

Academia de Buenas  Letras de Granada

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. DON ROBERTO MONDOLA

EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA
COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE

Y

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. DON JOSÉ ABAD

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO
DE LA FACULTAD DE DERECHO
DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA
EL DÍA 15 DE JUNIO DE 2026

GRANADA
MMXXVI

Esta publicación ha contado con una subvención
de la Consejería de Transformación Económica, Industria,
Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía.



Junta de Andalucía

Consejería de Transformación Económica,
Industria, Conocimiento y Universidades

Edita: © Academia de Buenas Letras de Granada

Apartado de Correos 1013

18080 GRANADA

<http://www.academiadebuenasletrasdegranada.org/>

Imprime: Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones, S. L., Granada

Depósito Legal: Gr/651-2026

DISCURSO

DEL

ILMO. SR. DON ROBERTO MONDOLA

SENDEROS DE LA POESÍA
ITALIANA EN LAS LETRAS
HISPÁNICAS

Excmo. Sr. Presidente,
Excmas. e Ilmas. Sras. y Sres. Académicos,
Señoras y Señores, amigas y amigos:

Me gustaría empezar mi discurso con una confesión: el honor que se me hace siendo elegido académico correspondiente de la Academia de Buenas Letras de Granada representa un momento muy especial en mi trayectoria de hispanista. La relación con esta ciudad, alimentada de forma decisiva por el acuerdo ERASMUS entre la Universidad de Nápoles “L’Orientale” y la Universidad de Granada, ha sido esencial en mi recorrido intelectual a lo largo de los últimos doce años, propiciando experiencias académicas fructíferas y la magia del silencio que envuelve los paseos nocturnos a la sombra de la Alhambra. A las traducciones en lengua española de las obras maestras de la poesía italiana, objeto principal de mi investigación académica desde mi doctorado en Literatura Comparada, he decidido dedicar el discurso de hoy: empezaré con un preámbulo teórico para luego centrarme en algunos episodios de especial importancia.

La historia de la recepción de los clásicos de la literatura obedece a múltiples circunstancias históricas y culturales, un conjunto de razones que determinan la variabilidad de los juicios críticos, acorde con las tendencias poéticas y estéticas en boga en determinadas épocas. Si la fortuna de una obra literaria en el tiempo es mudable y está sometida a más o menos frecuentes altibajos, para rastrear su presencia, pervivencia e influencia, además de señalar sus

posibles imitadores y epígonos, es imprescindible detenerse en el análisis de sus traducciones. Testimonio cristalino de la penetración de una obra en diferentes épocas históricas y en distintos contextos geográficos y culturales, la traducción literaria es una operación lingüística y un complejo acto de comunicación intercultural, signo revelador de las pulsiones y de las sensibilidades estéticas de la cultura receptora, por un lado, y de un *modus traducendi* inevitablemente individual, por otro: resultado, así pues, de determinadas circunstancias históricas y culturales que propician su aparición en distintos contextos espaciales y temporales, así como de peculiares estrategias de remodelación que moldean la imagen del original, engendrando un metatexto que se diferencia de otras múltiples traducciones de la misma obra.

Sin apriorismos propios de una orientación prescriptiva, o sea, sin el intento de establecer paradigmas traductores ideales, a las traducciones hay que aproximarse movidos por el intento de averiguar —a partir del análisis de los apartados prologales— cómo las peculiares influencias culturales, literarias y lingüísticas de la cultura receptora, por un lado, y la ideología de los distintos sujetos traductores, por otro, han gobernado estos procesos de reescritura en lengua castellana. La aproximación descriptiva orientada hacia el polo meta, aunque evite decididamente la sacralización de los prototextos italianos, no puede prescindir de un diálogo constante con ellos, medio ineludible para tratar de establecer las transformaciones que han acontecido en los varios procesos de transferencia, a partir del principio fundamental que la traducción literaria no es una obra neutra y ahistórica que reproduce el original sin dejar

hendiduras. En el *mare magnum* de versiones de la poesía italiana en lengua castellana compuestas desde el ocaso de la Edad Media hasta nuestros días, destacan algunos ejemplos emblemáticos de esta conmixción entre las razones que atañen al sistema receptor y los diferentes comportamientos traductores: testimonios fidedignos del deseo de las letras hispánicas de penetrar, a lo largo de las centurias, en el mundo representado en los grandes poemas italianos y, a la vez, muestra cabal de la importancia crucial que la idiosincrasia del traductor —esto es, su aproximación semasiológica y búsqueda onomasiológica—, adquieren en la reconstrucción del original.

Al alborear el siglo XVI sale a luz en Burgos la primera traducción impresa en lengua española, aunque limitada al *Infierno*, de la *Comedia* dantesca, realizada por Pedro Fernández de Villegas. Compuesta en coplas de arte mayor y acompañada de un monumental comentario en prosa que rodea los versos, la traducción va dedicada a la hija de Fernando el Católico, doña Juana de Aragón: mecenas de las letras y eje alrededor del cual gravitaba un poderoso círculo humanístico, un cenáculo sensible al encanto del modelo cultural y, aún más, al modelo de vida de las cortes de la Italia renacentista.

