegas)

Y en Villena: "Al fin de sus palabras el ladrón las manos alzó con amos a dos los pujeses diziendo: Toma Dios que a ti los fago".

Para terminar con esta zona del lenguaje dantesco, que no puede ser ignorada, pero a la que no hay que dar más que el peso relativo que le compete en obra de tanto alcance, me limitaré a indicar las interpretaciones de algunas palabras y versos, sólo en los antiguos traductores: *meretrice* (67): "la mala mujer" (V.); "putana" (F. de V.); *puttana* (68): "puta" (V.); "ramera" (Anónimo); *puttaneggiar coi regi a lui fu vista* (69): "adulterar con los reys entonces fue bista" (V.); "segund la putana con reys fuera vista" (F. de V.); *non donna di provincie, ma bordello* (70): "non dueña de provincia, mas burdel" (V.); "no dueña digna de honor / sino puta del burdel" (Anónimo); *diventaron lo membro che l'uom cela* (71): "tornaron el miembro qu'el omne esconde" (V.); "y dellos se facen los miembros viriles" (F. de V.).

Todo encuadre o situación, todo personaje, todo aspecto esotérico o naturalista de la lengua del *Infierno*, tiene que ser visto e interpretado en función de la vida sobrenatural. Sólo así la más elemental realidad, por nauseabunda que sea, adquiere pleno sig-

(66) *Inf.*, XXV, 1-3.

(67) *Inf.*, XIII, 64.

(68) *Purg.*, XXXII, 149 y 160

(69) *Inf.*, XIX, 107.

(70) *Purg.*, VI, 78.

(71) *Inf.*, XXV, 116.

nificado y queda definitivamente situada en el lugar que dentro del plan divino le corresponde. No se olvide nunca que en el poema han puesto mano "c cielo e terra"; ni las justísimas palabras de Curtius: "La *Divina Comedia* es, a la vez, una *comédie humaine* para la cual nada humano es demasiado alto ni demasiado bajo" (72).

### 9) Los traductores ante la creación lingüística de Dante.

Del lenguaje crudo, directo, que se identifica con la cosa o el concepto, con toda su materialidad, vamos a pasar al lenguaje, en términos aislados o en fórmulas más complejas, que pretende transmitir lo que está por encima de la común experiencia humana o que intenta profundizar en el sentido habitual de la palabra. Si en el plano bajo, infrahumano, bastaba la energía incisiva de los vocablos para adquirir relieve expresivo, por contraste, en el plano elevado y sublime, es necesaria la creación lingüística: transposiciones semánticas, uniones de vocablos inusitadas, formaciones lexicales nuevas, acepciones de cuño personalísimo en términos usuales, etc.

Como la creación lingüística de la *Divina Comedia* se encuentra sobre todo en el *Paráiso*, sólo podemos servirnos en esta confrontación, entre los traductores antiguos, de Villena, y muy limitadamente de la traducción anónima del siglo xvi. El aspecto más importante y original de la lengua de Dante lo constituyen las nuevas formaciones léxicas que el poeta logra dentro de los límites estructurales y expresivos de la propia lengua. Es evidente que este punto es el que ha de poner a prueba la capacidad de adaptación lingüística de los traductores. El esfuerzo de Villena puede resultar curioso e interesante en unos casos, pero queda en general invalidado por su apresurado modo de traducir "de oído", haciendo a veces un traslado mimético sin entender el original.

Véase una prueba de esto con la palabra *ambrosia*, seguramente incorporada a la lengua italiana por Dante (73). El efecto de las alas de un ángel agitándose hacen que el aura, *l'orezza*, huelga a

(72) ERNS ROBERT CURTIUS: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, t. II, pág. 524.

(73) Cft. FRANCESCO MAGGINI: «Parole di Dante. Ambrosia», en *Lingua Nostra*, Florencia, I, 1939, págs. 103-104.

ambrosía o perfume celestial: *che fe'sentir d'ambrosia l'orezza* (74). Villena es sin duda el primero que introduce este término en castellano, pero al no entender la última palabra traiciona el sentido de todo el endecasílabo: "que fizo sentir d'ambrosia la oreja". Naturalmente, todos los traductores modernos (e incluso el anónimo del XVI: "y el aliento / de ambrosía muy oliente") utilizarán también "ambrosía". A Villena pudo estimularle el hecho de que ese término, aunque con valor diverso, lo había utilizado Virgilio en la *Eneida* y en las *Geórgicas*.

También al adjetivo *acerbo* parece haberle dado Dante una variedad y una intensidad de valores originales (75). Partiendo del significado de "no maduro", se pasa al de "no terminado" y "no preparado". Otros sentidos se enlazan con *acer* "punzante, áspero" y se extienden a la esfera de los sentimientos. Me referiré a estas últimas acepciones que aparecen en el *Infierno*. Ni Villena ni Villegas lo traducen literalmente: *ne l'atto acerbo* (76), "en su acto fuerte" interpreta el primero; el segundo evita el verso. *Quel fummo è più acerbo* (77), "do más recio fuma", según el Arcediano de Burgos; Villena lo sustituye con "cruel". Sustantivado, refiriéndose a un réprobo: *Ov'è, ov'è l'acerbo?* (78), "donde dond'es el malo", según Villena; según el Arcediano, "¿Dondes aquel pérfido duro?" Sin embargo, este último, por razones de rima, ha usado en la misma estrofa "esprito no vi contra Dios tan acerbo". Los traductores modernos vacilan: ni lo admiten ni lo rechazan siempre. El Marqués de Santillana había ya utilizado en *La Comedieta de Ponza*, "acerbos dolores" (79).

