

Traducir, reescribir, recrear la literatura: Dante en España

Translating, Rewriting, Recreating Literature: Dante in Spain

ALESSANDRO GHIGNOLI [ghignoli@uma.es]

Universidad de Málaga, España

RESUMEN

El presente estudio quiere remarcar cómo una literatura, en este caso la española, no puede vivir, transformarse y producir obras de alto valor sin la necesidad de una lectura del Otro, sobre todo a través de la necesidad de una traducción que se realimenta durante el tiempo. Nuestra reflexión se centra en la posibilidad de llegar a ver cómo el diálogo literario puede ser parte efectiva en la construcción histórica de una propia literatura. Queremos así demostrar cómo la idea que la presencia de las obras en traducción de Dante en la poesía española ha sido, y sigue siendo hoy en día, fundamental en el proceso creativo de una escritura literaria, también a través de la importante labor traductiva.

PALABRAS CLAVES

Dante; Traducción; Literatura española e italiana

ABSTRACT

This study wants to highlight how a literature, in this case Spanish literature, cannot live, transform and produce works of high value without the need for a reading of the Other, also through the need for a translation that feeds back over time. Our reflection focuses on the possibility of seeing how literary dialogue can be an effective part of the historical construction of a literature itself. We thus want to demonstrate how the idea that Dante's presence in Spanish poetry has been, and continues to be today, fundamental in the creative process of literary writing.

KEYWORDS

Dante; Translation; Spanish and Italian literature

RECIBIDO 2022-10-15; ACEPTADO 2023-02-21



1. Dante y la literatura española prerrenacentista

En nuestro trabajo queremos verificar cómo la presencia de Dante (1265-1321) en la literatura española será notable y fundamental para la misma construcción poética de las letras hispánicas a lo largo de los siglos. Unas cuantas obras castellanas intentarán acercarse e involucrarse dentro de aquel sistema cosmológico típico del quehacer literario dantesco; entrar entonces en la literatura del poeta florentino significa empezar una inmersión desde el principio en la idea de lengua. Dante escribía en latín, en *volgare fiorentino* y también en provenzal, aunque no conociese ni el griego ni el árabe de forma directa, sus maestros y sus lecturas incluían unos conocimientos de aquellos idiomas. Recordemos que la producción literaria de Brunetto Latini fue en vulgar florentino y en francés, o cómo Raimbaut de Vaqueiras escribía en diferentes idiomas¹, y el *Descort*² fuese una escritura en versos también muy practicada, y que el mismo Sordello escribía en provenzal. Este panorama nos dice cómo no puede sostenerse, fórmula todavía en vigor, que las ideas en época medieval no tuviesen unas amplias posibilidades de difusión; las mismas guerras, los comercios, los intercambios culturales siempre existieron, y concretamente en el caso de Italia y España han conformado una estricta relación entre los dos países. Relación que ya era presente desde el reinado de Felipe II en la península itálica, como nos recuerda Davide Scalmani (2016: 192): “La compenetración entre cultura italiana y española se hizo evidente en los contactos y en los intercambios que enriquecieron la historia de los dos Países.”. Este clima de conocimiento llevó la situación a una suerte de consideración mutua de las culturas de uno y del otro país.

El caso de Dante es, en este sentido, emblemático³; la primera traducción de la *Comedia* que al día de hoy se conoce a otro idioma, es la castellana de Enrique de Villena realizada entre 1427 y 1428, una traducción al margen, a la manera de una glosa, casi una especie de traducción de consulta, o de servicio explicativa. Eso implica el hecho de cómo el autor florentino fuese ya una presencia en el periodo que precede al renacimiento español que se acercaba de manera directa y se interesaba en temáticas más elevadas. La contradicción, si de contradicción podemos hablar, es que la *Comedia* era escrita en *volgare*, es decir, en aquel idioma del cual Dante, en mayor medida, fue padre. Lengua que rompía la idea típica de la época de dos grandes líneas de escritura; una, que utilizaba un idioma como el latín que se dirigía a un público culto, y otra, donde las obras eran escritas en vulgar para una recepción que podríamos definir más cercana a un público menos elevado, y que por ende subrayaba la idea de una obra de escaso valor literario. Hay que señalar que la mayor creación poética de Dante en su época no fue inmediatamente

1 En su particular plurilingüismo tenemos que tomar en cuenta el hecho de una lengua de área genovés: “il celebre Contrasto bilingue di Raimbaut de Vaqueiras (c. 1190), primo esempio a noi noto dell’uso a fini artistici in un volgare di area italiana [...] ciò che importa maggiormente al poeta è sottolineare la distanza ideologica che intercorre tra la lingua provenzale utilizzata dallo spasimante – con tutti i caratteristici ricorsi della lirica cortese – e il volgare genovese nel quale si esprime la donna corteggiata e ritrosa” (Toso 2009: 105).

2 Composición métrica de origen provenzal presente desde los orígenes de la poesía italiana, tuvo en el *Duecento* una importante difusión con poetas como Bonifacio Calvi que utilizaba un *Descort* trilingüe: provenzal, italiano, y español, Iacopo da Lentini, o Dante Alighieri.

