

El *Infierno* de la *Divina Comedia* de Dante,  
en la traducción de Cayetano Rosell (1871-1872)<sup>1</sup>

Assumpta Camps

La *Divina Comedia* de Dante Alighieri traducida al castellano por Cayetano Rosell apareció en 1871-1872, en una edición bilingüe con versión «directa del italiano», «según el texto de las ediciones más autorizadas y correctas» del original. Dicha edición se presentó como una edición de prestigio, y fue sin duda apreciada en la época. Se publicó completamente anotada, precedida de un prólogo biográfico-crítico firmado por Juan Eugenio Hartzenbusch, e ilustrada por Gustavo Doré. Se dio a conocer en 1871-1872 en Barcelona, en 2 volúmenes (y 3 partes: una por cada cántico; es decir, vol. I: XXVI, 232, y vol. II: 192, 190), editada por Montaner y Simón Editores (Imprenta de Narciso Ramírez y Cía). Se trataba, sin lugar a dudas, de una edición prestigiosa, que incluía además nada menos que 136 grabados (75 láminas del *Infierno*, 42 del *Purgatorio* y 18 del *Paraíso*).

De esta edición existieron numerosas reediciones posteriores (todas ellas, al parecer, se agotaron muy pronto). A saber: 1) una reedición por el mismo editor Montaner y Simón en 1876, y también en 1884 (2 vols., gran folio, con las mismas láminas), esta última –aparecida un año después del fallecimiento del traductor en 1893- es la que se presenta aquí; la traducción de Rosell fue reeditada nuevamente por Montaner y Simón en 1914 (en 4º, con ilustraciones de John Flaxman), en una edición más económica (que es la que se recoge en BVMC); dicha traducción sería recuperada más tarde por Est. Rodríguez en 1944; y 2) la edición, también ilustrada y con notas adicionales de Paolo Costa (traducidas al castellano por Manuel Aranda y Sanjuan), de 1873; recuperada más tarde, también en Barcelona, en 1905; y asimismo por Tormos en 1935.

En lo referente a la recepción de Dante Alighieri en el siglo XIX español, sabido es que esta evoluciona en gran medida al margen de los centenarios (VI centenario del

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *Portal digital de Historia de la Traducción en España*, PGC2018-095447-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE).

nacimiento en 1865 y V de la muerte en 1821), que pasaron prácticamente desapercibidos en ese siglo (aunque algunas ediciones y reediciones, aparecidas alrededor de 1868-1872, podríamos considerar que se inscribían en la estela de dichos acontecimientos).

No cabe duda de que Dante es uno de los escritores italianos que se considera un clásico universal, y forma parte de todos los repertorios literarios occidentales, constantemente revisado y actualizado a lo largo de los siglos. Cada época «relee» a Dante a su modo y en función de sus intereses. Eso explica también la abundancia de traducciones que se han llevado a cabo de sus obras, entre las que destacan sobre todo *La Commedia* y *La Vita Nova*. En efecto, desde la primerísima versión al catalán de *La Divina Comèdia* de Andreu Febrer, en 1429, y en castellano en 1515 por Fernández de Villegas, se multiplican las ediciones de esta obra en la Península.

La recepción hispánica de Dante en esos años se centra principalmente en *La Commedia*, que se verá editada mayoritariamente con ilustraciones. De dicha obra se cuentan múltiples ediciones/reediciones/reimpresiones en castellano, generalmente en volúmenes bien apreciados. A mucha distancia, en ámbito castellano, hallamos *La Vita Nova*, a diferencia de lo que ocurre en catalán, por ejemplo, ámbito donde esta obra cobra gran importancia en el cambio de siglo.

La traducción de Cayetano Rosell que aquí nos ocupa se inscribe en el marco de una recepción dantesca que presenta numerosos hitos en el contexto hispánico de la segunda mitad de siglo XIX. En efecto, varias son las traducciones al castellano de la misma obra que coexisten con la de Rosell. Por ejemplo, de la primera traducción de Dante en castellano, obra de Fernández de Villegas (1515), que se llegó a calificar por cierto como «precioso libro», se afirma que «era posible procurarse ejemplares regulares a mediados del siglo XIX y a precios relativamente aceptables». Asimismo, se menciona que esta edición comprendía *El Infierno*, «traducido con tanta fidelidad que se llega a sacrificar la forma literaria por la exactitud» (Palau y Dulcet 1923: 293). Una reedición de la misma (que añadía la relevante información de que dicha versión castellana se realizó en coplas de arte mayor), se publicó en Madrid por Rey y C<sup>a</sup> en 1868 (en tamaño gran folio, con 37 láminas facsímiles, con el trabajo caligráfico realizado por G. Scaramuzza); la misma reapareció años más tarde, en 1925, editada por Molina.

El año 1868 marca un hito en cuanto a la presencia de traducciones de Dante en ámbito hispánico. Ese mismo año aparece la publicación de *La Divina Comedia* (Dante 1868a), con notas de Paolo Costa y traducción al castellano de Manuel Aranda y Sanjuan, publicada en Barcelona (en 8<sup>o</sup> con 18 láminas; reeditada por V. Vindel en 1928). Esa misma traducción se reimprimió por la Imprenta Jepús de Barcelona en 1871 (en 4<sup>o</sup> y con 10 láminas). El mismo año 1868 se dio a conocer en Barcelona *La Divina Comedia* (Dante 1868b) traducida y anotada por Pedro Puigbó (en 8<sup>o</sup>). En este caso no se menciona editor alguno, pero sí en la reedición que llevó a cabo en 1870 la Librería de Lance de Ramon Pujal (también en 8<sup>o</sup>, pero con once láminas ilustradas por Gustavo Doré; la misma edición que reapareció en 1926 publicada por Batlle). Existe asimismo un «Ensayo de versión al castellano de la Divina Comedia» con el original en *testo a*

*fronte*, aunque sin mención del traductor, que se dio a conocer en Trieste en 1866 (29 páginas, en tamaño folio).