Más importantes son las formas derivadas que Dante tanto utiliza, la mayor parte de las cuales, entre las que citaremos, son de creación personal. Aparte de los postnominales, los neologismos más audaces son los derivados de pronombres personales, posesivos, numerales y adverbios. En todos ellos hay una superposición intensificada de valores semánticos, aptos sobre todo para expresar

(74) *Purg.*, XXIV, 150.

(75) Cfr. F. MAGGINI: «Parole di Dante. Acerbo», en *Lingua Nostra*, I, 1939, págs. 10-12.

(76) *Inf.*, XXI, 32.

(77) *Inf.*, IX, 75.

(78) *Inf.*, XXV, 18.

(79) *Obras de don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, por D. JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS, Madrid, 1852, pág. 101.

las ideas de fusión e identificación en experiencias sobrehumanas en que la materia no existe como obstáculo. Veamos en primer lugar los derivados de posesivos (*immiare, intuare*) y pronombres personales (*inluarsi, inleirsi*). Me limito a poner las correspondientes traducciones:

*s'io m'intuassi, come tu t'immii* (80).

«si yo m'entuase como tu t'ennías» (Villena).

«si por mí fueran, cual por ti los míos» (Conde de Cheste).

«si yo me altruase como en ti me veo» (Mitre).

«si viera en ti tal como me estás viendo» (F. Gutiérrez).

*Dio vede tutto e tuo veder s'inluia* (81).

«Dios bee todo e tu beer se letifica» (V.).

«y pues ya atrajo, / divo espirtu, a internar en él, tu celo» (Ch.).

«Dios todo ve, y tú ves en lo eterno» (M.).

«Dios lo ve todo y tu mirar se ahonda / en él» (G.).

*... che tu più t'inlei* (82).

«que tú más t'alces» (V.).

«ahonde más en ella» (Ch.).

«ir a región más encumbrada» (M.).

«llegues a ella» (G.).

Otra original serie de derivados son los que tienen como palabra base un numeral: *adduarsi, intrearsi, internarsi, incinquarsi, inmillarsi*:

*sopra la qual doppio lume s'addua* (83).

«sobre la qual después lumbre se allega» (V.).

«que en doble luz su gloria perpetúa» (Ch.).

«en que una doble luz la perpetúa» (M.).

«sobre la cual luz doble se reunía» (G.).

*da lui né dall'amor ch'a lor s'intrea* (84).

«d'aquel nin del amor que a él se ternaliga (?)» (V.).

«ni dél, ni del Amor que el terno crea» (Ch.).

«en el amor que el trino y uno crea» (M.).

«ni del amor que entre ambos se interpone» (G.).

(80) *Par.*, IX, 81.

(81) *Par.*, IX, 73.

(82) *Par.*, XXII, 127.

(83) *Par.*, VII, 6.

(84) *Par.*, XIII, 57.

*che suonano in tree / ordini di letizia onde s'interna* (85).  
 «que suso ban en tres órdenes d'alegría onde s'enterna» (V.).  
 «y en triple fuego / de alegrías inunda el aura eterna» (Ch.).  
 «triple armonía, / que cual el primo su delicia interna» (M.).  
 «en tres órdenes / de júbilo en que está formada suena» (G.).

*questo centesimo anno ancor s'incinqua* (86).  
 «este año çenteno aun s'encinqua» (V.) [con signo de abreviación sobre la q: «¿encinquena?»].  
 «lucirá este año cinco veces ciento» (Ch.).  
 «cinco siglos tendrán su cumplimiento» (M.).  
 «este siglo aun se habrá quintuplicado» (G.).

*più che 'l doppiar delli scacchi s'inmilla* (87).  
 «más qu'el doblar del axedres paresçe» (V.).  
 «que el que doblado / se cuenta en ajedrez de casa en casa» (Ch.).  
 «redoblado / en tabla de ajedrez no es contenido» (M.).  
 «dobladadas, / del ajedrez mil veces las casillas» (G.).

El otro grupo de formaciones derivadas, también con prefijo, parten de un adverbio como forma primitiva, sea de lugar, de tiempo, de modo o de duda: *indovarsi*, *insusarsi*, *insemparsi*, *immegliarsi*, *inforsarsi*:

*veder volea come si convenne / l'imgo al cerchio e come vi s'indova* (88).  
 «beer quería como si conviene la ymagen con el çerco e como se atava (V.).  
 «se graba» (Ch.); «que en sí lleva» (M.); «y en qué forma allí se hallaba (G.).

