

Redacción y administración

Avda. Blasco Ibáñez, 32 46010 VALENCIA
Teléfono: 96 386 48 62 Fax: 96 386 44 92
e-mail: diabltexto@uv.es

Edita

Departamento de Filología Española
Universitat de València

Distribución

Servei de Publicacions
Universitat de València

Diseño original de la cubierta

José Antonio López Sánchez

© Los autores, 2002

© De esta edición: Universitat de València, 2002

I.S.S.N.

1134-6302

Depósito legal

V. 4.232 - 1994

Impresión

Artes Gráficas Soler, S.L.
La Olivereta, 28
46018 Valencia

*El plural del teatro:
siglo XX en España*

plazado por el interés común del grupo, siguiendo el nuevo estilo de caballerías propuesto en las *Sergas* o el *Florisando*, algunas tretas utilizadas por su héroe chocan con la caracterización del caballero ideal. Sea como fuere, lo que es evidente es el mayor realismo de un texto que implícitamente presenta hechos o problemas coetáneos al autor. Es lo que Guijarro denomina «pseudohistoricidad» y que se concreta en episodios como la conquista de Polenda, que podría aludir de forma velada al asedio real de Málaga, o las disquisiciones de Floriseo al ser elegido gobernador de la Ínsola Encantada, discusiones que pueden remitir a las tensiones políticas provocadas por largas ausencias del emperador Carlos fuera de España.

A lo largo de su recorrido por la historia de Bernal, Guijarro muestra la impronta de la realidad en el libro de caballerías, en unos años en que el influjo del *Amadís* se revela decisivo. Curiosamente, un tal Andrés Ruiz compone un romance basado en el desenlace del segundo libro del *Floriseo*, tal y como se transcribe al final del ensayo, y elimina los detalles realistas de su fuente. El hecho de que los lectores de la época pasaran por alto estas aportaciones no significa que no existieran, y esto es lo que viene a demostrar el estudio de Guijarro, un trabajo que apunta nuevas líneas de investigación desatendidas por la crítica y que nos enseña a leer desde una óptica diferente el género caballeresco en su variedad. Su proyecto se dirige en ocasiones a cimas más altas. Sin desconfiar de la autoridad de Cervantes, cuestiona algunas opiniones del cura del *Quijote*, invitándonos a ver al escritor alcalaíno y a su personaje como lectores subjetivos de libros de caballerías y, por tanto, no siempre en poder de la verdad absoluta, sino de su propia verdad.

EMILIO SALES DASÍ

JOAN F. MIRA (ed.)

Dante Alighieri:
Divina comèdia

Barcelona, Proa, 2000, 1276 p.

Mira ha demostrado a lo largo de su carrera una profunda inclinación hacia Italia y todo lo relacionado con ella. Así lo demuestran sus trabajos sobre los Borja (*Borja papa, Els Borja, família i mite*) o sus traducciones de obras de Maria Bellonci (*Lucrecia Borja*) y Francesca Duranti (*Efectes personals* y *El germanista*¹), a las que se suma esta nueva versión de la *Divina Commedia*. Sus estudios y sobre todo sus traducciones le acreditan como un excelente conocedor de la lengua italiana.

La publicación de esta nueva traducción de Joan F. Mira (Valencia, 1939) ha constituido un importante acontecimiento en el mundo editorial de lengua catalana, en cuyo ámbito ha sido bien recibida en general.

La obra de Dante había sido traducida al catalán en dos ocasiones: la primera hacia 1429, corrió a cargo del poeta y servidor de la corte aragonesa Andreu Febrer (1375?-1440?); la segunda se debe a Josep Maria de Sagarra y se empezó a publicar en 1935, aunque la edición definitiva es de 1955.

Ambas traducciones tienen un elemento en común que las distingue de la que ahora nos ocupa: reproducen los elementos métricos del original, es decir, los tercetos encadenados con rimas cruzadas (los endecasílabos italiano se convierten naturalmente en decasílabos en la métrica catalana). Por lo demás, cada una de las tres traducciones parte de presupuestos (implícitos o explícitos) muy diferentes: la prioridad concedida a ciertos elementos en cada caso va en detrimento de otros, como veremos.