En la misma época de la traducción de Cayetano Rosell que aquí nos ocupa, se publicó en Madrid en 1874 el Canto I de *La Divina Comedia*, en traducción castellana de José M.<sup>a</sup> Carulla (no se menciona el editor); posteriormente fue reeditada en 1877 y también en 1887. Pero la obra completa, traducida en verso por Carulla, se publicó hasta 1879 en Madrid por parte de Antonio Pérez Dubrull (Dante 1879a). Ese año (Dante 1879b), el mismo editor dio a conocer *La Comedia de Dante Alighieri. Traducida al castellano en igual clase y número de versos por el capitán D. Juan de la Pezuela, conde de Cheste*, en 3 vols. (edición en 8<sup>o</sup>, en papel de gran calidad y bellamente encuadernada). De esta traducción deriva la edición publicada por la de la Viuda de Luis Tasso en Barcelona, que es de 1895 aproximadamente (3 vols., en 8<sup>o</sup>).

Por su parte, en Valencia (Guix) se publicó *La Divina Comedia* en traducción libre de J. Sánchez Morales en 1875, y posteriormente en 1885 por la Librería de Pascual Aguilar de la misma ciudad (en 8<sup>o</sup>). Hacia 1878 aproximadamente aparece, sin mención del editor (y por lo tanto sin lugar de edición corroborado), *La Divina Comedia. Infierno*, una edición en 8<sup>o</sup> ilustrada (con grabados de J. Pi y Margall según las composiciones de John Flaxman) que incluye 18 láminas; dicha edición reaparece mucho después (1942), y se corresponde, al parecer, con la de 1925 (en 8<sup>o</sup> y apaisada), que incluía una breve noticia biográfica sobre Flaxman, y se inspiraba en las ilustraciones de Gustavo Doré que ya vimos arriba. Otra traducción de la misma obra, realizada por J[uan] A[lonso del] R[eal], se publica en varias tiradas en 1883 por parte de los Hermanos Salvatella de Barcelona, y se reedita en 1885 (en 8<sup>o</sup>), y al parecer también hacia 1890. Por último, existe una nueva traducción de *La Divina Comedia*, «narrada y explicada por Gustavo La Pietra», con láminas de Gustavo Doré, que fue editada en Barcelona (en 8<sup>o</sup>), de la que se desconoce, sin embargo, el año de edición, aunque todo apunta a que era de finales del siglo XIX (edición que reaparece editada por Maucci en 1914, con reproducción de 79 láminas de G. Doré).

También a finales de siglo, concretamente en 1888, se dio a conocer en París (Garnier Hermanos) la versión castellana de *La Divina Comedia* que realizó Enrique Morales de Montalbán, con prefacio de M. Luis Moland, introducción de Mr. Artaud de Montod, e ilustraciones de Yan Dargent (edición en 8<sup>o</sup>, con grabados y láminas), aunque al parecer era una versión plagiada de la de 1868 de Manuel Aranda y Sanjuan (según Sorrentino 2004). Esa misma se retoma años más tarde –concretamente en 1914– en 2 vols. (Colección «Autores Célebres»), y también hacia 1919. Reaparece, asimismo, gracias a V. Vindel, en 1928.

Y, para concluir, mencionaremos otras versiones castellanas que aparecieron en el extranjero, aunque se conocían en la Península. Para empezar, la traducción en verso castellano de *El Infierno* que realizó Bartolomé Mitre (Buenos Aires, 1889, en 8<sup>o</sup>), que fue muy bien acogida y se reeditó en París (Chameron, 1891), y más tarde en 1924 (con láminas, según composición de Cornillier, y grabadas al aguafuerte por Abot). En 1891, y también en Buenos Aires, aparece del mismo traductor «Correcciones a la traducción del Infierno de Dante con notas», edición retomada en 1924 (en papel japonés), y en 1928

(con aguafuertes en negro y en color). A finales del siglo XIX se dio a conocer otra versión castellana de la misma obra en Buenos Aires (J. Peuser), «en verso ajustado al original», según reza, y con nuevos comentarios. La «tercera edición definitiva, corregida y aumentada» corresponde ya a 1893 (en 8º), pero sabemos que existieron más. Sin ir más lejos, se reimprimió en Buenos Aires por el mismo J. Peuser en 1897 (en 4º), esta vez con una lámina y dos retratos. Y por Suárez (también de Buenos Aires) en 1894, quien la recuperó muchos años más tarde (1939). Como se puede observar, la traducción de Rosell que aquí presentamos no era en modo alguno la única que circulaba de esta obra en ámbito hispánico en la época.

Cayetano Rosell (Aravaca, 1817-Madrid, 1883) fue, sin duda, un prohombre de la escena cultural hispánica de la segunda mitad del siglo XIX. Como traductor destacó en varias otras ocasiones. La traducción de la *Divina Comedia* que aquí presentamos coincide con su etapa como director general de Instrucción Pública, poco antes de ser nombrado presidente de la Asociación de Escritores y artistas Españoles (1873-1876), y jefe superior del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios (1875).