3 Parece increíble cómo el mismo Dante en el *Convivio* (I VII) consideraba la traducción de poesía imposible, así el florentino escribía: “E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta la sua dolcezza e armonia” (Alighieri [ca.1308] 1988: 16).

admirada precisamente por esta cuestión, por no sustentarse en el latín. Además, una obra que venía recitada por el pueblo conllevaba el riesgo de que pudiera padecer deformaciones, tanto en los versos como en los sentidos. Será Francesco Petrarca quien dará una definición bastante transparente en este sentido; en una carta a Boccaccio, el poeta de Arezzo anotará: “del volgo ignorante che chiacchiera nelle taverne e sulle piazze e, mentre esalta il poeta, storpia la forma e il significato dei suoi versi” (*apud* Grayson 1972: 98), en práctica, en esa época no se consideraba un premio ser apreciado por el pueblo, que no hacía otra cosa que *deformar* la poesía en forma y significados.

Una de las características de las escrituras literarias más típicas de ese periodo fue la imitación. Ya desde la época romana se practicaba con una cierta difusión hasta el Renacimiento, que volverá a utilizarla. En concreto, la imitación no era otra cosa que una propia y legítima producción literaria. Momento histórico éste que ve la importancia de una vulgarización de la lengua, no sólo dentro del ámbito más individual y familiar, sino también entre las páginas y los mismos versos literarios. No es difícil entonces entender cómo los aspectos más típicos de la *Comedia*, que fueron reutilizados en obras coevas, fueron el tema del guía, *la selva oscura*, la relación vicios vs. virtudes, todas temáticas típicas de ese periodo por lo menos en las literaturas románicas. La *Comedia* no accedió al espacio letrado español entonces a través de un estudio exegético, o profundamente crítico, sino todo lo contrario; la primera acogida fue simplemente una lectura casi superficial, y aproximativas fueron las recepciones de los aspectos más profundos que el poeta toscano supo imprimir con fuerza en sus versos. Ninguna lectura de la época, así nos resulta en las distintas y numerosas imitaciones, había completamente entendido los rasgos principales de la gran obra del maestro florentino. Incluso en las labores literarias de Francisco Imperial, uno de los precursores y quizás el primer dantista en España, autor que sin duda dio una lectura más profundizada de la *Comedia*, subrayó de manera excesiva la importancia de la alegoría del poemario dantesco que, aunque no la única, es una llave de lectura fundamental para emprender el viaje del infierno al paraíso. Este es un hecho protagonista entre los literatos y poetas de ese periodo, y además no hay que olvidar que, también en Francia con el *Roman de la Rose*, la utilización de la figura retórica de la alegoría era bien conocida. En España, la relación entre Dante y la alegoría será una de las imágenes más patentes entre los literatos españoles y donde harán más hincapié.

Ahora bien, autores que tendrán presente el magisterio tanto de Dante como de su *Comedia* fueron muchos, pero hay que decir que fue una influencia escasa en calidad y en temporalidad. No podemos pasar por alto que las obras de Boccaccio y sobre todo de Petrarca tuvieron una recepción en las letras hispánicas de notable valor. Si podemos con toda claridad afirmar que hay una clara línea petrarquista en la literatura española, en cambio sería una afirmación inviable decir lo mismo para aquella dantista. Sin embargo, queremos aquí señalar unos autores que consideramos, desde perspectivas diferentes, entre los más interesantes seguidores de la obra de Dante: Francisco Imperial, Íñigo López de Mendoza marqués de Santillana, Juan de Mena, Juan de Padilla, Diego de Burgos, entre otros; autores que podemos definir en cierta medida una suerte de verdaderos secuaces de la obra del humanista toscano. La influencia del autor florentino fue tan alta que podríamos considerarlos, en algunos casos concretos, autores de obras dantescas que se nutren de manera directa de la *Comedia* y de sus rasgos formales y retóricos, cuestión discutida también hoy en día entre los distintos críticos. Sobre este último asunto hay que decir

que la reflexión sobre el concepto de imitación es un argumento bastante reciente. Es sólo desde el siglo XVIII que examinamos la influencia literaria de una obra y de un autor en otra. Claudio Guillén ([2005] 2018: 73) en este sentido nos recuerda que: “en la práctica era raro o difícil circunscribirse al examen de un texto A y un texto B. Tratándose de historia literaria, había que averiguar cómo había sido posible que [...] A hubiese llegado hasta B. Es decir, *tertium datur*, un tercero en concordia: el traductor, el crítico, el editor, el director de teatro, la revista.”; ese tercero para nuestra investigación no es otro que el traductor. No podemos olvidarnos de que: “al segle XIV traduir volir dir sobre-tot traduir l’arab” (Romano 1981: 26), como subrayó ya hace varios años el italianista David Romano; finalmente, aunque la principal lengua de traducción de ese periodo fuese el árabe, es cierto que en España los textos latinos y griegos junto a las lenguas romances internas de la península, no bloquearon las versiones de los tres idiomas *par excellence* de la época como la lengua de oc, de oïl, y del sí, el provenzal, el francés, el italiano, que sí consiguieron encontrar un espacio traductivo también en la geografía española.

Sin entrar en manera específica sobre la cuestión de la influencia, temática compleja y que remite a distintas posturas críticas, nos interesa ver en sentido general cuáles son los principales componentes que determinan una idea de influencia literaria. Desde una imitación del contenido, pasando por una imitación de la forma, para llegar a una simbiosis de ambas posturas, es decir una imitación que incluya el contenido y la forma, podemos considerarlas como los tres ejes principales de la idea de influencia literaria. Sobre las imitaciones de la *Comedia* es posible afirmar con toda claridad que no fueron de manera directas ni de alto valor literario. Sin embargo, si pensamos más que en una imitación de tipo directa en una influencia indirecta, no cabe duda de que la *Comedia* tuvo su notable importancia tanto en las letras itálicas como en otras literaturas. El historiador de la lengua italiana Francesco Bruni ([2002] 2007: 124) señala cómo, en ámbito italiano: “La *Commedia* ha influito sull’architettura generale come su infiniti particolari di opere pur diversissime da essa e fra loro come il *Canzoniere* e il *Decameron*; e ha funzionato da serbatoio inesauribile al quale scrittori degli orientamenti più vari hanno attinto largamente idee ed espressioni.”, lo mismo podemos decir también para esos autores y obras que se dejaron guiar por el florentino fuera de los confines de la península itálica.

