

Bol. Acad. peru. leng. 75. 2024 (133-156)

DOS SONETOS DE DANTE ALIGHIERI TRADUCIDOS
POR CLEMENTE ALTHAUS: «TANTO GENTILE E TANTO
ONESTA PARE» (*Vn*, XXVI) Y «GUIDO, I' VORREI CHE TU E
LAPO ED IO» (*RIME*, LII)¹

Two sonnets by Dante Alighieri translated by Clemente Althaus:
«Tanto gentile e tanto onesta pare» (*Vn*, XXVI) and «Guido, i' vorrei che
tu e Lapo ed io» (*Rime*, LII)

Deux sonnets de Dante Alighieri traduits par Clemente Althaus:
«Tanto gentile e tanto onesta pare» (*Vn*, XXVI) et «Guido, i' vorrei che
tu e Lapo ed io» (*Rime*, LII)

JORGE WIESSE REBAGLIATI

Universidad del Pacífico, Lima, Perú
wiesse_jr@up.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-2819-2054>

RESUMEN:

Se comentan dos de los tres sonetos de Dante Alighieri que tradujo el poeta romántico peruano Clemente Althaus (1835-1881). Para

-
- 1 Una versión preliminar de este trabajo fue leída el 25 de julio de 2022 en el marco del III Congreso Internacional de Estudios sobre Dante Alighieri en el Ecuador, organizado por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Agradezco a Iyonne Macazana, a Juan Miranda, a Alfredo Mena y a Enrique Urteaga por su apoyo en la ubicación de parte de la bibliografía utilizada para la redacción de este artículo. Agradezco también a la Biblioteca de la Universidad del Pacífico, a la Biblioteca del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú y a la Biblioteca del Club Nacional de Lima.

poderlos evaluar, se los contrasta con los originales. El artículo señala, primero, los rasgos esenciales de los sonetos de Dante y, luego, lo que más llama la atención de las versiones de Althaus. Sin resultar traducciones perfectas, se concluye que Althaus presenta, en términos generales, versiones correctas y respetuosas. El sentido se retiene, aunque pueda ocurrir que, en algún caso, no se traduzca el significado (un verso inexistente en el original, por ejemplo).

Palabras clave: Dante Alighieri, Clemente Althaus, soneto, Romanticismo peruano, traducciones.

ABSTRACT:

Two of the three sonnets by Dante Alighieri translated by the Peruvian romantic poet Clemente Althaus (1835-1881) are discussed. In order to evaluate them, they are contrasted with the originals. This paper points out, firstly, the essential features of Dante's sonnets and then, what is most striking in Althaus' versions. Without being perfect translations, it is concluded that Althaus offers, in general terms, correct and respectful versions. The sense is retained, although it may happen that, in some cases, the meaning is not translated (a non-existent verse in the original, for example).

Key words: Dante Alighieri, Clemente Althaus, sonnet, Peruvian Romanticism, translations.

RÉSUMÉ:

Nous commentons deux des trois sonnets de Dante Alighieri qu'a traduits le poète romantique péruvien Clemente Althaus (1835-1881). Pour cet examen, nous les comparons avec les originaux. L'article montre, en premier lieu, les traits essentiels des sonnets de Dante et, ensuite, ce qui est le plus à noter dans les versions d'Althaus. Sans être parfaites, nous concluons qu'Althaus présente, en général, des versions

correctes et respectueuses. Le sens est retenu, même s'il peut arriver que, dans quelque cas, la signification ne soit pas traduite (un vers inexistant dans l'original, par exemple).

Mots clés: Dante Alighieri, Clemente Althaus, sonnet, Romantisme péruvien, traductions.

Recibido: 21/12/2023 Aprobado: 24/01/2024 Publicado: 29/06/2024

1. Introducción

El renacimiento dantesco, también el americano, surge con el Romanticismo². En el Perú, se abre con la traducción del tercer canto de la *Divina comedia* que Manuel Nicolás Corpancho publicó en el semanario *El Progreso* de Lima en abril de 1850 (pp. 6-7). Otros miembros de su generación también se acercaron al poeta florentino. Cuenta Ricardo Palma (1861, p. 300) que Carlos Augusto Salaverry y él traducían juntos a Dante y a Tasso. El dato resulta confirmado en otra fuente. El viajero inglés Fitz-Roy afirma que Salaverry, en sus horas libres de cadete en el Ejército, traducía con fervor a Dante (Núñez, 1968, p. 87).