La versión que comentamos corresponde al primer volumen (*Infierno*) de la edición de 1884 de Montaner y Simón. Destaca mucho no solo el título (en este sentido, vemos que se conserva el de *Divina Comedia*, como viene siendo habitual, aunque no fuera el título original, como sabemos) y el autor (como es lógico), sino también el traductor (Cayetano Rosell), el autor del prólogo (Juan Eugenio Hartzenbusch), con mención de sus méritos, así como el ilustrador (Gustavo Doré). Según se lee en el frontispicio, esta traducción directa del italiano al castellano no solo es nueva, sino que toma como referencia «el texto de las ediciones más autorizadas y correctas». Aunque no menciona tales fuentes al principio, conforme avanza la lectura de la misma, descubrimos que se basa fundamentalmente en la publicada en Palermo en 1858, con comentarios de Brunone Bianchi (Dante 1858), versión que Rosell, a lo largo de todo el texto, compara a menudo con otras para su toma de decisiones en materia de traducción.

La edición en cuestión contiene numerosísimas láminas de G. Doré (en el índice que concluye el volumen se mencionan 75), en blanco y negro y de extraordinaria calidad artística en muchos casos, que se van intercalando en el texto, con títulos referidos a pasajes concretos de la traducción de Rosell. El volumen, sin ir más lejos, se abre con una lámina muy conocida de Dante laureado, visto de perfil, que precede al prólogo de Hartzenbusch, datado en Aguas Buenas el 19 de agosto de 1871.

A continuación del extenso prólogo (pp. I-XXVI), del que nos ocuparemos seguidamente, hallamos otra lámina, referida al mismísimo inicio del *Infierno* (titulada «A la mitad de la carrera de nuestra vida me ví en una oscura selva...», *Infierno*, Canto I), e inmediatamente le sigue a continuación el Canto I. Se observa solo entonces que esta traducción ofrece un breve resumen argumental al inicio de cada canto, con numeroso aparato crítico a pie de página, y, sobre todo, que se trata de una traducción en prosa, con *testo a fronte*: dos características muy importantes de esta versión, que no se mencionaban en el frontispicio, y solo sabíamos de ellas si leíamos el prólogo de Hartzenbusch. A partir de aquí evoluciona esta traducción, en la que se van sucediendo los XXXIV cantos (232 páginas), intercalados de las láminas de Doré (algunos cantos

contienen varias láminas, otros solo una o ninguna). Concluye esta primera parte de la *Divina Comedia* con los índices (de los cantos y de las láminas, por separado).

En su conjunto, y por las características que hemos descrito, todo contribuye a presentar esta nueva traducción al castellano la *Divina Comedia* (y en concreto de su primera parte: *Infierno*), como una edición de prestigio en la época.

Esta edición de la *Divina Comedia* en castellano contaba, como ya dijimos, con un prologuista de excepción en la época: Juan Eugenio Hartzenbusch, buen conocedor de la literatura italiana y traductor a su vez, a la sazón director de la Biblioteca Nacional, con quien Rosell colaboró en varias ocasiones, y a quien substituyó en el cargo en 1880. En el frontispicio de esta edición (Barcelona, 1914) vemos como se sitúa casi al mismo nivel de relevancia el traductor y el autor del prólogo, «el muy ilustre presidente que fue de la Academia Española».

La obra de J. E. Hartzenbusch cabe inscribirla en gran parte en el contexto hispánico de la segunda mitad del siglo XIX, más de persistencia del posromanticismo que de consolidación del realismo. Autor dramático, crítico, poeta y también traductor (Fernández-Guerra 1887).

Su labor como traductor se vincula, en el terreno personal, a la ruina económica que, como liberal, sufrió después de la revolución de 1823 (poco después de dejar los Reales Estudios de San Isidro). Dicha labor se orientó principalmente a la traducción de obras dramáticas extranjeras, así como a la refundición, muy abundante en su caso, de algunas de las más famosas producciones de la escena antigua. Esta faceta de su producción se relaciona estrechamente con su labor como escritor, la cual se consolidó durante la década de 1840 (con obras como *Alfonso el Casto*, *Juan de las Viñas*, y *La Jura en Santa Gadea*, entre otras) y le valió su ingreso en la Biblioteca Nacional (1844) y en la Real Academia Española (1847), y más tarde el nombramiento de director de la Escuela Normal (1854) y de la Biblioteca Nacional (1862).<sup>2</sup>

La crítica es recurrente en señalar que Hartzenbusch sobresale siempre como erudito, antes que como poeta o autor dramático, y lo menciona como un cultivador de todos los géneros, no exento de talento, pero que destaca más bien como refundidor y comentador de autores clásicos, con cuyas obras realizó una labor «verdaderamente meritísima». Por lo que hay que considerar que en Hartzenbusch traducción, refundición y divulgación son conceptos que se interrelacionan y se complementan muy a menudo, así como los de traducción y (re)escritura. En ambos casos derivan de su condición de erudito.

