

## El itinerario dantesco en el *Infierno* de Pedro Fernández de Villegas

M<sup>a</sup> Isabel Andréu Lucas  
Universidad Autónoma de Barcelona

De entre las tres cantigas que conforman la *Commedia* del italiano Dante Alighieri, la primera -el *Inferno*- ha sido tradicionalmente la más privilegiada por muchos de los lectores y críticos que se han acercado a la gran obra poética del medievo italiano y europeo. Y ello se debe, en gran medida, al hecho de que es justamente en esa parte donde se aprecian con mayor evidencia las características del "stile comico" que da título al poema.

Sin embargo, aunque la riqueza y variedad lingüísticas de la primera cantiga podrían justificar por sí solas su selección en el momento de llevar a cabo un estudio de traducción, la nuestra es una elección que podríamos denominar obligada, dado que la traducción castellana que aquí analizaremos, realizada en coplas de arte mayor por el arcediano de Burgos don Pedro Fernández de Villegas en los albores del siglo XVI, se limita precisamente a los versos de los primeros treinta y cuatro cantos, los mismos que configuran el *Inferno*<sup>1</sup>. La obra del arcediano fue publicada por primera y única vez en la ciudad de Burgos en el año 1515, y la escasa difusión que la ausencia de reediciones y de referencias en otros textos contemporáneos o

---

1. *La traducion. del dante de lengua toscana en verso castellano: por el Reverendo don pero fernandez de villegas arcediano de burgos: y por el comentado allende de los otros glosadores [...] Imprimiose esta muy provechosa y notable obra en la muy noble y mas leal cibdad de Burgos por Fadrique aleman de Basilea acabose Lunes a dos dias de Abril del año de nuestra redempcion de mill y quinientos y quinze años.*

posteriores tienden a denotar, habrá de imputárseles tanto a los aires de renovación que soplaron sobre los gustos literarios de la época que la vio nacer<sup>2</sup>, como a las alteraciones formales e ideológicas que su autor se permitió introducir en el texto dantesco que pretendía traducir.

La obligatoriedad de la elección, sin embargo, no supone una limitación de los campos de estudio, puesto que la traducción del arcediano presenta una amplia variedad de motivos para la investigación. Y si en este caso hemos optado por privilegiar el aspecto topográfico del paisaje infernal, ello se debe al hecho de que, a nuestro modo de ver, la presencia de especificaciones en este sentido está íntimamente relacionada con las bases sobre las cuales se asienta el poema, es decir, y en líneas generales, la claridad del diseño estructural e ideológico, que se refleja en el continuo proceder de los protagonistas hacia zonas claramente separadas -cuyos límites espaciales no tienen por qué coincidir necesariamente con los formales de los distintos cantos- y en la rigurosa jerarquización de los pecados cometidos sobre la tierra, así como de los condenados en el infierno según las penas que a éstos les son impuestas por la justicia divina. Los pasajes de localización espacial pueden entenderse asimismo como notas de realismo que, en palabras de Umberto Bosco, "servono [...] per dare al lettore l'impressione d'un resoconto di cose viste e vissute, per conferire al racconto concretezza figurativa"<sup>3</sup>, puesto que la alegoría presentada por la narración necesita sólidas referencias para convertirse en una historia creíble y proponerse como verdad histórica.

A lo largo del siglo XX, a partir de la recuperación de la exégesis dantesca, se ha discutido ampliamente a propósito del tipo de visión narrado en el poema, y aunque algunos críticos prestigiosos hayan sugerido, defendido, y probado a su manera la presencia de una visión verdadera<sup>4</sup>,