*o cara piota mia che si t'insusi* (89).  
 «o cara piedat que ansí te subes» (V.).  
 «¡Oh cara cepa mía! (tan lozana...)» (Ch.).  
 «¡Cara planta que te alzas soberana!» (M.).  
 «¡Oh amada planta que te elevas tanto!» (G.).

*se non colà dove gioir s'insempra* (90).  
 «si non allá dond'el alegrar todavía dura» (V.).  
 «donde se goza eterna la alegría» (Ch.).  
 «donde se goza de la paz eterna» (M.).  
 «sino allí donde el gozo continúa» (G.).

(85) *Par.*, XXVIII, 119-120.

(86) *Par.*, IX, 40.

(87) *Par.*, XXVIII, 93.

(88) *Par.*, XXXIII, 137-38.

(89) *Par.*, XVII, 13.

(90) *Par.*, X, 148.

*che si deriva perchè vi s'immegli* (91).

«que se derriba porque se paresca» (V.) (92).

«que, el alma a mejorar, corre allí abierta» (Ch.).

«que encierra la virtud de mejorarse» (M.).

«que corren para en ella mejorarles» (G.).

*che nel suo conio nulla mi s'inforsa* (93).

«que en el su puño [sic] alguna cosa non falleçe» (V.) (94).

«que nada de su cuño se me oculta» (Ch.).

«que tiene de virtud el cuño impreso» (M.).

«que cosa alguna de su cuño encubre» (G.).

Características también del más alto estilo dantesco, del que corresponde a la ilimitada y sobrehumana materia del *Paraíso*, son otra serie de formaciones derivadas postnominales y con prefijo. La condensación expresiva que se logra en relación con el correspondiente giro perifrástico queda bien patente:

*quella che 'mparadisa la mia mente* (95).

«aquella que señorea e sabe el mi entendimicato» (V.).

«aquella que mi alma emparaïsa» (Ch.).

«y emparaïsa mi terrena mente» (M.).

«la que hizo de mi mente paraïso» (G.).

*s'inurba* (96): «en la çibdat entra» (V.); «entra en la villa» (Ch.); «cuando entra a una ciudad civilizada» (M.); «entra en una ciudad» (G.).

Son tan numerosos los derivados de este tipo (*indracarsi, ingigliarsi, inventrarsi, inzaffirarsi, indonnarsi, infuturarsi, indiansi, incappellarsi, imborgarsi, imbestiarsi*, etc.) que no parece oportuno

(91) *Par.*, XXX, 87.

(92) Villena no entiende el verso, quizás porque en el texto italiano del código está escrito *dirriua* y *visemegli*. Sospecho que ha relacionado el significado de este último verbo —como quizás también el del anteriormente citado *s'immilla*— con la idea de «semejar». Un «faga», tachado después de «se», hace suponer que estuvo a punto de llegar a una interpretación más adecuada.

(93) *Par.*, XXIV, 87.

(94) Convendrá tener presente que «fallecer» se usó con el valor de «faltar» hasta el siglo xvii. Ninguno de los traductores busca un exacto equivalente a *inforsarsi*, «hacerse dudoso», dar lugar a un *forse*, a un «quizás».

(95) *Par.*, XXVIII, 3.

(96) *Purg.*, XXVI, 69.



hacer todas las comparaciones. Baste saber que, en general, es la perífrasis explicativa la que sustituye la concentración semántica de esos vocablos. El misterio de la variedad y disparidad del universo frente a la unidad divina obligan al poeta a adaptar su léxico a la expresión de tan inéditas experiencias.

No tan personal y quizás por ello de más fácil aclimatación también española, es el verbo *transumanare*, que respetan tanto los traductores modernos (“transhumanar” (M. y G.); “transhumanación”, Ch.) como los antiguos:

*Trasumanar significar per verba / non si poria* (97).  
«transhumanar significar por palabra no se podría» (V.).  
«aqueste tras humanar / no puede darse a entender / por razón» (Anón.).

De los meros postnominales, sin prefijo, sólo tendré en cuenta unos pocos que presentan cierta identidad de formación y significado. Aunque no todos sean verdaderos neologismos, son típicos de la alta retórica que Dante insinuará en el *Purgatorio* y ha de culminar en el *Paráiso*:

*Letiziare* (98): “gozarse” y “alegrarse” (Ch.); “leticia” y “placer” (M.); “alegrar” (G.). En los versos del canto IX, donde se halla este verbo, Villena comete uno de sus habituales errores al no entender el valor de los adverbios de lugar:

*per letiziar là su fulgor s'acquista  
sì come riso qui...*

Es decir: para demostrar gozo, allá se aumenta esplendor, como aquí se aumenta la risa. Y Villena interpreta: “Por alegrar la su lumbre gana así como el riso”.

*Alleluare* (99). La equivocación de Villena es en este caso sólo aparente. En efecto, existen variantes diversas de este verso dantesco: *la revestita carne alleluando*, que es la más admitida, y otra la que presenta el código en cuyo margen puso Villena su exacta traducción: *la rivistita voce alleviando*, “la revestida boz aliviando”. Los tres traductores modernos han empleado “aleluyendo”.

