

Traducir y comentar la *Divina commedia*: Un diálogo entre Claudia Fernández Speier, Raffaele Pinto y Juan Varela-Portas de Orduña

ENTREVISTA DE MARIANO PÉREZ CARRASCO

Universidad de Buenos Aires

mperezc@uba.ar

RESUMEN:

Este artículo reproduce un diálogo entre Claudia Fernández Speier, Raffaele Pinto y Juan Varela-Portas de Orduña sobre los desafíos de traducir y comentar la *Divina comedia* al español. El diálogo explora la historia de las traducciones españolas del poema dantesco, así como las principales características de dicha tradición, y se centra en especial en la posibilidad y en los límites de la traducción poética.

PALABRAS CLAVE: Dante Alighieri, *Divina comedia*, estudios de traducción, comentario, poesía.

ABSTRACT:

This paper reproduces a dialogue between Claudia Fernández Speier, Raffaele Pinto and Juan Varela-Portas de Orduña on the challenges of translating—and commenting—Dante’s *Divine comedy* into Spanish. The dialogue explores the history of Spanish translations of Dante’s poem, as well as the main characteristics of that tradition, both in Spain and in Latin America, and it focuses especially on the very possibility and the limits of a poetic translation.

KEYWORDS: Dante Alighieri, *Divine comedy*, Translation Studies, Commentary, Poetry.

En el contexto de los festejos por el séptimo centenario de la muerte de Dante, el mundo iberoamericano vio la publicación de dos traducciones integrales de la *Commedia*. Si bien la tradición de traducciones españolas del poema se remonta al siglo XV, el auge de las traducciones dantescas se produciría recién a partir del siglo XIX y, atravesando todo el siglo XX, continúa hasta la actualidad. Estas dos traducciones, sin embargo, presentan una no desdeñable novedad respecto de esa tradición. Son las primeras en acompañar el texto traducido con un comentario sistemático, que en el caso de Fernández Speier tiene una finalidad eminentemente didáctica, ya que su traducción ha sido pensada como un instrumento de estudio a ser utilizado en las universidades argentinas, y, en el caso de Raffaele Pinto, como parte de un acto hermenéutico de carácter no individual, sino colectivo. Ese comentario, en efecto, es un trabajo de equipo que se presenta como el resultado de dos décadas de colaboración entre un grupo de estudiosos de Madrid y de Barcelona. En marzo de 2021 apareció en Buenos Aires, por la editorial Colihue, la traducción de Claudia Fernández Speier. Poco después fue publicada en Madrid, por la editorial Akal, la traducción de Raffaele Pinto, con comentarios de Juan Varela Portas de Orduña, Eduard Vilella Morató, Carlota Cattermole Ordóñez, Chiara Capuccio, Rossend Arqués Corominas, y el mismo Pinto. Ambas ediciones presentan la obra en tres volúmenes, con ilustraciones. La edición argentina reproduce las ilustraciones de Botticelli en blanco y negro, mientras que la española propone una gran variedad de fuentes iconográficas en color.

Claudia Fernández Speier enseña literatura italiana en las universidades de La Plata y de Buenos Aires, así como en el Instituto Superior del Profesorado. Dirige una *Lectura Dantis* semanal en el Istituto Italiano di Cultura, y ha publicado *Las traducciones argentinas de la "Divina co-*

media”: *De Mitre a Borges* (Buenos Aires, Eudeba, 2019). Raffaele Pinto enseña filología italiana en la Universitat de Barcelona, ha presidido la Societat Catalana d’Etudis Dantescos, ha traducido y comentado para la editorial Càtedra el *De vulgari eloquentia* (2018) y la *Monarchia* (2021), y ha comentado la *Vita nuova* (2003) para la misma editorial. Ha publicado también un comentario italiano a la *Commedia*, publicado en Florencia por Edimedia (*Inferno*, 2021, *Purgatorio*, 2022, *Paradiso*, 2023). Su dos últimos libros son *La maladetta lupa del capitale: Il pensiero economico-politico di Dante* (Firenze, Franco Cesati, 2022) y *Pensiero e poetica in Dante: Esercizi di filologia dantesca* (Roma, Aracne, 2021). Es también traductor de Dante Alighieri, *Libro de las canciones y otros poemas*, edición de Juan Varela Portas de Orduña (coord.), Rossend Arquès Corominas, Raffaele Pinto, Rosario Scrimieri Martín, Eduard Vilella Morató y Anna Zembrino (Madrid, Akal, 2014). Juan Varela Portas de Orduña enseña filología italiana en la Universidad Complutense de Madrid, preside la Asociación Complutense de Dantología y co-dirige la revista *Tenzone*. Es miembro del equipo que ha realizado las ediciones comentadas de la *Divina comedia* y del *Libro de las canciones*. Su último libro es *Dante, poeta del amor y otros textos del centenario* (Madrid, La Discreta, 2022). Dirige asimismo las colecciones de libros académicos La biblioteca de Tenzone (Asociación Complutense de Dantología) y Bártilos (Ediciones La Discreta).

