

*Al Sr. D.ellan utellalalomas  
El autor*

**BARTOLOMÉ MIERA**

**EL INFIERNO**  
**DEL DANTE**



**BUENOS AIRES**

—  
**IMPRENTA DE LA NACION, SAN MARTIN 344**  
—

**1889**



EL INFIERNO  
DE  
LA DIVINA COMEDIA





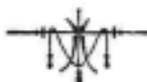
EL INFIERNO  
DE  
LA DIVINA COMEDIA  
DE  
DANTE ALIGHIERI

TRADUCCIÓN EN VERSO CASTELLANO AJUSTADA  
AL ORIGINAL

POR  
BARTOLOME MITRE

(Árcade de número de Roma)

CON UN PREFACIO Y NOTAS DEL TRADUCTOR



BUENOS AIRES

—  
Imprenta de LA NACION, San Martín 344

—  
1889

---

Edicion de cien ejemplares para circulacion privada.

---

# AL SAGGIO COLLEGIO DI ARCADIA

Homenaje de uno de sus humildes compastores.

Entre los Árcades de Roma.

*Volerindo.*



## TEORIA DEL TRADUCTOR

---

Una traducción,—cuando buena,—es á su original, lo que un cuadro copiado de la naturaleza animada, en que el pintor, por medio del artificio de las tintas de su paleta, procura darle el colorido de la vida, ya que no le es posible imprimirle su movimiento. Cuando es mala, equivale á trocar en asador una espada de Toledo, según la expresión del fabulista, aunque se le ponga empuñadura de oro.

Las obras maestras de los grandes escritores,—y sobre todo, las poéticas,—deben traducirse al pié de la letra, para que sean al menos un reflejo del original. Son textos bíblicos, que han entrado en la circulación universal como la buena moneda, con su cuño, y con su ley, y

constituyen por su forma y por su fondo elementos esenciales incorporados al intelecto y la conciencia humana. Por eso decía Chateaubriand, á propósito de su traducción en prosa del "Paraíso perdido" de Milton, que las mejores traducciones de los textos consagrados, son las interlineales.

Pretender mejorar una obra maestra, vaciada de un golpe en su molde típico, y ya fijada en el bronce eterno de la inmortalidad; ampliar con frases ó palabras parásitas un texto consagrado y encerrado con precisión en sus líneas fundamentales; compendiarlo por demás hasta no presentarle sino su esqueleto; arrastrarse servilmente trás sus huellas, sin reproducir su movimiento rítmico; lo mismo que reflejarlo con palidez ó no interpretarlo racionalmente según la índole de la lengua á que se vierte, es falsificarlo ó mutilarlo, sin proyectar siquiera su sombra.

Cuando se trata de trasportar á otra lengua uno de esos textos que el mundo sabe de memoria, es necesario hacerlo con

pulso, moviendo la pluma al compás de la música que lo inspiró. El traductor, no es sino el ejecutante que interpreta en su instrumento limitado las creaciones armónicas de los grandes maestros. Puede poner algo de lo suyo en la ejecución, pero es á condición de ajustarse á la pauta que dirige su mano y al pensamiento que gobierna su inteligencia.

Son condiciones esenciales de toda traducción fiel en verso,—por lo que respecta al proceder mecánico,—tomar por base en la estructura el corte de la estrofa en que la obra está tallada; ceñirse á la misma cantidad de versos, y encerrar dentro de sus líneas precisas las imágenes con todo su relieve, con claridad las ideas, y con toda su gracia pristina los conceptos; adoptar un metro idéntico ó análogo por su número y acentuación, como cuando el instrumento acompaña la voz humana en su medida, y no omitir la inclusión de todas las palabras esenciales que imprimen su sello al texto, y que son en los idiomas lo que los equivalentes en

química y geometría. En cuanto á la ordenación literaria debe darse á los vuelos iniciales de la imaginación, toda su amplitud ó limitarlos correctamente con su concisión originaria; imprimir á los giros de la frase un movimiento propio y al estilo su espontánea simplicidad ó la cualidad característica que lo distinga, y cuando se complemente con algún adjetivo ó esplanación la frase, hacerlo dentro de los límites de la idea matriz. Por último, tomando en cuenta el ideal, el traductor, en su calidad de intérprete, debe penetrarse de su espíritu, como el artista que al modelar en arcilla una estatua, procura darle no sólo su forma externa, sino también la expresión reveladora de la vida interna.

Sólo por este método riguroso de reproducción y de interpretación,—mecánico á la vez que estético y psicológico,—puede acercarse en lo humanamente posible una traducción á la fuente primitiva de que brotara la inspiración madre del autor en sus diversas y variadas fases.

Tratándose de la "Divina Commedia", la tarea es más ardua. Esta epopeya, la más sublime de la era cristiana, fué pensada y escrita en un dialecto tosco, que brotaba como un manantial turbio del raudal cristalino del latín, á la par del francés y del castellano y de las demás lenguas románicas, que despues se han convertido en rios. El poeta, al concebir su plan, modeló á la vez la materia prima en que la fijara perdurablemente. Esto que constituye una de sus originalidades y hace el encanto de su lectura en el original, es una de las mayores dificultades con que tropieza el traductor. Las lenguas hermanas de la lengua del Dante, muy semejantes en su fuente originaria, se han modificado y pulido de tal manera, que traducir hoy á ellas la "Divina Commedia", es lo mismo que vestir un bronce antiguo con ropage moderno; es como borrar de un cuadro de Rembrandt, los toques fuertes que contrastan las luces y las sombras, ó en una estatua de Miguel Angel limar los golpes enérgicos

del cincel que la acentúan. Todo lo que pueda ganar en corrección convencional, lo pierde en fuerza, frescura y colorido. Si el lenguaje de la "Divina Commedia" ha envejecido, ha sido regenerándose, pues su letra y su espíritu se ha rejuvenecido por la rica savia de su poesía y de su filosofía.

El problema á resolver según estos principios elementales, y tratándose de la "Divina Commedia" considerada bajo el punto de vista lingüístico y literario, es una traducción fiel y una interpretación racional, matemática á la vez que poética, que sin alterar su carácter típico, la acerque en lo posible del original al vestirla con un ropage análogo, sinó idéntico, y refleje, aunque sea pálidamente, sus luces y sus sombras, discretamente ponderadas dentro de otro cuadro de tonos igualmente armónicos, representados por la selección de las palabras, que son las tintas en la paleta de los idiomas, que según se mezclen, dan distintos colores.

El sabio Littré, — que á pesar de ser

sabio, ó por lo mismo, era también poeta, — dándose cuenta de este arduo problema, se propuso traducir la "Divina Commedia" en el lenguaje contemporáneo del Dante, tal como si un poeta de la lengua del *oc* la hubiese concebido en ella ó traducido en su tiempo con modismos análogos. Esta es la única traducción del Dante que se acerque al original, por cuanto el idioma en que está hecha, lo mismo que el dialecto florentino aun no emancipado del todo del latín ni muy divergentes entre sí, se asemejaban más el uno al otro, y dentro de sus elementos constitutivos podían y pueden amalgamarse mejor.

Según este método de interpretación retrospectiva, me ha parecido, que una versión castellana calcada sobre el habla de los poetas castellanos del siglo XV, — para tomar un término medio correlativo, — como Juan de Mena, Manrique ó el marqués de Santillana, cuando la lengua romance libre de sus primeras ataduras empezó á fijarse, marcando la tran-

sición entre el período anti-clásico y el clásico de la literatura española, sería quizás la mejor traducción que pudiera hacerse, por su estructura y su fisonomía idiomática, acercándose más al tipo del original. Es una obra que probablemente se hará, porque el castellano, por su fonética y prosodia, tiene mucha más analogía que el viejo francés con el italiano antiguo y moderno, y puede reproducir en su compás la melopea dantesca, con sus acordes armónicos, con sus sonidos llenos, y su combinación métrica de sílabas largas y breves como en el latín de que ambos derivan.

Aplicando estas reglas á la práctica, he procurado ajustarme al original, estrofa por estrofa y verso por verso, como la vela se ciñe al viento, en cuanto dá; y reproducido sus formas y sus giros, sin omitir las palabras que dominan el conjunto de cada parte, cuidando de conservar al estilo su espontánea sencillez á la par de su nota tónica y su carácter propio. A fin de acercar en cierto

modo la copia interpretativa del modelo, le he dado parcialmente un ligero tinte arcáico, de manera que, sin retrotraer su lenguaje á los tiempos anti-clásicos del castellano, no resulte por demás pulimentado su fraseo según el clasicismo actual que lo desfiguraría. La introducción de algunos términos y modismos anticuados, que se armonizan con el tono de la composición original, tienen simplemente por objeto darle cierto aspecto nativo, para producir al menos la ilusión en perspectiva, como en un retrato se busca la semejanza en las líneas generatrices acentuadas por sus accidentes.

Tal es la teoría que me ha guiado en esta traducción.

El Dante ha sido por más de cuarenta años uno de mis libros de cabecera, con la idea desde muy temprano de traducirlo; pero sin poner mano á la obra, por considerarlo intraducible en toda su intuición, bién que creyese haberme impregnado de su espíritu. Pensaba, que las obras clásicas de este género, que

hacen época y que nutren el intelecto humano, debieran asimilarse á todas las lenguas, como variando su cultivo se aclimatan las plantas útiles ó bellas en todas las latitudes del globo. La "Divina Commedia", es uno de esos libros que no puede faltar en ninguna lengua del mundo cristiano, y muy especialmente en la castellana, que hablan setenta millones de seres, y que á la par del inglés, —como que se dilatan en vastos territorios,—será una de las que prevalezca en ambos mundos. Esto, que explica la elección de la tarea, no la justificaría empero, si existiese en el castellano alguna traducción que reflejase siquiera débilmente las inspiraciones del gran poeta, pues entonces sería inútil, cuando no perjudicial.

Cuando por la primera vez me ensayé por vía de solaz en la traducción de algunos cantos del "Infierno" del Dante, con el objeto de pagar una deuda de honor á la Academia de los Arcades de Roma, no conocía sinó de mala fama la versión en verso castellano del general

Pezuela, más conocido con el glorioso título de conde de Cheste. Después, vino por acaso á mis manos este libro. Su lectura me alentó á completar mi trabajo, con el objeto de propender en la medida de mis fuerzas á la labor de una traducción, que verdaderamente falta en el castellano. La del general Pezuela, elogiada por sus amigos, ha sido justamente criticada en la misma España, por inarmónica como obra métrica; enrevesada por su fraseo, y bastarda por su lenguaje. Sin ser absolutamente infiel, es una versión contrahecha, cuando no remendona, cuya lectura es ingrata, y ofende con frecuencia el buen gusto y el buen sentido. Es como la escoria de un oro puro primorosamente cincelado, que se ha derretido en un crisol grosero. Esto justifica por lo menos la tentativa de una nueva traducción en verso. La mía, puede ser tan mala ó peor que la de Pezuela; pero es otra cosa, según otro plan y con otro objetivo. Si se comparan ambas traducciones, se verá, que apesar de la analogía

de las dos lenguas, difiere tanto la una de la otra, que solo por acaso coinciden aún en las palabras. Diríase que los traductores han tenido á la vista diversos modelos. Quizás dependerá esto del punto de vista ó del temperamento literario de cada uno.