*Mirrare* (100): “honrar con mirra”: *che volontier mirro*, “que

(97) *Par.*, I, 70.

(98) *Par.*, III, 54 y *Par.*, IX, 70

(99) *Purg.*, XXX, 15.

(100) *Par.*, VI, 48.

de talante myro" (V.). Ch. y M. lo evitan; G. sale del paso con un "admiro".

*Osannare* (101). Lo resuelven todos con una perífrasis a base de un verbo y el sustantivo "hosanna". En Villena, "yo sentía sonar (?) de coro en coro".

*Golare* (102): "ser goloso, desear": *ne gola di saper*, "ha deseo de saber della" (V.); "ansioso está" (Ch.); "se alegrará" (M.); "tiene sed" (G.).

Veamos también la actitud de los traductores ante tres de los más característicos helenismos lexicales de la *Comedia*:

*Perizoma* (103): "cobertura" (V.); "perizoma" (F. de V.); "túnica" (Ch. y M.); "delantal" (G.).

*Tetragono* (104): Villena, aunque pone dos variantes en la traducción de este verso, no lo entiende; "roca" (Ch.); "cubo de piedra" (M.); "tetragono" (G.).

*Latria* (105): "latria" (V.); "culto" (Ch.); "làtria", en rima, con la acentuación del original (M.); "latria" (G.).

De las palabras aplicadas por Dante para denominar la estructura material y moral del mundo de ultratumba, baste decir, en general, que pocos las calcan; los más vacilan:

*Malebolge* (106): "male volle" (V.) (*boglia*, como aparece en el original italiano en vez de *bolgia*, "bolsa", era un manantial de aguas termales); "mala bolgia" (F. de V.); "malos sacos" (Ch.); "malebolge" (M. y G.). Para *bolgia* solo (107), "fervor" (V.). [En el Vocabulario de Las Casas consta *bogliare*, "hervir" (108)] F. de V. la transcribe literalmente, y los modernos alternan "saco", "foso" y "fosa".

*Girone* aparece en los tres reinos del más allá dantesco y ha sido adaptado por los modernos con distintos nombres, según los casos. En los antiguos, basándome en dos ejemplos (109), tenemos:

(101) *Par.*, XXVIII, 94.

(102) *Par.*, X, 111.

(103) *Inf.*, XXXI, 61.

(104) *Par.*, XVII, 24.

(105) *Par.*, XXI, 111.

(106) *Inf.*, XVIII, 1.

(107) *Inf.*, XVIII, 104 y XXVIII, 21.

(108) *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, de CHRISTÓVAL DE LAS CASAS, Sevilla, 1570. Cito por la edición de 1583.

(109) *Inf.*, XIII, 17 y *Purg.*, XV, 83.

“cerco” (V.); “girón” (F. de V.); “cerco”, en el traductor anónimo.

La ley moral por la cual la pena que se padece guarda cierta relación con la culpa cometida se llama en Dante, con palabra que toma de Santo Tomás, *contrapasso* (110). Tanto Villena, que usa la palabra abreviadamente, como Villegas, la aceptan. En los modernos encontramos: “la pena del talión” (Ch.); “y culpa y pena así se contrapesan” (M.); “contrapaso” (G.).

En cuanto a los nombres de las divisiones establecidas en la obra, *cantica* (111) aparece aclimatada por Villena en “cantiga”. Fernández de Villegas y su anónimo continuador usan en los respectivos prólogos la palabra “cántica” sin vacilar. Ch. también la sustituirá, ya sin gracia arqueológica, con “cántiga”, y M. y G. preferirán “canto”, confundiendo por tanto el nombre de los cien cantos con el de las tres cánticas. Precisamente, los comentaristas, tanto de la *Divina Comedia* como de los *Triunfos* de Petrarca, llamaron *capitoli* a los cantos o partes de un poema mayor. También Villena, Villegas y el Anónimo llaman “capítulos” a los cantos. Pero quien probablemente introdujo la palabra con esta acepción restringida en la lengua española —la de “parte de una cántica” en la obra suprema dantesca— fue Francisco Imperial, en el último verso de su obra más importante, al decirnos que se encuentra al despertar con el libro de Dante abierto

en el capítulo que la Virgen salva (112).

## 10) Otros aspectos de la alta retórica y su versión castellana.

Es evidente que la originalidad de la expresión dantesca no se limita al léxico, sino que se extiende a todos los planos que componen el sistema de la lengua. A los nuevos sintagmas y construcciones se une la audacia de las metáforas, la amplia perspectiva que los símiles sugieren, ciertas figuras retóricas de cuño per-

(110) *Inf.*, XXVIII, 142.

(111) *Purg.*, XXXIII, 140.

(112) Cito según ARCHER WOODFORD: «Edición crítica del “Dezir a las syete virtudes” de Francisco Imperial», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII, 1954, págs. 268-294.

sonal, el valor relevante de algunas rimas preciosas o extrañas, la plasticidad y concreción de las representaciones físicas y humanas frente al sentido lumínico, geométrico y musical de las realidades suprasensibles. Todo ello tendría que ser adecuadamente valorado para poder enjuiciar a sus adaptadores. Sin embargo, dada la imposibilidad de hacerlo así, me limitaré a transcribir algunas de las más características expresiones con sus correspondientes traslados castellanos.