La traducción de Febrer circuló manuscrita y no fue impresa hasta finales del siglo XIX (por obra de Vidal y Valenciano), aunque hubo que esperar hasta 1974 para contar con una edición filológicamente fiable (a cargo de Anna M. Gallina, en la colección "Els nostres clàssics") del único ejemplar manuscrito conservado. Como ya han seña-

¹ Llamada en su versión original *La casa sul lago della luna*.



lado diferentes autores (Gallina, Badia i Margarit, Brummer, Piccat) la versión de Febrer se caracteriza por una gran fidelidad al texto italiano, aunque más bien deberíamos hablar de literalidad, pues lo que predomina es la traducción palabra por palabra, que le lleva a introducir en su versión numerosos italianismos, tanto léxicos como morfosintánticos. La forma, por tanto, es lo que parece predominar en esta traducción, a expensas del contenido, que resulta a menudo comprometido. Esto no quiere decir que su traducción carezca de valor, ya que no debemos juzgarla partiendo de los criterios que se siguen actualmente para traducir un clásico: una traducción como la suya era perfectamente acorde con la praxis de los traductores medievales, que se mantenían esencialmente fieles a la letra del original y dejaban su interpretación a los comentaristas, tal como indica Curt Wittlin en sus numerosos estudios de traducciones medievales. Por otra parte, no cabe tampoco pensar en una incapacidad de Febrer para versificar, pues tal posibilidad queda desmentida por su obra poética conservada, que es escasa pero de una gran calidad. La traducción de Febrer tiene un mérito añadido: el hecho de ser la primera traducción del gran poema dantesco a una lengua románica.

Sagarra también parte del principio de conservación del metro y de la rima de los endecasílabos originales. Esto le lleva al sacrificio de parte del original, ya que cada verso, cada terceto deben ser rehechos en base al esquema elegido. A diferencia de Febrer, Sagarra huye de la literalidad, del calco, recreando el original, creando en suma un nuevo poema, ajeno en muchos aspectos a la poética dantesca. Esto produce un resultado de tono altamente literario y poético, pero dificulta al mismo tiempo la lectura ágil y la transmisión del contenido y de la forma del original. No sabemos si por pura coincidencia, la traducción de Sagarra ha sido reeditada al mismo tiempo que la de Mira por la editorial Quaderns Crema en un grueso volumen.

El libro que nos ocupa consta de dos partes: un breve prólogo (págs. 7-10) y el texto de la traducción catalana confrontado con el original italiano; esta segunda parte, lógicamente, constituye la mayor parte del volumen.

Comienza su prólogo Joan F. Mira señalando la conmemoración en ese mismo año —en el mes de marzo— de los 700 años del inicio del viaje de Dante al más allá. Ciertamente no hace falta ninguna excusa para emprender un trabajo como éste, pues —como señala el mismo Mira en su breve prólogo—, la obra de Dante es una pieza fundamental de la cultura universal, que no ha perdido su vigor y a la que es siempre provechoso volver.

Como se ha dicho, el texto se presenta en versión bilingüe (al igual que la de Sagarra y la versión de Febrer en la ed. de Gallina), con el texto original —en cursiva— en las páginas pares y la traducción en las impares. El texto italiano corresponde al de la edición de Giorgio Petrocchi preparada para la *Società Dantesca* y considerada actualmente como canónica. Cada canto está precedido de un breve prólogo en el que se

resume su argumento y se dan las claves para su lectura. No falta en estos prefacios (y en las notas a pie de página) numerosos comentarios irónicos o humorísticos, con los que Mira, lejos de querer burlarse de la obra o del lector, transmite su familiaridad y su pasión por la obra de Alighieri. Los únicos elementos accesorios son —además del índice— las reproducciones de tres grabados de Gustave Doré. Quizá el lector hubiera agradecido ciertos complementos que se hallan en otras ediciones, como croquis del universo dantesco (muy útiles para seguir visualmente el recorrido de Dante y sus guías) o índices onomásticos e incluso temáticos que facilitarían mucho las búsquedas en un texto tan denso de información y personajes como la *Commedia*.

Bajo el texto en catalán se incluyen las notas imprescindibles para la correcta interpretación de la obra, siendo en parte exegéticas y en parte ilustrativas de la turba de personajes que pueblan el poema. Son prácticamente inexistentes las notas de tipo filológico —abundantes en las ediciones italianas—, aspecto éste que se justifica por el tipo de edición (divulgativa) que nos anuncia Mira en su introducción.

La presentación tipográfica es clara, pero un tanto espartana, pues se echan en falta algunos elementos, como por ejemplo los encabezamientos de cada página indicando el número de canto. Llama la atención que los títulos que indican los núcleos temáticos de cada canto y que suelen aparecer en las ediciones italianas, aquí se encuentran solamente en el índice del final del libro: hubieran resultado mucho más útiles colocados al frente de cada canto. Hay otra cuestión tipográfica de mayor calado en la que la elección de Mira es cuanto menos discutible: la ausencia de sangrías en el verso inicial de cada terceto, presentes en todas las ediciones de la *Commedia*. Dicha ausencia puede dar una mayor impresión de fluidez en la lectura, pero deja de lado el hecho incuestionable de que el terceto es no sólo una unidad métrica sino también sintáctica y narrativa (tal como reconoce el propio Mira: p. 8).