El único poeta español moderno, que pudiera haber emprendido con éxito la traducción del Dante, es Nuñez de Arce. En su poema la "Selva oscura", ha mostrado hallarse penetrado de su genio poético; pero tan sólo se ha limitado á imitarlo. Es lástima; pues queda siempre este vacío en la literatura castellana, que la traducción Pezuela no ha llenado.

He aquí los motivos que me han impulsado á llevar á término esta tarea, emprendida por vía de solaz y continuada con un propósito serio. Una vez puesto á ella, pensé, que no sería completa si no la acompañaba con un comentario que ilustrase su teoría y explicara la versión ejecutada con arreglo á ella. Tal es el origen de las anotaciones complemen-

tarias, todas ellas motivadas por la traducción misma, dentro de su plan, que pueden clasificarse en tres géneros: 1º Notas justificativas de la traducción, en puntos literarios que pudieran ser materia de duda ó controversia. 2º Notas filológicas y gramaticales con relación á la traducción misma. 3º Notas ilustrativas respecto de la interpretación del texto adoptado en la traducción. No entro en citas históricas, ni repito lo que otros han dicho ya; y si bién me pongo alguna vez en contradicción con las lecciones de los comentadores italianos del Dante, que con tanta penetración han ilustrado el texto en muchas partes oscuro de la "Divina Commedia", es tributándoles el homenaje que á su paciente labor se debe, y que con frecuencia me han alumbrado en medio de las tinieblas dantescas.

El objetivo que me he marcado, es más fácil de señalar que de alcanzar; pero pienso que él debe ser el punto de mira de todo traductor concienzudo, así como de todos los extraños á la lengua italiana,

que se apliquen con amor á la lectura del Dante, repitiendo sus palabras:

O degli altri poeti onore e lume,  
Vagliami il lungo studio e grande amore  
Che m'ha fatto cercar lo tuo volume.

En esta edición limitadísima, para circulación exclusivamente privada, solo se contienen cuatro cantos y parte de uno: el canto primero, que es la sombría portada del poema infernal; el tercero, que es la pavorosa entrada al infierno, y los dos episodios de Francesca de Rimini y de Hugolino, célebres ambos, el uno por su patética ternura y el otro por sus peripecias trágicas. En ellos están encaradas, ya que no vencidas, todas las dificultades que la versión presenta, por la diversidad de los cuadros y la variedad de los tonos. Es una muestra de lo que será el trabajo,—ya muy adelantado,—una vez concluido, y un *specimen* de la edición definitiva.

Buenos Aires, Enero de 1889.

BARTOLOMÉ MITRE.

---

## DANTE Y VIRGILIO

*O degli altri poeti onore e lume.*



# EL INFIERNO

## CANTO I

La selva oscura.—El poeta se extravía en ella en medio de la noche.—Al amanecer sale á un valle, y llega al pié de un monte iluminado por el sol.—Se atraviesan en su camino tres animales simbólicos.—Retrocede, y se le aparece la sombra de Virgilio que lo conforta, y le ofrece llevarlo al linde del Paraíso, al través del Infierno y el Purgatorio.—Los dos poetas siguen su camino.

En medio del camino de la vida,  
~~Encontréme al través de selva oscura~~  
Sin ninguna vereda conocida. 3

Decir lo agreste que era, es cosa dura,  
Esta selva tan áspera y tan fuerte  
Que en la mente renueya la pavura. 6

Era sombría cual la misma muerte;  
Mas al contar el bien que allí encontrara  
Diré lo que yo viera de esta suerte. 9

- 
- No podría explicar como allí entrara,  
Tan adormido estaba en el instante  
En que el recto camino abandonara. 12
- Al pié de una colina dominante,  
En que aquel hondo valle terminaba,  
Llegué despavorido y vacilante. 15
- Miré hacia arriba, y ví se coronaba  
La cumbre con los rayos del planeta,  
Que á todos los senderos endilgaba. 18
- Entonces la pavora un tanto quieta,  
Que el lago de mi pecho había helado,  
Pasó cual sombra de la noche inquieta. 21
- Y como quien, con hálito afanado  
Toca del mar la orilla, y jadeante  
Mira hacia atrás, el ánimo apocado; 24
- Así también, mi espíritu fluctuante  
Volvió á mirar el temeroso paso  
Que vivo no cruzó ningún andante. 27
- Ya reposado un tanto el cuerpo laso,  
Seguí mi marcha por región desierta,  
El pié más firme siempre en más retraso. 30

- 
- Así me hállaba en la subida incierta,  
Cuando móvil pantera hacia mí vino,  
De maculosa piel toda cubierta. 33
- No se apartaba un punto del camino  
Y continuar mi marcha me impedía,  
De suerte que hube de tornar mohino. 36
- La mañana radiante amanecía;  
Subía el sol al par de las estrellas,  
Que del Divino Amor en compañía 39
- Vieron nacer estas creaciones bellas.  
La hora tranquila, la estación propicia,  
De la pantera las pintadas huellas, 42
- Eran anuncio plácido de albricia;  
Cuando un león cruzando mi sendero  
Trocó en miedo del pecho la delicia. 45
- El león venía á mí muy altanero,  
Rabioso, hambriento, erguido, y parecía  
Estremecer el aire con són fiero. 48
- Luego una loba flaca aparecía,  
Repleta de apetitos, cuya hartura  
Entre dolores mucha gente expía. 51

- De sus ardientes ojos la bravura  
De tal modo turbó mi alma aflijida,  
Que perdí la esperanza de la altura. 54
- Y como, el que atesora de seguida,  
Si pierde lo ganado, ya desmaya,  
Y queda con el alma entristecida, 57
- Así la bestia, con su magra talla,  
Avanzando hacia mí, me repelía  
Hacia la parte donde el sol se calla. 60
- Mientras que al negro valle descendía,  
Me encontré con un sér tan silencioso,  
Que mudo en su silencio parecía. 63
- Al encontrarle en sitio tan umbroso,  
—«*Miserere* de mí! clamé angustiado,  
Hombre seas ó espectro vagoroso». 66
- Y respondió:—«Fuí hombre en el pasado;  
Mántua mi patria fué, y Lombardía  
La tierra de mis padres. Del reinado 69
- «Del gran Julio, alcancé el último día;  
Morando en Roma, bajo el buen Augusto,  
Do culto á falsos dioses se rendía. 72

- 
- «Poeta fuí; canté al héroe justo  
Hijo de Anquises, que de Troya vino  
Cuando su paladión quedó combusto. 75
- «Mas, por qué tú desandas el camino?  
Por qué no vas al monte refulgente  
Principio y fin del goce peregrino?» 78
- «Tú eres Virgilio! la perenne fuente  
De la elocuencia en la inmortal historia!  
Le interrumpí con ruborosa frente. 81
- «Oh! de poetas luminar y gloria,  
Válgame el largo estudio y el afecto  
Que de tus libros guarda mi memoria! 84
- «Tú eres, mi maestro predilecto!  
De tí aprendí tan sólo el bello estilo  
Que tanto honor ha dado á mi intelecto. 87
- «Mas esa bestia, tiéneme intranquilo;  
Hace latir mi pulso, y busco ansioso  
En tus brazos ¡oh, sabio! blando asilo». 90
- Al verme tan turbado y tan lloroso,  
Me replicó:—«Sal de esa oscura vía,  
Deja este sitio agreste y peligroso. 93

- 
- «La bestia que tu marcha contraría  
No permite pasar por su angostura  
Sinó al que se le rinde en agonía. 96
- «Es tan maligna, empero su magrura,  
Que de apetitos y de cebo henchida,  
Hambrea más cuanto mayor hartura. 99
- «Con muchos animales hace vida  
Y muchos más serán, hasta que encuentre  
Al Lebrél que la inmole ya vencida. 102
- «Este no vivirá de tierra y güeltre,  
Sinó de amor, virtud, sabiduría, 105  
Y su nación será de Feltro á Feltre;
- «El salvará la humilde Italia un día,  
Por quien murió Camila y Eurialo,  
Y Niso y Turno con viril porffa. 108
- «Perseguiré do quier sin intervalo  
Esa bestia feroz, hasta el averno,  
Donde se extinga su principio malo. 111
- «Sigue mi paso en busca del infierno,  
Que yo guiaré tu marcha en la subida  
Hasta alcanzar otro lugar eterno. 114

---

«Oirás allí la grito dolorida,  
Y verás los espíritus dolientes  
Que claman por perder segunda vida.      117

«Después verás, en llamas siempre ardientes,  
Vivir contentos, llenos de esperanza  
Los que suspensos sufren penitentes.      120

«Si quieres alcanzar la bienandanza,  
Alguna alma más pura, y muy más digna,  
Te llevará á celeste lontananza;      123

«Pues el Rey que en los cielos nos domina,  
Porque desconocí su ley eterna  
Me veda acceso á su ciudad divina.      126

«El universo desde allí gobierna;  
Ese es su trono y elevado asiento:  
Feliz el que á sus plantas se prosterna!»      129

—«Poeta, dije en suplicante acento:  
Por el Dios que te fué desconocido,  
Sácame de este sitio de tormento.      132

«Llévame donde tú me has ofrecido  
Al través de los mundos tenebrosos,  
Hasta el dintel de Pedro arrepentido»  
Y seguimos la marcha silenciosos.      136



# LA ENTRADA DEL INFIERNO

*Per me si va nell' eterno dolore.*



# LA ENTRADA DEL INFIERNO

## CANTO III

Llega el poeta á la puerta del Infierno, y lee en ella una inscripción pavorosa.—Confortado por Virgilio, penetra en las sombras de los condenados.—Encuentra á la entrada á los cobardes que de nada sirvieron en la vida.—Siguen los dos poetas su camino, y llegan al Aqueronte.—Caronte, el barquero infernal, trasporta las almas al lugar de su suplicio á la otra margen del Aqueronte.—Un terremoto estremece el campo de las lágrimas y un relámpago rojizo surca las tinieblas.—El poeta cae desfallecido en profundo sopor.