Ya desde los primeros tercetos del *Infierno* llama la atención del lector el uso de la paronomasia o *annominatio*, recurso retórico de la literatura clásica latina y, sobre todo, de la de la Edad Media. Dante se halla naturalmente dentro de una tradición, pero sabe dar a esta figura, que corre el peligro de caer en la ingenuidad, una justificación expresiva en muchos casos. Según Curtius, "es sumamente común en Dante la *annominatio* de dos miembros; he encontrado en el *Infierno* cincuenta y seis ejemplos, en el *Purgatorio* sesenta y cinco, en el *Paradiso* setenta y ocho; en total unos doscientos casos en los cien cantos" (113). Naturalmente no es el número absoluto el que cuenta, pero no deja de ser un indicio de la simpatía por este recurso, que el gran poeta italiano sabe vivificar y convertir en algo más que en puro juego verbal. Veamos muy pocos ejemplos característicos, en los que se entreteje a veces el sentido metafórico:

*selva selvaggia* (114): «selva salva salvaje» (V.); «selva salvagia» (F. de V.); «de esta selva lo espeso» (Ch.); «selva salvaje» (M. y G.).

*rifatto sì come piante novelle / rinnovellate di novella fronda* (115). «Refecho como planta nueva renovada de nuevas rramas» (V.).

«Con nueva lozanía de hojas bellas, / volví del baño santo refundido» (Ch.).

«Como planta en que brotan frondas bellas, / por una nueva savia renovado» (M.).

«Tan reanimado como plantas nuevas / que se renuevan con las nuevas hojas» (G.).

---

(113) E. R. CURTIUS: *Literatura europea y Edad Media latina*, cit., t. I, pág. 394. El mismo Curtius ha calculado también las perfrasis, figura que aquí nos interesa menos por su escasa o nula repercusión lingüística: «En la *Divina Comedia* hay más de ciento cincuenta perfrasis; muchas de ellas son de carácter geográfico y astronómico» (pág. 390).

(114) *Inf.*, I, 5.

(115) *Purg.*, XXXIII, 143-44.

*Le fronde onde s'infronda tutto l'orto / dell'Ortolano eterno* (116).  
 «Las ramas donde s'enrrama todo el huerto del ortelano eterno» (V.).  
 «Las frondas que enfrondecen todo el huerto / del Hortelano eterno»  
 (Ch. y M.).  
 «La fronda con que enfróndase la huerta / del hortelano eterno» (G.).

En Dante, el lenguaje figurado no es un simple ornamento. Responde a necesidades profundas de representación o descripción. La preocupación transcendente que nunca le abandona, atraviesa también su lengua, puesta a la máxima tensión. Según hemos visto, la metáfora, en una gran variedad de formas y de giros, es su procedimiento normal. Tendrá en unos casos abolengo clásico; en otros tiene clara ascendencia bíblica. Siempre, sin embargo, por sí misma, por su especial contexto expresivo o por la aproximación de vocablos insólitamente enlazados, la metáfora participará en esa característica vibración dantesca. Hacer tan sólo una mínima selección es ardua tarea. No se olvide que mi intención no es hacer un muestrario acabado del estilo de la *Divina Comedia*, sino ver la capacidad de nuestra lengua antigua para asimilarse al poeta. Y, por extensión, examinar la resolución práctica por los traductores modernos de esa técnica o creación lingüístico-estilística. Observe cada uno por sí mismo, en la trasposición semántica de los vocablos de una esfera a otra distinta, las adaptaciones posibles, inertes en unos casos, eficaces en otros, sin olvidar esas caídas, no infrecuentes, en error de la versión inédita atribuida a Villena:

*Nel lago del cor* (117): «en 'l logar del coraçon» (V.); «en mi corazón» (F. de V.); «en el lago del alma» (Ch.); «del corazón el lago» (M.); «en el lago / del corazón» (G.).

*Là, dove il sol tace* (118): «do el sol non daría» (V.); «a do el sol no luce» (F. de V.); «hacia do el sol no luce» (Ch.); «hacia la parte donde el sol se calla» (M.); «hacia donde el sol se calla» (G.).

(116) *Par.*, XXVI, 64-65.

(117) *Inf.*, I, 20.

(118) *Inf.*, I, 60. Es oportuno tener en cuenta la observación hecha ya en el siglo XVIII por Gravina: «Oltre questa selva di locuzioni dal proprio fondo prodotte, vengono incontro molte, le quali egli ha voluto a bello studio nella nostra lingua trasportare, come, per tacer d'innumerabili, può in esempio addursi quella di Geremia: *Ne taceat pupilla oculi tui*; dal poeta imitata e trasferita nella descrizione di un luogo oscuro, dicendo: «Mi ripingeva là, dove il Sol tace»; ed altrove: «Venimmo in luogo d'ogni luce mutò» (G. GRAVINA: *Della Ragion poetica*, cit., pag. 110).