- 
2. Se preparaba ya, por esos años, la que podría denominarse segunda fase de la influencia petrarquista en España, que a partir del tercer decenio del siglo XVI comportó un profundo cambio en los gustos literarios del momento; cambio que se refleja no sólo en el fondo de las nuevas obras sino también, y de modo más evidente, en su forma, con la incorporación definitiva de nuevos esquemas poéticos. Y como afirma Carmelo Samonà, "in Spagna, come in tutta l'Europa, Dante non resiste [...] al dilagare dell'esperienza petrarchista" (*Dante e il dantismo in Spagna*, en "Cultura e Scuola", año V, XIX (1966), p. 103).
  3. Véase la introducción al canto XI del *Inferno* en Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, al cuidado de U. Bosco y G. Reggio, Firenze: Le Monnier, 1988, vol.I: *Inferno*, p. 163.
  4. Es la tesis que presentó por primera vez, como base interpretativa del poema, el dantista americano Charles S. Singleton en obras como *Dante Studies. 1. Commedia: Elements of Structure*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1954, y *Dante Studies. 2. Journey to Beatrice*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1958, entre otras.

hoy se tiende en general a aceptar el hecho de que la alegoría de la *Commedia* es únicamente poética, como, por otra parte, defiende el propio Dante en su Epístola XIII, al afirmar que "Forma sive modus tractandi est poeticus, fictivus [...]"<sup>5</sup>. Resulta difícil imaginar que una afirmación de este tipo no sea más que un expediente dictado por la necesidad de evitar posibles condenas inquisitoriales<sup>6</sup>, sobre todo si se tiene en cuenta la extensa producción crítica que parte de este concepto básico para desarrollar teorías que se propagan en direcciones distintas, pero que toman como punto de referencia el carácter poético de la alegoría dantesca para descubrir una realidad cultural, social e ideológica intrínsecamente ligada a la historia personal del poeta. Entre ellas cabría destacar la que, por obra de Gianfranco Contini<sup>7</sup>, propone la identidad del protagonista Dante y el poeta Dante y, en consecuencia, defiende la existencia de un itinerario poético real, que atraviesa y supera, desechándolas, las sucesivas etapas de la producción poética dantesca aprovechando la progresión por los ambientes ultraterrenales y el encuentro o la referencia a personajes de alguna manera relacionados con el mundo literario que había ido formando al futuro autor de la *Commedia*<sup>8</sup>. De este modo, la historia narrada por el personaje-poeta se leería como "l'evolvere dell'osservazione in rappresentazione"<sup>9</sup>, a lo que podemos añadir que esa representación de la vida de un individuo histórico adquirirá mayor crédito cuanto más abundantes sean las referencias realistas incluidas en el texto poético. Para Attilio Momigliano, otro de los críticos que basan su interpretación de la *Commedia* en la idea de un itinerario vital de su creador, el poema es la descripción de un viaje cuyo protagonista sigue un trayecto anímico, y el escenario por el que éste se desarrolla no es más que "l'espressione, in linee di paesaggio, dello stato e

- 
5. *Epistole XIII*, 27. Las Epístolas, al cuidado de A. Furgoni y G. Brugnoli, pueden leerse en Alighieri, Dante, *Opere minori*, II, en *La letteratura italiana. Storia e testi*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1979. Nuestra cita en p. 612.
  6. Resultan muy interesantes, en este sentido, las indicaciones dadas por Maria Picchio Simonelli en el artículo *L'Inquisizione e Dante: alcune osservazioni*, en "Dante Studies", XCVII (1979), pp. 129-149.
  7. En el capítulo "Dante come personaggio-poeta della «Commedia»" [1958] de la recopilación *Varianti e altra linguistica*, Torino: Einaudi, 1970, pp. 335-361.
  8. Francesca da Rimini en representación del amor cortés y el Stil Novo, Guido Cavalcanti en tanto que creador de metáforas literarias no aplicables a la vida real, Forese Donati, ya en el *Purgatorio*, como recordatorio de la experiencia estilística que Dante hubo de compartir con él en la famosa "tenzone", etc.
  9. Contini, *ob. cit.*, p. 336.