*Por mí se llega á la mansión doliente;  
Por mí se pasa á eterno sufrimiento;  
Por mí se va trás la maldita gente.* 3

*Movió á mi Autor el justiciero aliento:  
Hízome la Divina Gobernansa,  
El Primo Amor, el Alto Pensamiento.* 6

*Antes de mí, no hubo ninguna crianza,  
Sino lo Eterno: soy yo lo que dura:  
Abandona al entrar toda esperanza!* 9

Esta leyenda de color oscura,  
Inscrita estaba en lo alto de una puerta,  
Y yo exclamé:—«Oh! que sentencia dura!» 12

Mi guía, con palabra asaz disertada,  
Prevínome:—«Afirma tu conciencia,  
Y que toda flaqueza quede muerta.» 15

«Hemos llegado á la primera audiencia,  
Donde gimen las almas desgraciadas  
Que perdieron el don de inteligencia.» 18

Luego, nuestras dos manos estrechadas,  
Me confortó con rostro placentero,  
Y entramos en las sombras condenadas. 21

Llantos, suspiros, aullo plañidero,  
Llenaban aquel aire sin estrellas,  
Que me bañó de llanto lastimero. 24

Lenguas diversas, hórridas querellas,  
Voces altas y bajas en són de ira,  
Con golpes de mano á par de ellas, 27

---

Confúndense en el aire que se aspira,  
Sin la cuenta del tiempo, cual la arena  
Que en el turbión arrebatada gira. 30

De incertidumbres la cabeza llena,  
Preguntéle:—«Qué son esos lamentos?  
Qué gentes son las que el dolor apena?» 33

Y respondió—«Son estos los acentos  
De los de alma cobarde que vivieron  
De vituperio y de loor exentos. 36

«En el coro infernal se confundieron  
Con los ángeles malos, que apocados  
Ni rebeldes ni fieles á Dios fueron. 39

«Del alto cielo están desheredados,  
Perdida su belleza, y ni el infierno  
Los admite en la grey de condenados». 42

Y yo:—«Maestro, ¿qué aguijón punzante  
Los vence así con un dolor tan fuerte?»  
Y él respondió:—«Es cosa de un instante. 45

«No tienen ni esperanza de la muerte,  
Y es su existencia estéril, tan menguada,  
Que hasta se envidian en su triste suerte. 48

«Su memoria en el mundo fué olvidada:  
La caridad y justicia los desdeña;  
Mira y pasa! No hablemos de ellos nada!» 51

Entonces vide una movable enseña,  
Revolotear tan temblorosamente,  
Que de quietud no parecía dueña. 54

Detrás de ella, venía tal torrente  
De muertos, que á no haberlo yo mirado,  
No creyera á la muerte tan potente. 57

Cuando estas sombras hube contemplado,  
Reconocí al que con gran vileza  
La gran renuncia hiciera de su estado; 60

Y comprendí, que era la gente aviesa,  
Secta de miserables renegada  
Por Dios y sus adeptos con crudeza. 63

Esta turba que en vida no fué nada,  
Iba toda desnuda, y sin consuelo  
Por moscones y avispa tormentada. 66

Ella regaba con su sangre el suelo,  
Que mezclada con lágrimas, caía,  
Y gusanos bebían con anhelo. 69

A otro lado tendí la vista mía,  
Y ví gente á la orilla de un gran río  
Que en tropel á su margen acudía. 72

Y pregunté:—«Oh tú! Maestro mío,  
Por qué esa gente por pasar se afana,  
Según columbro en este sitio umbrío». 75

Y él:—«Lo sabrás, tan luego que cercana  
Del Aqueronte triste, la ribera  
Toquemos junto con la gente insana». 78

Impresionado por su voz austera,  
Vergonzoso callé, y tristemente,  
Seguimos hasta el río la carrera. 81

Y allí, veo venir en una barca  
Un anciano canoso, que nos grita:  
—«Almas perversas! guay de la comarca! 84

«No más veréis del cielo luz bendita!  
Vengo á llevaros á la oscura playa  
De hielo y fuego de la grey maldita. 87

«Y tú, mortal, que por acaso te hallas  
Entre los muertos, vuelve presuroso.  
¿Qué es lo que te detiene y por qué callas? 90

“Por otro puerto menos proceloso  
Encontrarás esquife más ligero,  
Que te saque del mundo tenebroso. 93

Y mi maestro, en ademán severo,  
Le dijo así:—“No turbes su jornada:  
Lo quiere así quien puede lo hacedero” 96

Quedó inmóvil, barbuda la quijada,  
Del nauta de la lívida laguna,  
Con dos cercos de fuego su mirada. 99

Pero las almas que terrible aduna,  
Palidecen y tiemblan renitentes  
Al escuchar su acento cada una. 102

Blasfeman de su Dios, de sus parientes,  
Del tiempo, del lugar y su crianza,  
Y de la especie humana y sus simientes. 105

Y amontonada aquella grey se avanza  
Gimiendo, á la ribera maldecida  
Que espera al que en su Dios no tuvo fianza. 108

El demonio de vista encandecida  
Los hacina y embarca, y los golpea  
Con su remo si atardan la partida. III

- Como el otoño tétrico, acarrea  
Las hojas secas que su viento arrasa,  
Y del marchito gajo las voltea, 114
- Así de Adam la pervertida raza  
Obedece la voz de su barquero,  
Como el ave al llamado de la caza; 117
- Y así las sombras van en hervidero  
Por las oscuras ondas, y al momento  
Las reemplaza en la orilla otro reguero. 120
- «Hijo mio,—el maestro en grave acento,  
Me dijo:—La ira del Señor los lleva  
Del mundo en el continuo movimiento. 123
- «De todas partes vienen á esta greva,  
Y de tal suerte Dios los espolea,  
Que el temor en deseos se renueva. 126
- «Por aquí, solo pasa ánima rea,  
Y si á Caronte irrita tu venida  
Ya sabes tú la causa que vocea». 129
- Y aquí, la negra tierra estremecida  
Tembló con furia tal, que aun el espanto  
Baña en sudor mi mente espavorida. 132

De este campo de lágrimas, un viento  
Brotó furioso, y llamarada roja  
Surcó el espacio, y caí sin sentimiento  
Cual hombre á quien el sueño le acongoja. 136

---

---

FRANCISCA DE RIMINI

*Nessun maggior dolore  
Che ricordarse del tempo felice  
Nella miseria*



# FRANCISCA DE RIMINI

---

## CANTO V

Segundo círculo del infierno.—Minos examina las culpas á la entrada, y señala á cada alma condenada el sitio de su suplicio.—Círculo de los lujuriosos, donde comienza la serie de los siete pecados capitales.—Francisca de Rímini.

Así bajé del círculo primero,  
Hasta el segundo, en que en menor circuito  
Más gran dolor aulla plañidero. 3

Allí, Minos, horrible, gruñe ahito;  
Examina las culpas á la entrada:  
Juzga y manda según reo y delito. 6

Cuando se acerca el alma malhadada,  
Ante su faz, desnuda se confiesa;  
Pues para él no hay conciencia encapotada 9

Cada cual á su círculo endereza,  
Y en los repliegues de su cola, escrita  
Va la sentencia de cada alma aviesa. 12

Delante de él la multitud se agita:  
Hablan, escucha, y con soberbio imperio,  
Ordena, y al abismo precipita. 15

—«Qué buscas del dolor en el misterio?»  
Me dijo, y contemplóme de hito en hito,  
Suspendiendo el severo ministerio. 18

«Guay de quien fías, y no seas cuito!  
No te engañe la anchura de la entrada!»  
Y mi guía le dijo: —«Á qué ese grito! 21

«No le interrumpas su fatal jornada:  
Lo quiere así quien todo lo ha podido;  
Y no preguntes más: está ordenada!» 24

Ora comienza el grito dolorido  
A resonar en la mansión del llanto,  
Y el corazón golpea y el oído. 27

Era un lugar mudo de luz, en tanto  
Que mugía cual mar embravecida  
Por encontrados vientos, con espanto. 30

La borrasca infernal, siempre movida,  
Los espíritus lleva en remolino,  
Y los vuelca y lastima en su caída. 33

Y en el negro confín del torbellino,  
Se oyen hondos sollozos y lamentos,  
Que niegan de virtud el don divino. 36

Eran los condenados á tormentos,  
Los pecadores de la carne presa  
Que á instintos abajaron pensamientos. 39

Cual estorninos, que en bandada espesa  
En tiempo frío el ala inerte estiran,  
Así van ellos en bandada opresa. 42

De aquí, de allá, de arriba-abajo giran  
Sin esperanza de ningún consuelo:  
Ni á menos pena ni al descanso aspiran. 45

Como las grullas que en tendido vuelo  
Hienden el aire al són de su cantiga,  
Así van en su oscuro desconsuelo. 48

—«Maestro, exclamé, exhausto de fatiga,  
Qué sombras son las que en su giro eterno  
El aire negro con furor castiga?» 51

- 
- «La primera que ves en este infierno,—  
Me dijo,—emperatriz fué de naciones  
De muchas lenguas, con poder superno. 54
- «De la lujuria insana las pasiones  
Hizo su ley, para borrar la afrenta  
Que manchaba sus cénicas acciones. 57
- «La Semíramis fué, de quien se cuenta  
Que á Nino sucedió y fué su esposa,  
Donde hoy el trono del Soldán se asienta. 60
- «La otra que ves, se suicidó amorosa  
Infel á las cenizas de Siqueo:  
La otra es Cleopatra, reina licenciosa». 63
- Y á Helena ví, bello y fatal trofeo  
De lüenga lucha, y víctima de amores  
Al grande Aquiles, hijo de Peleo; 66
- Y á Paris y á Tristán, y de amadores  
Las sombras mil, que fueron aflijidas  
Al espirar, con crudos sinsabores. 69
- Luego que supe las antiguas vidas,  
Sentí de la piedad el soplo interno,  
Quebrantado por tantas sacudidas. 72

—«Hablar quisiera con lenguaje tierno,—  
Dije,—á esas sombras que ayuntadas vuelan,  
Tan leves como el aire, en este infierno». 75

Y díjome:—«Por el amor que anhelan  
Pídeles que se acerquen, y á tu ruego,  
Vendrán cuando los vientos las impelan». 78

Y cuando el viento nos las trajo luego,  
Interpelé las almas doloridas:  
—«Venid á mí, y habladme con sosiego». 81

Cual dos palomas por amor llevadas  
Con ala abierta vuelan hacia el nido,  
Por una misma voluntad adunadas, 84

Así del grupo donde estaba Dido  
Cruzaron por el aire tormentoso,  
Tan simpático fué nuestro pedido. 87

Y exclamaron:—«Oh! sér tan bondadoso,  
Que buscas al través del aire impío  
Las víctimas de un mundo sanguinoso! 90

«Si Dios escucha nuestro ruego pío,  
Por tu paz rogaremos en buen hora,  
Pues que te apiada nuestro mal sombrío. 93

«Escuchando tu voz consoladora,  
Diremos nuestra historia dolorida,  
Mientras el viento calla como ahora. 96

«Se halla la tierra donde fuí nacida  
En la marina donde el Po desciende,  
Y su raudal aquieta en su caída. 99

«Amor, que el alma noble pronto enciende,  
Prendó al que ves, de mi gentil persona,  
Que abandoné al morir, cual aun me ofende! 102

«Amor que á amar obliga al que es amado,  
Me ató á sus brazos con amor tan fuerte,  
Que como ves, ni aquí se ha desatado. 105

«Amor llevónos á la misma muerte.  
—En su antro Caín al matador espera».—  
Las dos sombras me hablaron de esta suerte 108

Al escuchar su voz tan lastimera,  
Doblé la frente, y el poeta amado,  
—«¿Qué piensas?» preguntó con voz entera 111

Y respondile todo atribulado:  
«¡Qué deseos, qué dulce pensamiento,  
Les trajeron un fin tan malhadado!» 114

Y volviéndome á ellos al momento,  
Díjeles:—«¡Oh Franciscal tu martirio  
Me hace llorar con pío sentimiento! 117