*E io ch'avea d'orror la testa cinta* (119): «e yo que avía de error la cabeça ceñida» (V.); «teniendo mi mente de horror lastimada» (F. de V.); «y yo, en tremenda confusión las mientes» (Ch.); «de incertidumbres la cabeza llena» (M.); «yo, al que el error ceñía la cabeza» (G.).

*Prima che 'l poco sole omai s'annidi* (120): «primero qu'el poco sol d'oy mas tome su nido» (V.); «mientras la luz del sol aun ilumina» (Ch.); «antes que el sol su luz haya anidado» (M.); «antes que el poco sol regrese al nido» (G.).

*Noi siam vermi / naii a formar l'angelica farfalla* (121): «que nos somos gusanos nascidos a formar la angelical fallencia» (?) (V.); «¿No veis que somos vermos, a hacer luego / la mariposa angélica nacidos» (Ch.); «¿Gusanos somos de la especie humana, / para informar celeste mariposa...» (M.); «¿No veis que somos larvas que han nacido / para formar la mariposa angélica...» (G.).

*Di tanta plenitudine volante* (122): «de tanta lledumbre volante» (V.) (123); «en tanta multitud volante» (Ch.); «la multitud volante» (M.); «tan grande plenitud volante» (G.).

Ya para concluir, deseo aludir a dos tipos de expresiones metafóricas desarrolladas en torno a dos núcleos semánticos centrales: el "mar", en sentido figurado, una de las posibilidades de caracterización de la infinitud o inmensidad en el estilo dantesco; y la "risa" o "sonrisa" que, unidas al concepto de luz, llama y fulgor, son uno de los motivos más constantes en la visión paradisíaca.

*E io mi volsi al mar di tutto 'l senno* (124), dice refiriéndose a Virgilio: «yo me bolví al mar de todo el seso» (V.); «al mar me volviendo de todo el saber» (F. de V.); «y yo, vuelto a aquel mar de ciencia humana» (Ch.); «y a aquel mar de total sabiduría» (M.); «Y, volviéndome al mar de todo juicio» (G.).

(119) *Inf.*, III, 31. Existen las dos variantes, *error* y *orror*; esta última es de ascendencia virgiliana. La adopción en los traductores depende de la edición seguida.

(120) *Purg.*, VII, 85.

(121) *Purg.*, X, 124-25.

(122) *Par.*, XXXI, 20.

(123) Con este ejemplo surge una vez más la sospecha de que el traductor no se basa, o no se basa exclusivamente, en el texto italiano del código. En éste consta, en vez de *plenitudine*, cultismo que romancea Villena, *moltitudine*, cuya forma vulgar «muchedumbre» existía desde hacía un par de siglos.

(124) *Inf.*, VIII, 7.

## LA LENGUA DE DANTE EN LA «DIVINA COMEDIA»

47

*Per lo gran mar dell'essere* (125), expresión que Leopardi repetirá en su canto *Amore e morte*, y otras semejantes, admiten fácil y literal traslado en español.

*Tratto m'hanno del mar dell'amor torto* (126).  
 «Sacada mano del mal del amor tuerto» (V.) (127).  
 «Me han sacado del mar del amor muerto» (Ch.).  
 «Al sacarme del mar del amor muerto» (M.).  
 «De un mal de amor torcido me sanaron» (G.).

*Un lampeggiar di riso* (128): «un relampaguear de riso» (V.); «sonreír» (Anón.); «el veloz riso que tu faz pintóme» (Ch.); «ha iluminado relámpago sonriente» (M.); «un relampagueo de sonrisa» (G.).

*Per le sorrise parolette brevi* (129): «por el sonreír de las palabras breves» (V.); «con aquel hablar mezclado / con risa» (Anón.); «con su dulce sonrisa y breve acento» (Ch.); «por su dulce sonrisa y breve acento» (M.); «por las rientes palabrillas breves» (G.).

*Per l'affocato riso della stella* (130): «por el afectuoso sorriso de la estrella» (V.); «por el fulgor intenso de la estrella» (Ch.); «por el ardiente brillo de la estrella» (M.); «por la risa encendida de la estrella» (G.).

## 11) Conclusiones.

1) Al universalismo cultural de la *Divina Comedia* corresponde una lengua heterogénea y dispar que recorre la más extensa gama de posibilidades expresivas.

2) Frente a las extremas actitudes de Dante, que se hunde sin pudores lingüísticos, con sus nombres directos, en la miseria orgánica, funcional y moral del hombre, o se eleva con audacias de vértigo en la expresión de lo inefable o no habitual, los traductores tenderán a acercar los extremos, suavizando o adaptando, dejando así desenfocado el problema central de la lengua de la *Comedia*.

(125) *Par.*, I, 113.

(126) *Par.*, XXVI, 62. Obsérvese el juego conceptual y estilístico del endecasílabo dantesco, donde una vez más se une a la metáfora la paronomasia: *tratto - torto, mar - mor*.

(127) Villena comete el grave error de interpretar *mano* con señal de abreviación, es decir, *m'hanno*, calcándola literalmente. Sustituye además *mar*, que así aparece en el original italiano, con «mal». Esto último lo hace también extrañamente F. Gutiérrez.