En esta ocasión, Hartzenbusch preparó un prólogo bastante extenso, mayoritariamente centrado en el contexto biográfico e histórico del autor, y en la *Divina Comedia* en su conjunto, con una mención muy breve al resto de las obras de Dante. Con un estilo alambicado repasa el nacimiento de Durante (Dante) en 1265, su infancia, su primer contacto con Beatrice Portinari, su implicación en las disputas entre Güelfos y Gibelinos, su matrimonio con Gemma Donati, su destierro, y finalmente su exilio y periplo por varias ciudades de Italia y del extranjero, hasta su muerte en Ravenna (1321),

---

<sup>2</sup> Sobre la labor traductora de Hartzenbusch, véanse, por ejemplo, Camps (2006), Lafarga (2008, 2016 y 2021).

en la absoluta pobreza. Lo describe incluso físicamente. Dado que, como afirma, « [h]ay, pues, que juzgar en la obra su asunto y el propósito, condiciones y circunstancias del autor, y el tiempo en que vivió» (p. VIII). Todo lo cual da un innegable propósito a la *Commedia*, escrita como fábula, pero indudablemente bajo el signo de la venganza contra muchos personajes de su tiempo. No es hasta la página VIII cuando Hartzenbusch empieza a tratar de esta obra, poema narrativo de 14.221 versos no siempre endecasílabos, compuesto en tercetos rimados (*terzine*), ordenado en tres cánticos (*Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*), que Dante empezó a escribir a los 33 años, y acabó cuando estaba ya en el exilio, vencido y arruinado.

Hartzenbusch hace un muy breve resumen de la obra (pp. VIII-IX), para entretenerse bastante más en analizar la distancia que separa la *Commedia* de otros poemas épicos de la Antigüedad (la *Iliada*, la *Odisea*, etc.). Asimismo, explica el porqué del título, dado que la obra no era del estilo de las comedias de Aristófanes, Plauto o Terencio. Y, sin embargo, mezclaba hombres de todos los estamentos, ángeles y santos con monstruos y diablos, en una amalgama que exige a su vez mescolanza de estilos, al igual que en las comedias clásicas. Por todo lo cual, lo define como un poema narrativo histórico-teológico, escrito en la variedad de estilos y tonos propios de un poema dramático, y puesto en lengua vulgar (es decir, el toscano, una lengua aún ruda, que se verá dignificada por tal empeño).

El prólogo comenta y recoge extensos fragmentos muy famosos de los tres cánticos, así como su composición: el *Infierno* dantesco, con sus 9 círculos, los 7 del *Purgatorio*, ambos bajo la égida de Virgilio, y las 9 órbitas del *Paraíso*, ya de la mano de Beatrice como guía. Elogia la habilidad del autor para pasar de un estilo a otro, su «asombrosa facilidad de pincel, con cuatro toques fuertes» (p. XVIII); loa el modo como «subyuga, conduce donde quiere al lector» (p. XVIII). Y aunque ensalza la obra en su conjunto, reconoce que la parte más impactante es el *Infierno*. En conjunto, en sus alabanzas de Dante no halla parangón a su inmenso talento entre las letras humanas.

Tan solo muy al final del prólogo, Hartzenbusch se acerca tangencialmente a la traducción que está presentando, en un breve párrafo casi a modo de conclusión, que intenta explicar el porqué de una nueva traducción de la *Commedia* en castellano, y da la medida de cuál ha sido el planteamiento de Rosell al emprender esta ardua tarea, en concurrencia con otras traducciones al castellano que circulaban por entonces de la misma obra, y que se produjeron incluso en la misma época. Merece la pena copiar íntegramente el fragmento, que resulta muy ilustrativo de su opinión al respecto:

[la obra] debería pasar de una lengua a otra, conservándose la forma en que fue dada a luz, esto es, en verso; mas en las traducciones versificadas, sujetas a rigurosas leyes, donde a veces no cabe todo el pensamiento del original, se suele o se tiene que omitir algo, que añadir algo, que variar algo; dejan por esto algo que desear, y *por esto se escriben, se aceptan y son necesarias traducciones en prosa*, y más en nuestra lengua, donde una sola versión cabal de la *Divina Comedia* [en cursiva en el original] bella y exacta hasta donde el idioma, el ingenio y las trabas de la rima lo permiten, principiada a imprimir, no ha continuado, y nos falta (y es falta bien de sentir) todavía. (XXVI-XXVII; la cursiva es mía)

¿Es esta traducción en prosa capaz de trasladar un poema narrativo tan rico, variado en estilos y complejo como la *Commedia*, tal y como apunta Hartzzenbusch en su prólogo? ¿Constituye una operación lograda? O bien ¿no nos queda más remedio que hacer como él sugiere: «bien será contentarnos con la estampa modesta: el claro oscuro suplirá el colorido, y la línea por la pincelada» (p. XXII)?

Como ya anticipamos, la traducción de Rosell se lleva a cabo en prosa: una prosa alambicada, muy característica de la segunda mitad del siglo XIX. Desde este punto de vista, es una operación traductora que acerca al lector de su época la obra de Dante, que estaba escrita en un italiano medieval. El abundante aparato crítico de esta edición redonda en esta característica, pues Rosell explica no solo alegorías y metáforas del texto (de un modo quizá por momentos excesivo o gratuito), sino también múltiples aspectos históricos, políticos, geográficos y mitológicos del original, así como citas clásicas (griegas o latinas) a las que se alude en el poema, todo con el propósito de facilitar la comprensión del texto, admitiendo implícitamente la distancia entre autor y lector, original y traducción.