Mas díme, como en el primer delirio  
El dulce amor avasalló tu acuerdo,  
Y deshojó de tu virtud el lirio! 120

Y ella: «Nada más triste que el recuerdo  
De la ventura en medio á la desgracia!  
Muy bien lo sabe tu maestro cuerdo! 123

«Pero si tu atención aun no se sacia,  
Te contaré, como quien habla y llora,  
De nuestro afecto la pristina gracia. 126

«Léamos un día, por asueto,  
Como al amor fué Lanceloto atado,  
Solos los dos, y sin ningún secreto. 129

«Nuestros ojos, durante la lectura  
Se encontraron: perdimos los colores,  
Y una página fué la desventura! 132

«Al leer, cual tal amante con ternura,  
La anhelada sonrisa besó amante,  
Este por siempre unido á mi amargura, 135

«La boca me besó, todo tremante.  
—Galeoto fué el autor al libro unido!  
—Ese día no leimos adelante!» 138

Miéntras eila me hablaba, dolorido  
Lloraba el otro, y ella de concierto;  
Y lleno de piedad, desfallecido  
Cafí cual se derrumba cuerpo muerto. 142

---

# HUGOLINO

*E se non piangi, di che pianger suoli?*



# HUGOLINO

---

## CANTOS XXXII Y XXXIII

Noveno y último círculo de los traidores, atormentados en el hielo—El conde Hugolino

Dos pecadores, en caverna helada  
Asomaban su lívida cabeza,  
La del uno sobre otra amontonada. 3

Como el hambriento muerde el pan apriesa,  
Así hundía su diente un condenado  
En la nuca del otro que era presa. 6

Cual Tideo de rabia trasportado  
De Menalipo devoró la frente,  
Así roía el cráneo descarnado. 9

«Oh tú! le dije, que con fiero diente  
Muerdes esa cabeza ya reseca,  
¿Cual es el odio que tu pecho siente? 12

«Si no es bestialidad la que te obceca,  
Dí quien eres? por qué tan iracundo?  
Si la lengua con que hablo no se seca,  
La razón que tú tengas diré al mundo». 16

La boca alzó del sanguinoso pasto,  
Y la limpió sañudo en el cabello  
De aquel mísero cráneo casi guasto 19

Y así empezó:—«Quieres que te hable de ello  
Renovando el dolor, que me atormenta  
Antes que la palabra suba al cuello? 22

«Pero si mi palabra es de la afrenta  
Que me mancilla, el germen maldecido,  
Hablaré como el que habla y se lamenta. 25

«No sé quien eres, ni como has venido;  
Mas por tu acento, tú eres Florentino;  
Pensélo así, después de haberte oído. 28

«Sabrás que soy el conde de Hugolino,  
Y porque, al arzobispo de Rugiero,  
Tengo en esta caverna por vecino. 31

«Por los amaños de su genio artero  
Confiéme de él, y á muerte condenado,  
Bien lo sabes, fui triste prisionero. 34

- «Mas no puedes saber mi fin airado,  
Que hoy mi memoria con dolor recorre,  
Ni el modo atroz como yo fuí penado. 37
- «Una estrecha ventana de la torre,  
Que del hambre se llama, y donde alguna  
Vida como la mia el tiempo borre, 40
- Dejóme ver el disco de la luna,  
Y en sueños ví se desgarraba el velo  
De mi adversa fatídica fortuna. 43
- Á éste ví, que cazaba con recelo,  
Lobo y lobeznos, cabe á la montaña  
Que de Pisa y de Luca parte el suelo. 46
- «Con perras flacas, dadas á artimaña,  
Los Gualando, Sismondis y Lanfranco  
Corrían tras su huella en la campaña. 49
- «Lobo y lobeznos, con cansado tranco,  
Fueron presa de jauria destructora,  
Y diente agudo destrozó su flanco. 52
- «Al otro día, al despuntar la aurora,  
Sentí á mis hijos, que entre sueños crueles  
Pedían pan con voz desgarradora. 55

- «Serás muy cruel si de mi mal no dueles,  
Al ver lo que mi sueño presagiaba!  
Si no lloras ¿de qué llorar tú sueles?» 58
- «Al despertar mis hijos, se acercaba  
La hora del alimento acostumbrado;  
Y entre sueños cada uno vacilaba. 61
- «Sentí clavar la puerta; sepultado  
En la prisión quedé; y ví maltrecho  
De mis hijos el rostro demudado. 64
- «Yo no lloraba: roca era mi pecho!  
Ellos lloraban, y Anselmucio dijo:  
«Cómo me miras, padre! qué te han hecho?» 67
- «No respondí... ¡el cielo me maldijo!...  
Ni en aquel día, ni en la noche, opreso!...  
Vino otro sol con afanar prolijo. 70
- «Débil rayo de luz, el aire espeso  
Bañó de la prisión, y estremecido,  
Ví en cuatro rostros mi semblante impreso! 73
- «Mordíme las dos manos dolorido,  
Y mis hijos, pensando que me embiste  
Hambre voraz, prorrumpen en quejido: 76

- «Será para nosotros menos triste  
Que comas nuestra carne miserable:  
Tú puedes despojarla; tú la diste». 79
- «Por consolarlos me mostré inmutable:  
Quedamos todos en mudez sombría...  
¡Porqué no me tragó tierra implacable! 82
- «Así llegamos hasta el cuarto día:  
Gualdo me dijo: «Ven ¡ay! en mi ayudal»  
Y se tendió á mis piés en agonía. 85
- «Gualdo murió! y con la lengua muda,  
Yo ví morir los otros tres, hambrientos,  
El quinto y sexto día en ansia cruda. 88
- «Ciego, busqué sus cuerpos macilentos...  
Dos días los llamé desatentado...  
El hambre sofocó los sentimientos!» 91
- Con ojo torvo, así que hubo acabado,  
Clavó en el cráneo su afilado diente,  
Como perro en un hueso destrozado. 94
- Oh Pisa, vituperio de la gente  
Del bello país en donde el sí se entona!  
Pues que tarda el castigo providente, 97

Las islas de Caprera y de Gorgona,  
Álcense, y que del Arno la corriente  
Anegue la progenie de tu zona! 100

Pues si Hugolino mereció el suplicio  
Como traidor, fué bárbaro atentado  
De sus hijos el triste sacrificio. 103

Oh Nueva Tebas! como has olvidado  
Que la crueldad á la injusticia agrava!  
A Hugo y Brigata, y á los que he cantado,  
Su juvenil edad los amparaba! 107

---

NOTAS DEL TRADUCTOR



## NOTAS AL CANTO I

---

(Los números se refieren á los de los versos en cada canto)

(3) El último verso de este primer terceto, es tomado en parte de Núñez de Arce, quien al traducirlo ó imitarlo, lo ha puesto al frente de su "Selva oscura" en la siguiente forma:

Al bajar la pendiente de la vida  
Me hallé de pronto en una selva oscura  
Agreste y sin vereda conocida.

Más adelante se explicará la razón de no haber observado rigurosamente el precepto de la traducción literal.

(6) Que en la mente renueva la *pavura*.

*Pavura*, traduce fielmente *paura*; pero tiene más fuerza que en italiano, por cuanto expresa el pavor á la vez que la *pavura*. Como lo observa López Pelegrín, y Barcia lo confirma: "un hombre, en el momento de verificarse un terremoto, se llena de pavor: después que ha pasado, tiene *pavura* á los terremotos". Así dice el Dante, dando á la palabra el sentido y la fuerza que tiene en castellano:

Che nel pensier rinnova la paura

En la traducción, literalmente se dice:

Que en la mente renueva la *pavura*.

Siendo el pavor la causa, pavora es el efecto, y este es el que se renueva en el pensamiento del poeta, que por un feliz encuentro de palabras, la traducción puede expresar con más precisión que el original.

- (7) Tanto è *amara*, que poco è *più* morte.  
Era *sombria* cual la misma muerte.

Este verso podría traducirse literalmente:

Es tan *amarga* cual la misma muerte.

Esta promiscuidad ó permutación de los sentidos y su combinación con las facultades morales, es frecuente en las imágenes dantescas, como puede verse en el verso 59 del canto primero, donde se dice: *dove 'l Sol tace* (calla) para indicar "donde el sol se pone"; ó en el verso 28 del canto V, en que se lee: *in loco d'ogni luce muto*, por privado de luz, y en el verso 132 del canto III: "*la mente di sudore ancor mi bagna*". En algunos casos, la traducción puede ajustarse literalmente al original, como lo hemos hecho en los dos citados (V); pero en éste, resultaría una impropiedad, á menos de emplear un circunloquio para explicar el concepto, que debe con precisión encerrarse en una sola palabra. Los mismos comentadores italianos del Dante lo han comprendido, y así dice Brunone Bianchi, explicando este verso, que él envuelve la idea de que "el recuerdo de la selva oscura es tan amargo y pavoroso como el de la muerte". La palabra *sombria*, expresa fielmente en la traducción la idea del poeta, en la doble acepción que tiene en castellano, de oscuro ó sin luz, y tétrica ó melancólica.

- (12) En la anotación al verso 3, señalamos la variante:

Chè la diritta via era smarrita.  
(Sin ninguna vereda conocida)

En esta variante de forma, ajustándonos al sentido

verdadero sin alterarlo, tuvimos presente, que en este verso se repite el mismo concepto:

Che la verace via abandonai.

Agregaremos, para completar el comentario interpretativo de este terceto, que *adormido*, traduce con fidelidad y mas poéticamente las palabras: *pien di sonno*.

(18) Traducido literalmente este verso:

Che mena dritto altrui per ogni calle  
Que conduce rectamente á los demás (á todos) por  
todos los caminos.

La traducción reproduce en otra forma el concepto.

*Endilgar*, viene de *enderesar*, y significa *encaminar*, de manera que en una sola palabra está encerrada la idea de conducir directamente á todos por todos los caminos rectos.

(19) Esta imagen, que á primera vista parece atrevida, ha sido literalmente reproducida en la traducción, por cuanto ella es, no solo propia, sino científica y reconoce un origen histórico. Como lo observa Camerini en sus comentarios, el Dante quiso significar en este verso, la cavidad del corazón, receptáculo de la sangre, que por una feliz coincidencia, en que la poesía se armoniza con la ciencia, Harvey, el descubridor de su circulación, llamó: *sanguinis promptuarium et cisterna*.

(24) Este es uno de los famosos tercetos del Dante. El poeta ha procurado encerrar toda la fuerza de su imagen en la palabra que lo cierra: *guata*, que en italiano significa *mirar*, y por extensión, mirar con atención ó con estupor. En castellano existe la palabra correspondiente *aguaita*, que según Barcia tiene por etimología el verbo catalán *aguaitar*, que en lo antiguo significó *guarda*, de donde derivaría la acepción *aguardar con cuidado ó sea acechar*. Así, la locución

empleada en la traducción de "mirar hacia atrás con ánimo apocado", encierra la idea del miedo con que se mira. La palabra jadeante, que no está en el original, corresponde á *lenna affannata* (hálito afanado), y da mayor fuerza á la imagen dentro de sus contornos precisos.