Ahora bien, una suerte de unión entre imitación de base lingüística y traducción es, a menudo, lo que también pasaba en este periodo, en realidad, una translación que llevaba un texto a otro texto se definía en su textualidad en palabra por palabra. En este sentido queremos remarcar un importante escrito renacentista, fechado alrededor de 1422 a manos de Leonardo Bruni, que lleva por título el *De interpretatione recta*. Bruni, subraya la importancia de una traducción que no esté construida en una simple reproducción de palabra por palabra; así afirmaba que: “El método mejor de traducir es el siguiente: conservar de la mejor manera la estructura de la frase original, sin que las palabras traicionen el sentido ni el esplendor ni la belleza de las propias palabras.” (*apud* Vega 1994: 98), actitud que podríamos definir como una idea hermenéutica *ante litteram*. Queremos manifestar en esta sede cómo el humanista italiano apostase para una lengua como construcción de un pensamiento: “Suo obiettivo fondamentale è la ricomposizione di una lingua – e quindi la creazione di una *forma mentis* – adatte a uscire dal rigido tecnicismo linguistico della filosofia scolastica.” (Baldassarri 1999: 32), así que podemos sostener con toda seguridad que ciertas ideas traductológicas ya estaban presentes y circulaban en el siglo XV, por lo menos en ámbito europeo. Sobre la traducción de la *Comedia* y su recepción en el territorio

ibérico, señalamos cómo Enrique de Aragón, conocido más como Enrique de Villena o incluso como el marqués de Villena, tradujo en prosa tanto la *Eneida* de Virgilio como la *Comedia*. De la traducción dantesca no se tienen noticias del original; parece que se perdió, como nos recuerda Ruiz Casanova (2000: 101): “pudiera perderse muy pronto, puesto que don Pedro Fernández de Villegas, arcediano de Burgos y traductor del *Infierno* en verso (1515) no menciona la versión de Villena.”, aunque todavía hoy se considera como la primera traducción que consagró la importancia de Dante en las letras hispánicas; en este sentido la divulgación siguió con las traducciones en catalán de Andreu Febrer en verso⁴, y la, ya mencionada, traducción del *Infierno* de Pedro Fernández de Villegas que fue leída en toda Europa y contribuyó a la difusión de la *Comedia* y a su influencia extramuros. No podemos olvidar que en Italia a lo largo del *Trecento* el conocimiento de otras lenguas era un hecho, en el mundo erudito, asentado; para quedarnos en el ámbito lingüístico hispánico, tanto el catalán como el castellano eran conocidos y utilizados, también en las dos islas mayores, de este modo: “Il catalano seguiva l’influenza aragonesa in Sicilia e in Sardegna. Federico III d’Aragona, che in Sicilia favoriva il volgare siciliano, scriveva delle poesie politiche in un provenzale colorito di catalano. In Sardegna già nel 1337 si pubblicavano in catalano i decreti del governatore” (Migliorini & Baldelli 1984: 97).

El movimiento de los distintos textos medievales hará posibles lecturas diferentes que tendrán una presencia constante en las obras y los autores de otros lugares: “En el ámbito literario, los autores españoles leen, traducen e imitan a los grandes poetas italianos del *Trecento* y del *Quattrocento* [...] introduciendo en el castellano escrito de la época numerosos latinismos sintácticos y léxico.” (Torrens Álvarez 2007/2018: 239). Será exactamente la influencia de la obra de Dante en las letras hispánicas uno de los rasgos principales de la empresa dantesca; en particular, en el mismo Enrique de Villena y más concretamente en su *Los doce trabajos de Hércules*, obra que se autotraduce del catalán al castellano, está muy presente la forma alegórica que reenvía de manera obvia a la alegoría dantesca. Fue el poeta genovés Francisco Imperial afincado en Sevilla: “quien importara a España el culto de la obra de Dante” (Ruiz Casanova 2000: 102), su texto *Dezir a las siete virtudes* (1407) es definida como: “un hito en la historia de la literatura española, por su novedad temática y formal” (Morreale [1967] 2006: 278), y es con esta obra que entra de manera profunda la idea alegórica de Dante, en nuestro caso en la literatura castellana de la época con la utilización que Imperial hará de estas nuevas formulaciones retóricas y: “con él arrancan usos artísticos que estarán vigentes en todo el Cuatrocientos gracias al empleo que de ellos hizo Santillana, desde los motivos dantescos (el viaje, el guía) hasta el estilo (los símiles, las reminiscencias clásicas), los calcos léxicos” (Hamlin 2019: 200) entre otros, además de tener una influencia que va desde lo espiritual, no podemos olvidarnos que la *Comedia* tiene una componente de este tipo relevante, hasta la parte más astrológica e incluso celestial; el *Dezir*⁵, era una forma poética donde las características del poeta se entremezclan entre su ser lírico y: “un especial ‘astrólogo’ cristianizado, capaz de componer e interpretar los horóscopos.” (Vicente García 2004: 127). No

4 “Sólo la admiración por una *auctoritas* a la vez doctrinal y literaria puede justificar que se trate de una traducción en verso que mantiene la forma métrica del original. Nada de eso era previsible en una traducción literaria que prosificaba la poesía clásica de Ovidio y Séneca (y hasta los metros de Boecio)”. (Pujol 2004: 643).