En un momento en el que el terceto encadenado todavía no había echado raíces en lengua española, tras unas titubeantes tentativas de trasplantar en castellano la *terza rima*, Villegas se decanta por el verso de arte mayor, vehículo privilegiado de una poesía *grave*. A partir de este principio, el burgalés establece una equivalencia entre Dante y Mena, una analogía que radica en la *gravitas* común a la *Comedia* y al *Laberinto de Fortuna*. Refugiándose en

el ejemplo del autor más influyente para la generación de humanistas españoles del crepúsculo del siglo XV, Villegas encuentra una justificación inatacable a su elección métrica. Pero, lejos de ser hijo de razones exclusivamente estilísticas, el empleo del verso de arte mayor refleja un evidente patriotismo literario, el deseo de ponerse en la estela del poeta que había exhortado a la toma de Granada, precognizando el advenimiento de una monarquía que pusiese fin a las tensiones que atenazaban la Castilla de Juan II: con su *Infierno*, Villegas rinde homenaje al máximo poeta castellano, manifestando su adhesión a un proyecto literario ideal caracterizado por un fuerte sentimiento patriótico.

La decisión de emplear la octava de dodecasílabos acarrea una notable expansión del original, esto es, la inserción de numerosos elementos textuales que dilatan el prototexto y que cumplen con una indudable función amplificadora. Movido por el intento de sacudir la conciencia de los lectores infundiéndoles el terror a las penas infernales, con sus añadidos el burgalés hace hincapié en la esfera emocional de Dante *agens* a lo largo de su viaje a la ultratumba, con un énfasis particular en su miedo y en su maravilla ante algunas escenas impactantes que se le presentan, así como en el horror del reino de Lucifer, en la maldad de las almas condenadas y en sus castigos. Aún más evidente es el afán dogmático que alimenta la inserción de extensos añadidos, con los cuales Villegas lleva al extremo su tendencia a intervenir sobre el original para corregirlo. La relación entre este género de añadidos y la glosa es mucho más profunda, ya que la voz del glosador empieza a revelarse en los versos, signo de una crítica ideológica a Dante que el burgalés explica en el comentario. En estos

añadidos —o sea, en esta irrupción del comentario en los versos— se manifiesta de forma palmaria la independencia del traductor y a la vez del exégeta, que permite a Villegas reprochar al florentino en los casos en que, en su óptica, el poeta se ha apartado del dogma. El *Infierno* de don Pedro representa uno de los últimos testimonios de la fascinación que la *Comedia* ejerció en el primer Renacimiento español, aún más notable porque inmediatamente anterior al largo declive que la poesía dantesca conoció a lo largo del Siglo de Oro. Publicado en 1515, es el punto de llegada de una época que había empezado con Francisco Imperial al alborar el siglo XV y que estuvo marcada por la influencia de Dante en la producción poética de ilustres hombres de letras españoles.

Pocos años después, varias circunstancias contribuyeron indirectamente al olvido en el que cayó la traducción burgalesa: la decadencia paralela de Dante y Mena en época renacentista, de la que son testimonio las *Prose* de Bembo y el *Diálogo de la Lengua* de Valdés por un lado; la renovación de la poesía española bajo el signo de la *imitatio* del patrón petrarquista que siguió al célebre encuentro de 1526 entre Boscán y Andrea Navagero en los jardines del Generalife, una transformación de los modelos poéticos que tuvo en la introducción del endecasílabo su cauce métrico predilecto, por otro. Pero la recaída de la aclimatación y de la definitiva adopción del terceto encadenado, debida al triunfo de Garcilaso, fue el destierro del verso de arte mayor. Paralelamente al éxito del gran toledano, poco a poco la forma estrófica del *Laberinto de Fortuna* fue considerada arcaica, como atestigua el ejemplo de Hernando de Hoces que, en el prólogo de su traducción de los *Triunfos*

(1554), resume perfectamente el cambio de gusto poético subrayando el descrédito estético conocido por la poesía castellana, pero también por la traducción en lengua española de la poesía italiana, anterior a la implantación de los metros toscanos.