(128) *Purg.*, XXI, 114.

(129) *Par.*, I, 95.

(130) *Par.*, XIV, 86

3) De los traductores españoles, puede decirse que, en general, los modernos no han superado mucho a los antiguos. Es más, la importancia que para la historia de la lengua española tienen las traducciones de Villena y de Fernández de Villegas debe ponerse en justo relieve.

4) La traducción de don Pedro Fernández de Villegas se sitúa en la única posible tradición lingüística y métrica en su momento: la de Juan de Mena. Pero, por desgracia para él, la sucesiva e inmediata incorporación en España de los metros italianos, con el nuevo espíritu del Renacimiento, le hicieron quedar irremisiblemente arcaico en poco tiempo, cayendo en un olvido que no merecía.

5) Entre los traductores modernos, la primacía cronológica no puede negársele al Conde de Cheste; pero su carencia total de sentido lingüístico y poético le invalidan para tan enorme empeño.

6) La traducción del argentino Mitre superó, sin duda, a la anterior. Trata de ser más fiel al original. Siguió, sin embargo, más de lo que se cree, la versión de su antecesor. Obsérvese, en los ejemplos aducidos, que cambia frecuentemente el léxico, pero no las rimas de los versos, en relación con aquél.

7) Las versiones en prosa no se han propuesto un canon de lengua o estilo a que ajustarse; se limitan a transcribir, más o menos libremente, unos contenidos. En situación intermedia entre los tercetos encadenados y la prosa, se encuentran los endecasílabos libres de F. Gutiérrez. Desde un punto de vista estrictamente lingüístico es la traducción más adherente al original.

8) A título de mera ejemplificación señalo algunas de las palabras ya utilizadas por Villena en su traducción, 1428, y que aparecen con fecha más tardía en el Diccionario de Corominas: *noturno* (Cor., 1438); *ambrosía* (1438); *inefable* (1438); *oriental* (1438); *magnánimo* (1438); *gema* (h. 1440); *semblante*, por "rostro" (1444); *obtusos* (1444); *triángulo* (h. 1490); *geómetra* (1490); *merdoso* (1495); *latria* (1611).

9) Entre las palabras, en cambio, atribuídas al siglo xv y que Villena evita están las siguientes: *mente*, que sustituye por "entendimiento"; *círculo*, por "cerco"; *cándido*, por "blanco"; *sumo*, por "alto", "soberano"; *sacro*, por "sagrado"; *fulgor*, por "lumbre"; *aspecto*, por "gesto"; *lúcido*, por "lucio", y *futuro*, que también sustituye con "venidero", como *eterno*, con "eternal". En vez de *anidar* emplea la perífrasis correspondiente.



## COLABORADORES

**Nina D. Arutiunova.**—Lingüista de la Academia de las Ciencias de Moscú. Se ha dedicado principalmente al estudio de los grandes problemas semánticos, pragmáticos y filosóficos, así como al análisis de conceptos culturales clave. De su amplia bibliografía destacamos: *Predloženie i ego smysl*, Moscú, Nauka, 1976; «Nominacija, referenciha, znacenie», en AA.VV., *Jazihovaja nominaciha (obschie voprosy)*, en *Izvestiha Akademii Hayk*, 37, 1978, pp. 251-262; «K probleme funkcional'nych tipov leksiceskogo znaceniija», en AA.VV., *Aspekty Semanticeskich issledovanij*, Moscú, 1980, pp. 156-249.

**M. Carmen Barrado.**—Profesora Titular de Filología Italiana en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Doctora en Filología Románica en la misma Universidad. Además de prestar atención a los temas relacionados con las formas narrativas tradicionales, a la dialectología y los estudios de lingüística histórica se ocupa de estudios semióticos.

**Violeta Díaz-Corrales.**—Catedrática de francés en el Instituto Felipe II de Madrid. Licenciada en Filología Italiana por la Universidad Complutense, actualmente es colaboradora honorífica del Departamento de Filología Italiana y está realizando la Tesis Doctoral sobre la *Commedia* de Dante.

**Carlo Ferrucci.**—Es profesor de «Storia delle dottrine estetiche» en el «Dipartimento di ricerche filosofiche» de la 2.<sup>a</sup> Universidad de Roma. Sus estudios han versado en especial sobre Poética del Novecento, Historia de la estética, psicología del arte y el pensamiento de Giacomo Leopardi, sobre el que ha publicado *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia* (Marsilio, 1987) y editado la colección de ensayos *Leopardi, e il pensiero moderno* (Feltrinelli, 1989) y *Leopardi, arte e verità* (Bonacci, 1990). Sus

estudios más recientes están dedicados a la obra de María Zambrano, de la que ha traducido al italiano *Claros del bosque*, *Los bienaventurados*, *La tumba de Antígona* y *Diotima de Mantinea*. Ha publicado dos libros de poesía, *Resa di conti* (Forlì, 1977) y *La portatrice d'aria*, y un «poemetto», *I denti della ruota* (Firenze, 1985).