5 “Colbert Nepaulsingh, en su extensa introducción a su edición de *El dezir a las syete virtudes y otros poemas*, acierta al decir que fue Imperial el que introdujo lo que él llama ‘el drama del alma’: ‘una versión específica del viaje visionario al otro mundo, no practicada en Castilla antes de los poemas de Imperial’” (Vicente García 2004: 128-129).

queremos aquí olvidarnos citar, siempre de Francisco Imperial, sus poemas en la *Estrella Diana*⁶, poemario amoroso y uno de los momentos más altos de su propia producción, y donde se hace evidente la cercanía con la poética dantesca. Como nos recuerda Cano Aguilar ([1988] 2015: 220): “En el siglo XV la lengua literaria presenta grandes novedades. En primer lugar, la irrupción definitiva de la nueva sensibilidad ‘humanista’, vuelta hacia el mundo clásico, en especial el latino (la cultura helénica se conocía, en general, a través del latín), pero inspirada directamente por la literatura italiana a partir de Dante.”; ahora bien, esta definición nos parece paradigmática si pensamos en la obra de Santillana. Entre sus predilecciones literarias, la italiana fue con gran diferencia la más leída y seguida por el marqués. Las obras de las *Tre Corone* (Dante, Petrarca, Boccaccio) son partes integrantes de su quehacer literario, aunque la de Dante no cabe duda de que será la predilecta, sobre todo en los tres poemas, también considerada como una especie de trilogía, que llevan los títulos de “El sueño”, “El triunphete de amor”, y “El infierno de los enamorados”. En particular, en el “Infierno de los enamorados” la visión de las almas condenadas después de la expiación de la culpa nos remite directamente al mundo dantesco y a su *Infierno*. Además, el marqués de Santillana titula una obra: *La comedieta de Ponça*, donde la presencia de la forma y de las temáticas dantistas es menor, sin embargo, queremos aquí señalarla porque el propio título, aunque en diminutivo, reenvía a la *Comedia*. Sin contar, en menor medida, con la obra *La visión* que reenvía directamente a las *Tre donne intorno al cor mi son venute* dantesca, aunque con diferencias sustanciales en cuanto a la cuestión temática, sólo en parte reconducible al poema de Dante que hace más hincapié en la cuestión de la justicia que de una galantería con un lejano substrato político de la obra del marqués de Santillana.

Juan de Mena, poeta y humanista andaluz, estudió en Salamanca para luego ir a la Toscana, en concreto a Florencia, periodo fructífero ya que, a su vuelta a España, compuso una primera obra: la *Coronación* donde se homenajeaba al marqués de Santillana y donde los influjos dantescos eran ya evidentes⁷, también por haber venido a conocimiento de unos comentarios de la obra del florentino. Como nos recuerda Teresa Jiménez Calvente (2002: 26): “Que Mena había leído un Dante comentado para inspirarse en la composición de esta obra lo declara él mismo en el segundo preámbulo, cuando define *La Coronación* como una comedia y una sátira”; era una postura que en cierta manera autodefinía el poeta cordobés en el intento de mostrarse no como un simple poeta de versos y rimas, sino como un: “*doctus poeta*, al demostrar que su poesía era algo más que una simple composición rimada” (Jiménez Calvente 2002: 26). Su glosa, que recuerda el *prosimetrum* de la *Vita nova*, o del mismo *Convivio*, determina con toda seguridad un conocimiento directo de las obras de Alighieri.

Será de todas formas su libro titulado *Laberinto de Fortuna* (1444) el que consagrará a Juan de Mena como uno de los más importantes poetas y literatos de las letras castellana de la época; no podemos olvidarnos que incluso Antonio de Nebrija, en su celeberrima *Gramática* de 1492, citará al poeta andaluz para definir cuestiones retóricas en el Libro IV; “aclamado como el nuevo

6 “Se trata de siete poemas: tres de Imperial (el primero, el tercero y el quinto), uno (el segundo) de Fernán Pérez de Guzmán, dos (el cuarto y el sexto) de Diego Martínez de Medina, y uno (el séptimo) de Alfonso Vidal.” (Gimeno Casalduero 1987: 123).

7 “El poeta cordobés, a su vuelta de Italia, compuso su primera gran obra, *La Coronación*, donde se percibe el modelo de Dante; del mismo modo al igual que el vate florentino en su epístola a Can Grande della Scala, su *Convivio* o su *Vita nuova*, Mena se ejercitó en esta obra en la técnica del autocomentario.” (Jiménez Calvente 2002: 25).

Homero de la poesía épica castellana” (Jiménez Calvente 2002: 28) incluso se le reconoció ser el más notable modelo poético de la época. El comentario de Hernán Núñez a la obra de Mena que salió en 1499 traza en definitiva esta colocación del *Laberinto*, donde el comentarista hace brillar saberes en un esfuerzo de demostración que implica por una parte una suerte de su propia capacidad erudita, y por otra –la que más nos interesa– las conjeturas con las obras de la antigüedad (Plinio el Viejo, Cicerón, Salustio, Ovidio, Horacio, Plauto, Virgilio, Lactancio, San Agustín, Juvenal), o de otros humanistas más coevos a su tiempo (Francesco Petrarca, Leonardo Bruni, Lorenzo Valla) y por ende con Dante⁸. Los últimos dos versos de la Copla XXVII así recitan: “que todos los que entran en esta grand casa / han la salida dubdosa e non cierta.” (Mena [1444] 1997: 92). Es verificable, ya mencionada por distintos críticos, la comparación con el incipit del Canto III del *Infierno* de Dante y concretamente con el verso 9: “LASCIA TE OGNE SPERANZA, VOI CH’INTRATE.” (Alighieri [ca.1321] 1993: 8).