Si, por un lado, el *Infierno* del burgalés simboliza el ocaso de la fortuna dantesca en Castilla, por otro representa el alborar de un fecundo período para el destino de las letras hispánicas, una época marcada por un deseo de *aemulatio* de los modelos literarios italianos. De esta sed de apropiación, las traducciones son el testimonio privilegiado si tenemos en cuenta cómo ellas desempeñan a lo largo del siglo XVI un papel fundamental en la penetración y difusión de la poesía italiana, contribuyendo de manera decisiva a la creación de aquel «espacio cultural único» (en palabras de Francisco Rico) que Italia y España constituyeron en el Siglo de Oro. El espíritu conquistador de la Monarquía católica tiene una de sus manifestaciones culturales más nítidas en el ámbito de las traducciones: en la óptica de los españoles de época áurea, la traducción representa la conquista de una obra extranjera y del modelo literario que ella representa. Aunque los clásicos italianos se consideren un punto de referencia insoslayable, el encanto que generan sus lecturas y el anhelo de recrearlos representan solo los prolegómenos de las traducciones, ya que luego se manifiesta con fuerza la búsqueda de una independencia creadora; la reivindicación, a la postre, de una fuerte identidad nacional. Con su elección estrófica y con sus amplificaciones Villegas encarna esta postura, una actitud en la que se fusionan admiración y deseo de nacionalización. En su castellanización del texto dantes-

co, su *modus traducendi* indica el camino de no pocas traducciones castellanas del siglo XVI, como atestigua la traducción del *Orlando Furioso* de Jerónimo de Urrea que, empujado por su sensibilidad nacionalista, manipula el texto de partida sustituyendo personajes italianos por otros españoles, omitiendo la genealogía de la casa estense, así como algunas octavas críticas hacia representantes del mundo eclesiástico.

Después de la traducción de Urrea, entre las postrimerías del siglo XVI y el amanecer del XVII, el *Furioso* conoce un evidente declive en España, un descrédito al que contribuye el paralelo éxito de la *Jerusalén* de Tasso, que se impone como modelo de *epos*. Si la inmediata fortuna de la creación épica del sorrentino se refleja en las distintas traducciones de la *Jerusalén* de época aurisecular, una situación bien distinta es la del Setecientos, en el que el poema no conoce ninguna traducción al castellano: un vacío antitético al Ochocientos, caracterizado por una proliferación de versiones castellanas, testimonio fidedigno de su renovada fascinación en el universo hispánico decimonónico. Las traducciones en lengua española de la *Jerusalén* del siglo XIX representan el fruto de individuales y distintas estrategias de remodelación de la imagen del prototexto, cuya manifestación más tangible es la forma empleada para recrear en lengua española el mundo representado en el poema.

Circunscribiendo el discurso a la primera mitad del siglo, la sensibilidad y el gusto de diferentes sujetos traductores engendraron reescrituras castellanas de la obra maestra italiana fundadas en tres formas distintas: en verso blanco, en octavas y en prosa, vehículos cuyo uso los distintos

traductores defienden y reivindican en los apartados paratextuales que preceden a sus versiones del poema. Melchor de Sas, por ejemplo, arremete contra la prosificación del *epos*, decantándose por el verso blanco, según él capaz de restaurar en castellano la grandeza de las hazañas narradas en las octavas de Tasso. Al rehusarlas, demuestra cierta adherencia a una sensibilidad poética moderna, que ve en la rima un elemento artificial, coercitivo, pero, evidentemente, cierto apego a una estética clásica, que se encarna en los supremos modelos de Homero y Virgilio, dechados de un *epos* fundado en la ausencia de la rima. Al verso blanco empleado por Sas dedica palabras críticas Ribot, que, en el *Prólogo* que precede a su versión en octavas de la *Jerusalén* en 1841, hace entender que la reestructuración de los esquemas estróficos y métricos, así como de las rimas del prototexto, representa una *conditio sine qua non* para la creación de un sistema poético isomorfo al original. El respeto de la forma del original no es simplemente la manifestación más tangible de la adherencia de Ribot a la palabra del sorrentino, sino también el medio para acatar las normas de los modelos literarios del contexto receptor: un homenaje a la forma del texto origen a la vez que a la tradición épica española aurisecular, encarnada por la *Araucana*, citada explícitamente por el traductor; un instrumento, la restauración de las octavas reales, a través del cual Ribot rememora a sus lectores la estrecha, indisoluble relación entre las trayectorias del *epos* en las dos penínsulas.

Postura totalmente opuesta es la de Rubió que opta por prosificar la *Jerusalén*, pese a emplear en aquellos años las octavas reales para su poema *Roudor de Llobregat*, lo

que revela una evidente distancia entre la labor poética y la labor traductora, esto es, una fractura entre la dimensión creadora del autor épico que amolda su palabra al instrumento predilecto del *epos* y la del traductor de la *Jerusalén* que sacrifica el mantenimiento de la forma del original en aras de la preservación del contenido. En el apartado paratextual Rubió delinea una oposición entre *genio* y *arte*, un antagonismo entre el meollo del poema, donde estriba su belleza, y su corteza, su forma exterior, el verso, de ahí que la prosificación del original se configure como el medio necesario para proteger la auténtica esencia del poema, tal y como afirmó Goethe en *Dichtung und Wahrheit*. Lejos de ser una profanación del original, la prosificación del verso representa el recurso indispensable para alcanzar la *veritas* del prototexto, pero también un instrumento del proceso de universalización de la literatura: revelando su adherencia a una sensibilidad romántica, concretamente a la goethiana idea de *Weltliteratur*, Rubió ve en la prosificación del verso el medio privilegiado para favorecer, más allá de las barreras nacionales y lingüísticas, la irradiación de los clásicos en contextos culturales y geográficos diferentes.