Clemente Althaus (Lima, 1835-París, 1881) tradujo poemas italianos que publicó, primero, en el diario *La Patria* de Lima el 5 de noviembre de 1873 y, luego, el 14 y el 17 de marzo de 1874 en el diario *El Comercio*, también de Lima (Núñez, 1957, p. 62). Los reunió en tres series: la primera comprende nueve sonetos de Petrarca (Althaus, 1874a); la segunda, nueve sonetos de Dante, Ariosto, Miguel Ángel y Vittoria Colonna (Althaus, 1874b); la tercera, nueve

2 Friedrich Schlegel (1978, fr. 247) consideraba a Dante, junto con Goethe y Shakespeare, integrante del «triple acorde perfecto» de la literatura moderna (o sea, romántica).

sonetos de Bembo, Tasso, Monti, Da Filicaia, Foscolo y Giusti (Althaus, 1874c). En total, 27 poemas.

Salvo las reflexiones de Núñez (Althaus, 1957, pp. 52-61; Núñez, 1968, pp. 98-105)³, no se ha escrito mucho más acerca de las traducciones de Althaus⁴. Núñez intenta explicar el interés del poeta romántico a partir de sus estudios y sus viajes. Según dicho autor (Núñez, 1968, p. 99), Clemente Althaus siguió estudios secundarios

3 Aunque Núñez reconoce la «técnica del modelado paciente y castigado» que vuelve a Althaus «un verdadero orfebre de la palabra», poseedor de «una extraordinaria capacidad en el oficio literario», «los autores clásicos y románticos [cuyos sonetos traduce Althaus] sienten y se expresan al unísono», de tal manera que «todos los sonetos traducidos se parecen entre sí en el tono y estilo y resultan, al parecer, más obras de Althaus que de sus respectivos autores» (Núñez, 1968, p. 105). La breve opinión de Ricardo Silva-Santisteban es más entusiasta: «Althaus [...] tradujo excelentemente a los poetas clásicos italianos» (1994, p. 311).

4 Las valoraciones de la crítica que hemos encontrado sobre la poesía de Althaus son breves y poco específicas; insisten en su clasicismo y en su atildamiento formal: «Althaus, como poeta, se distingue por la corrección de la forma, llegando hasta a sacrificar ante ella la claridad del concepto. Althaus fue el más académico de nuestros literatos» (Palma, 1945, pp. 74-75); «aspiró a la pureza clásica, sin conseguirla más que de lejos» (Menéndez Pelayo, 1948, p. 186); «es ya un mérito su corrección y limpieza, que lo libran de caer en las impropiedades artísticas de los románticos» (Riva-Agüero, 1962a, p. 150); «la clásica corrección y el patetismo que con frecuencia avaloran los [versos] de Clemente Althaus» (Riva-Agüero, 1962b, p. 401); «Es un poeta con preocupación y con una línea formal clásica en contraste con su temperamento melancólico y exaltado» (Tamayo Vargas, 1965, p. 467); «consigue poner la más rígida forma de arte clásico en la más desenfrenada expresión de su intimidad sincera o simulada de romántico» (De la Fuente Benavides, 1968, p. 274); «de Althaus, la tendencia clasicista» (Porras Barrenechea, 1969, p. 50); «Althaus fue uno de los escritores más cultos de su época. Sus conocimientos en materia clásica revistieron a su arte de una severidad que contrastaba con el arrebato de los románticos [...]. Tampoco cabría asegurar que fue un prototipo de romanticismo. Más a menudo me parece un clásico retrasado» (Sánchez, 1975, pp. 974, 976). Varillas clasifica a Althaus dentro de la generación de 1822-1836, grupo que presenta una mayor cantidad de integrantes que escribieron «con intención rigurosamente literaria» en comparación con las generaciones anteriores (1992, p. 166). En este sentido, Althaus resulta un escritor representativo.

en Santiago de Chile. Allá tomó clases con maestros europeos que lo familiarizaron con los idiomas modernos y tal vez el latín. Entre 1855 y 1863, viajó por Europa. Por las fechas de sus composiciones, Núñez aventura la reconstrucción de su itinerario: Francia (1855-1857), Inglaterra (1857), Italia (Nápoles, Roma, Florencia y Génova: 1857-1859), España (Madrid y Cádiz, 1859-1860), Alemania (1861-1862) y, nuevamente, Francia (1862-1863). A pesar de una formación humanística «un tanto desordenada y arbitraria», en opinión de Núñez, puede verificarse en el peruano «el impacto indeleble» del arte europeo, especialmente el italiano.

De los tres sonetos de Dante que tradujo Althaus, comentaremos dos (quizás los más famosos). El tercer soneto, que nuestro traductor tituló *Alabanza de Beatriz* y que no comentaremos, corresponde al capítulo XXI de la *Vida nueva* (Vn), «Negli occhi porta la mia donna Amore»⁵. Primero presentaremos los originales y los comentaremos; luego, pasaremos revista a las traducciones de Althaus.

2. «Tanto gentile e tanto onesta pare» (Vn, XXVI)⁶

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
che ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.