del destino delle anime"<sup>10</sup>. La situación particular de dichas almas varía de una a otra cantiga, pero también en el interior de cada una de ellas, especialmente en el infierno y el purgatorio, donde se ven sometidas a castigos que no son nunca arbitrarios, sino que están estrechamente relacionados con el pecado cometido en su momento. Por eso, y porque la jerarquización establecida por la divinidad no puede ni debe pasar desapercibida, los ambientes se caracterizan por paisajes específicos y éstos, a su vez, quedan bien localizados gracias a los datos topográficos ofrecidos por el autor. También Cesare Segre<sup>11</sup> es de la opinión que el itinerario dantesco responde a un concepto de viaje real, corpóreo, ya que presenta muchos más puntos en común con los de los relatos de viajeros medievales que con los de los visionarios. Y es que aquéllos abundaban ya, a principios del siglo XIV, en las coordenadas geográficas y cronológicas solicitadas por la misma observación<sup>12</sup> que Contini reconoce tras la representación poética de la *Commedia*.

Todo ello, como ya hemos ido observando, explica la presencia de especificaciones de este tipo en el poema italiano y subraya al mismo tiempo su funcionalidad. Por eso, si en la traducción de Pedro Fernández de Villegas llega a verificarse la eliminación o variación de algunas de ellas, habrá que indagar en los motivos profundos de tales alteraciones, motivos que sin duda nos llevarán a descubrir la finalidad de la obra traducida.

Veamos las especificaciones básicas, así como sus correspondencias en el poema en castellano:

- 
10. En *Dante, Manzoni, Verga*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1962 [1944], p. 6. También Erich Auerbach señaló que "I paesaggi, nel grande poema, sono quanto mai vari e vivi, mai autonomi però, né puramente lirici; essi si rivolgono certo direttamente al sentimento dell'ascoltatore e suscitano estasi o orrore dei sensi, ma non permettono che questi moti si sperdano in un sentimento indeterminato o fantastico e invece lo riaffermano subito saldamente, perché non sono altro che scena adeguata o simbolo metaforico della sorte umana.", en el capítulo "Dante, poeta del mondo terreno" [1929], recogido en la recopilación *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1989 [1963], pp. 3-161; nuestra cita en la p. 87.
  11. Véase *L'itinerarium animae» nel Duecento e Dante*, en "Lecture Classensi", 13, Ravenna, Longo, 1984.
  12. En *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1976 [1963], Cesare Segre, a propósito de la literatura de viajes, afirma que "Il carattere compilatorio della scienza medievale (oscillante tra superstizione e simbolismo), [...] in queste due opere [*Milione* e *Composizione del mondo*] appare già minacciato dalla osservazione e dalla sperimentazione.", p. 28.

SELVA<sup>13</sup>(I, 2)"selva oscura"<sup>14</sup>/ "grand selva [...] obscura"

VESTÍBULO..... (III, 21) "segrete cose" / "secretos"

CÍRCULO I..... (V, 1) "cerchio primaio" / "cerco primero"

CÍRCULO II..... (V, 2) "nel secondo" / "al segundo"

CÍRCULO III..... (VI, 7) "terzo cerchio" / "cerco tercero"

CÍRCULO IV..... (VII, 16) "quarta lacca" / "quarta laguna"<sup>15</sup>

CÍRCULO V..... (VII, 100) "l'altra riva" / -----

CIUDAD DE DITE... (VIII, 68) "la città c'ha nome Dite" / "la cibdad / de dite llamada"

CÍRCULO VI..... (VIII, 81) "qui è l'intrata" / "aquí esta la puerta"

CÍRCULO VII..... (XVII, 44) "quel settimo cerchio" / "del septimo cerco"

RECINTO I... ----- / -----

RECINTO II.. (XIII, 17) "nel secondo girone" / "el segundo giron"

RECINTO III. (XIV, 5) "terzo" / "tercio giron"

CÍRCULO VIII... (XVIII, 7) "quel cinghio" / "su cerco"  
(XVIII, 1) "Malebolge" / "mala bolgia"

BOLSA I..... (XVIII, 24) "la prima bolgia" / "la bolsa primera"

BOLSA II.... (XVIII, 104) "l'altra bolgia" / "desta bolgia"

BOLSA III... (XIX, 6) "la terza bolgia" / "enla volgia"