La defensa de la prosificación adquiere aún más fuerza en el caso de la *Jerusalén*, una obra que puede ser prosificada sin que eso acarree una pérdida, lo que según Rubió se debe a su estrecha cercanía a las novelas de caballería. Al equiparar el poema de Tasso con ellas, Rubió encuentra el medio para justificar la elección de la prosa, lo que recuerda una tradición bien arraigada en la España aurisecular, encarnada en las adaptaciones castellanas de poemas italianos y, en el ámbito de las traducciones, en la prosificación del *Furioso* de Vázquez de Contreras. El

modelo de *epos* caballeresco encarnado por Ariosto vive en la España del Siglo de Oro su apogeo y, posteriormente, su ocaso, sustituido por un modelo historicista en el que la narración de hechos bélicos adquiere una importancia crucial. A partir de este antagonismo, es significativo notar que la apología del poema que alimenta los preliminares de las tres traducciones castellanas de la *Jerusalén* de la primera mitad del Ochocientos presenta la oposición aurisecular al revés: si al comienzo de la centuria Sas elogia a Tasso por haber escenificado un heroísmo cristiano atestiguado históricamente, unas décadas después Ribot y Rubió elogian los elementos caballerescos del poema.

La segunda mitad del Ochocientos conoce en España una recuperación del excepcional valor estético y literario de la poesía dantesca que, dentro de un más amplio proceso de recuperación de la *episteme* medieval, había comenzado a brotar, al alborear la centuria, en Inglaterra y Alemania: una resurrección de la admiración por el florentino alimentada por intelectuales como Coleridge, Schelling y Schlegel. Del renovado auge de Dante en las letras hispánicas decimonónicas es fehaciente testimonio la proliferación de traducciones en lengua castellana de la *Comedia*. Si la monumental *editio princeps* del *Infierno* de Villegas de 1515 había cerrado el dantismo hispánico medieval, su segunda edición en 1868 inaugura el renacimiento dantesco decimonónico. Lejos de limitarse a España, la fascinación ejercida por la *Comedia* en las letras hispánicas se manifiesta de forma nítida también en Hispanoamérica, como atestigua la traducción en *terza rima* del argentino Bartolomé Mitre: primera versión del poema aparecida en el continente americano y capítulo fundamental del dantismo iberoamericano. Manifiesto de un amor a

Dante que bordea la veneración, el prólogo es testimonio de la concepción de la *ars traducendi* de Mitre, que con un sugestivo paralelismo botánico compara la función del traductor literario que con su obra permite la aclimatación de la literatura en distintos contextos geográficos a la labor del agricultor que siembra las semillas de las plantas en terrenos en apariencia a ellas poco congeniales. Al equiparar las grandes obras maestras a la Sagrada Escritura, Mitre manifiesta su convicción según la cual, al igual que las versiones *pro verbo verbum* de la Biblia, fundadas en una servidumbre absoluta a la palabra divina, la traducción literaria debe basarse en una estricta literalidad, hija del reconocimiento del valor sagrado del prototexto. Circunscribiendo su argumentación al ámbito de la traducción lírica, Mitre subraya la necesidad de recomponer la estrofa y el metro del original, condición ineludible para recrear el cuadro constituido por ideas, imágenes y conceptos engendrados por la mente del autor y perfectamente colocados dentro de un marco, la forma, sin la cual perderían irremediablemente su esencia.

Extendiendo el tópico horaciano del *ut pictura poesis* al arte de la traducción, Mitre delinea su ideal del perfecto traductor, cuya misión es escoger cuidadosamente las palabras que, como las tintas que el pintor elige mirando su paleta, puedan reproducir el cuadro representado en el original: signos lingüísticos capaces de recrear en castellano las luces y las sombras de la *Comedia*, enmarcándolas en la misma forma poética. Así concebida, la traducción del poema se configura como una *imitatio*, restauradora del terceto encadenado, pero también de los claroscuros de la sinfonía poética del florentino, esto es, de su inagotable variedad de registros lingüísticos: una mimesis formal fruto de un

proceso de despersonalización del traductor, pero también el resultado de una labor hermenéutica, necesaria para penetrar las significaciones más recónditas que encierran los versos del original. Fiel a este principio, Mitre aspiró a realizar una “copia interpretativa” de la *Comedia*: una recreación de una forma a la que corrió paralela una ambiciosa operación de exégesis del texto dantesco, necesaria a esclarecer las ambigüedades del original y a orientar el sentido crítico de los lectores. El prólogo que precede a la *Comedia* de Mitre resulta significativo también por las reflexiones lingüísticas del traductor argentino, según el cual el ideal castellano que habría que emplear en una traducción dantesca de finales del siglo XIX tendría que recuperar aspectos de la lengua de Juan de Mena, Jorge Manrique y Santillana. Al impregnar de medievalismo sus tercetos, Mitre acometía una esmerada obra de recuperación de elementos léxicos y métricos de antaño: una rememoración de páginas pretéritas de lengua y literatura españolas que cumple con la función de reducir la distancia con el prototexto y detrás de la cual se asoma la añoranza de un intelectual fascinado por las experimentaciones que caracterizaban la lírica castellana en el crepúsculo de la Edad Media.