5 En su *Antología*, Silva-Santisteban (2008, pp. 594-595) escoge este y «Tanto gentile e tanto onesta pare» (Vn, XXVI).

6 Seguimos la edición de De Robertis (Alighieri, 1995a, pp. 181-184), a la que solo hemos agregado los blancos entre las estrofas (para lograr mayor claridad expositiva) y la diéresis en «soàve» (para hacer notar el hiato, sin el cual el verso sería hipométrico, y para llamar la atención sobre una de las palabras clave del soneto).

Ella si va, sentendosi laudare, 5
 benignamente d'umiltà vestuta;
 e par che sia una cosa venuta
 da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
 che dà per gli occhi una dolcezza al core, 10
 ch'ntender no la può chi no la prova;

e par che della sua labbia si mova
 un spirito soäve pien d'amore,
 che va diciendo all'anima: Sospira.

Ofrecemos seguidamente nuestra traducción⁷ de la paráfrasis en prosa de Donato Pirovano (Alighieri, 2015, p. 219, n. vv. 5-7):

[Primer cuarteto] Mi señora se *manifiesta en su evidencia* tan espiritualmente noble y con tanto garbo cuando saluda a alguien que toda lengua enmudece por el temblor y los ojos no se atreven a mirarla.

[Segundo cuarteto] Ella, mientras escucha las loas que le lanzan, avanza con ánimo benigno revestida de humildad y *se revela* como una criatura venida del cielo a la Tierra *a manifestar* su esencia milagrosa.

[Tercetos] *Se muestra* tan bella a quien la contempla que a través de los ojos infunde en el corazón una dulzura que no puede entenderla quien no tiene experiencia directa de ella, y *es evidente* que de su fisonomía [o de sus labios] se mueve un espíritu dulce lleno de amor que invita al alma a suspirar.

Hemos señalado con cursivas las palabras que apuntan al tema esencial del soneto: la manifestación del milagro, su evidencia, su objetividad. Al respecto, Raffaele Pinto señala que en el capítulo XXVI de la *Vida nueva* acontece la «universalización del

7 Salvo si se advierte lo contrario, las traducciones de textos críticos son nuestras.

mito de Beatriz», en tanto esta ha dejado de ser «objeto contemplativo privado del poeta» (Alighieri, 2003, p. 315, n. 3). En su célebre artículo «Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante», Gianfranco Contini captó lo esencial de este capítulo:

El problema expresivo de Dante no es en absoluto el de representar un espectáculo, sino más bien el de enunciar, casi de forma teórica, una encarnación de cosas celestiales y el de describir el efecto necesario sobre el espectador. A Dante aquí no le interesa, en lo absoluto, lo visible, sino algo que es totalmente otra cosa: una visibilidad. No se preocupa por las sensaciones, sino por la metafísica amorosa y la psicología general. (1979, pp. 167-168)

Y, correspondientemente, identifica las palabras clave que responden a la idea temática ya expuesta:

¿Dónde se ve a la mujer? Solo hay una señal [de ella] en su no perturbado caminar: *Ella si va...* Sin embargo, también esta señal se encuentra en una situación estratégicamente bien cubierta. Le va delante el primer *pare*, alusivo a la evidenciación de la mujer y a la descripción del efecto físico en otros. La señal en sí se corrige en el verso sucesivo, de la afirmación de la correspondencia de lo externo a lo interno; sigue el segundo *par*; sigue el *mostrare*. Y [siguen] los tercetos, el primero, incardinado sobre el *Mostrasi* retomado [y] el segundo, sobre el último *par*, están exclusivamente dedicados a los efectos en el espectador. (Contini, 1979, p. 168)

Un conjunto de bellos efectos estéticos, que han hecho justamente célebre este soneto, podrían listarse. Luego, podría verificarse cómo la traducción los respeta o los varía. Conviene mencionar también algunas cuestiones específicamente técnicas, referidas al léxico italiano del siglo XIII. Reducimos nuestras observaciones a lo fundamental:

- a. La estructura de las rimas: abrazadas en los cuartetos e inversas (en espejo) en los tercetos (ABBA ABBA CDE EDC).