MARIANO PÉREZ CARRASCO: ¿Por qué una nueva traducción de la *Commedia*?

CLAUDIA FERNÁNDEZ SPEIER: En mi caso, la motivación fue la constatación de una ausencia. Quienes enseñamos Dante en la universidad argentina notábamos la falta de una edición de estudio, desde que hace unos veinte años se agotó la traducción de Ángel Battistessa, que contaba con notas. La motivación fue hacer más bien una edición, que una traducción.

RAFFAELE PINTO: La iniciativa, en este caso, la tuvo la editorial, con quien ya habíamos editado el *Libro de las canciones*. Pero lo fundamental, en mi caso, era completar un recorrido que habíamos realizado como grupo de trabajo sobre Dante a partir del año 2000, cuando se crearon las dos sociedades de estudios dantescos, la de Barcelona y la de Madrid. Desde entonces, este grupo ha ido promoviendo diversas iniciativas, que no se limitaron a los congresos, encuentros, y obviamente las revistas, sino también a algunas ediciones, en especial, como decía, el *Libro de las canciones*, y ahora la *Commedia*. Estas dos ediciones son la proyección en el plano editorial de un trabajo de grupo que ha venido fraguándose en los últimos veinte años. En comparación con las muchas y muy válidas traducciones que hay en España, la nuestra es una edición “de escuela”, que viene a representar una línea interpretativa que nos caracteriza. Obviamente el punto central es la interpretación del poema, y la traducción es un momento de la interpretación; un momento que, sin embargo, no tiene autonomía. En un reciente coloquio en Barcelona, un poco en broma le dije a los asistentes: «Por favor, no leáis mi traducción, leed directamente los comentarios, las notas, la introducción». La traducción es de algún modo lo de menos, lo que importa es la interpretación.

CFS: Debe ser algo que nos pasa a todos los que traducimos Dante, que sentimos un poco insatisfactoria la versión, y que lo que más queremos transmitir son las ideas que tenemos acerca de Dante. En mi caso, sin embargo, intenté que mi interpretación no apareciera en la traducción, sino en el paratexto, en buena medida como reacción a la tradición de traducciones argentinas, en que la traducción misma suele ser muy interpretativa, y de ese modo impide otras interpretaciones del texto.

RP: Mi sensación es que, en especial en la poesía, se sobrevalora la traducción. Se le da demasiada importancia, frente a otras aproximaciones hermenéuticas. Un texto poético es por definición intraducible, porque sus valores están demasiado vinculados a la fonética, y no es posible traducir de una fonética a otra. Por eso, el sacrificio de la fonética debe ser compensado por un acercamiento al texto de tipo hermenéutico. Todo

lo que la traducción no puede dar lo tiene que compensar la interpretación. Aislar la traducción como momento fundamental de acercamiento a un texto de otra lengua es un error metodológico. Sobrevalorar la traducción implica un sacrificio en relación con lo que la poesía es. La poesía necesita un aparato interpretativo: no se puede leer la poesía en otra lengua sin que haya un aparato interpretativo.

MPC: ¿Esa perspectiva se puede ver también en tus otras traducciones dantescas, la del *De vulgari eloquentia* y la más reciente de la *Monarchia*?

RP: En efecto, lo fundamental para mí ha sido siempre el acercamiento interpretativo al texto. Entiendo la traducción como una ayuda al lector no italiano, pero para mí la motivación al traducir ha sido siempre la interpretación. Y creo que, no sólo en España, sino también en otros países europeos, hay cierto déficit en relación a Dante en lo que concierne a la asimilación conceptual de lo que Dante representa. Incluso os diría que hay una atención mucho mayor en los escritores. La presencia de Dante en los escritores españoles es fundamental y constante, mientras que su presencia es mucho menor en la crítica literaria.