De la fusión entre razones que atañen al sistema receptor y diferentes comportamientos traductores ofrecen ejemplos las numerosas traducciones de Dante y Petrarca publicadas en la España del siglo XX, en cuyo último tercio sobresalen las figuras de tres poetas-traductores que con el florentino y el aretino establecieron una relación simbiótica, encontrando en sus obras un decisivo impulso para sus trayectorias líricas; intelectuales, pues, para quienes la labor traductora contribuyó de forma decisiva a plasmar

y completar las respectivas experiencias poéticas: Ángel Crespo, traductor de la *Comedia* y del *Cancionero*; Jacobo Cortines, traductor de los *Triunfos* y del *Cancionero*; Luis Martínez de Merlo, a quien debemos la traducción de la *Comedia* y de la *Vida nueva*. Analizar estas traducciones significa emprender un recorrido revelador de algunos de los más significativos senderos seguidos por la palabra de Dante y Petrarca a lo largo del siglo XX español.

La *Comedia* de Crespo es el más perfecto testimonio de lo que el arte de la traducción representó para el poeta de Ciudad Real: fruto de una profunda afinidad estética y literaria entre el traductor y el prototexto, nutrimento de su propia experiencia lírica y vehículo generador de una fecunda actividad crítica, así como de una aguda reflexión teórica. Pilar que sustenta su praxis traductora es el respeto absoluto de la forma poética del prototexto, principio al que se ha atenido con inamovible coherencia a lo largo de su trayectoria de traductor. Medio insoslayable para que a la mirada del lector le sea permitido adentrarse en el universo poético, ideológico y simbólico en el que brotó el poema dantesco, el uso de la *terza rima* en la traducción de la *Comedia* equivale a restaurar el testimonio cristalino de la relevancia que el razonamiento silogístico y escolástico tuvo en la creación del poema, de ahí que prescindir del terceto encadenado no sea solo una mera desviación de la forma poética del original, sino una mutilación del *sensum* más profundo del poema, una metamorfosis de su esencia.

A la construcción de un texto que pueda restituir al lector castellano del siglo XX la imagen más auténtica del poema dantesco contribuye, en la óptica de Crespo, la restauración de elementos anacrónicos como los endecasílabos oxítonos,

cuyo uso se configura como un elemento del poema dantesco, pero también recuperación de un hábito rítmico propio de una de las máximas expresiones líricas del siglo XV español, el marqués de Santillana. Al emplearlos, Crespo impregna de una evidente coloración arcaica su traducción, proyectando sus tercetos hacia usos poéticos arraigados en el Cuatrocientos español: se establece, así pues, una sugestiva y estrecha conexión entre Dante y el siglo XX, a través del sólido puente representado por Íñigo López de Mendoza. Si la recomposición rigurosa de la *terza rima*, la atrevida idea de restaurar los endecasílabos oxítonos representan, en la óptica crespiana, los medios imprescindibles para restituir al lector hispanohablante del siglo XX la imagen más auténtica de la *Comedia*, muy distintos son los senderos escogidos por Luis Martínez de Merlo, que decididamente renuncia a la *terza rima* y que, en su última versión de la traducción de 2013, elimina los versos dactílicos. Al rechazar un ritmo peculiar del verso dantesco que, en el imaginario colectivo literario de la España del siglo XXI, se caracteriza por su *vetustas*, el traductor madrileño acentúa la independencia formal de su *Comedia*, amoldando sus versos a las sensibilidades del lector español posgarcilasiano. Si Crespo concibe el proceso de interiorización del texto extranjero como una mimesis no solo estética y formal, sino también ideológica y espiritual, en Martínez de Merlo la renuncia a la restauración de la forma y el rechazo de elementos métricos anacrónicos son los elementos de una estrategia de mediación fundada en una sutil domesticación de la obra foránea.