2. Dante en la literatura contemporánea española, traducciones y transducciones

Ahora bien, después de este *excursus* panorámico sobre la presencia del poeta toscano en la literatura prerrenacentista española, queremos verificar, no a través de una metodología historicista sino desde un punto de vista genealógico, cómo Dante está todavía presente en una literatura como la española contemporánea⁹, es decir, verificar cómo una tradición no directa, la italiana, sea parte integrante de una literatura que hace referencia a un poeta que podemos, sin tener miedo a una desmentida, ser considerado a todos los efectos un imprescindible punto de partida para una escritura en lenguas diferentes, aunque tengan una misma raíz latina; en esta óptica no podemos olvidar lo que afirmaba el escritor siciliano Vincenzo Consolo (2006: 51): “Lo spagnolo è, fra le lingue neo-latine, la lingua più vicina all’italiano e più vicina al latino.”. A la luz de estas razones, creemos indispensable averiguar, aunque en modo no exhaustivo por la dimensión del magisterio del florentino y por la tipicidad del concurso dantesco, la incidencia en la producción poética más reciente en la poesía española por parte del autor del *De vulgari eloquentia*. Por un lado, veremos cómo Dante será un simple nombre citado en un poema, es decir una presencia totalmente superficial, eso recuerda en cierta medida la elemental cercanía ya vigente en época prerrenacentista, y, por otro, intentaremos verificar cómo para algunos poetas, en ciertos casos de manera más sustancial que en otros, Dante será uno de los puntos de referencia de una personal poética. Antes de esta reflexión que consideramos oportuna, también para entender las escrituras que conviven en la posmodernidad, es de nuestro interés constatar cómo las traducciones han tenido un rol determinante para la entrada de la poética dantesca después de setecientos años de distancia temporal. Queremos aquí mencionar algunas versiones que han dejado, en época a nosotros coeva, un importante

8 La obra más relevante de la producción poética de Juan de Mena fue: “*El Laberinto de Fortuna o Las Trecientas*, en coplas de arte mayor y con un estilo elevado y latinizante para arropar una temática compleja que también deja ver alguna influencia de Dante.” (Jiménez Calvente 2002: 27).

9 Como es bien sabido la modernidad literaria tenderá un puente con la literatura medieval.



pozo de referencias e influencias. Una visión de las traducciones de la obra más importante no sólo de la literatura italiana, sino universal, es parte integrante de esa recepción y exégesis que un poeta hace como construcción de su propio mundo poético; aquí la trascendencia de la *Comedia* de Dante es totalmente notable.

La dificultad de las alegorías, de la complejidad de la obra en sí, hace que no sea tan presente de manera directa en la obra de un poeta, joven o menos que sea, pero directa o indirectamente Dante es una presencia constante en la *poiesis* que determina el sendero que cualquier escritor tiene que recorrer para definirse como tal. Ahora bien, traducciones, como ya hemos mencionado, en español existen y podemos decir que el nivel, no en todos los casos obviamente, es relevante y más que aceptable; además, no podemos dejar de subrayar la importancia de cualesquiera traducciones ya que, cada una de ellas, lleva consigo un elemento que añade algo a la interpretación y por ende a la comprensión del Texto Original 1 (TO1)¹⁰. En un rápido *excursus* queremos recordar la de Ángel Crespo que en 1973 publica el *Infierno* mientras que la obra completa verá la luz en 1981, o la de Josep Maria De Sagarra en catalán (1947), ambas respetando su rima original, o la más reciente de José María Micó (2018) que mantiene los tercetos en la clásica métrica italiana del endecasílabo, dejando la rima fuera del esfuerzo traductivo, o aún la de Fernando Gutiérrez de 1961, o la de Luis Martínez de Merlo de 1988, aunque resulte un poco extraño que el propio Merlo empezaba de esta forma un artículo suyo: “Repitémoslo bien alto de una vez por todas: la traducción de poesía es imposible.” (Merlo 1997: 44) no cabe duda de que de una *boutade* tenía que tratarse, sin olvidarnos de otros procesos translaticios como de la edición del Conde de Chestre (1967), la de Ángel Chiclana (1993), y la de Abilio Echeverría (1995). Todas ellas con más o menos notas, pie de páginas, introducciones o infografías en concreto para ayudar a un lector básicamente ávido de conocimiento respecto a la obra. Un recorrido traductivo¹¹ que acompaña al lector en el viaje dantesco del ultramundo, lugares ya anteriormente visitados por Virgilio con la *Eneida*, o por Ovidio con *Las metamorfosis*, ahora el lector-traductor descubre un mundo literario en la *Comedia* que está construido con una arquitectura simbólica del número tres y del nueve, y que, por consiguiente, impone una preparación previa al acercarnos a la obra como la filosofía teológica medieval.