(25) Alguna vez sucede, que el circunloquio ó el ripio está en el original, y la traducción lo ciñe dentro de líneas más precisas por efecto de la lengua á que se vierte, como se ve en este caso:

Così l'animo, chè ancor fuggiva.  
(Así el ánimo, todavía fugitivo).

Los comentadores italianos para aclarar el concepto con propiedad, lo complementan, suponiendo una forma elíptica. Tommaséo anota: "*fuggitiva di paura*", y Bianchi: "ancor trepidante per l'avuta paura". La palabra *fluctuante*, tomada en la acepción figurada de vacilante, y por extensión estar en peligro, que recta y genuinamente significa *trepidante* ó *trémulo*, encierra la idea del poeta conforme con su autorizado comentario.

(27) *Andante*, adjetivo anticuado, en el sentido de *aventurero* y comprometido en empresa arriesgada. La palabra *andante* puede considerarse implícita en la palabra *persona*, que gramáticamente es la persona ó el sugeto en el original, de manera que, tomada en su acepción primitiva, viene á ser su atributo natural en la traducción.

(30) Si che il piè fermo sempre era il più basso.  
(El pié más firme siempre en más retraso).

Este verso ha dado origen á tan largos como triviales comentarios. Bianchi, amplificando el comentario de Buti, emplea no menos de una columna de sus notas, en demostrar, que el Dante quiso significar que descendía por una pendiente suave, en la que, á la

inversa de cuando se camina por una llanura, el pié más firme suele estar más alto que el de movimiento, ó sea el menos firme. Fúndase para ello, en que el poeta dice, que caminaba por una *piaggia diserta*, que supone el comentador ser una *costa*, sin advertir que *piaggia* en italiano, en su acepción poética, es cualquier lugar, "qualsivoglia luogo", según la definición de Fanfani en su autorizado "Vocabulario". No sintiendo el comentador firme su paso en este terreno, admite que pueda tener el concepto un significado moral. Robiala, por el contrario, entiende que el Dante subía (*che saliva*), y así lo repite Blanc. Tomando en cuenta las alternativas de la marcha del poeta, del texto se desprende claramente, "que subía". Había atravesado la selva oscura, que dejaba á su espalda; en seguida, descansó, y volvió á seguir su camino por la *piaggia diserta*, ascendiendo la pendiente del monte, que era el término del valle que transitaba, lo que le obligaba á afirmar más el pié más bajo, como sucede cuando se sube. (Verso 28-30). Más adelante dice, que al comenzar la subida (*al cominciar dell'erta*) se le apareció la pantera (verso 31-32), que le obligó á retroceder, ó sea á descender (verso 36), como lo dice expresamente.

Relacionando estos antecedentes con el cansancio del viajero, podría traducirse de dos modos, igualmente vagos:

—Afirmando al subir, tardío paso.

—Procurando afirmar el tardo paso.

Hemos preferido traducir literalmente, reproduciendo el movimiento que describe el verso, sea que subiera ó que bajase, pues admite todos los significados físicos ó morales que quieran darse al concepto.

- (32) Ed ecco, quasi al cominciar dell'erta,  
Una lonza leggiara e presta molto,  
Che di pel maculato era coverta.

Ningún comentador ha podido explicar satisfactoriamente el simbolismo de esta pantera, que es, juntamente con el león y la loba de que hace mención más adelante, las tres bestias que hacen retroceder al solitario viajero en su camino, al tiempo de ascender al monte: "*Che mena dritto altrui per ogni calle*".

Blanc, partiendo de que *lonza* viene del latín *lynx*, declara no poder definir si se trata de una pantera, de un lince ó de un leopardo, cuando la palabra misma (*lonza*) señala la especie del animal. Los comentadores antiguos, ven en la *lonza* la representación de la lujuria; en el león la soberbia, y en la loba la avaricia; y los modernos ven en la primera la envidia, no faltando quien acumule en ella la lujuria y la envidia, ó le dé otra interpretación puramente moral. Hugo Foscolo, en su "Discurso sobre el poema del Dante", fué el primero que dió á esta alegoría el significado político que sin duda tuvo para el gibelino de la edad media, que presentía como Maquiavelo la unidad italiana. Según esto, las tres bestias, representarían las tres principales potencias, que por entonces mantenían á la Italia dividida, y obstaban al restablecimiento de la autoridad imperial y de la paz. Así, la *lonza leggiere e presta* (ágil y móvil) *di pel maculato*, sería Florencia, dividida en los partidos Blancos y Negros; el león, la casa real de Francia, á la sazón dominante en Nápoles, y representada por Carlos sin tierra, el cual hizo desterrar al Dante de Florencia. Florencia detuvo la carrera política del Dante, como la pantera lo detenía en su camino fantástico (verso 35-38). Apesar de esto, como que en la onza ó pantera quiere simbolizar á su patria, ve en su aparición un buen presagio, y dice que su pintada piel es álgre ó festiva (*gaieta*), según se expresa en los versos 40-42, lo que excluye la idea de la lujuria ó de la envidia, ó de las dos cosas juntas, que se pretende encontrar en la bestia. Siguiendo esta interpretación racional, en la palabra *móvil*, va envuelto el concepto de ligereza de

*leggiere e presta*, en el doble sentido de movimiento material ó moral que tiene en castellano. (Véase nota al verso 42).

(36) *Mohino*, puede tomarse en las diversas acepciones que tiene: enojado, triste, melancólico ó abatido, pues todas son apropiadas á la situación que el poeta no hace sino indicar, pudiendo deducirse de ella el estado de su ánimo. Bianchi, establece que la frase debe construirse: "*Chè piú volte io piú volto (mi voltai) per tornare indietro*, por la gran dificultad de vencer el impedimento, sea que se tome la idea moral ó política que se quiera significar".

(42) Si che bene sperar m'era cagione  
Di quella fera alla gaieta pella.

*Gaieta*, está sustituido por *pintada*, que sugiere también la idea de alegría. *Albricia*, en singular, está tomado en su acepción originaria de presente de buena nueva, que aun conserva en plural, y que concuerda con el *bene sperare* del texto. La palabra *pintada*, que se adapta tan bien á la onza, como al leopardo y á la pantera, siendo la piel de la primera pardo claro, con manchas oscuras é irregulares, mas claras por el centro; y en la segunda, las pintas son como anillos, en lo que se diferencia del leopardo. Así, pues, *pintada* reemplaza con ventaja á *gaieta*. Puede justificarse además la sustitución con una hipótesis. *Gaieta*, bien pudiera ser *gialleta*, ó sea *amarillenta*, ó leonada, que corresponde á los tres animales de que se trata. Esta lección, aclararía el concepto, pues, admitido que *la lonza di pel maculato* de que habla el poeta, sea *Florenza*, *gialleta* viene mejor que *gaieta*, si, como parece evidente, las manchas ó pintas se refieren á los marcados partidos que á la sazón la dividían. Nos limitamos á apuntar la hipótesis por nuestra cuenta.

(60) Todos los traductores españoles han retrocedido ante las imágenes del Dante, que tienen por base la

trasposición de los sentidos, principalmente el de la vista con relación á la voz, y han procurado expresarlas por medio de circunloquios ó por palabras abstractas, que á la vez que las debilitan, borran sus contornos concretos y correctos, despojando al poeta de su originalidad en los modos de decir, ya sea para pintar los objetos, ya para expresar la impresión que producen en el ánimo. El color poético de la Divina Comedia, ó sea *el tono*, principalmente en el "Infierno", es el claro-oscuro, que distribuye con intensidad las luces y las sombras, y así como se aplica esta calificación á la gradación de las tintas en un cuadro, y por extensión al estado vago del alma, así también puede equipararse la escala cromática de la luz ó la de la voz humana. Así como se dice de algunos colores por demás vivos, que son gritones, puede también decirse que son mudos ó blandos. Víctor Hugo, que es como Dante, el poeta de los atrevimientos en punto á imágenes, ha dicho: "Los montañeses de las inmediaciones de la Selva Negra, tienen una especie de canto claro-oscuro", y aunque los retóricos la hayan criticado, su imagen, como la del Dante, ha entrado en el lenguaje poético universal. (Véase la nota al verso 7).

(61) Mentre ch'io rovinava in basso loco  
Mientras que al negro valle descendía.

Algunos comentadores (Bianchi entre ellos) sostienen, que debe preferirse la lección *ruinava* en vez de *rovinava* que los demás aceptan, mientras que Costa es de opinión que debe ser *ritornava*.

Es de extrañarse que tan prolijos comentadores, siendo italianos, hayan desconocido la etimología de la palabra, y hasta su sentido propio en sus diversas formas, confundiéndose á causa de esto.

En el verso 34 del canto V, al trazar el segundo círculo del Infierno en que giran perpétuamente los condenados, el poeta determina su límite por una *ruina*, ó sea por un abismo ó precipicio:

Quando giungon davanti alla ruina.

La palabra *ruina* es sinónimo en italiano de *rovina*, y significa á la vez que ruina como en castellano, una anfractuosidad, grieta, despeñadero ó valle fragoso, que corresponde á sima ó barranco, y por extensión, precipicio, abismo.

Su etimología es dudosa: unos la hacen derivar de la baja latinidad y otros de una raíz sanscrita. El Dante usa alguna vez la palabra latina *ruere* (que tiene alguna analogía) en el sentido de precipitar, que según Bianchi, solo se emplea para expresar la acción de *correr presuroso*. En la época de la "Divina Comedia" los provenzales tenían ya la palabra *rabina*, y el antiguo francés ó lengua del *oc*, la palabra *ravine*, que se conserva aún en el moderno bajo la forma de *ravin*, con el significado de barranco ó sima. En este sentido lo usa el poeta en los dos casos citados, y conocida la etimología de la palabra, no es posible dudar de su significado recto y genuino. Así: *mentre ch'io rovinava* (ó ruina) *in basso loco*, significa literalmente, que se precipitaba ó descendía presurosamente de la altura hacia el bajo, ó sea al fondo del valle, que era la *rovina*. Por lo tanto, la traducción: "Mientras que al negro valle descendía", expresa claramente la acción, y aunque no con la fuerza del original, á que da relieve la palabra *rovinava*, pinta mejor el sitio ó paisaje, en armonía con la índole del estilo dantesco y de conformidad con lo que dice el poeta en los versos 14 y 15, que la selva oscura estaba situada en el valle, limitado al frente por una colina dominante, que empezó á ascender al salir de aquélla:

quella valle

Che m'avea di paura il cor compunto.

Sin tomar en cuenta este itinerario ni estos elementos filológicos, los comentadores italianos fundan su lección de *ruinava* en el verso 138 del canto XXXII del Paraíso, en que se hace referencia á esta misma circunstancia.

Quando chinava a ruinar le ciglia.

Bianchi, tomando la palabra *ciglia*, en su sentido de ceja del rostro humano, interpreta el verso de este modo: "quando cogli occhi bassi per ismarrimento d'animo t'affrettavi a ritornar nella selva". *Ciglia*, en la acepción usada por el poeta, es *ceja*, ó sea la parte más alta con relación á un punto más bajo; y de ella derivan las palabras italianas *ciglione*, que significa la parte alta de un camino, y *cigliolare* levantar el terreno en los bordes de un foso. De manera que, lo que el Dante quiso decir, y dice claramente en el verso citado,—que confirma el anterior comentario,—es que descendía precipitadamente por la ceja del valle.