La profunda distancia entre un traductor que aspira a dejar en paz al autor y otro cuyo objetivo es dejar en paz a sus lectores —retomando la célebre dicotomía de

Schleiermacher— se manifiesta al comparar las traducciones del *Cancionero* realizadas por Crespo y Cortines. Si el primero, convencido de que el traductor debe recrear el original bajo el signo de los mismos instrumentos poéticos del original, amolda su voz a la palabra de Petrarca restaurando la rima, pero también la estructura sumamente artificiosa de las *coblas unissonans*, así como del soneto con *aequivocatio*, el segundo, lejos de aspirar a una mimesis del prototexto y convencido de que el proceso de traducción genera un organismo independiente, renuncia decididamente a la recreación de la rima, así como de los versos agudos, desterrados de la métrica española aurisecular como nos ha enseñado Francisco Rico. Si el primero declara explícitamente su intención de retrotraer su lengua, aproximándola a la de los grandes autores protagonistas de la renovación poética en la España del Siglo de Oro, el segundo rechaza decididamente la voz *lauro* por estar teñida de *vetustas* y, en rima, la voz *laurel* por ser oxítona y por tanto incompatible con los usos contemporáneos. Si el primero, movido por el intento de llevar a sus lectores hacia el gran aretino, hace de los modelos poéticos auriseculares como Boscán y Garcilaso —tan inspirados, claro está, por la poesía de Petrarca—, las *auctoritates* mediadoras capaces de reducir la distancia entre los *Fragmenta* y la contemporaneidad, el segundo, movido por el intento de traer a Petrarca hacia el siglo XX, ve en los preceptos métricos que triunfaron en el siglo de la renovación de la poesía española el insoslayable modelo a seguir para adecuar los versos petrarquescos a los hábitos propios de un lector español del Novecientos.

Voy a concluir. En *Torres de Babel* Jacques Derrida ha declarado que «la traducción no es ni una imagen ni

una copia», pues el original «está él mismo en proceso de transformación [...] se da modificándose [...] vive y sobrevive en mutación». Cuando en 2007 me acerqué al *Infierno* de Villegas me movía a partir de una convicción del todo errónea: la idea según la cual la traducción es ontológicamente inferior al original, la idea según la cual el análisis de los metatextos solo puede llevar a denunciar la distancia insalvable que los separa de los prototextos. Hoy, después de casi veinte años de estudio, creo que la perspectiva de Derrida es la más correcta para aproximarse a la traducción literaria, y de la poesía en especial modo. Oponiéndonos al carácter fijo y monolítico de la obra literaria, esto es, rechazando la idea según la cual el original es un organismo intocable, hay que intentar descubrir la etiología de las transformaciones ocurridas en los procesos de transferencia; sin buscar la quimera ilusoria de la equivalencia perfecta, hay que hacer emerger el complejo entramado de razones que, generando equivalencias distintas, únicas, han contribuido a la irradiación y a la supervivencia de las obras maestras poéticas italianas en el universo hispánico.

Y llegamos al final. Deseo reservar las últimas líneas de este discurso para agradecer públicamente a José Abad la confianza que ha mostrado hacia mi trabajo desde mis primeras clases granadinas; una confianza que se ha manifestado de forma cabal cuando, en el otoño de 2023, aceptó entusiasta mi propuesta de traducir al italiano su novela *Del infierno*. Deseo además agradecer públicamente a la Academia de Buenas Letras la confianza que ha demostrado hacia mi persona y manifiesto mi firme compromiso con los valores defendidos por esta institución.

Muchas gracias.

ROBERTO MONDOLA
(Nápoles, 1983)

Nacido en 1983, Roberto Mondola es profesor de Lengua y Lingüística Española en la Universidad “L’Orientale” de Nápoles. Es miembro de AISPI (Associazione Ispanisti Italiani) y del CRES (Centre de Recherche sur l’Espagne des XVIe et XVIIe Siècles) y ha participado a los siguientes proyectos de investigación: *Editoria e cultura in lingua spagnola e di interesse ispanico nei Regni di Napoli e di Sicilia tra Rinascimento e Barocco (1503-1707): Catalogazione e approssimazione critica*, dirigido por Encarnación Sánchez García; *Novatores en el púlpito. La oratoria sagrada castellana ante la crisis dinástica y el cambio de paradigma cultural (1665-1733)*, dirigido por Jaume Garau Amengual. Desde 2022 es Coordinador del Máster en Literaturas y Culturas Comparadas en la Universidad “L’Orientale” de Nápoles.

Doctor en Literatura Comparada en 2010 por la Universidad “L’Orientale” de Nápoles, se ha ocupado con especial atención de la recepción de Dante en el universo hispánico entre el Siglo de Oro y el siglo XX, en particular de la traducción del *Inferno* en coplas de arte mayor del arcediano de Burgos Pedro Fernández de Villegas, editada en 1515, y en las versiones de la *Comedia* de Bartolomé Mitre, Ángel Crespo y Luis Martínez de Merlo. En el ámbito de las traducciones en lengua española de la poesía italiana se ha ocupado de las versiones del *Cancionero* de Petrarca realizadas por Ángel Crespo y Jacobo Cortines, de las versiones castellanas de la primera mitad del Ocho-cientos de la *Jerusalén Liberada* de Tasso, de reescrituras

de la lírica de Giacomo Leopardi editadas entre España e Hispanoamérica en el ocaso del siglo XIX.

