



Dante Alighieri, *Divina Comedia: Infierno*, edición de Rossend Arqués Coronas, Chiara Cappuccio, Carlota Cattermole Ordoñez, Raffaele Pinto, Juan Valera-Portas de Orduña y Eduard Vilella Morató, traducción de Raffaele Pinto, Madrid – Buenos Aires – Ciudad de México: Ediciones AKAL, 2021, 831 pp. ISBN 978-84-460-5036-0.

Nuestras lecturas de Dante serán mejores a partir de ahora. No necesariamente más personales o más íntimas —todos los danteanos tenemos nuestra propia *Commedia*, que va modificándose a lo largo de los años según nuestra experiencia o nuestro gusto—, pero sí más ricas, más plenas de contenido. La edición del *Infierno* que nos ofrece la editorial Akal, y que tan oportunamente aparece en este año de celebraciones en torno a Dante, no es simplemente un texto para leer, ni siquiera para citar, para comprobar unas palabras o una referencia. Se trata más bien de una experiencia total, inmersiva, completa, que requiere nuestra atención plena y que la consigue; un magnífico libro-objeto que nos invita a la relectura de cualquier canto para que nos detengamos en él y lo contemplemos desde diferentes ángulos: el poético, el cultural, el filosófico, el artístico. Nos será gozosamente imposible el abandonar la lectura de cualquiera de los cantos editados aquí sin haber profundizado más en el mismo, sin haber extraído algo más de él que nos lleve a inquirir y a leerlo de nuevo, a proyectar nuestra renovada curiosidad hacia sucesivas relecturas.

No hay, propiamente, una introducción en este volumen, no en el modo en que habitualmente entendemos este término —¿es que, de hecho, se puede «introducir» a Dante? ¿No implicaría cada intento de introducción, o de presentación, una violencia o un reduccionismo indebidos?—. El lector encuentra, en cambio, algo muy distinto: una condensada *encyclopaedia dantesca*, de más de 240 páginas, espléndidas y holgadas: una apetitosa *summa* que no invita tanto a la lectura de principio a fin como a ir espigando entre las distintas voces, 18 en total, correspondientes a diferentes aspectos del texto —alegoría, narratología, poética, filosofía... y, evidentemente, Beatriz / Anti-Beatriz— e intercomunicadas de modo que la lectura de una va remitiendo a las otras: no será raro, pues, que el lector se vaya demorando en ellas y pasando de la una a la otra al albur de su curiosidad, sin que importe demasiado la entrada en que empiece. Podemos destacar quizás, entre ellas, el espléndido artículo sobre «Música» ofrecido por Chiara Cappuccio, el muy informativo acercamiento sobre «Economía» de Raffaele Pinto y Juan Varela-Portas de Orduña y los dos formidables ensayos sobre

«Tradición clásica» y «Tradición románica» a cargo de Eduard Vilella. Y, desde luego, cabe saludar como esfuerzo de concisión y claridad la *vita Dantis* aportada aquí, en la voz «Vida» por Rossend Arqués: sucinta, elegante y suficiente.

Este volumen supone, hasta para los más fieles lectores de Dante, una experiencia nueva: la propia organización de los materiales en la página inclina a ello. No se trata sólo de la colocación *a frente* del texto original y de la traducción, y ni siquiera de la belleza de las ilustraciones, muchas veces reproducidas a pie de página, y en otras ocasiones ocupando una página entera. Se debe especialmente a la bella y cómoda disposición de todo el aparato de notas en los márgenes del texto, a izquierda del original y a derecha de la traducción, en un modelo originalísimo entre nosotros, y cuyo referente no debe hallarse en una edición filológica reciente, sino en los manuscritos medievales de comentarios sobre la *Commedia*. El proceso de lectura resulta así tan cómodo como elegante es la disposición de las páginas, con las notas en tinta roja; el texto y las anotaciones quedan así armonizados y diferenciados al mismo tiempo.