- b. El paralelismo sintáctico del primer verso: «Tanto gentile e tanto onesta...», muestra del «equilibrio binario» de este soneto, como lo observa De Robertis (Alighieri, 1995a, p. 181, n. 1).
- c. El paralelismo sintáctico que se aprecia también en las oraciones consecutivas del primer cuarteto y del primer terceto: «Tanto gentile... saluta / che ogne lingua» y «Mostrasi sì piacente... / che da».
- d. El bello encabalgamiento entre los versos 7 y 8: «cosa venuta / da cielo in terra»; no solamente destaca las palabras ubicadas al final y al principio de los versos, efecto creado por todo encabalgamiento, sino que, pronunciado con el tonema de suspensión y el alargamiento adecuados, evoca —como ocurre, por ejemplo, con el «Et incarnatus est» del *Requiem* de Mozart— el fenómeno del descendimiento y la corporización.
- e. La anadiplosis entre los versos 8 y 9, verso final del segundo cuarteto y verso inicial del primer terceto: «mostrare / Mostrasi», que, como bien han comentado Domenico De Robertis y Raffaele Pinto (Alighieri, 1995a, p. 182, n. 9; 2003, p. 318, n. 21), recoge la tradición de las *coplas capfinidas* de la literatura cortés.
- f. La *adnominatio* entre «miracol» (v. 8) y «mira» (v. 9).
- g. Las aliteraciones «miracol»-«mostrare»-«Mostrasi» (vv. 8-9) y «spirito»-«soäve»-«sospira» (vv. 13-14).
- h. La individuación de «Sospira» (última palabra del verso y última palabra del poema) entre dos pausas, una medial y otra versal (estrófica y final).
- i. El significado de *pare* como ‘aparece, se manifiesta’ y no como ‘parece’, ‘es semejante a’.
- j. El significado de *labbia* como ‘labios’, ‘fisonomía’ o ‘rostro’. Contini (1979, p. 162) sostiene que *labbia* significa ‘fisonomía’; Grimaldi no es tan definitivo y, refiriéndose al salmo L, 17

En relación con el soneto anterior, puede observarse lo siguiente:

- a. Althaus mantiene la estructura abrazada de las rimas de los cuartetos, pero varía la de los tercetos: CDE DEC en lugar de CDE ECD. Mantiene también la distribución del poema de Dante: tres oraciones (dos en los cuartetos —cada cuarteto abarca una oración— y una en los tercetos; como en el soneto de Dante, las dos proposiciones que forman esta última oración se unen mediante una conjunción copulativa).
- b. El escritor romántico retiene los paralelismos sintácticos tanto del verso inicial («Tan honesta... tan hermosa») como del primer cuarteto y del primer terceto (las oraciones consecutivas «Tan honesta... que...» del primer cuarteto, y «Muéstrase tan amable... que...» del primer terceto).
- c. No se recoge el encabalgamiento de los versos 7 y 8.
- d. No se mantiene en la versión de Althaus la anadiplosis entre el «mostrare» del verso 8 y el «Mostrasi» del verso 9.
- e. No se mantiene en su totalidad la aliteración «spirito söave» (v. 13), aunque las sibilantes de la secuencia fónica «amoroso espíritu süave» (v. 13) puedan evocarla ligeramente.
- f. No queda claro si el «parece» del verso 1 significa ‘parece’ o ‘aparece’. Sin crear un verso hipermétrico, el poeta peruano pudo haber escrito perfectamente «aparece» y resolver la ambigüedad si así lo hubiera escogido.
- g. Althaus traduce *labbia* por ‘rostro’, posible según Grimaldi (Alighieri, 2015, p. 482, n. 12)⁹, quien también señala que «labios» —como también traduce Martínez de Merlo (Alighieri,

9 Contini (1979, p. 162) entiende *labbia* como «fisonomía»; L. C. Rossi (Alighieri, 1999, p. 143, nn. 5-7), como «rostro».

2003, p. 311)— es equivalente plausible¹⁰; o sea, aquí Althaus se mantiene dentro de lo permitido por una traducción atenta.

- h. Como lo hace Dante, Althaus individualiza la palabra final del poema («Suspira», v. 14) al colocarla entre pausa medial y pausa final de verso.

Puede ser interesante aplicar la crítica de variantes al segundo cuarteto.

Como ya se ha señalado, Clemente Althaus publicó la segunda serie de sus *Sonetos italianos* dos veces: una en *La Patria*, en 1873, y la otra en *El Comercio*, en 1874. Compárense las dos versiones:

1873	1874
Ella se va benigna y humillosa	Oyendo la alabanza que la endiosa,
Y oyéndose loar, rostro no muda	Ella se va, de vanidad desnuda,
Y quien la mira enajenado duda	Angel que el cielo por la tierra muda
Si es visión o mujer maravillosa.	La juzga quien la ve, no mortal cosa.

Desconciertan un poco los versos 7 y 8 de la traducción de 1873:

Y quien la mire enajenado duda
Si es visión o mujer maravillosa.

El «quien la mire» (v. 7) sigue la línea objetivista de los elementos no adscritos a un sujeto particular en la que están también «la lengua» (v. 3) y «la vista» (v. 4), términos que corresponden a los indefinidos dantescos «ogne lingua» (v. 3), «li occhi» (v. 4), «chi» (vv. 9, 11); sin embargo, que el sujeto colectivo o universal de la versión de Althaus dude (v. 7) «si es

10 Los traductores echan mano a uno o a otro término según sus particulares opciones interpretativas. Es el caso de cuatro traducciones de este soneto al inglés: Charles S. Singleton (1949, p. 85) y William Anderson traducen *labbia* por «face» (Alighieri, 1964, p. 86); Virginia Jewiss, por «lips» (Alighieri, 2022, p. 113). Más en la línea de Contini, Richard Lansing traduce el término por «countenance» (Alighieri, 2014a, p. 231).

visión o mujer maravillosa» (v. 8) quiebra totalmente la isotopía de lo evidente y de lo objetivo del milagro. Esta duda corresponde, más bien, a lo fantástico (para Todorov, 1987, pp. 36-48, es precisamente esta duda lo que distingue a lo fantástico). Así, Beatriz se convierte —en el soneto de Althaus— de presencia objetiva de Dios en la Tierra, manifestación patente de lo sobrenatural, signo¹¹, en fantasma romántico.