Otro filón de sus estudios atañe a la imprenta en lengua española de la Nápoles virreinal (1503-1707). En este ámbito, tras la edición de la *Historia de los mártires de la ciudad de Otranto* de Francisco de Araujo de 1631 (Editorial Academia del Hispanismo, 2015), se ha ocupado con especial atención de la oratoria sagrada en lengua española en la ciudad partenopea del siglo XVII, editando el *Sermón por la muerte de Margarita de Austria* del franciscano Diego de Arce de 1612 (Pironti, 2022) y dedicándose a sermones y oraciones publicados en honor de los santos españoles (Pedro de Alcántara y Francisco de Borja). Entre sus publicaciones de mayor importancia destacan *Dante vestido a la castellana. El Infierno de Pedro Fernández de Villegas* (Iberoamericana-Vervuert, 2017), *Como la vela se ciñe al viento: la Comedia dantesca de Bartolomé Mitre* (“Boletín de la Real Academia Española”, 2019), *Transformar la palabra. Dante, Petrarca y sus traductores en la España del siglo XX* (Doce Calles, 2020).

En calidad de traductor, ha dirigido el proyecto colectivo de traducción al italiano del *Libro donde se trata de los virreyes, lugartenientes de este Reino y de las cosas tocantes a su grandeza*, obra de José Renao, editada dentro del volumen *Cerimoniale del viceregno spagnolo di Napoli (1535-1637)* al cuidado de Attilio Antonelli (Nápoles, Arte'm, 2019), y ha traducido al italiano la novela *Del infierno* de José Abad, *Dell'inferno* (Nápoles. Graus, 2024). Dicha traducción ha sido galardonada, en julio de 2025, con el premio “Approdi d'autore”.

CONTESTACIÓN
DEL
ILMO. SR. DON JOSÉ ABAD

Excmo. Sr. Presidente,
Excmas. e Ilmas. Sras. y Sres. Académicos,
Señoras y señores, amigas y amigos:

En un mundo globalizado, con fortísimos intercambios entre países distintos y distantes entre sí, la labor de traductores e intérpretes deviene esencial y todo cuanto se haga para una mejor comprensión de ambas disciplinas ha de ser bien recibido. Ninguna sociedad puede satisfacer sus necesidades diarias con productos —materiales o inmateriales— elaborados exclusivamente dentro de casa; ningún individuo puede crecer intelectualmente sólo con ideas cultivadas intramuros. De igual modo que se importan especias desde el otro confín del planeta para darle ese toque único a ciertas comidas, necesitamos conocer las ideas que surgen por doquier, atender los debates de más allá de nuestras fronteras, escuchar otras voces además de las nuestras, y para ello necesitamos traducciones, necesitamos traductoras, necesitamos traductores. Personalmente, no hablo japonés... De no ser por las traducciones no habría conocido a Yukio Mishima. No hablo alemán... De no ser por las traducciones no habría podido descender a los derrumbaderos de Franz Kafka. No hablo francés... De no ser por las traducciones jamás habría escuchado la voz sensata de Albert Camus. Nunca estaré suficientemente agradecido a quienes han hecho posible la incorporación de sus obras a mi acervo personal.

La traducción no es una ciencia exacta; no me canso de repetírselo a mis alumnos. El traductor es un lector más, les digo, pero no un lector cualquiera, añadido, y su traducción no será nunca una lectura cualquiera. Toda traducción es

un ejercicio de interpretación y, como tal, tiene una dimensión fuertemente *subjetiva*, incluso *creativa*, tal como se deduce del discurso del profesor Roberto Mondola. “Si la fortuna de una obra literaria en el tiempo es mudable y está sometida a más o menos frecuentes altibajos”, según acaba de señalarnos él, imagínense la suerte que aguarda a sus traducciones. Ninguna ha sido llamada a perdurar en el tiempo; el caso excepcional de *El Cortesano* de Juan Boscán que, casi quinientos años después de ser publicada, continúa siendo la traducción al castellano más difundida de *Il Cortegiano* (1528) de Castiglione es sencillamente la excepción que confirma la regla. No existen las traducciones definitivas; ésta es la verdad. Si una persona cualquiera tradujera una misma obra en épocas distintas seguramente ofrecería textos sensiblemente diferentes. “La traducción es una acción humana imprescindible, pero un deseo irrealizable”, escribió Jacques Derrida, y así seguimos.