Y ahora fijémonos en el riquísimo acompañamiento visual. El volumen está diseñado no sólo para ser leído, sino para ser contemplado, integrado en nuestra experiencia, asimilado al largo de diversos encuentros. En este proceso, el repertorio artístico es una pieza básica: no se nos propone aquí un Dante posible, sino diversas figuraciones y refracciones de Dante, múltiples versiones de los diversos episodios, un enriquecedor mosaico en el que podemos movernos a nuestro antojo. Desde luego, William Blake y Salvador Dalí están aquí, así como Flaxman, Botticelli y Doré. Ahora bien, el tesoro más rico lo configuran aquí las aportaciones de los manuscritos de los siglos XIV y XV, que son usualmente menos accesibles al lector común: las primeras formas de ideación visual del Inferno. Redescubrimos así los matices del manuscrito Horkham mis. 48 de la Bodleian Library, el m. 10057 de la Biblioteca Nacional o el Yates-Thompson de la British Library. No debe sorprendernos que los esplendorres de estos manuscritos tengan tan afortunada presencia aquí: uno de los responsables principales de esta edición es el profesor Rossend Arqués, que lleva a cabo desde hace ya varios años una labor de investigación encomiable en torno a Dante y el arte, con contribuciones muy destacadas sobre el legado dantesco bajomedieval (véanse, a este respecto, los soberbios volúmenes sobre *Dante Visualizzato* que ha editado en años recientes junto a Marcelo Ciccuto y Sabrina Ferrara).

Tenemos después las introducciones específicas a los treinta y cuatro cantos, y el aparato de notas que acompaña a cada uno de ellos. Fijémonos en la que precede al canto XXXIII, por ejemplo: ahí la doctora Carlota Cattermole nos traza con brío y claridad las ambigüedades esenciales del drama de Ugolino della

Gherardesca, evitando la simple repetición de la historia que todos conocemos, señalando las profundas ambigüedades del personaje, el juego de sugerencias a que nos invita Dante en el texto y los desplazamientos del concepto de culpa que se dan en él. En el acompañamiento visual al canto, descubrimos o recordamos a varios Ugolinos: el de Doré, el de Carpeaux (este, reproducido espléndidamente en una ilustración de media página), el del manuscrito 1005 de la biblioteca Nacional, el del It.74 de la BN de París: cada uno de ellos ofrece matices distintos, en un juego de espejos que revela diferentes mentalidades históricas, y que podemos comparar a placer con la versión original. Las notas se sitúan en los márgenes del texto, claramente diferenciadas del mismo, en caracteres claros y legibles: ahí hay tiempo de detenerse en varias de las paradojas teológicas más arriesgadas de Dante —la posesión diabólica de Branca Doria, por ejemplo— y de considerar diversos matices formales. Introducción, texto, imágenes y notas se refuerzan mutuamente en una viva interacción, en un diálogo o coloquio entre ellos. No importan las veces que hayamos leído este canto, emergeremos de estas páginas con interés y curiosidad renovados por el mismo.

O centrémonos por un momento en el canto XIII, el correspondiente al bosque de los suicidas. Tenemos de entrada una sucinta y clara introducción, en la cual hay sin embargo espacio suficiente para que Eduard Vilella nos invite con finura a ajustar nuestros oídos a la imaginería misma del texto, a su «denso entramado... sus trágicas implicaciones, la vibrante cadencia emotiva... (que) confieren al Canto un cromatismo empapado de desesperación.» Conocemos bien el episodio de Pier delle Vigne, podemos haberlo memorizado en el pasado, pero aun así advertiremos nuevos matices gracias al profesor Vilella: el juego de ausencias y de negatividad que permea todo el canto, el uso de «líneas retorcidas, tortuosas, a menudo fracturadas», todo ello en correlato formal de la condena moral del suicidio: condena sólida, fuerte, de raíz agustiniana y en absoluto partícipe de ningún estoicismo. Las notas, abundantes pero muy cómodamente dispuestas en los márgenes del texto, nos señalan la densa imbricación de los juegos verbales con la circunstancia de los personajes o, por decirlo de otro modo, nos muestran el bosque retórico que reproduce el propio bosque sin caminos en el que la acción de este canto se desarrolla. Como remate, las iconografías románticas de Blake, Flaxman y Doré, contrastadas con las extraídas de los manuscritos Holkham Misc. 48 (Bodleian Library), Yates-Thompson 35 (British Library) y It.74 (Bibliothèque Nationale), nos permiten el lujo de comparar y valorar a nuestro gusto las diversas ideaciones visuales nacidas de este *locus classicus* dantesco. La edición de cada canto activa así, pues, la densa experiencia multisensorial que el texto de la *Commedia* reclama.