Al contrario, la versión de 1874 se adscribe más al paradigma de la objetividad y de la evidencia: juzgar resulta más enfático que dudar y lo juzgado es un ángel que ha mudado el cielo por la tierra (casi como el original dantesco, vv. 7-8); un ángel ciertamente, y no «mortal cosa»¹², pero presente ante «quien la ve» (v. 8), es decir, sensorialmente, y no como un fantasma, un sueño o una especulación. Puede verificarse aquí lo observado por Núñez en su edición:

Transcribimos las variantes —que suponen cambios de criterio en el traductor, afanoso de lograr la perfección del traslado— por considerarlas reveladoras de la inquietud del autor de la versión y dado que entre las dos publicaciones solo media un lapso de cinco meses escasos. (Althaus, 1957, p. 63)

La sustitución del segundo cuarteto de la versión de Althaus apunta, ciertamente, a la voluntad de precisión y de pulcritud de su autor, cualidades que la crítica le reconoce unánimemente (véase nota 4).

Finalmente, en el título («SALUDO DE BEATRIZ») y en el texto («casta Beatriz», v. 2), Althaus vuelve patente, con el nombre de Beatriz,

11 Como recuerda Juan Varela-Portas de Orduña, Santo Tomás de Aquino (ST, I. q. 105, a. 7, sol.) define al milagro como signo (Varela-Portas de Orduña, 2000, p. 137).

12 Gianfranco Contini señala que *cosa* debe entenderse como 'ser en cuanto causa de sensaciones e impresiones' (1979, p. 164), o sea que el «quien la vé» de Althaus —aunque aquí se trata de quien percibe, no de lo percibido— está más cerca de este significado que el sintagma «no mortal cosa» (v. 8).

Consideremos ahora la paráfrasis en prosa:

Guido, yo quisiera que tú y Lapo y yo fuésemos cogidos [‘raptados’] por magia y metidos en una nave que se moviese con todo viento, según tu deseo y el mío, así que ninguna tempestad [fortuna = ‘borrasca’, ‘tempestad del mar’ (Real Academia Española [RAE], s. f.)] ni ningún tipo de viento adverso podría obstaculizarnos; al contrario, viviendo nosotros siempre con la misma disposición de ánimo, creciese el deseo de estar juntos; [y con madonna Vanna y madonna Lagia y con aquella que está sobre el número de las treinta con nosotros pusiese el buen encantador; y allí razonar siempre de amor, y cada una de ellas estuviera contenta, así como yo creo que estaríamos nosotros]. (Alighieri, 2015, p. 671, n. vv. 1-8)¹⁴

Grimaldi (Alighieri, 2015, p. 671, n. vv. 1-8) sostiene que el soneto está planteado en forma de carta privada¹⁵, según una modalidad difundida en la poesía italiana del siglo XIII y expresa un deseo fantástico, según el modelo de la poesía cortés, el *plazer* o *souhait* (Alighieri, 2015, p. 668). El *plazer* consiste en la enumeración de cosas imposibles, pero deseadas. Como observa Barolini (Alighieri, 2014a, p.120) el que todos los verbos conjugados sean subjuntivos que dependen del «vorrei» inicial hace que el discurso flote en un mar que es explícitamente irreal. El hablante del poema es Dante Alighieri y su interlocutor —el destinatario de la carta, tal como lo señala el vocativo— es Guido Cavalcanti (1255-1300). El «primo de li miei amici», el primero de mis amigos, dice Dante sobre él según un testimonio recogido en el tercer capítulo de la *Vida nueva* (Alighieri, 2003, p. 98), como lo escribe Grimaldi:

14 La paráfrasis de los cuartetos es de Marco Grimaldi. Hemos completado nosotros la de los tercetos.

15 Según Contini, este soneto es la respuesta de Dante al soneto *Si ‘io fossi quelli che d’amor fu degno*, de Guido Cavalcanti (Alighieri, 1995b, p. 35, n. 1).