BOLSA IV.... (XIX, 133) "un altro vallon" / "un valle muy fondo"

- 
13. Los términos castellanos con que identificamos las distintas zonas del infierno se han tomado de la traducción del recientemente desaparecido Ángel Crespo: Alighieri, Dante, *Comedia*, introducción, traducción en verso y notas de Ángel Crespo, Barcelona: Planeta, 1990 (aunque la traducción fue publicada por primera vez, en varias partes, en los años 1971, 1973, 1976 y 1977).
  14. Las citas del poema original se han tomado de la edición crítica de G. Petrocchi *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano: Mondadori, 1966.
  15. Aparecen subrayadas las fórmulas castellanas que no corresponden con exactitud a las del original.

BOLSA V..... (XXI, 4) "l'altra fessura" / "otra grande abertura"<sup>16</sup>

BOLSA VI.... (XXIII, 45) "l'altra bolgia" / -----

BOLSA VII... (XXIV, 80) "dove s'aggiungne con l'ottava ripa" / "se lega con la ripa octava"

BOLSA VIII.. (XXVI, 32) "l'ottava bolgia" / "la su octava volgia"

BOLSA IX.... (XXVIII, 21) "nona bolgia" / "nona volgia"

BOLSA X..... (XXIX, 40-41) "l'ultima chiostra / di Malebolge" / "claustro postrero / de la *mala volgia*"

(XXIX, 118) "ne l'ultima bolgia de le diece" / "*enesta ultima volgia*"

CÍRCULO IX..... (XXXII, 16) "giù nel pozzo scuro" / "al fondo [...] el pozo es obscuro"

Se aprecia, al observar el cuadro de correspondencias, que el arcediano suele seguir en su traducción las pautas del original, y que recorre el itinerario de principio a fin siempre y cuando las especificaciones del texto dantesco sean claras y concisas. De hecho, los pocos pasajes que presentan variaciones coinciden con otros tantos en los que las indicaciones del italiano no precisan el lugar con toda exactitud, sino que reflejan la idea de progresión en el espacio mediante una oposición al punto anteriormente citado (en general, aunque no necesariamente, en el mismo canto). Esta progresión se consigue en el poema italiano por el uso de la fórmula adjetiva "l'altro" ("l'altra" o "un altro") unida a términos topográficos como "riva", "bolgia", "vallon" o "fessura", términos que el arcediano demuestra comprender y suele traducir, aunque sin acompañarlos de la especificación adjetiva, que en esos casos, sin embargo, es la que dota de significado propio al sustantivo. A las omisiones parciales que acabamos de citar hay que sumar las que, siendo completas, eliminan de la traducción toda referencia al paso del círculo IV al V y de la bolsa V a la VI. Esta última omisión, en concreto, unida a la serie precedente que comprende las bolsas II, III, IV y V, es susceptible de reducir a la mitad los espacios que forman el círculo VIII, cuando no de confundir por completo a quien recuerde haber

---

16. La omisión del artículo es lo que, en este caso, supone la diferencia puesto que, aunque la fórmula del arcediano determine una pluralidad de espacios, excluye la idea básica de progresión, presentando en su lugar una configuración desordenada.

leído, al principio del canto XVIII<sup>17</sup>, cómo dicho círculo estaba compuesto por "diez valles" que ahora no puede identificar. En cualquier caso, es una confusión que proviene de la imprecisión lingüística del traductor, presente ya en esa explicación introductiva, donde el término globalizador de "Malebolge" (el conjunto de las diez bolsas o valles del círculo VIII) era vertido por el singular "mala bolgia" que, de alguna manera, predispone a la concepción de un espacio unitario. Una imprecisión semejante había aparecido en el canto VII, cuando la fórmula dantesca "quarta lacca" -donde el término "lacca" designa la cavidad que forma el círculo IV- se transforma, en el texto castellano, en "quarta laguna"<sup>18</sup>, e induce a pensar en un lugar inundado por el agua, tal como de hecho resulta en las restantes apariciones del término<sup>19</sup>.

