

Dante en México: traducciones y recepción decimonónicas de la *Commedia*

Dante in Mexico: 19th-century translations and reception of the Commedia

JUAN CARRILLO DEL SAZ 

juan.carrillo@upf.edu / Universitat Pompeu Fabra

MARTA MARFANY SIMÓ 

marta.marfany@upf.edu / Universitat Pompeu Fabra

RESUMEN: En este artículo presentamos una panorámica de la recepción de Dante en México centrada principalmente en el siglo XIX. De esta centuria datan tres traducciones fragmentarias de la *Commedia* de escritores señeros en la época: Manuel María Flores, José Joaquín Pesado y Manuel Peredo. Analizamos las principales características de estos textos y los enmarcamos en su contexto autorial. Secundariamente, esbozamos la presencia del poeta florentino en otros ámbitos, como las artes plásticas y la literatura de creación.

Palabras clave: Dante; México; Traducción poética; *Divina Comedia*; Literatura hispanoamericana

Abstract: This paper presents an overview of the reception of Dante in Mexico, focusing mainly on the 19th century. Three well-known writers from that time published fragmentary translations of the Commedia: Manuel María Flores, José Joaquín Pesado and Manuel Peredo. We analyze the main characteristics of these texts and contextualize them in their authors' work. Secondly, we outline Dante's presence in other fields, such as the plastic arts and creative literature.

Keywords: Dante Alighieri; Mexico; Poetry translation; Divina Commedia; Hispanic literature

Recibido: 12 noviembre 2024 / Aceptado: 5 octubre 2025 / Publicado: 15 diciembre 2025



<https://doi.org/10.7203/zibaldone.13.29615>

La traducción y recepción de la obra de Dante en México cuenta con menos recorrido que en otros países hispanoamericanos, como Argentina, de donde proceden traducciones tan célebres como la de Bartolomé Mitre (1894) y un nutrido repertorio de estudios. Por otro lado, la presencia del poeta florentino en México ha sido poco estudiada. El objetivo de este artículo es ofrecer una panorámica de las principales muestras del influjo dantesco en el país y analizar los rasgos de tres traducciones decimonónicas parciales del *Inferno*: la versión en prosa anotada de los tres primeros cantos de José Joaquín Pesado, publicada en 1840, la de los primeros 30 tercetos del canto XXXIII de Manuel Peredo, de 1869, y la de los últimos 15 tercetos del canto V de Manuel María Flores, dada a la imprenta en 1874.

La llegada de Dante a México, sin embargo, es muy anterior al siglo XIX. Según la investigación de Rossi de Fiori, Caramella de Gamarra, Fiori Rossi y Martínez de Lecuona (2007), la influencia de la *Commedia* en la zona se remonta a los albores de la época virreinal. Estas autoras han estudiado los textos en torno a la figura de María de Jesús, una religiosa concepcionista de Puebla cuyas experiencias místicas fueron transcritas en la década de 1630 por otra miembro de su orden, Agustina de Santa Teresa, y transmitidas por Francisco Parco, Diego de Lemus y Félix de Jesús María en sendos textos en 1676, 1683 y 1756, respectivamente. Este relato sobre María de Jesús se inscribe en el género de las vidas de religiosas y, aun compartiendo la mayoría de los rasgos característicos de este –concretamente el de las vidas de místicas de los virreinos–, también

presenta una diferencia notable con aquellos escritos conventuales hispanoamericanos, y es el hecho de que una de las visiones que es extensamente recogida por los tres biógrafos, relata un viaje por el mundo de ultratumba que sorprende por lo inédito (Rossi de Fiori *et al.*, 2007, p. 771).

Basándose en un minucioso análisis textual, estas investigadoras llegan a la conclusión de que, en efecto, la influencia de Dante en María de Jesús no fue mediada ni tampoco meramente aparente debido a la cosmovisión de origen medieval común a todo el mundo católico, sino que la religiosa debió de leer la *Commedia* de primera mano. Es más, la presencia de Dante en México, como en Hispanoamérica en general, se atestigua desde más temprano en la época colonial. En una remesa de libros enviada de Sevilla para su venta en México en 1600, por ejemplo, se incluyeron dos ejemplares de la *Commedia* (Bertini, 1957, p. 160). En síntesis, la obra magna de Dante circulaba por México desde época temprana durante el virreinato.