Este traslado en prosa de un texto originariamente escrito en verso constituye en sí mismo una banalización importante de la obra (hecho al que ya alude Hartzzenbusch en su prólogo). Cabe señalar que no se trata en modo alguno de una prosa poética, como resulta frecuente en otros ámbitos, como por ejemplo el francés. Se añade el hecho de que Rosell no respeta en modo alguno las estrofas (*terzine*) de Dante (y con ello, los ritmos del texto original), sino que las agrupa en párrafos a su conveniencia, incrementando no solo el carácter narrativo y prosaico resultante, sino también el proceso de «domesticación» del texto original. Más aún, en los escasos pasajes en los que el traductor intenta recoger algún fragmento en verso, el resultado resulta en general poco satisfactorio (por ejemplo al inicio del Canto III), por lo que se entiende que Rosell no se aventurara a una traducción en verso de dicha obra.

Por otra parte, se trata de una operación de traducción que incorpora el paratexto en sus abundantísimas notas a pie de página, a menudo remitiendo a su comentarista de referencia, B. Bianchi,<sup>3</sup> en su edición de 1858 de la obra de Dante. O incluso estableciendo una comparativa con otros comentaristas. Pero no solo eso, esta edición incluye asimismo en notas al pie el discurso mismo sobre la traducción: las reflexiones y comentarios del propio Rosell sobre sus decisiones,<sup>4</sup> e incluso los comentarios del

---

<sup>3</sup> Véase, entre otros ejemplos posibles, la nota 27 (*Infierno*, Canto XV: vv. 112-114): «Brunone Bianchi ilustra ampliamente estas alusiones en la siguiente nota» (p. 97).

<sup>4</sup> Por ejemplo, la nota 22 (pp. 60-61), referida a *Infierno*, Canto X: v. 82 («E se tu mai nel dolce mondo regge,» > «(así vivas largos años en el dulce mundo)»); nota larguísima donde se comentan desde varios puntos de vista (gramatical, terminológico) las diferentes versiones consultadas, y donde Rosell toma posición ante las mismas. Y concluye así: «y si nos equivocamos, fácil es subsanar el yerro, adoptando cualquiera de las demás versiones» (p. 61) que acaba de recoger. Otro ejemplo interesante: la nota 12, p. 120 (*Infierno*, Canto XIX), donde Rosell pone de manifiesto lo siguiente: «es menester ceñirse á este [el original] en cuanto sea posible», a pesar de que suene extraño en castellano (sin embargo, cabe señalar que no siempre –mejor dicho, habitualmente no– actúa de este modo). De hecho, resulta muy ilustrativa la nota 13, p. 144 (referida a *Infierno*, Canto XXII: v. 93): «grattarmi la tigna [rascarme la tiña]» > «rasparme la calamorra». Rosell explica este cambio del siguiente modo: «Hemos preferido aclarar un poco más la idea, no hallando modismo bastante exacto que substituir al del original. *Alguna libertad*

traductor sobre la habilidad literaria del autor, que con una breve pincelada es capaz de evocar tanto, como nos dice.<sup>5</sup>

Las abundantes notas explicativas de esta traducción a menudo dan cuenta de alegorías y metáforas,<sup>6</sup> a veces en clave moral,<sup>7</sup> otras para ilustrar la descripción del Infierno de Dante (como sucede al inicio del Canto IV). O bien a propósito del Canto XVIII (en relación al círculo VIII).<sup>8</sup> O incluso para situar en el tiempo este descenso a los

---

*hemos de tomarnos para imitar hasta donde es posible el tono picaresco de toda esta escena*» (p. 144; la cursiva es mía). Por no hablar ya de la nota 8, p. 155 (*Infierno*, Canto XXIV: v. 18): «E così tosto al mal giunse lo'mpasto» > «y así acudió en breve al mal con el remedio». La nota dice así: «Para que de una vez se comprenda el estilo metafórico de Dante, basta este ejemplo. ¿Cómo pudiéramos decir en castellano sin *envilecer* [la cursiva es mía] la situación. Y aún el lenguaje, que al mal que Dante experimentaba Virgilio puso un *emplasto* [en cursiva en el original]? Sólo contemplada á través de seis siglos, podemos explicarnos tanta llaneza» (p. 144). Estas *correcciones* del original no son infrecuentes en la traducción de Rosell, antes al contrario, aunque en alguna ocasión el traductor se contiene, y siente la necesidad de disculparse ante el lector. El ejemplo más claro se halla quizá en la nota 7, p. 183 (referida a *Infierno*, Canto XXVIII: vv. 22-27, donde, como es sabido, se describe el horrible tormento que les corresponde a los que siembran discordias civiles, en el noveno foso): «Già veggia, per mezzul perdere o lulla, / Com'io vidi un, così non si pertugia, / Rotto dal mento insin dove si trulla. // Tra le gambe pendevan le minugia; / La corata pareva, e'l tristo sacco / Che merda fa di quel che si trangugia» > «No sé ve tan vacío el tonel que ha perdido las tablas de su fondo, como ví á uno de los condenados abierto todo desde la barba á la rabadilla. Colgábanle los intestinos entre las piernas, y llevaba el corazón descubierto y la asquerosa parte del vientre que convierte en excremento lo que se come» (p. 183). Rosell se ve obligado a excusarse en su nota ante el lector del siguiente modo: «*Bien quisiéramos atenuar el mal efecto que tan repugnantes descripciones han de producir en el ánimo del lector, pero no es posible*. El carácter especialísimo de la obra de Dante es ese, pintar la naturaleza como es en sí; además de que hoy nos parecen groseras y de mal gusto palabras y frases que en otros tiempos no se reputaban tales, porque todavía no estaban vulgarizadas» (p. 183, la cursiva es mía).