En su discurso, Roberto Mondola nos ha llevado a un periodo histórico apasionante, un auténtico seísmo sociocultural que tuvo su epicentro en Italia y sacudió los cimientos de Europa occidental. En la Italia de los siglos XIV y XV, en las ciudades-estado italianas, se introdujeron poco a poco una serie de innovaciones a todos los niveles, en torno a un concepto que sólo será bautizado con posterioridad: «Humanismo», un término acuñado a principios del siglo XIX y aplicado con efectos retroactivos a la principal corriente de pensamiento del Renacimiento. En esta nueva sociedad, el individuo irá adquiriendo poco a poco un inopinado protagonismo, ya presente en la obra visionaria de Dante. Recuérdese: Dante se colocó a sí mismo como protagonista central de su *Comedia*, uno de

los viajes más fascinantes jamás descritos, que el burgalés Pedro Fernández de Villegas se ocupó de verter a la lengua castellana, al menos parcialmente... Y digo *parcialmente* porque Fernández de Villegas tradujo sólo el canto dedicado al Infierno. A este trabajo, Roberto Mondola ha consagrado un volumen que recomiendo vivamente: *Dante vestido a la castellana: El Infierno de Pedro Fernández de Villegas* (Iberoamericana, Madrid, 2027).

En esta breve intervención mía me gustaría insistir en la enorme presencia de la cultura italiana en la España de los siglos XVI y XVII. No cabe imaginar la literatura española de nuestro Siglo de Oro sin la influencia benéfica de Petrarca, cuyos *Triunfos* aparecieron en Logroño en 1512 de la mano de Antonio de Obregón, en tanto hubo que esperar hasta 1591 para disponer de una primera traducción íntegra del *Cancionero*, obra de Enrique Garcés; o la influencia del ya mencionado *Cortesano*, que se publicó en España apenas seis años después de aparecer en Italia; o la del *Orlando furioso* de Ariosto, que nos llegó en esa traducción de Jerónimo de Urrea que tanto disgustaba a Cervantes; durante el donoso escrutinio en la biblioteca personal del bueno de Alonso Quijano, el cura busca con ahínco una traducción del *Orlando*: “si aquí le hallo, y que habla otra lengua que la suya —promete al barbero—, no le guardaré respeto alguno” (Quijote I, cap. VI) . En este siglo también estuvo presente, si bien momentáneamente, el pensador más revolucionario del momento, Nicolás Maquiavelo, y digo *momentáneamente* porque, tras publicarse sus *Discursos* con el aval de Carlos V, corría 1550, Maquiavelo no tardó en entrar en el Índice de libros prohibidos y de allí no logró sacarlo ni siquiera don Antonio Folch de Cardona, quinto

duque de Sessa, que intentó infructuosamente que fuera traducido al castellano. El profesor Mondola ha apuntado también los condicionantes sociales y culturales que alientan o ahogan la libre circulación de ideas que lleva consigo esta práctica. No siempre se traduce lo que se quiere.

Dice un tópico muy extendido —muy perverso, además— que la verdad acaba siempre por abrirse camino. No lo veo yo así, aunque en el caso de Dante así fuera. Después de casi tres lustros de ostracismo, la verdad de Dante se impuso y resulta curioso que en España la rehabilitación del mismo se hiciera a través de la reedición del *Infierno* de Pedro Fernández de Villegas. Mondola ha hablado asimismo de la traducción de la *Comedia* del argentino Bartolomé Mitre y de la asombrosa traducción en tercetos encadenados de Ángel Crespo, basada en “el respeto absoluto de la forma poética del prototexto”, apostilla; un empeño descomunal que a mí me hizo pensar en la sentencia de Peter Newmark: “Un poema bien traducido es siempre otro poema”, que yo haría extensible a la literatura toda. En puridad, toda obra bien traducida es siempre... *otra obra*. Así pues, debemos insistir en la valiosísima labor de enriquecimiento cultural llevada a cabo por traductores y traductoras y valorar como se debe tamaño esfuerzo; si la empresa dantesca deja al lector con la boca abierta, la tarea de trasladar esta obra magna a otros idiomas solo puede tildarse de hercúlea.

Y llegamos así al final del acto que nos ha reunido hoy, aquí. Estoy convencido de que con la incorporación de Roberto Mondola como académico correspondiente se está tendiendo un sólido puente entre Granada y Nápoles, que es donde él vive y trabaja. Que sea Nápoles y no cualquier otra ciudad italiana también me parece significativo. Si la

presencia de la cultura española se halla un poco por todas partes en el Mediodía italiano, esta presencia es especialmente intensa en Nápoles. Así pues, en nombre de los miembros de la Academia de Buenas Letras de Granada, *caro* Roberto, te doy la bienvenida a esta tu casa.

Muchas gracias a todos los presentes.

Este discurso, editado por la
Academia de Buenas Letras de Granada,
se acabó de imprimir en Granada
el 29 de mayo de 2026,
día en el que, hace DCCLXI años,
bien podría haber nacido Dante Alighieri,
bajo el signo de Géminis,
símbolo de dualidad, ingenio y palabra,
en cuyo amparo se inscribe también el ejercicio
de la literatura y del pensamiento,
en Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones, S. L.,
estando al cuidado de la edición
el Ilmo. Sr. D. José Abad,
Bibliotecario de la Academia.

Granada,
MMXXVI