MPC: En la cultura iberoamericana sucede algo similar. Lo atribuyo a que se puede hacer un uso literario de Dante casi sin haberlo comprendido, se puede, por ejemplo, utilizar sus símbolos o sus personajes, mientras que es más difícil decir algo acerca del poema dantesco, construir un discurso crítico, y entonces los críticos literarios, conscientes de esa dificultad, se arredran y callan. Claudia, tú has dicho que tu traducción se enmarca en la tradición de traducciones argentinas de la *Commedia*. Quisiera preguntarte en qué sentido tu traducción continúa o rompe con esa tradición.

CFS: La tradición argentina se funda con un gesto de notable libertad interpretativa como es la traducción de Bartolomé Mitre, y de algún modo todos los traductores que lo siguieron continuaron por ese camino. Los traductores reflejaban su interpretación del poema en la traducción misma.

En mi caso, quise hacerlo fundamentalmente en las notas y en los comentarios. Fue también muy importante mi conocimiento de la tradición en la toma de la decisión métrica preliminar, que condicionó todo el trabajo. Yo probé una solución nueva: la traducción es en verso, pero no está ceñida al endecasílabo, sino que sigue un ritmo endecasilábico, combinando versos de nueve, de doce y de trece sílabas, combinaciones que ya habían sido utilizadas en la poesía en español. En mi estudio sobre las traducciones argentinas relevé las desviaciones semánticas —o los errores— en que caían los traductores por ceñirse al endecasílabo. Yo intenté ceñirme en primer lugar a lo semántico, y en cierto modo supeditando lo fónico a él. Creo que esas dos cosas son las que más inscriben en la tradición argentina mi trabajo.

MPC: ¿Cuáles serían las novedades que introducen vuestras traducciones?

RP: En mi caso, sin dudas el trabajo colaborativo. Yo soy el responsable de la traducción, pero también han intervenido todos los compañeros. Aquí hay un elemento de teoría lingüística que quisiera señalar. La competencia lingüística es limitada, de modo que la colaboración de un grupo de investigadores ha enriquecido la traducción. Ahora bien, también se perdió algo, pérdida que ciertamente no me pesa: se ha perdido el estilo personal. Esta traducción no refleja mi estilo poético, suponiendo que yo tuviera uno, porque es el resultado de la colaboración de muchas personas. Ese es el primer elemento que quisiera señalar. Por lo que concierne a la lengua de la traducción, ¿cómo hemos traspasado el lenguaje poético de Dante a la lengua española? Yo he querido conservar el rasgo estilístico que considero central en la poesía dantesca, o sea, la violencia, la gran excursión, el abanico extremadamente amplio de su registro poético. Dante no tiene ninguna disciplina verbal ni estilística. Esto vale sobre todo si pensamos en el modelo principal de la poesía italiana, y creo también hispánica, o sea, Petrarca. En él la excursión es mínima y la disciplina es máxima. En Petrarca sólo hay un registro, y por lo tanto el nivel de disciplina verbal es extraordinario. Yo he intentado no petrarquizar a Dante, he intentado conservar este rasgo poético de la lengua de Dante,

que tengo la sensación de que en las traducciones españolas en general no se conserva, porque tienden a petrarquizar a Dante. No sé si lo he conseguido, pero lo he intentado. Por ejemplo, he abundado en los encabalgamientos, la ruptura sintáctica al final de cada verso, y luego los hipérbatos, la ruptura del orden natural sintáctico.

JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA: En efecto, lo que dices es así. Cuando me enfrenté por primera vez a la traducción de Raffaele, tendí a regularizar el endecasílabo según el modelo petrarquesco. Más que una cuestión de léxico, para mí es una cuestión de ritmo. El endecasílabo dantesco tiene una libertad de la que carece el petrarquesco, que se reduce a acentos en cuarta, octava, sexta, si acaso de vez en cuando alguno de gaita gallega, de tercera y séptima, pero con mucha prudencia, porque si no parecería que suena mal. Fijaos, por el contrario, lo que hace Dante en el canto XXVIII del *Inferno*, donde rompe los versos continuamente para reproducir la misma ruptura del cuerpo que tienen los condenados, los sembradores de discordia. Ahí hay bastantes versos con acento en quinta, lo que en el endecasílabo español está prohibidísimo. Eso es algo buscado por Dante. Basta comparar ese canto con el XXVIII del *Purgatorio*, donde describe el Paraíso terrenal, que en cambio es petrarquista *avant la lettre*. Por eso, yo tenía la tendencia a hacer lo que hacen otros traductores, y le decía a Raffaele que algunos pasajes de la traducción sonaban mal, porque en efecto en español suenan mal, hasta que luego de muchas discusiones lo entendí. Entendí la idea de fondo que había en la traducción de Raffaele, y me gustó. Además, es interesante porque mitiga una cosa que es muy curiosa: la traducción de la *Commedia* es más accesible para un español actual que el italiano para un italiano de hoy en día, de modo que se produce el extraño efecto de que es más fácil leer la *Commedia* en traducción que en el original. Hay algunas traducciones que son facilitadoras, que despliegan una metáfora, por ejemplo, que explican el texto. Suelen hacer eso porque en general carecen de comentario. No es así en este caso. El comentario le ha dado más libertad a Raffaele, porque en definitiva sabía que tendría una segunda paráfrasis, no en sentido estricto, porque el comentario no es una