Una consideración especial y diferenciada merece, desde luego, la traducción. Disponemos, como es bien sabido, de abundantes y valiosas versiones de Dante al castellano; mi generación se nutrió mucho de la *Commedia* rimada de Ángel Crespo, y muy recientemente hemos podido gozar de la depurada y limpia versión de José María Micó. Pero lo que tenemos aquí, gracias una vez más al orfebre de la lengua Raffaele Pinto, es algo profundamente nuevo y original. Pinto es un auténtico orfebre del endecasílabo castellano, un poeta elegantísimo que ha integrado al Trecento y a Dante en su propia voz durante años (recordemos sus versiones de la *Vita Nuova* y de las *Canciones*), y que sabe que el ritmo, la dicción y el vocabulario inclusivo son las piezas fundamentales para que el verso dantiano respire, nos hable y nos interpele. No tiene sentido forzar la sintaxis más allá de donde el propio Dante la fuerza, ni buscar equivalencias sonoras indebidas para marcar la rima; la *diritta via* se encuentra aquí en el difícil arte de dejar que Dante hable en endecasílabos castellanos. Veamos el famoso final del canto V, con el desmayo del poeta ante la fuerza de la lujuria:

E caddi como morpo morto cade (INF V: 142)
 Y me caí, cual cuerpo muerto cae (INF V: 142)

El poeta no cae como un «cuerpo inanimado» (así lo quería una versión anterior) sino, simple y llanamente, «como cae un cuerpo muerto»; el verso mantiene plenamente la sequedad del original, así como la aliteración en «c» que endurece la dicción y el tono. O fijémonos en la reacción interrogativa de Dante ante las palabras que señalan la entrada al infierno:

Per ch'io: «Maestro, il senso lor m'è duro» (INF III: 12)
 «Maestro», dije, «¿qué quieren decir?» (INF III: 12)

De nuevo, ningún forzamiento indebido, ningún énfasis fuera de lugar (en una traducción anterior llegábamos a leer «su sentido es duro»), sino la simple interrogación temerosa ante esos caracteres desconocidos: «Maestro, ¿Qué quieren decir?». Se nos restituye aquí la naturalidad de Dante, su flexibilidad; la norma suprema la establece aquí en todo momento el endecasílabo castellano, su ritmo y su dinámica expresiva. Podríamos detenernos con gozo en la rotunda versión que Pinto ofrece del aprisionamiento de Agnolo dei Brunelleschi por la serpiente (XXV: 70-78), en la que domina el nervio de los grupos verbales; o bien en la fuerza de los grupos consonánticos y la variedad sonora que nos llegan en la descripción de Gerión (XVII: 7-27). En cualquier caso, el rigor métrico, la

exigencia expresiva y la variedad tonal brillan en este nuevo Dante en castellano como pocas veces lo hicieron antes. Tenemos motivos de honda alegría y disfrute, pues, no solo como lectores habituales de la *Commedia*, sino como lectores de poesía *tout court*.

Concluyamos, si es que ello es posible ante un volumen casi infinito como este. Este es ciertamente un libro para amigos de Dante, para lectores y estudiosos habituales de Dante; pero también es un libro que ganará, sin duda, nuevos y buenos amigos para Dante. Y estos lo verán y recibirán (y ello, por primera vez en España) no como un autor rígido, uniforme, previsiblemente igual a sí mismo o encerrado en su canonicidad, sino a la vez como poeta vivo, como pensador, como filósofo y como creador de una densa, rica y compleja tradición artística. No se me ocurre un elogio mayor a este enorme y meritorio trabajo.

Joan Curbet Soler

Universitat Autònoma de Barcelona

Joan.Curbet@uab.cat

<https://orcid.org/0000-0002-3540-2101>