En este salto genealógico de unos siglos que nos hemos impuesto, es donde podemos encontrar la presencia de la obra de Dante en diferentes autores contemporáneos. Un aspecto que cogemos de primer impacto es ver cómo, al igual que en la época prerrenacentista, para algunos la presencia de Dante en sus poemas, más que en sus poéticas, es casi simplemente nominal. En realidad no se rige en ningún fundamento de la obra del padre de la lengua italiana, sino como simple complemento de un decir que reúne elementos culturalistas de superficie; esto es evidenciable por ejemplo en el poeta Carlos Martínez Aguirre, en el libro *La camarera del cine Doré y otros poemas* (1997), y concretamente en el poema “El amor es un género literario”, lo mismo adviene en un texto del premio Cervantes Francisco Brines del libro *Poemas excluidos* (1985) en “Anécdotas en la tumba de Dante Alighieri”. Estos pocos ejemplos para intentar verificar cómo una idea de culturalismo de superficie pasa en el mero hecho de citar, en definitiva, una suerte de

10 Reenvío al mío: “Il transautore nella comunicazione letteraria tradotta” (2014).

11 Recordemos por lo menos cómo en el siglo XIX encontramos unas traducciones de la *Comedia*, merecedora de ser mencionada por lo menos la de Cayetano Rosell en 1884 en prosa.

nombramiento para hacer del poema un discurso que, en los mejores de los casos, quiere fundamentarse en una fuerte base literaria.

Ahora bien, de otra naturaleza nos parecen otros autores que hacen propias, desde perspectivas diferentes, la poética dantesca en sus poemas. Un libro relativamente reciente de la madrileña Llanos Gómez Menéndez (1974) que lleva por título *Arco voltaico* (2014), pone un exergo del Canto VIII del *Infierno*, y precisamente los versos 67-69: “Lo buon maestro disse: ‘Omai, figliuolo, / s’appressa la città c’ha nome Dite, / coi gravi cittadin, col grande stuolo” (Alighieri *apud* Gómez Menéndez 2014: 11), esta cita a principio del poemario en definitiva cambia completamente la lectura del conjunto textual que Gómez Menéndez propone al lector. La autora, conocedora de la literatura italiana, invita a entrar en su libro a través de unas palabras de Dante que modifican, en el caso no las hubiese puesto, el mensaje de unos poemas que, como declara en la introducción Eduardo Pérez Rasilla (2014: 15): “Durante la lectura del texto se entrevén siluetas de procedencias diversas o se escuchan ecos de autores y épocas muy diferentes. [...] Así, la atmósfera de la *Divina comedia* convive con algunos dramas expresionistas”. La ciudad de Dite es para Dante un lugar imaginativo que el poeta toscano coloca en el sexto círculo donde están los heréticos, es decir los que no creyeron en la inmortalidad del alma y que tienen como pena la de yacer en sepulcros en llamas. Ahora bien, la autora española prepara al lector para una entrada infernal, en un recorrido que tiene que cumplir como si el lector fuese Dante y la autora Virgilio; en fin, una alegoría que desbloquea todo el poemario para una interpretación dantesca de la obra, para en plena modernidad intentar vivir o reparar en lo que de vivible es hoy un infierno y un cruzar continuo de la ciudad contemporánea que también es Dite, lugar defendido por los demonios. Los personajes que configuran este poemario, un libro que desarrolla su particular escritura entre poesía y teatro¹², viven su presencia en un escenario que, aunque no remite directamente a aquel lugar dantesco en un plano descriptivo, sí lo remite en una esfera alegórica e interpretativa y en su *faire* poético que se plasma a lo largo de todo el libro. Así la presencia de Dante con su Dite es el mecanismo para poder acceder a los valores que se plasman en las páginas y en los versos de *Arco voltaico* creando de trasfondo una atmósfera que añade una poderosa intensidad al entero poemario.

Un autor que creemos importante señalar dentro de un interés fáctico de la poética de Dante, es el escritor aragonés Ignacio Prat (1945-1982). Poeta que podríamos incluir en la época de los novísimos españoles; en realidad nunca fue realmente tomado dentro de esa concepción rupturista que en los años setenta Castellet quiso proponer al público en España. Quizás, al día de hoy, es un autor que todavía merecería una mayor visibilidad por parte de los historiadores de la literatura y, concretamente, de la poesía española contemporánea. Su ausencia casi total de las antologías o de los estudios críticos, si excluimos los pocos, aunque acertados estudios fundamentalmente del profesor Túa Blesa, nos parece literalmente incomprensible. En su primera publicación *Trenza* (1974), el número de los poemas era nueve¹³, quizás otra concordancia numerológica dantesca, propuso un poema que lleva por título “Lineamenta”¹⁴. Ahora bien, Prat

12 En otro momento nos ocupamos de esta particular escritura híbrida en “La lengua performativa de Llanos Gómez Menéndez: entre teatro y poesía” (2016).

13 Debemos señalar que también otras *plaquettes* de Prat se constituían de nueve poemas.

14 Recordemos que este término latino es una recuperación de las líneas que había que seguir en los sínodos de la iglesia, y que en definitiva significa ‘líneas maestras’.



en este poema cita, también a través de un conocimiento indirecto de un exergo dantesco¹⁵ que encuentra en un poema de Jorge Guillén, a Brunetto Latini. Dante refiere que él fue su maestro y quien le enseñó los secretos del *ars dictandi*. Brunetto fue embajador y vivió también en España, en la corte de Alfonso X el Sabio, y más tarde en Francia donde escribió el *Tesoretto*¹⁶, y que Dante coloca en el Canto XV del *Infierno* en el séptimo círculo, si bien Dante al encontrarse con él, al verso 30 le dijo: “Siete voi qui, ser Brunetto?” (Alighieri [ca.1321] 1993: 19). Prat entrelaza las palabras de Dante de este canto con su poema¹⁷ y construye así un texto que no puede no leerse como un continuo alargarse diacrónicamente en el pasado (Ghignoli 2023).