El traductor expresa muy claramente en el prólogo qué tipo de traducción quiere hacer, fruto de su concepción de la *Commedia* y de cómo debe leerla un lector actual. Vale la pena reproducir algunos fragmentos. La obra es ante todo la narración de un viaje: “[La *Commedia*] és un “poema sacre», com volia el seu autor, però és també —i, per a mi, és sobre tot— una esplèndida narració, un viatge per a descobrir i ordenar el món sencer i la propia vida” (p. 7); “el lector modern hauria de llegir la *Commedia* també en vers, com la va escriure Dante, però en primer lloc i sobretot sense perdre la sensació i l’efecte d’estar llegint una narració, un viatge, una història” (p. 7-8). Al mismo tiempo, y a pesar de que no se pueda mantener rigurosamente el esquema del terceto encadenado dantesco, no se puede olvidar que es un poema: “llegir la *Commedia* traduïda en prosa seria perdre una gran part del component essencialment poètic, lligat en bona mesura al vers, que hi és del tot substancial, i insubstituïble com a forma, gust i color de l’expressió”. Resulta asimismo esencial conservar la *naturalidad* con la que —señala Mira acertadamente—, las personas cultas contemporáneas a



Dante debían leer la obra. De ahí la conclusión: “Una traducció de la *Commedia*, doncs, hauria de poder-se llegir com una narració, i escrita en un llenguatge que transmeta un mínim d’artifici forçat, i un màxim de «naturalitat». Però reproduint, ahora, la base mètrica original: en hendecasil·labs, com és *natural* —o més exactament decasíl·labs, en la versió catalana—, i amb la naturalitat dels ritmes variats del mateix Dante” (p. 8). Por último, en lo que respecta a la rima, ésta se ha omitido, aunque a menudo surge espontáneamente y no se evita; señala Mira que se ha permitido el “lujo” de rematar cada canto con un cuarteto de rima cruzada.

Es de agradecer esta claridad de principios a Mira. Sin embargo, estas intenciones no se ven siempre reflejadas en su traducción, en parte porque alguna de las pautas señaladas resultan contradictorias, en particular la preeminencia de la propugnada naturalidad narrativa y el mantenimiento del tono poético que sin duda tiene el original italiano. En efecto, con tal de facilitar una lectura fluida —realmente lo es— quedan en el camino un buen número de peculiaridades estilísticas, tan importantes o más que la propia narración: sin duda nos encontramos ante una narración, pero la *Commedia* es ante todo —no se debe olvidar— un texto poético y didáctico, con momentos de altísima poesía. De este modo, la traducción de Mira, en comparación con el original, pierde fuerza y tono poético, como consecuencia de esa primacía de la narración sobre la poesía. Cabría preguntarse si esta elección justifica el resultado. Personalmente creo que si bien puede resultar justificado sacrificar por ejemplo la rima, no lo es en cambio la supresión —a veces sistemática— de recursos estilísticos tales como los hipérbatos, los quiasmos, las aliteraciones y otros elementos métricos y retóricos fundamentales; o bien la sustitución de un léxico de marcado carácter culto y poéticos por otro más marcadamente prosaico.

El aspecto más positivo de esta traducción es la correcta interpretación del texto. En efecto, con muy pocas excepciones. Mira demuestra un conocimiento profundo del texto y de sus comentarios. Son muy pocos los lugares en los que hay malentendidos, y parecen más bien fruto de una escasa atención o de exigencias de la rima o el metro. Veamos algunos ejemplos: *cominciò elli allor sì dolcemente / che la dolcezza ancor dentro mi suona* // *començà ell llavors, tan dolçament, que la dolçor em ressona per dins* (*Purg.*, II, 113-114) [se elimina la palabra *ancor*, cambiando completamente el sentido temporal de la frase]; *Li occhi da Dio diletti e venerati, / fissi ne l’orator, ne dimostrarò / quanto i devoti prieghi le son grati* // *Els ulls que Déu tant estima i venera, / fixos en qui pregava, demostraren com els agrada una oració devota* (*Par.*, XXXIII, 40-42) [*ne dimostrarò* quiere decir “nos (de) mostraron, mientras que *le*, al traducirlo por *els* parece referirse a *els ulls*, mientras que en realidad se refiere a la Virgen, a la que van dirigidas las palabras].