(75) *Combusto*, anticuado, vale tanto en español como en italiano. En la traducción se pone *paladión* en vez de *Ilión*, pues como en esta ciudadela se guardaba aquél, expresa la misma idea, y tal vez con mas propiedad, pues la pérdida del paladión, es lo que históricamente determina la caída de Troya.

(120) En el verso 52 del canto II, Virgilio dice al Dante, refiriéndose á las almas que esperan su redención en el limbo, entre los cuales el poeta antiguo se hallaba:

Io era tra color che son sospesi.

Como se verá en el verso correspondiente (120), hemos precisado allí el concepto, poniendo la palabra *limbo*, que resalta claramente del texto; pero, para no omitir ninguno de los modos de decir del poeta, colocamos aquí la expresión original, aunque sea trasportandola:

Los que suspensos sufren penitentes.

## NOTAS AL CANTO III

---

- (4) *Giustizia mosse il mio alto Fattore.*  
(Movi6 á mi Autor el justiciero aliento).

Este verso es á primera vista confuso en el original, á causa de la palabra *mosse*, que en italiano tiene distintos significados segun se emplee, y está usada aquí como verbo. Relacionándolo con los que siguen, resulta claro, el sentido de la prosopopeya, segun lo han observado con perspicacia los comentadores italianos, y expresa la idea, que la justicia movió á Dios á fabricar el Infierno. La palabra *fecemi* que sigue y el simbolismo de la Trinidad con que el concepto se desarrolla, confirman esta interpretación lógica. La traducción, conservando las tres palabras esenciales que constituyen la estofa y el espíritu del verso, suple la palabra *mosse* por *aliento* que imprime el movimiento, conforme al texto bíblico en que se inspira el texto poético, toda vez que se refiere al Creador del Universo.

- 5) *Fecemi la Divina Potestate.*  
(Hízome la Divina Gobernanza).

El verso está literalmente traducido, salvo *gobernanza* por *potestate*. Aquí viene mejor que en ninguna otra parte este vocablo anticuado y en desuso, pues refiriéndose á una inscripción que se supone anterior á la creación del hombre mismo, la palabra más antigua será siempre la más apropiada.

- (54) Che d'ogni posa mi pareva indegna.  
(Que de quietud no parecía dueña).

Algunos piensan que debe entenderse, que la enseña ó bandera, era *indigna* de toda quietud ó la *desdeñaba*, ó bién que era *incapaz* de ella. Lamennais, cuya interpretación ha sido adoptada por algunos comentaristas italianos, — traduce así este verso: *qu'elle me paraissait condamnée à ne prendre aucun repos*. Este concepto en otra forma, es el que reproduce la traducción.

- (64) Questi sciarati, che mai non fur vivi.  
(Esta turba, que en vida no fué nada).

Los comentadores italianos pretenden aclarar este concepto por medio de un largo circunloquio, que lo diluye en palabras y lo debilita: "*mai al mondo fur nominate nè in bene nè in male*. La idea que el poeta quiere expresar es, que "vivieron como si no fueran vivos", que la traducción reproduce con la misma concisión, y quizá con mayor energía.

(81) *Carrera*. En el doble sentido de camino que va de una parte á otra y del curso que cada uno sigue en sus acciones, que responde á la intención que encierra: "*infino al fiume*".

- (111) *Fianza*, por confianza, anticuado.

## NOTAS AL CANTO V

---

(3) La gracia de esta estrofa, consiste en sus contornos gráficos y en la antítesis que de ellos resulta en palabras condensadas. Según la concepción del poeta, su Infierno es una gradación de círculos concéntricos, que se suceden hacia abajo en un cono invertido. El círculo mayor corresponde á la entrada: así dice Minos al poeta:

Non ti' inganni l'ampiezza dell'entrare.

Al descender el poeta al segundo círculo, éste se estrecha:

Giù nel secondo che men luogo cinghia.

De aquí surge la antítesis, que "en menor espacio encierra más dolor". Las palabras *pugne* (punge) e *guajo*, caracterizan el mayor ó más grande dolor, por la combinación dantesca del aullido quejumbroso del perro con el sufrimiento del hombre, que hemos traducido por las palabras "aulla plañidero". En el canto III, verso 22, el poeta repite este tropo, refiriéndose á los quejidos y grita de los condenados:

Quivi sospiri, *pianti* e alti *guay*.

(4) *Ahito* ó *á hito*. Esta palabra está empleada en su sentido anticuado, que es el que recta y genuinamente corresponde á su etimología. En su origen significó *fijo*, y así en un principio se dijo *fito* y después *afito*, que luego se convirtió en *ahito*, según puede

verse en el "Tesoro" de Covarrubias:—"Ahito quiere decir, pues, estarse afito, fijo."—Barcia en su "Diccionario Etimológico" á la vez que apunta la acepción anticuada de la palabra, en el sentido de "quieto, permanente en su lugar", desconoce su etimología y confundiendo su significado figurado con el primitivo, la hace derivar de la raíz hebrea *hita*, pan ó trigo. Cuervo, en su "Diccionario de construcción" etc., la hace derivar con más acierto del latín *fixus*, por *fixus*, participio de *figere*, fijar, "compuesto de *a*, que es intensivo, y *fito*, antiguamente lo mismo que fijo". En su primitiva forma de *fito*, está empleada en el poema del Cid, y Raynouard en su "Lexique román", trae el adverbio *afitament*, fijamente. La acepción figurada es la que ha prevalecido, para significar la hartura del estómago, ó sea su embarazo por la fijeza del alimento no digerido.

La palabra *hito* en su forma y acepción etimológica y primitiva, no se ha perdido en el castellano, y es todavía de uso corriente: así se dice *á hito*, por fijamente; y *dar en el hito*, por acertar en el punto fijo de la dificultad; y *mirar de hito en hito*, por fijar la vista en un objeto. En cualquiera de las dos formas en que se use la palabra, sea en su acepción antigua ó moderna, ella está empleada con propiedad respecto de Minos, á quien el poeta representa juzgando en permanencia (fijamente) en el segundo círculo del Infierno, y la hemos puesto como equivalencia de la palabra *stavoí* que el poeta emplea, uniéndola á la palabra *ringhia* (gruñe rechinando los dientes) que por no ir acompañada de ningún adjetivo supone la inmovilidad, como se indica en los versos siguientes en que lo único de Minos que se mueve, es la cola.

(6) El verso castellano es prosáico, como lo es el del original. El autor ha adoptado aquí un estilo curial, al representar al juez del infierno, en su tribunal, que "juzga y manda" según venga, avenga ó convenga (corresponde).

Giudica e manda *secondo avvinghia*.

El traductor, al reproducir el estilo, se ha permitido ampliar la frase dentro del mismo pensamiento que el verso encierra, poniendo "según reo y delito" en vez de "según lo que avenga, corresponde" que concuerda mejor con las palabras del verso anterior: *Esamina le colpe*, ó sea, el culpado y el delito.

Los comentadores italianos han desconocido el significado claro de este verso, y han violentado su sentido. Bianchi, — uno de los más recientes y, por lo tanto, uno de los más adelantados, — lo interpreta de este modo: *secondo ch'egli cinge colla coda*, refiriéndose á la acción de Minos que se describe en los versos subsiguientes.

La supuesta referencia anticipada á una acción que no se ha descrito y que por la sola palabra *avvinghia* no se explica, es insostenible, y oscurece el texto en vez de aclararlo. Esto proviene de que el comentador ha desconocido la etimología de la palabra en italiano y no se ha dado cuenta del valor que tiene actualmente. Se ha confundido el verbo *avvinghiare* (cerrar con los brazos) con el verbo *avvenire* (avenir ó convenir). En italiano, como en castellano, existe la frase familiar, *Avvenga che può*, que equivale á "venga lo que venga", y también al "allá se lo avenga", derivada del verbo *avvenir*.

(8) "L'anima mal nata *tutta si confessa*" está traducido por "El alma malhadada *desnuda se confiesa*", por pedirlo el desarrollo dado al concepto, que para el juez del Infierno "no hay conciencia encapotada", y que, como interpretación corresponde al texto original: "quel conoscitor delle peccata".

(11 y 12) Esta imagen gráfica, que es famosa en el retrato del Minos dantesco, difiere de la del Minos homérico, que solo juzgaba á los muertos, y se acerca más al Minos virgiliano, que agitaba en sus manos la

urna fatal en que se encerraba la suerte de los mortales, cuando el terrible juez llamaba las sombras á su tribunal para juzgar severamente su vida. Lo que constituye su originalidad es la singular función del atributo caudal, cuyo número de repliegues en torno de su cuerpo, marca el número de grados del infierno que el alma condenada debe descender.

Cignesi colla coda tante volte

Quantunque gradi vuol che giù sia messa.

Para conservar en la traducción todo el relieve y la energía de la imagen, ha sido necesario hacerla más pintoresca que gráfica, más abstracta que concreta, indicando que "en los repliegues de la cola va escrita la sentencia del alma condenada", sin marcar el número de grados que los repliegues representaban.

(12) La palabra *avieso*, significaba antiguamente maldad ó delito, y actualmente se usa rectamente como adjetivo para significar lo torcido y fuera de regla, y metafóricamente, malo ó mal inclinado. En cualquier sentido que se tome, la palabra es la propia y constituye una fusión del lenguaje antiguo y moderno usado promiscuamente alguna vez en la traducción.

(15) Es intraducible la concisa energía de la acción que se pinta en el original con una sola palabra:

Dicono e odono, e poi son *giù* volte.

En la palabra *giù* (abajo) está encerrada toda la fuerza del concepto, y agregada la palabra *volte* que determina la acción de precipitar hacia abajo, esta acción para ser claramente reproducida tiene que emplear mayor número de palabras á fin de precisarla, correspondiendo la palabra abismo, al *giù*, y precipitar, al *giù volte*.

(17) La contemplación "de hito en hito", no se halla textualmente en el original, aunque implícitamente puede deducirse del texto.

Disse Minos a me quando *mi vide*.

Por lo tanto, este agregado no hace sino acentuar un poco más la acción de mirar, sin alterarla ni modificarla.

(20) *Cuito*, proviene del verbo anticuado *cuitar* ó *acuitar*, ó sea afanarse, darse mucha prisa por alcanzar algo, y así en el lenguaje moderno se usa todavía *cuitoso*, por apresurado, cuando en el antiguo significaba apocado ó pusilánime. Está usado aquí como adjetivo anticuado.

(24) El sentido de las palabras que el Dante pone en boca de Virgilio, es el mismo de la traducción, y solo difiere en la cosa y persona y en el tiempo del verbo.

Vuolsi così colà dove si puote  
Ciò che si vuole

Literalmente: "se quiere así, allí donde se puede todo lo que se quiere", aludiendo al cielo cristiano. En la traducción el poeta antiguo, hace alusión directa al Dios de los cristianos, y dice de él, hablando á Minos "quien todo lo ha podido" en vez de "puede lo que quiere", para comprender el tiempo pasado y presente, é implícitamente el destronamiento de los antiguos dioses de la mitología griega y romana, á quienes el mismo Virgilio en otra parte del poema llama "dei bugiardi" (falsos dioses).