Ahora bien, en los siglos siguientes, como sucede en Europa, decae el predicamento del poeta toscano y no es hasta el siglo XIX cuando resurge el interés por su obra. La etapa del ochocientos se caracteriza por un Romanticismo que sitúa a Dante en el centro. En el ámbito hispánico en general, uno de los pioneros en el fervor por él es Manuel Milà i Fontanals, que ya en 1849 tradujo en prosa fragmentos de la *Commedia* para la revista *Locomotor*. En 1868, Tomás Rey publicó la traducción del siglo XVI de Pedro Fernández de Villegas y, a partir de ese momento, se contabilizan al menos ocho traducciones del poema dantesco: cinco en prosa (la de Manuel Aranda y Sanjuán y la de Pedro Puigbó en 1868; la de Cayetano Rosell en 1870-1872; la de José Sánchez Morales en 1875; y la de Juan Antonio del Real en 1882) y tres en verso (la de José María Carulla en 1874-1879; la de Juan de la Pezuela, conde de Cheste, en 1879; y la ya citada de Bartolomé Mitre en 1894). Algunas de estas traducciones fueron reeditadas varias veces en el siglo XIX, en el XX e incluso en el XXI. En cambio, son prácticamente desconocidos los fragmentos traducidos en el siglo XIX por los mexicanos Manuel María Flores, José Joaquín Pesado y Manuel Peredo.

El interés por Dante en México en el siglo XIX se percibe inicialmente en el ámbito de las artes plásticas, como señala Lumbreras (2021). La Academia de San Carlos dispuso unas becas para que los artistas jóvenes mexicanos cursaran una estancia en la Academia de San Lucas de

Roma. El Romanticismo del viejo continente dejó huella en estos estudiantes, y la figura del poeta toscano aparece en muchas obras, por ejemplo, en el lienzo *Dante y Virgilio*, de Rafael Flores (1855), actualmente en el Museo Nacional de Arte de México. Además de esta pintura, el gran homenaje decimonónico mexicano a la *Commedia* es una obra arquitectónica, el Teatro Degollado, a cargo de Jacobo Gálvez, a quien justamente la Academia de San Carlos rechazó la solicitud de beca, pero que consiguió viajar a Europa a finales de 1851 por otros medios, a través del mecenazgo. A su regreso a México, entre 1856 y 1866, construyó en Guadalajara este espacio escénico, en cuya bóveda pintó, junto con Gerardo Suárez y Carlos Villaseñor, una recreación del canto IV del *Inferno*, el Limbo de los sabios y de los poetas de la antigüedad (Lumbreras, 2021, p. 4).

Son coetáneas a estas muestras artísticas las aportaciones del literato y estadista poblano José Joaquín Pesado (1801-1861), uno de los poetas decimonónicos más célebres y celebrados de su momento en el país, a caballo entre un neoclasicismo muy tardío y el Romanticismo. Figura polifacética, Pesado fue ministro del Interior y de las Relaciones Interiores y Exteriores, miembro de diversas academias, periodista, profesor de filosofía y traductor. A lo largo del tiempo, su fortuna crítica ha variado: en su época, ejerció una notable influencia en los poetas más jóvenes de su generación, pero, en lo sucesivo, cae en relativa desgracia, que Menéndez Pelayo –quien, en su *Historia de la poesía hispanoamericana*, le dedica un buen número de páginas a Pesado– atribuye a dos motivos. Por un lado, a factores sociopolíticos y religiosos, puesto que su obra tendría por objeto el enaltecimiento de la fe cristiana, postura que se enfrentó a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX con cierto “fanatismo anticatólico”. Por otro lado, a un cambio en los gustos literarios, cada vez más inclinados al influjo modernista de raíz francesa (Menéndez Pelayo, 1948, p. 129). Ciertamente, las principales obras panorámicas de referencia de literatura hispanoamericana de finales del siglo XX citan a Pesado únicamente de pasada o en notas a pie de página (Shimose, 1982; Bellini, 1986; Madrigal, 1999). No obstante, ha sido rehabilitado más recientemente. Ya en el siglo XXI, González Echevarría & Pupo-Walker citan a Pesado en su *Historia de la literatura hispanoamericana* (2006) por el carácter pionero de su serie *Los aztecas*, un conjunto de poemas de tema y forma indígenas, que el autor presenta como “traducciones y glosas” del náhuatl, pero que son en realidad composiciones originales (Aira, 2018, p. 512) y que constituyen la obra poética por la que hoy se recuerda principalmente a Pesado.