Dante expresa un deseo fantástico, enviado en forma de carta a Guido Cavalcanti: poder encontrarse en una nave mágica libre de las leyes de la física. Junto a sus amigos (Guido y Lapo [Lapo Gianni de Ricevuti, segunda mitad del s. XIII-1328+]) y las mujeres amadas por ellos y allí pueden conversar sobre el tema del amor. El deseo es fantástico, porque implica la intervención de la magia, y es en cualquier caso inalcanzable, porque las mujeres en cuestión probablemente sean mujeres casadas. Sin embargo, sería injusto considerarlo un sueño de evasión de la realidad y de las normas sociales, ya que, exactamente como en la poesía trovadoresca, la expresión del deseo sirve para reafirmar la paradoja según la cual el perfecto poeta amante debe cantar un amor imposible. (Alighieri, 2015, p. 668)

Además de Dante, Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, *monna* Vanna y «quella ch'è sul numer de le trenta», el otro personaje aludido en el soneto es «il buono incantatore». Dado el contexto de la materia de Bretaña en el que se inscribe el poema, este no puede ser otro que el mago Merlín. El motivo de la nave mágica está muy difundido en la literatura medieval. Como afirma Grimaldi,

el *vasel* [el barco] en el que Dante imagina ser transportado ha sido identificado con el «nef de joie et de deport» del que se habla, en prosa, en el *Roman de Tristan*: una nave construida por Merlín, quien sería, por tanto, el *buono incantatore* (v. 11), y utilizada por Tristán e Isolda. Sin embargo, el tema de la nave mágica está muy extendido en la literatura medieval, como lo está la metáfora de la navegación, y [por ello] no parece necesario buscar una fuente precisa. (Alighieri, 2015, p. 668)

Son de notar los versos 9 y 10 con el elenco de las amadas: *monna* Vanna es la amada de Cavalcanti y *monna* Lagia, es decir, Alagia o Pelagia —aunque, según Mattalia, se trataría de un compuesto de las sílabas iniciales del nombre y del apellido de Lapo: LA po GIA nni (Alighieri, 2015, p. 673)—; «quella ch'è sul numer de le trenta», aquella que está

sobre el número de las treinta, es la tercera. Según Grimaldi, es un pasaje de difícil interpretación. Puede referirse a la «pistola in forma di serventesese», a la epístola en forma de serventesio, a la que Dante alude en el capítulo VI de la *Vida nueva* (Alighieri, 2003, p. 121), en el que se listan las mujeres más bellas de Florencia. Sin embargo, en ese serventesio los nombres de las mujeres más bellas de Florencia son sesenta —como las «sexaginta sunt reginae» del Cantar de los Cantares según De Robertis (Alighieri, 1995a, p. 325)—, no treinta. También es posible entender treinta, conjetura Grimaldi, como ‘muchas’ y «sul numer» como ‘sobre el número’, en el sentido de ‘supernumeraria’ (Alighieri, 2015, p. 674). Para confundir más las cosas, De Robertis (Alighieri, 1995a, p. 181) señala que las ediciones antiguas presentaban la mala lección, heredada de la Giuntina (del siglo XVI), «e monna Vanna e monna Bice» (Bice=Beatrice). Regresaremos al tema cuando comentemos la traducción de Althaus.

El soneto ha sido considerado como un manifiesto del Dolce Stil Novo y de su valoración de la amistad y el amor. Dice Grimaldi: «Junto a los amigos, están las señoras. Es la “necesidad coral de la amistad que no puede separarse del amor” de la que habla Contini» (Alighieri, 2015, p. 673) y que se orienta a la obra común, conjunta. Elabora Jacqueline Risset:

El gran tema, siempre subyacente del Dolce Stil Novo, pero absolutamente manifiesto aquí [en el soneto «Guido, i’ vorrei...»], es aquel de la amistad, amistad como [condición] abstracta, objetiva, exigente, pero también [como] familiaridad extrema, ternura extrema, y que pasa siempre por una puesta en juego común, un «orden universal», en función del cual, en vista del cual, los sujetos se interpelan, se dicen «tú»: «Guido, yo quisiera que tú...». Los poetas del Dolce Stil Novo colaboran en una obra de poesía colectiva. (Alighieri, 2014b, p. 17)

El poema se divide en dos cuartetos con rima abrazada (ABBA ABBA) y dos tercetos con rima inversa, en espejo (CDE EDC).

que es un nombre propio a secas en el original dantesco, el carácter epistolar se aprecia más que en la traducción de Althaus, la cual ofrece un vocativo reforzado (ya que el nombre propio asume la función de aposición del pronombre o sencillamente la de repetición nominal de un vocativo pronominal). En este caso, la función deíctica del pronombre personal le da al conjunto un matiz mucho más oral.