Los ejemplos aportados, y muchos otros que podrían citarse si la necesaria brevedad de este análisis no nos obligara a limitarnos a una somera relación de términos aislados, permiten detectar cierto desinterés del traductor por unos aspectos topográficos cuya funcionalidad en relación al sentido general de la obra hemos podido comprobar más arriba. Desinterés que sin duda podemos relacionar con la intención didáctico-moral que guiaba al arcediano en su trabajo, y que le llevó a pasar por encima de las contingencias de la vida humana en la medida en que éstas se alejaban del que, para él, era el tema básico de la obra: la bajeza moral que conduce al pecado y, en consecuencia, a la condena eterna en un infierno que, gracias

- 
17. "Ally es mala bolgia lugar muy obscuro / que esta en el infierno perverso malino / es todo de piedra color ferrugino / segund es la cerca de entorno y su muro / ado en su derecho y en su medio puro / cabado es un pozo profundo muy largo / dirase adelante del su modo amargo / que ally es el trabajo peor y mas duro // Su cerco redondo asy estaba partido / que entre aquel pozo y su roca dura / se parte en diez valles la fiera planura / segund que en sus penas esta dividido /..." (Inf. XVIII, coplas 1 y 2). Corresponde a Inf. XVIII, 1-9: "Luogo è in inferno detto Malebolge, / tutto di pietra di color ferrigno, / come la cerchia che dintorno il volge. / Nel dritto mezzo del campo maligno / vaneggia un pozzo assai largo e profondo, / di cui *suo loco* dicerò l'ordigno. / Quel cinghio che rimane adunque è tondo / tra 'l pozzo e 'l piè de l'alta ripa dura, / e ha distinto in dieci valli il fondo".
18. "... / la quarta laguna van nuestras pisadas / tomando adelante en la su enferma ripa / do el mal todo encierra quel mundo dissipa / y todas las culpas estan arraygadas" (Inf. VII, copla 3). Corresponde a Inf. VII, 16-18: "Così scendemmo ne la quarta lacca, pigliando più de la dolente ripa / che 'l mal de l'universo tutto insacca". Es imprecisión y no equivocación, ya que la glosa que acompaña a la traducción demuestra que el arcediano ha comprendido perfectamente el significado del término: "estas son las fraudes con que este pecado se arma contra dios y contra el proximo: el qual es penado en esta quarta laguna: o quarto cerco adonde dize el poeta que yuan sus pisadas del y de su guaiador virgilio: andando adelante por la su enferma ripa: o roca" (glosa a Inf. VII, copla 3).
19. En Inf. III, copla 20 ("... / y van navegando la obscura laguna / ...") con referencia a la "livida palude" (v. 98) del barquero infernal Caronte; en Inf. VII, copla 18 ("... / que en la laguna de estige es diffuso / ..."); en Inf. XXVI, copla 15 ("... / de do ya no ay tierra mas mar y lagunas / ...") en relación al último viaje de Ulises; y en Inf. XXXIV, copla 10 ("... / que aquella laguna asy fazen elar / ...") como representación del río infernal Cocito.

a oportunas y abundantes amplificaciones, quiso pintar mucho más terrorífico del que Dante había concebido. La intención aparece descrita abiertamente en la introducción que precede a la obra en la edición de 1515: "la nuestra comedia con suma elocuencia: trata las eternas penas infernales debidas a las maldades humanas: para espantar los hombres de los pecados". Por su parte, la actitud didáctico-moral desembocó en el hecho de dar prioridad al concepto globalizador de «maldad» sobre las diferencias de comportamiento de los distintos pecadores y las diversas modalidades de pecado, así como en el de proceder a una acumulación de tormentos que, al transformar el reparto cualitativo de la *Commedia* en una simple progresión ascendente, desfiguraba casi por completo la estricta jerarquización establecida por el poeta toscano aunque, eso sí, le permitía infundir en el ánimo del lector una semejante acumulación de sentimientos desazonadores capaces de convencerle de la conveniencia de abandonar las vías del pecado.