<sup>5</sup> El ejemplo más claro de esto hace referencia a la célebre historia de Ugolino Gherardeschi encerrado en una torre hasta morir de hambre (*Infierno*, Canto XXXIII). Rosell ya advierte en nota, al inicio del canto, lo siguiente: «Hemos llegado á uno de los pasajes más conocidos del poema, en que lo horrible de la situación, por el artificio con que está presentada, léjos de parecer repugnante ó demasiado angustiosa, excita sólo un profundo sentimiento de ternura y compasión» (nota 1, p. 217). Rosell se centra en concreto en el v. 75 de este canto («Poscia, più che'l dolor, potè il digiuno» > «por fin pudo en mí, más que el dolor, el hambre!»). En la nota 8 (p. 220) explica: «Hay en esta frase una vaguedad, no vaguedad, una especie de siniestra reticencia [...]. Lo que el desventurado padre dice es que al fin, ya que no á la fuerza del dolor, sucumbió á la debilidad del hambre; y esto es lo natural, y lo verdaderamente patético; y *suponer otra cosa, hubiera sido no sólo falsear un hecho conocido de todo el mundo, sino privarle del interés con que el Autor mismo procuraba realzarlo*. Era Dante muy grande artista para infringir tan á sabiendas el precepto de Horacio: *Nec filios coram populo Medea trucidet* [en cursiva en el original]» (p. 220; la cursiva es mía en el resto de la cita).

<sup>6</sup> Por ejemplo, la «selva oscura» en la que se halla Dante al inicio del poema se interpreta como el desorden político y moral en el que Florencia se halla inmersa en la época (nota 3, p. 2); se recogen las notas de los comentaristas consultados, especialmente Brunone Bianchi, por ejemplo a propósito de la «balanza» (el cuerpo de los hipócritas) que cruje bajo las pesadas capas de plomo que ocultan su verdadera naturaleza (*Infierno*, Canto XXIII: vv. 100-102), explicado en la nota 9 (p. 151); entre muchos otros casos que podríamos citar aquí para ilustrar este proceder.

<sup>7</sup> Como sucede, entre muchos otros ejemplos, a propósito de las almas que se hallan en el Limbo (Primer círculo); o de la palidez de Virgilio («tutto smorto» > «Cuyo semblante estaba desencajado»), pues no entiende el motivo por el cual deben sufrir pena alguna los que no han pecado (*Infierno*, Canto IV: v. 14): «No es nuestra observación», objeta Rosell explícitamente (nota 4, p. 20).

<sup>8</sup> En efecto, leemos en la nota 4: «Describiremos en términos más claros esta parte de la mansión infernal» (p. 113).



infiernos.<sup>9</sup> Las notas explicativas son de varia índole, como dijimos. Algunas nos ofrecen información sobre los personajes históricos que van apareciendo en el texto,<sup>10</sup> o sobre la situación política de Florencia,<sup>11</sup> o incluso sobre aspectos geográficos a los que alude el original,<sup>12</sup> sin olvidar los usos o tradiciones a los que se hace referencia.<sup>13</sup> Dichas notas explicativas muy a menudo ofrecen información de carácter mitológico, por lo que recogen alusiones y citas clásicas.<sup>14</sup> Los comentarios sobre las referencias griegas presentes en el original son bastante habituales, de hecho.<sup>15</sup> Como también los que incluyen una comparativa entre las versiones de los diferentes comentaristas italianos consultados; versiones que surgen de las diferentes interpretaciones a sucesos realmente ocurridos en la época o a la visión que de ellos encontramos en el original (como, por ejemplo el robo de la iglesia de San Jacobo por parte de Vanni Pucci, al que ya hemos aludido).<sup>16</sup> Raras veces se mencionan estos diferentes comentaristas

---

<sup>9</sup> Véase, por ejemplo, la extensa nota 41 (p. 132) del Canto XX, con referencia a *Infierno*, Canto XX: v. 127 («E già iernotte fu la luna tonda»); y nuevamente en la nota 15 del Canto XXI, a propósito del v. 114: «Anni compier, che qui la via fu rotta» (p. 138). Bianchi lo sitúa en el plenilunio de marzo de 1300 (que cayó el 3 de abril), y Rosell se hace eco de esta interpretación. En el mismo sentido, el comentario recogido en la extensa nota 19 (pp. 231-232) del Canto XXXIV y último, donde se especifica que el descenso al infierno duró 48 horas (24 para descender, 3 para bajar por el pecho de Lucifer hasta el centro, y 21 horas para regresar del centro de la Tierra hasta la luz, desde donde Dante y Virgilio llegarían a la isla del Purgatorio).

<sup>10</sup> Ya se ha mencionado el caso de Ugolino Gherardeschi, pero se podrían aducir otros ejemplos, entre ellos, el de la historia de Francesca da Rimini en el Canto V (nota 29, pp. 31-32); o la de Vanni Fucci y el robo de la iglesia de San Jacobo en 1293 (*Infierno*, Canto XXIV: vv. 137-138), sobre el que se nos ilustra en la nota 19 (p. 159).