(27) Traducido literalmente el texto dice: "He llegado allí donde mucho llanto repercute" (en el sentido físico y moral). *Percuotere* en italiano, es también dar golpes. Usando de un circunloquio, la traducción reproduce fielmente el sentido de la estrofa, trasladando la palabra *llanto* al segundo verso, y haciendo que sus ecos unidos á los "del doliente grito" (*dolenti note*) golpeen el oído y el corazón, procurando también reproducir su armonía imitativa.

(34) *Quando giungon davanti alla ruina*  
(Y en el negro confín del torbellino)

La palabra *ruina* está en el texto por *rovina*, que según queda explicado en la nota al verso 61 del canto primero, significa en italiano, á la vez que *ruina*, un barranco ó despeñadero, y por extensión, precipicio, abismo. En este último sentido emplea el Dante la palabra, como límite del segundo círculo, que según la concepción topográfica de su Infierno, debía terminar en un abismo ó precipicio, hasta donde llegaban girando las sombras de los condenados, arrastradas por el viento borrascoso y "mudo de luz" de aquel circuito. En la traducción se pone *negro confín*, que es más vago, pero que tiene la misma precisión gráfica.

(39) La traducción ha tenido que adoptar una forma elíptica para encerrar concisamente en un solo verso el concepto comprendido en el original:

Che la ragion sommettono al talento

Talento, en su acepción general, vale tanto en italiano como en español; pero en italiano significa además: deseo, tendencia, inclinación, voluntad, y así se dice "mal talento", por rencor ó intención ofensiva. Literalmente el texto dice: "Que la razón sometieron (*al talento*) á sus tendencias, inclinaciones ó deseos", ó sea á sus instintos. La palabra pensamientos equivale á la de *ragion* (razón), en contraposición de los lujuriosos de que se trata.

- (45) *Nulla speranza li conforta mai*  
Non che di posa, ma di minor pena.  
(Sin esperanza de ningún consuelo  
Ni á menos pena ni al descanso aspiran.)

Como se ve, en la traducción está reforzado el concepto de manera que á primera vista parecería un contrasentido, cual es no aspirar á mejorar de suerte. Empero, la traducción está ajustada á la letra y al

espíritu del original. "Nulla speranza li conforta mai", dice el poeta; y tan perdida está la esperanza de los condenados, que hasta la aspiración del descanso ó de la menor pena está muerta en ellos, porque saben que el suplicio es eterno y no tendrá fin jamás. Poniéndose, pues, en el caso de los condenados, el contrasentido aparente tiene un sentido excepcional y abunda en la idea del poeta, como el colmo de la desesperación que acompaña al castigo eterno. Podría decirse con más propiedad: "Ni menor pena ni descanso *esperan*", pero resultaría una redundancia.

(47) En una de las anteriores estrofas, el Dante, con referencia á los estorninos, pinta su vuelo en *schiera lunga e piena* (bandada extendida de frente y compacta). En ésta, modificando la imagen, pinta á las grullas volando en sentido de bandada prolongada, ó sea hilera, prolongada en fondo, *lunga riga*. La expresión "tendido vuelo" de la traducción refleja esta imagen pintoresca, aunque más débilmente.

(48) El Dante menciona primero el canto de las grullas y después describe el vuelo á que se refiere la nota anterior. Es más lógica la sucesión de la traducción; pero esto es accidental. En el original se dice:

..... i gru van cantando lor lai.

Como es sabido, el *lai* ó los *lais*, designaban en el siglo VI de la baja latinidad, ciertos cantos históricos, que los juglares y troveros de la edad media y del renacimiento convirtieron en canciones, que asumieron una forma lírica. El verso trocáico de los antiguos latinos cortado alternativamente en la cesura, sirvió de modelo á su artificio métrico, y así lo usaban los trovadores provenzales. Probablemente de aquí tomó el Dante la idea de reproducir métricamente el canto quebrado de las grullas, y tomó hasta la palabra del antiguo francés, que según algunos etimologistas viene del germánico. El *lai* del antiguo francés, corresponde por la época y por el significado con la palabra

del castellano antiguo, *cantiga* (canción), á que siguió la palabra anticuada *cántiga*, que corresponde á cántico en el moderno lenguaje. Al traducir, pues, *cantiga* por *lai*, la traducción ha interpretado histórica, filológica y figuradamente el sentido recto y genuino del original.

(60) Algunos comentadores del Dante han sostenido que en el texto original, el poeta, en vez de

*Che succedette a Nino e fu sua sposa.*  
(Que á Nino sucedió y fué su esposa).

debe leerse del modo siguiente:

*Che sugge dette a Nino e fu sua sposa.*  
(Que dió de mamar á Nino y fué su esposa).

Ni la historia ni la confusa tradición de Semíramis autorizan esta interpretación, pues si bien Semíramis, esposa del rey Nino, fué madre del rey Nino que le sucedió, nunca fué esposa de éste, y Voltaire en su tragedia, que es el que ha ido más adelante en la leyenda, solo ha fundado su trama en el amor que concibió por su hijo. Adoptando la interpretación del comentario, fácil habría sido conciliar en la traducción las dos versiones, poniendo:

Que fué madre de Nino y fué su esposa.

En la palabra *madre*, iba implícita la idea de dar de mamar al hijo, que se supone esposo de Semíramis.

Podría también decirse:

Que de ambos Ninos fué madre y esposa.

De este modo se combinaban de una manera vaga las dos versiones. Hemos preferido atenernos al texto consagrado.

(65) La traducción se ha permitido aquí alguna libertad en la construcción, pero ajustándose á la letra y al espíritu del original.

Elena vidi, per cui tanto reo  
Tempo si volsi.

La palabra *reo* es la que domina en el concepto, y la que imprime su carácter á la época en que vivió Elena. *Reo* en italiano, además de su acepción conocida, tiene la de malo ó dañoso, ó sea calamitoso, y en esta acepción la emplea el poeta al referirse á los tiempos greco-troyanos, señalando á Elena como causa de ello en las palabras: *per cui tanto reo*, (por quien tantos males vinieron). La palabra *fatal* de la traducción, envuelve implícitamente este concepto, y la "lúenga lucha", el tiempo á que se hace referencia en el texto.

(66) Tampoco es rigurosamente fiel la traducción en lo que se refiere á Aquiles. El texto dice literalmente: "Aquiles que acabó combatiendo con el amor". La interpretación: "víctima de amor", que equivale á vencido combatiendo con el amor, expresa lo mismo en otra forma, y casi con las mismas palabras. En cuanto á la adición: "hijo de Peleo", es una reminiscencia homérica, sugerida por la rima, que parecería un ingerto, pero que está en su lugar.

(99) La analogía de la lengua castellana con la italiana antigua y moderna, ha permitido traducir esta estrofa y algunas de las siguientes, con sus mismas palabras y con su misma acentuación rítmica ó melopea. Empero, el tercer verso, envolviendo el mismo concepto, casi con las mismas palabras equivalentes, difiere un tanto en su forma del original.

Per aver pace co' seguaci sui.

Este verso, refiriéndose á la caída del Po en el mar frente á Rávena, traducido literalmente, dice: "Para hacer la paz con sus tributarios", ó sea para aquietar ó apaciguar su corriente. Esta idea está envuelta en las palabras "aquieta", y en la de "raudal", que comprende la corriente del río con sus tributarios, aunque sin su graciosa cacofonía.

(101) El Dante, al bosquejar este cuadro, se limitó á perfilarlo con largos rasgos, que la tradición contemporánea completaba, y por eso, al hacer hablar á Francesca di Rimini, solo le hace decir.

della bella persona

Che mi fu tolta, e 'l modo ancor m'offende

al recordar el modo como fué muerta por su marido, junto con su amante. Debe tenerse presente, que es la sombra de Francesca la que habla al referirse á la *bella persona*, ó sea al cuerpo que perdió ó le fué arrebatado al morir, y que las palabras *ancor m'offende*, significan, que aun siendo sombra, todavía le lastima el modo como perdió la vida ó como le fué quitada. La palabra *offende* está empleada en la traducción en el sentido de *duele*, á que se presta en una de sus acepciones.

(102) Amor ch'a nullo amato amar perdona.

(Amor que á amar obliga al que es amado).

Es éste uno de aquellos versos que salen fundidos con sus delicadas aristas de su molde típico, y que no es posible traducir sin refundirlo y alterar sus puros contornos. Literalmente se dice en él: "Amor, que á ninguno que es amado dispensa (perdona) de amar". Es la traducción poética de un proverbio vulgar: "Amor con amor se paga", ó sea "amor á amar obliga". La analogía de las dos lenguas permite, empero, reproducirlo con alguna exactitud; pero el verso típico queda siempre como un producto inimitable de la intuición, de la armonía y de la combinación feliz de las palabras con el sentimiento, tal como brotó de la cabeza que le sirvió de molde.

(103) Che, come vedi, ancor non m'abandona.

(Que como ves, ni aquí se ha desatado).

Tomando pie de la palabra *prese* (del verbo *prendere*), el concepto está interpretado metafóricamente en

el segundo y tercer verso, relacionándolos con el primero que encierra todo el espíritu de la estrofa.

(111) *Con vos entera*. En el texto solo se dice "che pense?" sin expresar el tono de la pregunta. Para formar contraste con la atribulación del poeta al responder á la pregunta, se ha puesto en la traducción la palabra *entera*, que podría considerarse como un ripio.

(118) "Al tempo de' dolci sospiri", está traducido aquí "en el primer delirio", para relacionar el amor de las dos almas, con la triste caída de los dos amantes, á que se hace referencia en los versos siguientes.

(119) La palabra *acuerdo* está empleada aquí en el sentido de consentimiento, conformidad, concordancia, equivalente á *concedette amore*. En su origen, ella tenía el mismo valor que en el lenguaje musical: *acorde*, derivado del latín *cor* (corazón), centro convencional de todas las armonías morales. En su acepción recta y genuina, consagrada por el uso, acuerdo, significa deliberación, acto deliberado de voluntad, y en este sentido es que el poeta pregunta á Francesca, "como, en el tiempo de los primeros dulces suspiros, concedió su amor", ó dió su consentimiento, del modo como lo hizo.

(120) *Che conoscete i dubbiosi desiri?*  
(Y deshojó de tu virtud el lirio?)

Las palabras son distintas, pero el sentido es el mismo. *Dubbiosi desiri* en italiano, vale tanto como "inciertos ó peligrosos deseos", concepto á que responde la imagen un tanto rebuscada de la traducción, aludiendo á la virtud perdida.