- b. *Versos 1-14*: Althaus mantiene los verbos en subjuntivo del soneto de Dante.
- c. *Verso 4*: «vogara» (por «bogara»), de *bogara* ('remar'; RAE, s. f.) parece una elección curiosa, por cuanto proyectaría la imagen de un barco que remara mágicamente, sin necesidad de remero (o sea, los remos se mueven solos). Creemos, sin embargo, que la fantasía de Dante pide que la propulsión del barco dependa del *voler*, del deseo de los tres poetas, independientemente de otros motores (los vientos o los remos). Sí podría aceptarse «bogara» (o «vogara») si se adoptara el significado general de 'moverse por el agua', 'navegar', pero este podría resultar quizás un significado muy forzado.
- d. *Versos 7-8*: «Antes creciese *en el común contento* / *El deseo* de estar en compañía». El hipérbaton formado por la anteposición del verbo y el complemento circunstancial al sujeto y la pausa versal que antecede a «El deseo» vuelven a este un sintagma especialmente destacado. «Deseo» traduce a «talento» (v. 7) del soneto dantesco, también vocablo destacado, al estar en posición final de verso. No puede dejar de señalarse el hecho de que Dante use el término en *If. V, 39* para caracterizar a los pecadores carnales —entre ellos, a Francesca y a Paolo— «che la ragion sommetono al talento», que la razón someten al talento. O sea, a pesar de que la sintaxis de estos dos versos resulte un poco extravagante en la versión de Althaus,

puede considerarse funcional al destacar una palabra clave del poema y, en general, del universo léxico estilnovista.

- e. *Verso 11*: El verso de Althaus («Beatriz, Juana y la que Lapo adora») no coincide con los versos 9 y 10 del soneto de Dante («E monna Vanna e monna Lagia e poi / con quella ch'è sul numer de le trenta», los supuestos originales que Althaus traduce). La mención a Beatriz puede deberse a la fuente que Althaus probablemente utilizó. Podría ser esta *Opere minori* [di Dante] con un «ragionamento filologico-critico», libro editado por Piero Fraticelli (1803-1866), que tuvo varias reediciones a partir de la primera, de 1834. Cuando estuvo en Italia, entre 1857 y 1859, Clemente Althaus pudo haber consultado la de 1856-1857, más cercana a la fecha de su viaje. En la edición Fraticelli se leen los versos 9 y 10 del soneto a Guido:

E monna Vanna e monna Bice poi
Con quella ch'è sul numero del trenta.

(Alighieri, 1902, p. 74)

Y el siguiente comentario:

La Bice aquí nombrada es, como cualquiera puede imaginarse, la Beatriz de Alighieri; Vanna o Giovanna, la amada de Guido Cavalcanti; la otra, que en el serventesio escrito por Dante (así como lo dice en la *Vida nueva*) en alabanza de las sesenta mujeres más bellas de Florencia, caía sobre el número treinta, era la señora de Lapo Gianni. (Alighieri, 1902, pp. 74-75)

O sea que así podría deducirse cuál es el origen de la Beatriz del verso 11 del soneto de Althaus; y, correspondientemente, la transformación de «monna Lagia» en «la que Lapo adora» y su desplazamiento del verso 9 (en el soneto de Dante) al verso 11 (en la versión de Althaus). Puede observarse que la sintaxis mejoraría con la adición de la preposición *a* en el verso 11: «y *a* la que Lapo

adora». De esta manera, se notaría con mayor claridad el objeto directo; además, resultaría una solución que no generaría hipermetría (por la ejecución de la sinalefa).

- f. *Verso 14*: El verso final de la versión de Althaus («[i]Se nos huyese el siglo como una hora!») no se corresponde con ninguno de los versos del soneto de Dante, quien no incluye el motivo «momentos que parecen años» o, en este caso, «años que parecen momentos», de claro cuño folklórico, presente en la versión del peruano. En efecto, se trata de un tópico tradicional, que Keller identificó para los *exempla* de la literatura española (1949, D. 2012), pero que puede ser, en verdad, una fórmula paneuropea (o, más radicalmente, arquetípica). Sin embargo, si bien no hay significado en el original que corresponda a este verso, el sentido sí está: el deleitoso «raggiar d'amore» de la amistad, que no se cuida de tiempos. Así, traicionando el significado literal o, mejor, aportando otro significado, quizás Althaus sí acierte en dar cuenta del ambiente mágico que crea la amistad —una experiencia que, como se ha visto, define a los estilnovistas—. Escribe Grimaldi:

La sociedad cortés —incluso en la variante de la Florencia municipal de finales del siglo XIII— es el lugar de la conversación amorosa, descrita en la lírica y en la novela; este particular deseo de Dante, fantástico en la forma, es realista en el fondo. (Alighieri, 2015, p. 675)

No sabemos con cuánta conciencia, la adición de Althaus quizás reafirme y mantenga en clave fantástica este diálogo amoroso, típico del sodalicio amical.