paráfrasis, pero sí presenta el sentido del texto. Creo que estas son las novedades más importantes de la traducción de Raffaele.

MPC: Y en tu caso, Claudia, ¿cuáles serían las novedades de tu traducción?

CFS: En una cosa coincido con Raffaele, y, en una inducción apresurada me atrevería a decir que es un rasgo de época. Me refiero a la atención al plurilingüismo dantesco. También en Argentina hay una tradición de homologar tanto el ritmo como el léxico al modelo de Petrarca, y yo he intentado plasmar la diversidad de registros del texto dantesco. También elegí versos que suenan mal al oído petrarquesco, y usé muchos versos con acento en cuarta y séptima, que a mí misma me suenan mal, en español y en italiano. No me atreví a hacer lo que hizo Raffaele, de introducir por ejemplo encabalgamientos donde no los había, para compensar la violencia perdida. Tal vez porque tengo una actitud casi de deificación de Dante. Intenté, en cambio, reproducir encabalgamientos donde los había, porque los considero semánticamente significativos. También intenté reproducir un nivel de dificultad análogo al texto italiano, apoyándome en las notas para no hacer una traducción facilitadora. No simplifiqué los largos períodos, sino que busqué conservarlos. Cuando el texto mismo era oscuro –y también lo era la traducción– busqué hacer una paráfrasis del pasaje en nota. Otra novedad es la edición misma: por lo pronto, el comentario al final de cada canto, que me permitió distribuir de manera sistemática las informaciones que me parecían indispensables para la lectura del texto en las notas, dejando las cuestiones interpretativas para los comentarios y otras informaciones de carácter histórico y filosófico en la introducción. Esta es la primera traducción argentina que tiene en cuenta los aspectos filológicos del texto. Tomé como base la edición de Petrocchi, aunque en algunos casos me alejé de ella, señalándolo en nota. Eso hace que algunos versos hayan sido traducidos de manera muy distintas que en la tradición. Por otro lado, en mi edición se tienen en cuenta las distintas *occorrenze* de una palabra, e intenté mantener eso mismo en la traducción,

en la medida de lo posible, por lo menos en aquellos términos más significativos, y, cuando no pude hacerlo, lo indiqué en nota.

En cuanto a la variante del español elegida, la selección léxica responde a la rioplatense, aunque evité términos particularmente marcados, que implicarían una connotación localizada contrastante con el ámbito del poema. Como sostengo en la Introducción, no me serví del voseo porque habría visibilizado demasiado el proceso de traducción para un proyecto que, en mi opinión, debía respetar el horizonte de expectativas de quienes se acercan a un clásico. En ese sentido, me pareció oportuno buscar un equilibrio entre los polos de la comprensibilidad fluida del plano narrativo, y el extrañamiento de la lengua poética tradicional de un texto antiguo, necesariamente diferente de la lengua de la comunicación cotidiana. Sólo en una ocasión, en que un diálogo de informalidad humorística excepcional habría sonado inverosímil en Argentina con el pronombre *tú* (por otra parte explícito en la frase) me permití incluir un voseo en la voz de Belacqua, que se burla amistosamente del Dante peregrino; en ese único caso, lo justifiqué en una nota al pie.

MPC: Me interesa que conversemos sobre algunos problemas concretos de la traducción. ¿Hay algún pasaje en el que se vean reflejados los problemas traductológicos de los que hemos estado hablando?