(124) *Pristina*, adjetivo anticuado en español, rejuvenecido por algunos poetas modernos, para expresar la idea de fresca nativa. En su acepción recta y genuina, derivada del latín, significa lo pasado, lo anterior, lo antiguo, y en tal sentido lo emplean Cicerón,

Suetonio y Virgilio. En la acepción que tenía en la época del Dante, más ajustada à la raíz sanscrita y al vocablo griego correspondiente, equivalía á original ó primitivo, y así, actualmente, *pristino*, equivale en italiano à *nel primo stato*, ó sea el estado original ó primitivo. Así, pues, *pristina*, con el aditamento de *gracia* que cuadra al asunto, traduce fielmente la *prima radice* del poeta, ó sea el origen del amor de las dos sombras que hablan.

(127) *Por asueto*, lo mismo que *por holgansa*, locución que no ha envejecido, y equivale al italiano *per diletto* (por placer).

(136) *Tremante* ó *tremente*, de *tremar* (temblar) anticuado. Podía ponerse *anhelante* en vez de *tremante*; pero se ha preferido la palabra original, de igual valor y más expresiva en ambos idiomas.

(137) Aquí, como en lo demás del episodio de Francisca de Rimini, el poeta se limita á alusiones ó referencias que estaban en la mente de los lectores de la época. El libro de Lanceloto del Lago (ó Lanzarote como le llama Cervantes), era tan popular en los siglos XIII y XIV en que escribía el Dante, como lo es el Quijote que acabó con los libros de caballería, y bastaba referirse á uno de sus pasajes para que todos comprendieran la alusión. El pasaje del libro de Lanceloto á que se hace alusión es el siguiente: "Galeoto \*agregó, que todas las proezas de Lanceloto no habían \*tenido por objeto sino agradar á la reina, de quien \*estaba apasionadamente enamorado, y exigió que en \*recompensa de tan nobles servicios la reina diese un \*beso á su caballero.—Porque me haría de rogar, dijo \*ella; pues yo también lo quiero.—En seguida los tres \*se retiraron aparte, como para aconsejarse. La reina \*ve que el caballero no se atreve á besarla, y tomán-\*dole el rostro lo besó muy largamente delante de Ga-\*leoto". Como se dice en el texto, aquí, el libro y el autor hizo el papel de Galeoto, cuyo nombre se ha

---

hecho desde entonces sinónimo de tercero en amores, lo que ha sugerido á Echegaray el argumento del más célebre de sus dramas.

(137 bis) *De concierto*: en su acepción anticuada de locución adverbial: de conformidad, de acuerdo, de inteligencia.

(141) El circunloquio del original: "Come io morissi", está encerrado en una sola palabra: *desfallecido*, que expresa lo mismo con mayor concisión.

---

## NOTAS AL CANTO XXXII

---

(124) Noi eravam partiti già da ello.

Este verso no ha sido tomado en cuenta en la traducción, porque se refiere á las visiones anteriores del poeta que nada tienen que ver con el episodio de Hugolino, y ha sido sustituido por la razón que se explicará en la nota siguiente.

El verso del texto, se refiere á la región del Infierno que el poeta va atravesando, donde Hugolino y el arzobispo Rugiero sufren su martirio, reunidos en una misma caverna helada, ó *bucca*, como él dice, de la que solo asoma la cabeza de los condenados, á la manera de las ranas en un estanque. He aquí las estrofas del poeta, á que este verso se relaciona:

Perch' io mi volsi, e vidimi davante  
E sotto i piedi un lago, che per gelo  
Avea di vetro, e non d'acqua semiante.

.....

E come a gradidar si sta la rana  
Col muso fuor dell'acqua, quanto sogna  
Di spigolar sovente la villana;

Livide insin là dove appar vergogna.  
Eran l'ombre dolenti nella ghiaccia  
Mettendo i denti in nota di cigogna.

(125) La lividez de las cabezas que asoman en la boca de la caverna helada, y que se armoniza con la región glacial, no es un adjetivo arbitrario, para llenar el verso: está tomado del texto mismo, y se encuentra en los versos citados en la nota anterior:

Lividi insin.....  
Eran l'ombre dolenti nella ghiaccia.

(126) Si che l'un capo all'altro era capello  
(La del uno sobre otra amontonada.)

No habría sido difícil traducir literalmente esta imagen, ya por una equivalencia, como por ejemplo, encapuchada, encasquetada, etc., ya diciendo más ó menos como en el original:

Sombrero la una sobre la otra alzada.

Empero, ha parecido al traductor más propio interpretar la imagen, tomándola de bulto, y representarla pintorescamente, fiel siempre á las líneas generales del original. Solo en el original son apropiadas todas las palabras de que se vale para expresar con verdad y energía todas sus imágenes y pensamientos. Aun así mismo, los comentadores italianos encuentran que la palabra *capello* no debe tomarse al pie de la letra, y si solo como equivalente de *coverchio*, interpretación que está conforme con lo que dice el mismo Dante, cuando llama al cabello: *coperchio peloso del capo*. También puede suponerse que el poeta quiso hacer alusión al *capello* de los cardenales, por lo amaritado (lívido) de las cabezas superpuestas. Por otra parte, el *capo* y *capello* tenía la intención de paranomasia que no puede reproducirse en la traducción.

(127) E come 'l pan per fame si manduca.  
(Como el hambriento come el pan *apriosa*).

La palabra *apriosa*, agregada en la traducción, que prolonga la imagen del poeta, está tomada en su acepción primitiva para darle mayor fuerza, representando

no solo la acción de comer con hambre, sino también apresuradamente y sin interrupción. Don Andrés Bello, en sus anotaciones al poema del Cid, dice sobre esta palabra: "Apriesa", parece que al principio denotó no tanto la velocidad de una acción, como la rápida sucesión de muchas, que se representaban como pegadas y apretadas unas á otras, que tal es la fuerza de la raíz latina *pressa*.

(128) *Reseca*, se aplica en castellano, en una de sus acepciones figuradas, á las personas flacas ó descarnadas. En este sentido está usada aquí la palabra, y equivale á *cabeza descarnada*, conforme con el texto que pinta á Hugolino devorando los sesos de Rugiero.

Là' ve 'l cervel s'aggiunge con la nuca,

.....

..... rose

Le tempie.....

Che quei faceva 'l teschio e l'altre cose.

En la misma acepción empleada en la traducción, se usa aún figuradamente en italiano; y así se dice: *la secca*, ó sea la muerte en forma de esqueleto; y *pare la morte secca*, hablando de una persona descarnada.

## NOTAS AL CANTO XXXIII

(3) Este es uno de los cuadros más enérgicos del Dante, que para que produzca todos sus efectos en la traducción, sería necesario pintar con los mismos colores naturalistas, como se dice hoy. El condenado, limpiándose la boca en el cabello del cráneo medio consumido que devora, es el rasgo dominante. Los elementos que componen el cuadro, así como sus sombras, se han distribuido convenientemente en el mismo tono general, dentro de sus contornos precisos, en el orden en que se combinan en el original, con algunos ligeros toques que lo acentúan. Así, la palabra *sanguinoso* con referencia al horrible pasto, trae la idea de una boca ensangrentada que se alza de su presa. El verso "Del capó ch'egli avea dietro guasto", que es la acción dominante, está literalmente traducido, reproduciendo hasta la palabra anticuada *guasto* (gastado ó roído), que en castellano significa igualmente consumido.

(24) Este verso, como el que se refiere á Minos juzgando, que manda en estilo curial lo que corresponde, encierra un pensamiento apenas bosquejado, y es, que otro condenado será encerrado en el futuro en la misma torre, como él lo fué.

E in che conviene ancor ch'altri si chiuda.

Este es el pensamiento que amplía la traducción, al expresar que alguna vida como la suya allí se borrará también del mismo modo.

(36) La traducción de esta estrofa es muy deficiente, por la dificultad de encerrar con rasgos pronunciados dentro de la estrofa las acciones que se suceden con rapidez, y que apenas pueden perfilarse ligeramente en la traducción. La fatiga del lobo y los lobeznos que está representada por la versión "cansado tranco", corresponde débilmente á "stanchi lo padre e figli", que hace alusión á la situación de Hugolino que habla y á la de sus hijos, alusión que se diseña implícitamente en las palabras "lobo y lobeznos".

(75) Poscia, più che il dolor, potè il digiuno.  
(El hambre sofocó los sentimientos).

Algunos comentadores italianos, en contradicción con otros, han procurado interpretar este verso de manera de atenuar el horror del cuadro. Boccaccio, Robiola, Bianchi y Camerini, opinan debe entenderse así:—"que más que el dolor, pudo el hambre que lo mató" (á Hugolino). De este modo, el sueño de Hugolino, sus presentimientos, la exclamación patética de sus hijos:

..... assai ci fia men doglia  
Se tu mangi di noi: tu ne vestisti  
Queste misere carni, e tu le spoglia,

así como la estremecedora reticencia con que termina su discurso, no tendrían razón de ser, pierden todo su efecto trágico y su terror poético, pues todo se reduce á dar á entender, que "al cabo de ocho días de ayuno se murió de hambre!". Para decir esta simpleza, no habría empleado el poeta sus más enérgicos colores del claro-oscuro de su paleta, que pone de relieve las figuras en la sombra, ni apelado al elemento dramático del fatalismo antiguo, que en los sueños y en los presentimientos, envuelven un desenlace obligado de conformidad con las palabras sugestivas que lo acompañan. Una de las razones que dan los comentadores de esta interpretación, es que "la acción es

inverosímil, por cuanto un hombre, después de haber pasado ocho días sin comer, no podía tener fuerzas para comer carne cruda!" Empero, admiten, que "tal vez el poeta quiso hacer nacer artificiosamente en la mente del lector la sospecha de que el conde en su desesperación se comió á sus hijos muertos". Esta es la versión universalmente adoptada, de acuerdo con la tradición, y ésta es la que hemos seguido, procurando hacer más conceptuosa la reticencia, de modo de comprender su doble intención. El sentido ampliado de la traducción es éste:—"que el hambre pudo más que los sentimientos morales y naturales, y los sofocó".

(88) Oh, nueva Tebas! cómo has olvidado  
Que la injusticia la crueldad agrava!

El segundo verso, que amplía el concepto, no se encuentra literalmente en el original, pero está implícito en él. El poeta, en las palabras *novelle Tebe*, hace alusión á la injusticia y la crueldad de la Tebas antigua para con sus ciudadanos, punto en que están conformes los comentadores. Por consecuencia, el verso correlativo de la traducción, que completa la imprecación del poeta, no es sino un corolario del texto que seguimos al pie de la letra, y que por excepción ampliamos en su espíritu.

---



# ÍNDICE

---

	<u>PÁG.</u>
Dedicatoria á los Arcades de Roma . . . . .	5
Teoría del Traductor . . . . .	7
Canto I.— <i>Dante y Virgilio</i> . . . . .	21
Canto III.— <i>La Entrada del Infierno</i> . . . . .	31
Canto V.— <i>Francisca de Rimini</i> . . . . .	41
Canto XXXII.— <i>Hugolino</i> . . . . .	51
Canto XXXIII.— <i>Continuación de Hugolino</i> . . . . .	54
Notas del Traductor. . . . .	59
Notas al Canto I. . . . .	61
Notas al Canto III . . . . .	71
Notas al Canto V . . . . .	73
Notas al Canto XXXII . . . . .	86
Notas al Canto XXXIII . . . . .	89

---

FIN