Otro poeta, que siempre gravita en torno a la órbita de una poética experimental, y que en cierta medida tiene una atracción hacia la poesía de Dante, que queremos mencionar en estas páginas, es el escritor murciano José María Álvarez (1942). Autor de distintos libros de poesía, serán reunidos en una obra común que llevará por título *Museo de cera*, su última edición¹⁸ es de 2002, sin olvidar además la publicación de otros títulos más recientes. Ya la idea de una obra unitaria de este tipo, remite a la concepción del libro que tenía Dante: “Yo leo mucho a Dante, vuelvo muchas veces a la Comedia” (Álvarez 2002: 142). Esta afirmación no deja ninguna duda acerca de lo cercano que se siente a la obra dantesca, del mismo modo que su poesía entra dentro de una óptica culturalista, muy típica de sus años novísimos. En un poema como “El oro de los tigres”, el incipit es una referencia dantesca del *Infierno*, también presente en exergos como en el poema “Carta desde Sunion”, y en “El ocaso de los Romanov”, o en otras situaciones como referencias directas véase en “Mazintarican”, y en “For God, you have here a goodly dwelling, and rich”, o en “Papeles privados (Lobotomía)”, demuestran una incidencia del poeta italiano en su propio quehacer literario. Una posible lectura de la poesía de Álvarez no puede no pasar, como ya hemos mencionado, por su poética novísima, donde el signo lingüístico es parte fundamental en la construcción del lenguaje poético, pero también sus textos se impregnan de su misma vida, queremos decir que la poesía es parte integrante de su existencia, vida-poesía son un conjunto inseparable; también, en esta visión poética, la cercanía con la manera –sustancia y forma, ¿diría Dante?– del poeta florentino coinciden. En una entrevista de 1984 decía: “Yo no sé si la vida, quiero decir la vida mía, como la de cada hombre, es un destino. Lo que sí sé es que la literatura es un destino. No es un trabajo.” (*apud* Provencio 1988: 64). Con los años Álvarez se queda en una postura lateral respecto a muchos de sus compañeros de la celeberrima antología de Castellet¹⁹. Después de un periodo de poética de los novísimos, el poeta murciano opta por una poesía que tiene rasgos más cercanos a lo individual manteniendo una atención a un lenguaje culto que, en su caso, se integra con aquellos aspectos comunicativos que rigen su planteamiento poético, y es en esta postura que Dante no está únicamente presente en unas citas de sus versos o en un mero nombramiento, sino en una manera de ver el mundo a través de la poesía. Dante se convierte así en una presencia que pone de relieve la influencia en las letras españolas de un poeta contemporáneo con una mirada que se construye desde los fundamentos de una literatura universal.

15 “sotto la pioggia dell’aspro martirio”.

16 *Tresor*, o *Livres dou Tresor* en su título original.

17 “Bajo el tono teo / cejas rapadas / lengua cocida / según nos cuenta Brunetto.” (Prat 1983: 19).

18 Las anteriores fueron en 1974, 1976, 1979, 1983, 1989, 1992.

19 José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970).

3. Conclusiones

La primera parte del siglo XV y la primera década del siglo XVI vieron cómo la obra dantesca tuvo su presencia en los distintos ámbitos literarios hispánicos. Su importancia dentro del sistema literario castellano antes y español después fue, no cabe duda, considerable. De todas formas, no podemos olvidarnos de la postura de Boscán con referencia a las diferentes influencias de Dante y Petrarca: “la percezione della frattura tra il presente [...] e il passato medievale si riverbera anche nella perentorietà del giudizio con cui, per esempio, in riferimento alla dignità e alla perfezione dell’endecasillabo Boscán retrocede, in línea con le teorie bembiane, Dante dietro Petrarca” (Lefèvre 2006: 25). Sin embargo, no será la visión de Bembo, que recupera Boscán, a delimitar la considerable presencia dantesca en las letras hispánicas. Como hemos desarrollado a lo largo de nuestro estudio, hemos podido verificar cómo la obra del florentino se hace presente ya desde sus contemporáneos y durante los siglos siguientes hasta llegar, quizás con más interés debido también a una renovación traductológica, a nuestros días. Nos recuerda Gianfranco Folena que: “non è possibile parlare di storia della traduzione senza tener conto dei contributi originali e spesso decisivi offerti dall’Umanesimo italiano per la formazione dell’idea del tradurre in tutta la cultura europea moderna.” (Folena [1973] 1991: 66). Esta afirmación nos obliga a ver, tanto la obra en lengua original como en su traducción, de una manera diferente respecto a una idea generalizada que quieren individuar en las prácticas de una escritura de una obra original con su traducción como si de dos acciones completamente diferentes se tratara. De escritura se refiere, o sea de plasmar con palabras en un espacio unas obras literarias. En definitiva, la traducción es también una estrecha relación con esa palabra estética, fundamento de cada signo literario, que puede entrar en una cercana correspondencia vital en la propia escritura. En época contemporánea serán poetas próximos al experimentalismo o directamente a la vanguardia los que sabrán metabolizar la enseñanza y el magisterio de la poesía de Dante. Nuestro pequeño *excursus* por los poetas españoles contemporáneos deja inevitablemente fuera muchos otros; recordemos por lo menos al poeta y traductor de Dante, José María Micó, uno de los más importantes estudiosos de la obra del florentino en tierra ibérica; o poetas, también traductores, que se han acercado y han incluido a Dante en sus versos como Ángel Crespo.