RP: Sí, claro. Nosotros hemos hecho una elección muy fuerte al renunciar a la rima, que en la *Commedia* tiene una enorme importancia: la rima es la que estructura los versos en tercetos. Una parte importante de la expresividad del poema se concentra en la rima. Al ser tres las rimas, la tercera suele ser la más complicada para Dante, y por lo tanto es la que conserva la mayor expresividad metafórica. Pongo entonces un ejemplo para que veáis lo que hemos perdido, en relación con los encabalgamientos. El primer encabalgamiento de la *Commedia* es el que encontramos en estos versos:

Nacqui *sub Iulio*, ancor che fosse tardi
 e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto
 nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.
 Poeta fui, e cantai di quel giusto
 figliuol d'Anchise che venne di Troia,
 poi che 'l superbo Ilión fu combusto

(If I 70-75).

El primer encabalgamiento es «quel giusto / figliuol d'Anchise». Dante ha separado el adjetivo del sustantivo, ha introducido una pausa donde no debería haberla, y esa pausa nos dice muchas cosas. Ese «giusto» suspendido, aislado, nos dice que la *Commedia* es el poema de la justicia. La rima con «Augusto» significa que, siendo el primer emperador, y por lo tanto vehículo de justicia, Augusto es el primero que ha llevado la justicia a la tierra. Para entender este encabalgamiento hay que tener presente todo el pensamiento político de Dante. Todo esto en mi traducción se pierde:

Nací *sub Iulio*, demasiado tarde,
 y viví en Roma bajo el buen Augusto
 en el tiempo de los falsos dioses.
 Poeta fui, y a aquel justo canté,
 hijo de Anquises, que vino de Troya
 cuando la antigua Ilión fue destruida.

Por principio, tenía que evitar la rima, y por eso puse al final «canté», adelantando «justo». Al hacerlo, acentué el encabalgamiento, la separación de «justo» e «hijo». La idea de justicia se ha perdido, pero la violencia de alguna manera la he conservado. He intentado, además, sustituir la red compleja de sentidos ideológicos con otra semántica. El verso comienza con «poeta» y termina con «canté», o sea que he puesto al inicio y al final dos palabras que remiten a este universo poético que es la *Commedia*. Todo esto está infinitamente por debajo del texto de Dante. Soy consciente de que se ha perdido mucho. ¿Pero cómo hacer para decir en

español lo que dice Dante? Al renunciar a la rima, esencial a la fonética del texto, hemos perdido todo esto.

CFS: Podemos ver cómo resolví en mi traducción ese mismo problema. Aquí tenemos una diferencia de criterio. Yo elegí en principio perder la rima, pero en algunos casos en los que me parecía que era especialmente significativa, la respeté. Por ejemplo, respeté siempre que «Cristo» rimase con «Cristo», eso me lo impuse de manera casi religiosa, y en este caso quise que «Augusto» rimase con «justo». En mi traducción esos versos quedaron así:

Nací sub Julio aunque ya era tarde,
y viví en Roma bajo el buen Augusto
en tiempos de engañosos dioses falsos.
Poeta fui, y canté sobre aquel justo
hijo de Anquises que de Troya vino,
tras el incendio de la Ilión soberbia.

La rima se conservó, pero se perdieron otras cosas.

RP: Tu elección me parece acertada; la mía ha sido más arriesgada.

CFS: Lo que es arriesgado en mi traducción fue haber dejado algunas rimas, esporádicamente. Esa decisión me costó mucho. Al principio había intentado evitar la rima, y luego me di cuenta de que el costo era mayor.

RP: Debo decir que a mí también de vez en cuando se me ha escapado alguna rima. Pero en general he tratado de evitarlas. El sistema del terceto es tan decisivo a la hora de organizar el significado del texto, que renunciar a ese sistema implica buscar otros procedimientos, que de alguna manera y en alguna medida compensen esa pérdida. Ese fue el criterio que he seguido. Por lo tanto, no puedo usar el terceto, no puedo usar la rima, pero busco romper el verso de todas las maneras que pueda.

JVPO: Quisiera añadir algo en relación al vínculo entre la traducción y el comentario. Aquí hay una diferencia muy importante, ya que en el

caso de Claudia la traducción y el comentario son de una misma persona, mientras que en nuestra edición eso no sucede. Yo recuerdo que le impuse una traducción a Raffaele, para su laceración interior (*risas de Raffaele*). En el inicio del canto XXIII del *Infierno* mi comentario atribuye otro sentido del habitual a las palabras, de modo que o se violentaba el comentario o se violentaba la traducción. En suma, que había que ponerse de acuerdo en la interpretación. Yo saqué un artículo que se llama *La traducción de la poesía de Dante* (Varela-Portas 2020) en el que lo que hago básicamente es reproducir y comentar los intercambios de mails entre Raffaele y yo sobre la traducción de algunos pasajes, en los que discutíamos para que el comentario y la traducción estuvieran alineados. Creo que la existencia de un comentario cambia el trabajo del traductor. Esa es una importante diferencia de la traducción de Raffaele respecto de las de Martínez de Merlo o Micó. El comentario cambia la perspectiva pragmática del texto que estás traduciendo.