Algunos pasajes de la *Divina Commedia* —los más conocidos y citados— revisten una importancia particular, y su traducción requiere un especial esmero. El traductor,

consciente de este hecho, ha puesto mayor empeño que en otros pasajes y obtiene resultados de mayor altura. Es el caso de algunas de las conmovedoras plegarias que se encuentran en momentos clave, como en el agradecimiento de Dante a Beatriz de *Par.*, XXXI, 79-90 o la oración a la Virgen en el inicio de *Par.*, XXXIII; también resulta especialmente conseguida la traducción del lamento de Dante por la situación de Italia en *Purg.* VI; o la mayor parte de los versos que reproducen las terribles palabras colocadas a la entrada del Infierno (*Inf.*, III). Sin embargo, en este último pasaje hay dos elementos discordantes, representativos de una tendencia pronunciada en la traducción: la presencia al final de los dos primeros versos de dos palabras con idéntica raíz (*dolente/dolore*) se deshace en la traducción (*sofrent/dolor*): quizás se hubiera podido traducir el primero con *dolent* atendiendo al significado etimológico de esta palabra, “que pateix” (como se hace por otra parte con *amable* en *Purg.*, I, 85, que vale “digno de ser amado” y no “gentil”); en segundo lugar, en el v. 8 desaparece una de las muchas repeticiones tan caras a Dante: *Dinanzi a me non fuor cose create / se non etterne, e io eterno duro* // *Abans de mi no va ser creat res / que no fóra tan etern com sóc jo* (otro caso de eliminación de una iteración significativa es *Purg.*, XX, 86-91, donde se repite *veggio*; sí que se sigue la repetición de *Cristo* en *Par.*, XII, 71-75.). Un caso singular es el del primer verso del poema, tan importante en toda su extensión: frente a los traductores anteriores, que respetan su integridad, Mira elimina el fundamental *nostra*, tan cargado de significado, probablemente por motivos de medida del verso: *Nel mezzo del cammin di nostra vita* // *A la meitat del camí de la vida*.

El verso endecasílabo y el terceto encadenado son los elementos estructurales básicos en la *Commedia*; de hecho, son elevadísimos los casos de coincidencia entre período sintáctico y terceto, hecho escrupulosamente respetado en la traducción. El endecasílabo dantesco no es el que usará Petrarca y tras él toda la tradición poética italiana, pues el de Alighieri presenta una gran variedad de esquemas acentuales, aunque predominan ya aquí los que serán tipos canónicos a partir de Petrarca. Febrer, en su traducción, al ser el primero en utilizar esta estrofa en catalán, presenta una notable diversidad, aunque predominan los versos decasílabos con acento en la 4ª sílaba. Mira, tras afirmar que para el propio Dante no fue una preocupación primordial, advierte de que en su traducción se podrá encontrar una variedad de ritmos que pueden chocar por comparación con los tipos canónicos de decasílabo de la poesía catalana clásica. Así es, pero no puede compararse la relativa libertad del original dantesco con la excesiva desenvoltura que en este aspecto encontramos en la traducción de Mira, con numerosos versos que no responden a ninguna norma (algunos ejemplos: *Inf.*, XIX, 132; XXIV, 149; XXXIV, 137; *Purg.*, I, 15, etc.) y que podrían entorpecer por ejemplo una lectura en voz alta.

Otro aspecto que abandona el traductor es la rima. A pesar de la importancia de este elemento —pues muchas veces (por ejemplo con las “rimas difíciles”) subrayan el



carácter de determinados pasajes—, parece una decisión aceptable, sobre todo teniendo en cuenta su opción de dar mayor resalte al contenido respecto a la forma. Únicamente la mantiene (según él un “lujo”) en los últimos cuatro versos de cada canto. En realidad, no se acaba de entender muy bien este hecho (si no es como un “lujo”, es decir, como algo extravagante), pues ni siempre los cuatro últimos versos constituyen una unidad (ejs.: *Inf.*, XXIV, XXXII; *Par.*, III), ni siempre el final del canto significa la conclusión de un episodio (ejs.: *Inf.*, VI-VII, XXIV-XXV, XXXII-XXXIII, etc.). En la mayoría de los casos la rima es asonante (o mixta: asonante en una de las parejas y consonante en la otra), lo que poco tiene que ver con el original. Los resultados obtenidos en estos versos finales es muy dispar: junto a cuartetos realmente conseguidos (por ejemplo los versos finales de *Inf.*, VI, XI, XV, XVII XXI, XXIII) hay otros mucho menos afortunados, bien por el metro, bien por la rima, bien por otras causas (por ejemplo *Inf.*, III, XVIII, XXVI).