**Gloria Guidotti.**—Profesora Titular de Filología Italiana en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Su trabajo de investigación se centra fundamentalmente sobre textos del s. XVI: obras de jesuitas, de teatro y gastronomía.

**Carlos López Cortezo.**—Profesor Titular de Filología Italiana en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Su investigación, de carácter filológico-semántico, ha versado fundamentalmente sobre el lenguaje poético italiano contemporáneo (Quasimodo, Montale, Saba...). A partir de 1982 se dedica al estudio de la *Divina Commedia*, emprendiendo una labor sistemática de revisión crítica del *Inferno*.

**Marco Mazzoleni.**—Licenciado en «Lettere Moderne» por la Universidad de Pavía con M. E. Conte, en 1981. Se doctora por la misma Universidad, con la Tesis doctoral *Costrutti concessivi e costrutti avversativi in alcune lingue di Europa*, en 1990. Ha colaborado y está colaborando en la *Grande Grammatica di Consultazione* dirigida por Renzi.

Desde 1984 enseña Lingüística en la «Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori del Comune di Milano». Sus principales intereses científicos se centran en la semántica general, en la lingüística textual, en los aspectos pragmáticos de la sintaxis del período.

**Nicolò Messina.**—Doctor en Filología Latina por la Universidad de Palermo. Viene desempeñando el cargo de Lector de italiano desde 1980 en diversas universidades españolas (actualmente en Madrid). Se ha dedicado a estudios de carácter filológico y de crítica textual aplicados a textos de latín medieval y de literatura contemporánea, asimismo, ha realizado trabajos de crítica literaria sobre diversos autores italianos (Foscolo, Sciascia, Morante).

**Francesco Muzzioli.**—Trabaja en la Universidad de Roma «La Sapienza». Se dedica a estudios sobre crítica literaria especialmente en el ámbito del «Novecento» y de la creación actual. Además de diversos ensayos y monografías sobre autores de nuestro siglo, ha escrito con Marcello Carlino el panorama histórico de *La Letteratura italiana del primo Novecento (1900-1915)*, La Nuova Italia Scientifica, 1986. También se dedica a estudios sobre teoría literaria (especialmente en el ámbito del grupo «Quaderni di critica» y de la revista «Allegoria»), con particular atención a los problemas de la posición materialista y las indicaciones de Walter Benjamin. En la actualidad está preparando un volumen sobre *Pascoli e il simbolismo* (ed. Lithos).

**Mercedes Rodríguez Fierro.**—Doctora en Filología Italiana por la Universidad Complutense viene dedicándose en su tarea docente e investigadora al estudio de la narrativa italiana del s. XX, con especial atención a la obra de Svevo, estudio con el que se doctora en 1988 con la Tesis: *El tema del silencio y la crisis del Estado Liberal como expresión de la obra de Italo Svevo*. Ha trabajado en la vertiente literaria de la actividad crítica de G. Debenedetti. En la actualidad está llevando a cabo una investigación sobre la narrativa de Vittorini.

**Rosario Scrimieri.**—Es profesora Titular (E.U.) en el Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense. Realizó su tesis doctoral sobre el lenguaje figurativo e interacción de isotopías semánticas y figurativas, en relación con el tema de la temporalidad, en la poesía de Vittorio Sereni. Sus trabajos de investigación se centran fundamentalmente sobre poética contemporánea (permanencia y crisis del simbolismo, alegorismo y simbolismo de la creación literaria, estatuto y modalidades del yo de la escritura), aplicados a poetas y autores concretos (Montale, Sereni, Fortini, Campana). Durante el curso 1990-1991 ha trabajado en el Departamento de Italianística de la Universidad «La Sapienza» de Roma, sobre el concepto de alegoría en Walter Benjamín y la manifestación de esta figura en la modernidad.

**Paolo Valesio.**—Profesor de Lengua y Literatura italianas en la Universidad de Yale. Desenvuelve su actividad de escritor, investigador y profesor en Estados Unidos e Italia, desarrollando paralela y sistemáticamente la labor de crítico y teórico de la literatura y la de escritor de creación. Además de autor de numerosos artículos y ensayos, ha escrito los libros: *Strutture dell'allitterazione*, Bologna, Zanichelli, 1968; *Novantiqua*, Bloomington, Indiana University Press, 1980; *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino, 1986; y *Gabriele D'Annunzio: The Dark Flame*, New Haven/London, Yale University Press, 1992. Como escritor de creación ha publicado, además de narraciones breves y poemas en numerosas revistas, dos novelas: *L'ospedale di Manhattan*, Roma, Editori Riuniti, 1978, y *Il regno doloroso*, Milano, Spirali, 1983, así como cinco libros de poesía: *Prose in poesia*, Milano, Guanda, 1979; *Larosa verde*, Padova, Clessidra, 1987; *La campagna dell'Ottantasette*, Milano, Scheiwiller, 1990; y *Le isole del lago*, Venezia, Ed. del Leone, 1990, finalista del premio «Camaio» en 1991. Su último libro de poesía, todavía sin publicar, *Analogia del mondo*, ha obtenido el primer premio del concurso de poesía «Città di San Vito al Tagliamento», en septiembre de 1992.