<sup>11</sup> Entre muchos ejemplos, los comentarios de B. Bianchi sobre las luchas entre Güelfos y Gibelinos (nota 14, Canto VI, p. 36), o sobre la confrontación entre Blancos y Negros en Pistoia (p. 160) a principios del siglo XIV (que se extiende desde el final del Canto XXIV al principio del XXV).

<sup>12</sup> Como sucede en la nota 3 del Canto XII, a propósito de las referencias a Trento en el v. 5, comentarios que siguen en las páginas 70-71. Algo parecido podemos decir en relación con la nota 22 del Canto XX (p. 129), o con la nota 21 del Canto IX (p. 55), que sitúa la ciudad de Arles en el mapa.

<sup>13</sup> Por ejemplo, a propósito de la traducción de *Infierno*, Canto XVIII: v. 31 («Ma che ti mena a sì pungenti salse?» > «pero ¿quién te ha traído á tan ímprobo castigo?», que obviamente es una interpretación del original. Rosell se justifica explicando en la nota 8 (p. 114) que el texto contiene una alusión a Le Salse, a las afueras de Bolonia, donde tradicionalmente se azotaba a los condenados.

<sup>14</sup> Véase, sin ir más lejos, la nota 20 (p. 55), que hace referencia a Cerbero (*Infierno*, Canto IX: v. 97), donde se recoge una cita de Virgilio (*Eneida* VI).

<sup>15</sup> Como en el Canto XIV: en la nota 21 se menciona el comentario sobre «Cocito» (que equivale a «llanto»), mientras que en la nota 21 se nos explica la inclusión de «Leteo», equivalente a «olvido».

<sup>16</sup> Véase, a título de ejemplo, la discusión entre las diferentes versiones de *Infierno*, Canto XXVIII: v. 135, que Rosell traduce así: «al re Giovane» > «al rey joven». Sin embargo, en la nota 32 de ese canto aclara: «Nuestra edición dice *al Re Giovane*, según hemos traducido; *al re Giovanni*, al rey Juan, dicen otras no menos autorizadas, y la misma variante se halla en códices que gozan de grande estima» (p. 188). Algo parecido sucede en relación al Canto XXXI (v. 67), lo cual da lugar a la nota 7 (p. 206), en la que se trata de la mezcla de lenguas después de Babel. Por su parte, en lo concerniente al Canto XXXIII (v. 26): «più lune già» > «más de una luna», Rosell aborda en la nota 4 las discusiones en torno a «lune» como equivalencia de «meses». Y concluye: «se necesita mayor discernimiento en algunos críticos» (p. 218). Otro comentario por el estilo se puede halar en la nota 11 (p. 120), que remite a *Infierno*, Canto XIX: v. 45 («Di quei che piangeva con la zanca» > «de aquel que agitaba sin cesar sus piernas»). En la nota Rosell explica: «Esta es la interpretación que los críticos más sensatos dan en el caso presente al verbo *piangere*; otros

consultados, más allá de B. Bianchi. Una de las escasas excepciones la hallamos en la nota 4 (p. 226) referente a *Infierno*, Canto XXXIV: vv. 28 y ss., que trata de la figura de Lucifer. En esa ocasión Rosell menciona a Biagioli, Manetti, Poggiali y Nembrot.

En su conjunto, la traducción de Rosell no solo banaliza el poema original al trasladarlo a la prosa (con lo cual se pierde el ritmo, así como las cualidades poéticas del texto), sino que es en su conjunto también muy interpretativa y transforma ampliamente el original (en la sintaxis y el vocabulario sobre todo),<sup>17</sup> con invenciones y añadidos (en mucha mayor medida que supresiones) muy a menudo gratuitos o innecesarios,<sup>18</sup> con los que incluso Rosell se permite corregir al autor en algunos momentos.<sup>19</sup> Cabe señalar aquí que Rosell era plenamente consciente de sus interpretaciones, que a menudo justificaba en nota a pie de página.<sup>20</sup> Así, por ejemplo, cuando a propósito de *Infierno*, Canto VI: v. 9 («Regola e qualità mai non l'è nova» > «que cae siempre igual y del mismo modo») explica en la nota 1 (p. 33) lo siguiente: «Así traducimos el verso 'Regola e qualità mai non l'è nova', es decir, que no hay para ella regla ni nueva naturaleza, interrupción en su modo de ser y obrar; *concepto que, como se ve, resultaría muy confuso literalmente traducido*» (la cursiva es mía).

Este modo de proceder está, a mi modo de ver, en el origen de una de las características de esta traducción, como es su gran abundancia de notas a pie de página, las cuales no solo contienen múltiples explicaciones de todo tipo y nos remiten a las fuentes de Rosell (en especial a B. Bianchi), sino que perfilan una operación traductora en la que el traductor «dialoga» constantemente, desde varios planos, con el original y

---

textos dicen [...]», y a continuación comenta otras versiones del original, como la de Lamennais (que se editó póstumamente). La comparativa entre las diferentes versiones consultadas se observa también en el Canto XXXIII (v. 43), que Rosell traduce así: «l'ora trapassava» [en otras versiones: «l'ora s'appressava»] > «iba pasando la hora». En la nota 8 (p. 219), Rosell especifica: «nosotros conservamos el *trapassava* [en cursiva en el original] de nuestro texto, *porque es indudablemente más expresivo y propio*» (la cursiva es mía en la última parte de esta cita).