Pero lo menos positivo de esta traducción es el descenso generalizado del tono poético del texto italiano, merced a la supresión de muchos recursos estilísticos dantescos y de una trasposición también bastante general del léxico culto y poético en otro corriente y escasamente evocativo. Veamos algunos ejemplos, representativos de ese cambio de tono: *per un sentier ch'a una valle fiède, / che 'nfin là su facea splacer suo lezzo. // per un sender cap a una vall, baixant, / d'on pujava un efluvi repulsiu. (Inf., X, 135-6); sotto la guardia de la grave mora // guardats per un túmul feixuc de pedres (Purg., III, 129); Che voce avrai tu più, se vecchia scindi / da te la carne, che se fossi morto / anzi che tu lasciassi il 'pappo' e 'l 'dindi', / pria che passin mill'anni? // D'ací a mil anys, seràs més conegut / si et separaves de la carn ja vella que si et mories / abans de deixar el parlar infantil? (Purg., XI, 103-106); I' fui nel mondo vergine sorella // Al món vaig ser monja de joveneta (Par., III, 46); Intra due cibi, distanti e moventi / d'un modo, prima si morria di fame, / che liber'omo l'un recasse ai denti // Si un home ha d'elegir entre dos plats, / igual de lluny i igualment atractius, / es mor de fam sense tastar-ne cap (Par., IV, 1-3); Tu dubbi, e hai voler che si ricerna / in sì aperta e 'n sì distesa lingua / lo dicer mio, ch'al tuo sentir si sterna... // Tu tens dubtes, i vols que ara es concrete el meu discurs en un llenguatge explícit / i tan clar que et resulte comprensible... (Par., XI, 22-24). Por último, resulta chocante el *tupè* que aparece en el siguiente ejemplo: *Dinanzi a me sen va piangendo Alì, / fesso nel volto dal mento al ciuffetto. // Davant de mi camina Alí plorant, / amb un tall que va del mentó al tupè. (Inf., XXVIII, 32-33). Los latinismos, tan abundantes y tan variados en sus fuentes (la Biblia, Virgilio, la escolástica, etc.) son vertidos como tales en catalán sólo en pocos casos, cuando hay coincidencia entre ambas lenguas. Resulta ciertamente difícil reproducir muchos de esos (crudos) latinismos en catalán, pero al menos se deberían traducir con palabras de tono elevado; compruébese esto en *Par.*, VI. Es muy acertada en cambio, la traducción de algunas de las numerosas palabras inventadas por**

Dante, especialmente los parasintéticos formados con el prefijo *in-*: *s'infutura // s'enfutura (Par., XVII, 98), 'mparadisa la mia mente // m'emparadisa l'ànima (Par., XXVIII, 3); no llega a decidirse en cambio con otras palabras más extravagantes, cuya traducción resulta en consecuencia de tono menor: Dio vede tutto, e tuo veder s'inluia // Déu ho veu tot, i tu ho veus tot en ell (Par., IX, 73); s'io m'intuassi, come tu t'inmii // si jo veiés en tu com veus tu en mi (Par., IX, 81).*

Un último aspecto que merece la pena comentar tiene que ver con el modelo lingüístico utilizado, que el propio traductor define como “un català matisadament valencià”. Probablemente chocarán al lector catalanohablante no valenciano algunas peculiaridades de la lengua catalana utilizada, pero en un momento como el actual, en el que la preponderancia de un único modelo parece ya abandonada en favor de un más adecuado policentrismo normativo de la lengua catalana, la elección de Mira debe ser sin duda aplaudida.

Antes de concluir, y de cara a futuras ediciones, deseo señalar unos pocos errores tipográficos o de otro tipo. En el texto catalán: en *Inf.*, XXXII, 131 parece faltar la preposición *de*; en *Par.*, XII, 12 debe ser *seua* en lugar de *seu*; en *Purg.*, XXXIII no aparecen traducidos los versos 127-129 del original italiano.

La traducción de Joan F. Mira supone un loable esfuerzo por acercar la *Divina commedia* al público de lengua catalana en una versión accesible y además correcta en lo que tiene de interpretación del texto dantesco, mucho más que sus predecesoras, a las que supera en este aspecto. Sin embargo, esta *Divina Comèdia* que se presenta a los lectores catalanohablantes carece de la fuerza del original, al haber sido omitidas la mayor parte de sus singularidades estilísticas y que tanta importancia tienen en esta obra universal.²

CESÁREO CALVO RIGUAL
Universitat de València

² Deseo agradecer sus útiles comentarios y sugerencias a mi colega Anna Giordano Gramegna, aunque naturalmente los juicios vertidos en esta recensión son de mi exclusiva responsabilidad.