CFS: Yo jamás habría tomado la decisión de traducir sin notas, porque la *Commedia* es un texto que me parece ilegible sin ellas. Como lectora las he siempre agradecido, entonces me parecía un deber ofrecerlas al lector. Además, la mía es una edición destinada en gran medida a estudiantes, de modo que me parecía *doveroso* anotarla. Obviamente no tuve el problema de ustedes, porque en general estaba de acuerdo conmigo misma, pero sí hubo momentos en los cuales lamenté tener una cierta idea sobre un verso, porque me obligaba a una traducción que era más difícil. Para mí la mayor dificultad fue pasar al texto de la traducción lo que dando clase comentaba con diferentes interpretaciones posibles. Recuerdo el caso del verso del canto IV del *Inferno*, «*ch'emisperio di tenebre vincia*» (*If* IV, 69). Ahí está el problema de si “*vincia*” es de *vincire* o de *vincire*, y por lo tanto se plantea si la luz vencía a las tinieblas o si las tinieblas envolvían a la luz. Yo estaba acostumbrada a explicar las dos posibles lecturas y la interpretación diferente del episodio según se eligiera una u otra, pero al traducir eso no fue posible. El problema lo comenté en nota. Ahora, en la traducción fue una gran responsabilidad elegir qué interpretación colocar. Yo tomé la relación entre la traducción y las

notas como una jerarquización, donde la lectura que prevalece es la de la traducción. Pero en el resto de los casos, que son la mayoría, la relación entre notas y traducción creo que es virtuosa, en el sentido de que para el lector el texto se completa con las notas. Las notas son necesarias, por ejemplo, en pasajes del *Paradiso*, incluso para un lector italiano que tenga un buen conocimiento de la lengua dantesca. Por eso yo no consideré la opción de traducir sin notas, y no hubiese aceptado hacerlo, si me lo hubieran propuesto. Incluso tuve que imponerle a la editorial, por así decir, en una discusión cordial..., en la que yo insistí con vehemencia en la necesidad de los comentarios finales a cada canto. Tenía la impresión de que sólo con notas no iba a alcanzar, o bien las habría recargado tanto que iba a quedar una relación entre notas y texto a la que los lectores argentinos no están habituados, como sucede en la edición de Chiavacci Leonardi, en la que en el primer verso del primer canto hay un solo verso y todo el resto son comentarios, lo cual me parecía poco amable. Me cuesta pensar cómo funciona una traducción sola, incluso para quienes quieren comprender sólo lo que está sucediendo a nivel narrativo.

RP: Concuero con lo que acaba de decir Claudia. Es un poco lo que había dicho al principio respecto de la poesía: a la traducción de poesía siempre le falta algo, siempre es incompleta en relación con el original, y eso es lo que tiene que completar el comentario. Al principio señalaba que la nuestra es una edición de escuela, que continúa de algún modo el proyecto iniciado con el *Libro de las canciones*. La nuestra es la única edición en cualquier lengua de un libro de las canciones dantesco. En Italia se editan las rimas, nosotros hemos editado las canciones como libro. Hay una línea interpretativa muy fuerte, arriesgada todo lo que se quiera, pero muy nuestra. Con esto quiero decir que mi traducción está en el marco de este conjunto de iniciativas, de actividades, que he referido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, D. (2021): *Divina comedia*, 3 vols., traducción, notas, comentarios e introducción de C. Fernández Speier, Buenos Aires, Colihue.

ALIGHIERI, D. (2021): *Divina comedia*, 3 vols., traducción de R. Pinto, comentarios de R. Arqués Corominas, Ch. Cappuccio, C. Cattermole Ordóñez, R. Pinto, J. Varela-Portas de Orduña, E. Vilella Morató, Madrid, Akal.

VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2020): *La traducción de la poesía de Dante*, en *Italiano y español. Estudios de traducción, lingüística contrastiva y didáctica*, A. M. López Márquez, F. Molina Castillo (eds.), Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Warszawa-Wien, Peter Lang, pp. 295-308.