Como en el caso del soneto anterior, el título («A Guido») responde a la circunstancia editorial de estar incluido en una colección de traducciones (los *Sonetos italianos* de Clemente Althaus).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alighieri, D. (1902). *Il canzoniere di Dante Alighieri* [Cancionero de Dante Alighieri] (anotado e ilustrado por P. Fraticelli). G. Barbéra.
- Alighieri, D. (1964). *The New Life* [Vida nueva] (W. Anderson, Trad.). Penguin Classics.
- Alighieri, D. (1995a). *Opere minori: Vita nova. Rime* [Obras menores: Vida nueva. Rimas] (D. De Robertis y G. Contini, Eds.). Classici Ricciardi-Mondadori.
- Alighieri, D. (1995b). *Rime* [Rimas] (con un ensayo de M. Perugi; G. Contini, Ed.). Einaudi.
- Alighieri, D. (1999). *Vita nova* [Vida nueva] (introducción de G. Gorni; L. C. Rossi, Ed.). Mondadori.
- Alighieri, D. (2003). *Vida nueva* (R. Pinto, Ed.; L. Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- Alighieri, D. (2014a). *Dante's Lyric Poetry. Poems of Youth and of the Vita Nuova* [Poesía lírica de Dante. Poemas de la juventud y de la *Vita Nuova*] (T. Barolini, Ed.; R. Lansing, Trad.). University of Toronto Press.
- Alighieri, D. (2014b). *Rimes* [Rimas] (J. Risset, Trad.). Flammarion.
- Alighieri, D. (2015). *Nuova edizione commentata delle opere di Dante: Vita nuova. Rime* [Nueva edición anotada de las obras de Dante: Vida nueva. Rimas] (introducción de E. Malato; D. Pirovano y M. Grimaldi, Eds.). Salerno.

- Alighieri, D. (2022). *Vita Nuova: A Dual-Language Edition with Parallel Text* [Vita Nuova: edición bilingüe con texto paralelo] (V. Jewiss, Ed. y Trad.). Penguin Classics.
- Althaus, C. (1957). *Sonetos italianos* (introducción y notas de E. Núñez). Instituto de Literatura de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Althaus, C. (1874a, 7 de marzo). Sonetos italianos, primera serie. *El Comercio*.
- Althaus, C. (1874b, 14 de marzo). Sonetos italianos, segunda serie. *El Comercio*.
- Althaus, C. (1874c, 14 de marzo). Sonetos italianos, tercera serie. *El Comercio*.
- Contini, G. (1979). Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante [Ejercicio de interpretación de un soneto de Dante]. En *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)* (pp. 161-168). Einaudi.
- Corpancho, M. N. (1850, 20 de abril). Fragmento de la *Divina comedia* del Dante. El Infierno. Canto 3°. *El Progreso*.
- De la Fuente Benavides, R. (1968). *De lo Barroco en el Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Keller, J. E. (1949). *Motif-Index of Mediaeval Spanish Exempla* [Índice de motivos de *exempla* medievales españoles]. University of Tennessee Press.
- Menéndez Pelayo, M. (1948). *Historia de la poesía hispano-americana*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas

- Núñez, E. (1968). *Las letras de Italia en el Perú (Estudios de Literatura comparada). Florilegio de la poesía italiana en versiones peruanas*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Palma, R. (1861). Poetas peruanos. Don Carlos Augusto Salaverry (Poeta dramático). *La revista de Lima*, 3, 298-303.
- Palma, R. (1945). *La bohemia de mi tiempo*. Ediciones Hora del hombre.
- Porras Barrenechea, R. (1969), *El sentido tradicional en la literatura peruana*. Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- Real Academia Española. (s. f.). *Diccionario de la lengua española*.
- Riva-Agüero, J. (1962a). *Obras completas. Estudios de literatura peruana. Carácter de la literatura del Perú independiente*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Riva-Agüero, J. (1962b). Homenaje centenario a D. Ricardo Palma (1933). En *Obras completas. Estudios de literatura peruana. Del Inca Garcilaso a Eguren* (pp. 395-422). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sánchez, L. A. (1975). *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú* (T. III). P. L. Villanueva.
- Schlegel, F. (1978). Fragments de l'Athenäum [Fragmentos del Athenäum]. En P. Lacoue-Labarthe y J.-L. Nancy (Eds.), *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (Fragment 247). Seuil.
- Silva-Santisteban, R. (1994). *Antología general de la poesía peruana* (T. XVIII). Biblioteca Nacional del Perú.
- Silva-Santisteban, R. (2008). *Antología general de la traducción en el Perú. Poesía: siglos XVI-XIX*. Universidad Ricardo Palma.

- Singleton, C. S. (1949). *An Essay on the Vita Nuova* [Un ensayo sobre la *Vita Nuova*]. The Johns Hopkins University Press.
- Tamayo Vargas, A. (1965), *Literatura peruana* (T. II). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Todorov, T. (1987). *Introducción a la literatura fantástica*. Premiá.
- Varela-Portas de Orduña, J. (2000). Poesía de la semejanza. Poesía de la desemejanza, *Cuadernos de Filología Italiana*, (n.º extraordinario 1-2), 135-148.
- Varillas Montenegro, A. (1992), *La literatura peruana del siglo XIX*. Pontificia Universidad Católica del Perú.