<sup>17</sup> Algunos ejemplo de esto: «Questa selva selvaggia ed aspra e forte [difícil]» > «lo horrible è intransitable de aquella cerrada selva» (*Infierno*, Canto I: v. 5); «la setta dei cattivi» > «la turba de los imbéciles» (*Infierno*, Canto III: v. 62); «tra color che son sospesi» > «entre los que se hallan en el Limbo» (*Infierno*, Canto II: v. 52); «che la verace via abandonai» > «cuando abandoné la senda que me guiaba» (*Infierno*, Canto I: v. 12); etc.

<sup>18</sup> Por ejemplo, la nota 23 (p. 186), que remite a *Infierno*, Canto XXVIII; v. 96 («Questi è desso, e non favela» > «Este es, pero no habla!»; en la nota Rosell aclara «Porque tenía cortada la lengua» (p. 186). Otro ejemplo: «l'arsura fresca» > «el no interrumpido fuego» (*Infierno*, Canto XIX: v. 42), traducción que Rosell intenta justificar en la nota 5 (p. 86): «*Nuevo (arsura fresca) dice el texto, porque incesantemente se renovaba*». Otra invención muy clara del traductor: «Chè principio e cagion di tutta gioa?» > «que es principio y mansión de todo contentamiento?» (*Infierno*, Canto I: v. 78). Un nuevo ejemplo de lo mismo: «che spande di parlar si largo fiume?» > «la fuente que tan copioso raudal derrama de elocuencia?» (*Infierno*, Canto I: vv. 79-80).

<sup>19</sup> Un claro ejemplo de ello lo hallamos a propósito de *Infierno*, Canto IX: v. 74 («schiuma antica» > «eterna espuma». Esta opción se aclara en la nota 18 (p. 54) donde leemos lo siguiente: «*Antigua* [en cursiva en el original], dice el Autor, pero *hemos querido precisar más la idea, sin alterar gravemente la significación*» (la cursiva es mía en esta parte final de la cita). Este es un modo de proceder muy habitual de Rosell.

<sup>20</sup> Con todo, hay ocasiones en las que las interpretaciones serían quizá justificables como intento de acercamiento del texto al lector moderno. Por ejemplo, a propósito de Cerbero: «fiera crudele e diversa» > «cruel y monstruosa fiera» (*Infierno*, Canto VI: v. 13).

los demás comentaristas de la obra que lo han precedido. Al hacerlo, apunta a constituirse en un «comentario» más de dicha obra en otra lengua, para lectores supuestamente con dificultades para acceder al texto en su lengua original y comprenderlo (ya sea por el idioma o por la distancia lingüística existente entre el italiano medieval y el de la segunda mitad del siglo XIX). Se trata, por tanto, de una traducción que, a pesar del prestigio con el que se nos presenta desde el principio, cuenta con las limitaciones que hemos intentado exponer y comentar aquí.

#### BIBLIOGRAFÍA

- CAMPS, Assumpta. 2006. «[Il cinque maggio en España. Para un estudio de la labor de J. E. Hartzenbusch como traductor literario](#)» en Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.), *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, Berna, Peter Lang, 89-106.
- DANTE ALIGHIERI. 1858. *La Divina Commedia Su' Comenti Di Brunone Bianchi*, Palermo, Officio Tipografico lo Bianco.
- DANTE ALIGHIERI. 1868a. *La Divina Comedia*. Notas de Paolo Costa. Traducción de Manuel Aranda y Sanjuan, Barcelona, Centro de Reparticiones La Ilustración.
- DANTE ALIGHIERI. 1868b. *La Divina Comedia*. Traducida y anotada por Pedro Puigbó en castellano, Barcelona, Juan Oliveres; reed. Barcelona, Ramon Pujal, 1870.
- DANTE ALIGHIERI. 1879a. *La Divina Comedia*. Traducción de José M.<sup>a</sup> Carulla, Madrid, Antonio Pérez Dubrull.
- DANTE ALIGHIERI. 1879b. *La Comedia de Dante Alighieri. Traducida al castellano en igual clase y número de versos*. Traducción de Juan de la Pezuela, conde de Cheste, Madrid, A. Pérez Duubrull, 3 vols.; reed. Barcelona, Vda. de Luis Tasso, 1895, 3 vols.
- FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Aureliano. 1887. «Prólogo» en Juan Eugenio Hartzenbusch, *Poesías*, Madrid, M. Tello, 7-58.
- LAFARGA, Francisco. 2008. «Traducciones» en Montserrat Amores (ed.), *Juan Eugenio Hartzenbusch, 1806–2006*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales–Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 91-122.
- LAFARGA, Francisco. 2016. «Creación, reescritura y traducción en la obra de Juan Eugenio Hartzenbusch» en Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.), *Autores traductores en la España del siglo XIX*, Kassel, Reichenberger, 173-190.
- LAFARGA, Francisco. 2021. «[Juan Eugenio Hartzenbusch](#)» en Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*. Portal de Historia de la traducción en España.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel. 1903. «Rosell (Cayetano)» en *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, J. Palacios.
- PALAU Y DULCET, Antonio. 1923. *Manual del librero hispano-americano*, Barcelona, Librería Anticuaria, I.
- SORRENTINO, Fernando. 2004. «[Los hermanos Garnier y su criatura española: don Enrique de Montalbán, doctor en Letras \(I\)](#)» y «[Los hermanos Garnier y su criatura española: don Enrique de Montalbán, doctor en Letras \(II\)](#)», *El Trujamán* en Centro Virtual Cervantes.