Referencias bibliográficas

- Alighieri, D. ([ca.1308] 1988). *Convivio*. Torino: Einaudi.
- . ([ca.1321] 1993). *Divina Commedia*. Roma: Newton Compton.
- Álvarez, J. M^a. (2002). *Museo de cera*. Sevilla: Renacimiento.
- Arce Fernández, J. (1994). La lengua de Dante en la ‘Divina Comedia’ y en sus traductores españoles. *Cuadernos de Filología Italiana*, 1, 229–268.
- Baldassarri, S. U. (1999). Agli inizi della traduttologia moderna: il *De interpretatione recta* di Leonardo Bruni. *Testo a Fronte. Teoria e pratica della traduzione letteraria*, 21, 31–37.
- Blesa, T. (1990). *Scriptor Ludens. Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat*. Zaragoza: Lola.
- Brines, F. (1985). *Poemas excluidos*. Sevilla: Renacimiento.

- Bruni, F. ([2002] 2007). *L'italiano letterario nella storia*. Bologna: il Mulino.
- Bruni, L. (1994). La traducción correcta. In M. Á. Vega (Ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción* (pp. 94–104). Madrid: Cátedra.
- Cano Aguilar, R. ([1988] 2015). *El español a través de los tiempos*. Madrid: Arco.
- Consolo, V. (2006). Mesa redonda. Vincenzo Consolo. In I. Romera Pintor (Ed.), *Lunaria vent'anni dopo* (pp. 49–52). València: Universitat de València.
- Eco, U. ([1962] 2009). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano, Bompiani.
- Folena, G. ([1973] 1991). *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi.
- Ghignoli, A. (2014). Il transautore nella comunicazione letteraria tradotta. *Testo a Fronte. Teoria e pratica della traduzione letteraria*, 50, 31–47.
- . (2016). La lengua performativa de Llanos Gómez Menéndez: entre teatro y poesía. *Poéticas. Revista de estudios literarios*, 3, 85–99.
- . (2023). Ignacio Prat y la transducción dantesca. *Revista Transilvania*, 1, 50–57.
- Gómez Menéndez, Ll. (2014). *Arco voltaico*. Madrid: Amargord.
- Gimeno Casalduero, J. (1987). Francisco Imperial y la *Estrella Diana*: Dante, Castilla y los poetas del *dolce stil novo*. *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, 6, 123–145.
- Grayson, C. (1972). *Cinque saggi su Dante*. Bologna: Pàtron.
- Guillén, C. ([2005] 2018). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- Hamlin, C. M^a. (2019). Francisco de Imperial 'leyendo' la *Comedia*: el *Dezir a las siete virtudes* y su legado (meta)poético y político. *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, 37, 199–225.
- Jiménez Calvente, T. (2002). Los comentarios a las *Trescientas* de Juan de Mena. *Revista de Filología Española*, 82/1–2, 21–44.
- Lefèvre, M. (2006). *Una poesia per l'impero. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*. Roma: Vecchiarelli.
- Mena, J. de ([1444] 1997). *Laberinto de Fortuna*. Madrid: Castalia.
- Merlo, L. M. de (1997). Traducir poesía. (Condiciones y límites de una práctica posible). *Trans. Revista de Traductología*, 2, 43–53.
- Migliorini, B.; & Baldelli, I. ([1984] 1991). *Breve storia della lingua italiana*. Firenze: Sansoni.
- Morreale, M. ([1967] 2006). El *Dezir a las siete virtudes* de Francisco de Imperial. Lectura e imitación prerrenacentista de la *Divina Commedia*. In J. L. Rivarola, & J. P. Navarro (Eds.), *Escritos escogidos de lengua y literatura española* (pp. 273–342). Madrid: Gredos.
- Pérez Priego, M. Á. (1978). De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de 'comedia'. *1616 Anuario de la Sociedad de Literatura General y Comparada*, 1, 151–158.
- Pérez Rasilla, E. (2014). Prólogo. In Ll. Gómez Menéndez, *Arco voltaico* (pp. 13–15). Madrid: Amargord.
- Prat, I. (1983). *Para ti. 1963–1981*. Valencia: Pre-Textos.
- Provencio, P. (1988). *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*. Madrid: Hipérior.
- Pujol, J. (2004). Traducciones y cambio cultural entre los siglos XIII y XV. In F. Lafarga, L. Pegenaute (Eds.), *Historia de la traducción en España* (pp. 623–650). Salamanca: Ambos Mundos.
- Recio, R. (Ed.). (1995). *La traducción en España. ss. XIV–XVI*. León, Universidad de León, Anexos de Livius, I.

- Rodríguez, A. (2013). *Exiliado en el arte. Conversaciones en París con José María Álvarez*. Sevilla: Renacimiento.
- Romano, D. (1981). Pere el Cerimoniós i la cultura científica. *L'Àvenç*, 41, 26–30.
- Ruiz Casanova, J. F. (2000). *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra.
- Scalmani, D. (2016). *Historia de Italia*. Madrid: Sílex.
- Torrens Álvarez, M^a. J. ([2007] 2018). *Evolución e historia de la lengua española*. Madrid: Arco.
- Toso, F. (2009). *La letteratura ligure in genovese e nei dialetti locali. Profilo storico e antologia. Origini e Duecento*. I. Recco (GE): Le Mani.
- Vicente García, L. M. (2004). Francisco Imperial y los horóscopos a la carta en los dezires alegóricos del siglo XV: hacia una poética de metáforas celestes. *Revista de poética medieval*, 12, 121–155.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.