Este juego en que se imbrican obra de autoría independiente y traducción no es un caso único, sino que toda la producción de Pesado gira en torno a las influencias y a las versiones. Así, entre otros textos, tradujo algunos salmos, el *Cantar de los cantares*, varias odas de Horacio y diversas obras de Lamartine y Manzoni. A este respecto, Menéndez Pelayo rompe una lanza a favor del poblano. Dice el santanderino que “[e]s en efecto, Pesado, uno de los poetas que más han imitado y traducido, pero el traducir bien, y confesando cuáles son los originales, no es desdoro para nadie” (Menéndez Pelayo, 1948, p. 130). Además de traducciones, Pesado nos legó una obra poética extensa y variada, publicada en recopilación en 1839, reeditada y ampliada en 1849 y, ya póstumamente, editada en versión completa en 1886 (Aira, 2018, p. 512).

De la *Commedia* tradujo los tres primeros cantos del *Inferno*, que publicó en el ejemplar de 1840 de la revista *El Año Nuevo*, publicación anual de corta andadura (constó de cuatro números) que tenía por objeto, al igual que otros proyectos culturales como la Academia de Letrán, fundar una tradición literaria nacional en la joven república. La traducción consiste en un texto en prosa precedida por un sucinto argumento por cada canto de una treintena de palabras. El texto incluye una veintena de notas breves, la mayor parte de ellas en el primer canto y que por lo general señalan símbolos (el “león” como ambición o la “loba flaca” como avaricia, por citar dos). Aunque en prosa, la versión de Pesado no puede considerarse una mera glosa, ya que no está exenta de lirismo y ritmo. Así, por ejemplo, vierte el terceto inicial de la

obra como “En medio del camino de nuestra vida perdí la recta senda que llevaba, y me encontré en una selva oscura”, en que se reconocen, prosódica y sintácticamente, tres unidades (un dodecasílabo y dos endecasílabos) que mantienen en cierto modo el ritmo del texto italiano.

Sí opta por la forma versificada, en cambio, Manuel Peredo (1830-1890), quien publicó en 1869, en la revista *Renacimiento*, los primeros dos tercios del canto XXXIII del *Inferno*, el episodio del conde Ugolino (véase la traducción, acarada con el texto italiano, en el anexo 1). Peredo, como Pesado, es una figura polifacética del México de mediados del ochocientos. Médico, literato, profesor y crítico, es conocido en la historia de la traducción principalmente por haber vertido al español varias obras de teatro francés. Y fue precisamente por mediación de la esfera dramática por lo que Peredo emprendió esta traducción parcial de la *Commedia*. Según apuntan Delgado García & Estañol Vidal (2013, p. 242), Peredo vertió estos versos a raíz de una visita a Ciudad de México en el verano de 1869 de la actriz italiana Carolina Civili de Palau, quien, después de una representación de *Locura de amor*, un drama de Manuel Tamayo y Baus sobre Juana de Castilla, declamó fragmentos del episodio del conde Ugolino.

Peredo resuelve su traducción en 128 versos, concretamente en una variante clásica de silva en que combina endecasílabos y heptasílabos, con predominio de aquellos (97) frente a estos (31). Así, el traductor aumenta significativamente la extensión silábica del fragmento italiano, que consta de 30 tercetos. Despliega un amplio repertorio de endecasílabos de todo tipo, con predominio de heroicos y sáficos, pero emplea asimismo los enfáticos y melódicos, e incluso aparecen otras tipologías menos habituales como el endecasílabo vacío (“Que de mi porvenir rasgó los velos”). En cuanto a los versos de arte menor, son menos frecuentes en la primera mitad de la composición y abundan más en la segunda, en la que, además, suelen presentarse pareados y, en ocasiones, rimados (“Durmiendo, que gemían, / Y que pan me pedían.”, vs. 52 y 53; “Y luego... ¡el hambre pudo / Más que el dolor agudo!” vs. 104 y 105). Peredo recurre a la rima ocasionalmente, casi siempre consonante y con mayor frecuencia en los primeros versos. Examinemos, por ejemplo, su versión de los primeros cinco tercetos:

La bocca sollevò dal fiero pasto quel peccator, forbendola a' capelli del capo ch'elli avea di retro guasto. Poi cominciò: «Tu vuo' ch'io rinovelli disperato dolor che 'l cor mi preme già pur pensando, pria ch'io ne favelli. Ma se le mie parole esser dien seme che frutti infamia al traditor ch'i' rodo, parlare e lagrimar vedrai insieme. Io non so chi tu se' né per che modo venuto se' qua giù; ma fiorentino mi sembri veramente quand'io t'odo. Tu dei saper ch'i' fui conte Ugolino, e questi è l'arcivescovo Ruggieri: or ti dirò perché i son tal vicino.	La boca separó del feroz pasto El pecador aquel; la enjugó luego Con los cabellos mismos De la cabeza que roído había, Tras lo cual comenzó de esta manera: «Quieres que yo renueve aquella fiera, Desesperada angustia, que me oprime El corazón aun sin que el pensamiento Salga espresado en forma de lamento. Pero si mi relato Semilla habrá de ser que fructifique Para el traidor á quien estoy royendo Infamia solo, me verás llorando Al paso mismo que te vaya hablando No sé quién eres tú, ni qué destino Aquí te trajo; que eres florentino Tu acento me revela, y de esa suerte Quien soy debes saber: soy Ugolino. Aqueste es el malvado Arzobispo Ruggieri, á quien en pena Con eterna crueldad estoy ligado.
---	--

Como vemos, Peredo procura preservar las rimas de la versión italiana cuando la equivalencia lexicosemántica lo permite: “fiorentino-Ugolino”. En otras ocasiones, acomoda esta última a los moldes de la rima. Así, por ejemplo, vierte los versos cuarto y quinto en tres

versos desdoblado el “disperato dolor” en “aquella fiera / desesperada angustia”, con lo cual genera una rima entre “manera” y “fiera”. Una estrategia similar puede observarse en la traducción del final de este segundo terceto, en que resulta prominente la sonoridad de la rima “pensamiento-lamento”.

Métricamente, pues, la versión de Peredo se aparta significativamente del texto italiano, y aun más si tenemos en cuenta que una de las características de la estrofa empleada por Dante es la regularidad que confiere a la extensísima composición. La traducción del mexicano, en cambio, resulta notablemente variada teniendo en cuenta que consta de un canto, e incompleto. Ello es así no solo por la versatilidad que aporta la forma estrófica de la silva, sino porque el traductor aprovecha esas posibilidades. Así, si en la primera mitad del texto prevalece una cierta regularidad, con series de endecasílabos en las que se intercala un heptasílabo cada entre seis y nueve versos de arte mayor, hacia la mitad, y coincidiendo con el clímax dramático de los lamentos famélicos de los hijos del conde, empiezan a sucederse los pares de heptasílabos, lo que genera un efecto de aceleración de la narración.

Veamos a continuación al último de los traductores, el literato poblano Manuel María Flores (1840-1885), miembro del Partido Liberal y diputado en 1867. Aunque hoy se le considera un poeta menor, despertó el interés de sus coetáneos dentro y fuera de su país, interés que se prolongó al menos hasta el cambio de siglo. Así, Menéndez Pelayo, en su ya citada *Historia de la poesía hispanoamericana* (1948, p. 153), destaca, entre los poetas mexicanos, a Manuel Acuña y Manuel María Flores, ambos “muy conocidos y populares ya en España, donde sus obras comenzaron a penetrar, hará unos doce años, con grande aplauso de la juventud”. De Flores, autor de unas memorias publicadas póstumamente, *Rosas caídas*, y de un libro de poemas, *Pasionarias*, dado a la imprenta en 1874, Menéndez Pelayo subraya su faceta de “cantor [...] de la pasión carnal sin reticencias ni velos” (1948, p. 153) que “dió culto ferviente a la poesía erótica en sus manifestaciones más cálidas y menos ideales” (1948, p. 157), hasta el punto de que “en sus elegías no se respira otra cosa que la atmósfera tibia y perfumada del deleite, y esto hasta en las imprecaciones y en las quejas: la tristeza es aquí lasciva” (1948, p. 158). Quizás por ello el fragmento que tradujo de la *Commedia* sea el célebre episodio de Paolo y Francesca, en el canto V del *Inferno*, en que Dante relata el paso por el segundo círculo y el encuentro con lujuriosos famosos que allí se hospedan. La versión de Flores (véase, acarada con el texto italiano, en el anexo 2), recogida con otros poemas traducidos en la tercera parte de su libro *Pasionarias*, se titula “Francesca”, incluye los versos 97-138 y consiste en endecasílabos en *terza rima*, de igual forma que el poema de Dante, si bien el contenido experimenta cierta “erotización”, como podemos comprobar en este fragmento de “Francesca”:

Noi leggiavamo un giorno per diletto di Lancialotto come amor lo strinse; soli eravamo e sanza alcun sospetto.	Leíamos con quietud y grato anhelo de Lancelote el libro cierto día, solos los dos y sin ningún recelo.
Per più fiate li occhi ci sospinse quella lettura, e scolorocci il viso; ma solo un punto fu quel che ci vinse.	Leíamos... y en tanto sucedía que dulces las miradas se encontraban y el color del rostro se perdía.
Quando leggemmo il disiato riso esser baciato da cotanto amante, questi, che mai da me non fia diviso,	Un solo punto nos venció. Pintaban cómo de la ventura en el exceso, en los labios amados apagaban
la bocca mi basciò tutto tremante. Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: quel giorno più non vi leggemmo avante».	los labios del amante, con un beso, la dulce risa que a gozar provoca. Y entonces éste, que a mi lado preso

Mentre che l'uno spirto questo disse, l'altro piangea; sì che di pietade io venni men così com'io morisse.	para siempre estará, con ansia loca hizo en su frenesí lo que leía... temblando de pasión besó mi boca...
E caddi come corpo morto cade.	y no leímos más en aquel día.

En efecto, la sutileza del florentino, que sugiere una escena erótica sin describirla, queda explícita en la traducción, pues Flores añade palabras y expresiones de factura propia, inexistentes en el original: así, el libro que leen Paolo y Francesca describe el beso de Lanzarote y Ginebra “de la ventura en el exceso” (terceto 3); “il disiato riso” se convierte en “la dulce risa que a gozar provoca” (terceto 4) y, finalmente, añade las expresiones “con ansia loca” y “en su frenesí”, así como el complemento “de pasión” que acompaña al gerundio “temblando” (terceto 5). La traducción de Flores, pues, presenta la escena del segundo círculo del *Inferno* como si fuera su propia poesía, con un erotismo “sin reticencias ni velos”.

Queda pendiente el estudio de la recepción dantesca en la poesía mexicana de finales del siglo XIX y principios del XX. El poeta, diplomático y periodista Luis Gonzaga Urbina (1864-1934), por ejemplo, una figura de transición entre la lírica tardorromántica y el incipiente modernismo, publica en 1922, en el número especial de *Repertorio Americano* dedicado al sexto centenario de Dante, el poema “Frente a la casa Degli Aliguieri” y, en 1902, dedica al toscano un soneto titulado “Al Dante”, publicado en 1902 en la *Revista Nueva* e incluido ese mismo año en el poemario *Ingenuas*:

Padre, dices verdad; la selva oscura
no tiene ya camino conocido;
en su lóbrego seno estoy perdido
y amurallado y preso en su espesura.

La antorcha de la fe, radiante y pura,
al viento de los años se ha extinguido,
y entre la sombra voy, solo y rendido,
con mi pesada carga de amargura.

Si aquí has visto flotar la reluciente
túnica de Beatriz, si aquí tuviste
la sombra de un laurel sobre tu frente,

apiádate, maestro del que existe
sin gloria y sin amor, y cual tú, siente
ensangrentado el pie y el alma triste!

En esta composición de tema religioso, en que remite al inicio del primer canto de la *Commedia* con las palabras clave *selva oscura* y *camino*, así como con la célebre rima en -*ura*, equipara a Dante (“maestro”, v. 12) con Dios (“Padre”, v. 1) como guía espiritual en el camino. A diferencia de Dante, el yo poético se encuentra “solo y rendido” y, ante la imposibilidad de proseguir camino, en los tercetos formula una petición en que combina la imagen de Beatriz y el laurel con referencias a la pasión de Cristo y la mística.

A diferencia de la recepción artística del poema dantesco en las artes plásticas, que por su formato y exposición pública es muy conocida, sus traducciones mexicanas decimonónicas han pasado desapercibidas. Ello se debe, por un lado, a su carácter fragmentario y, por el otro, al contexto editorial en que aparecieron: bien en la prensa, en los casos de Pesado y Peredo; bien integrada en la obra de creación poética propia del autor, en el caso de Flores. Con este artículo arrojam luz sobre unos textos pioneros –hasta hoy prácticamente desconocidos– y esbozamos

un panorama de la recepción temprana de Dante en México. Finalmente, con el ejemplo del soneto de Urbina, pretendemos mostrar el extenso camino que queda por recorrer en el estudio del influjo de Dante en la literatura mexicana.

Referencias bibliográficas:

- Aira, C. (2018). *Diccionario de autores latinoamericanos*. Santiago de Chile - Madrid: Tajamar - Tres Puntos.
- Bellini, G. (1986). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia (2ª ed. corregida).
- Bertini, G.M. (1957). Dante en la América Latina. *STVDIVM*, 1(2-3), 159-172.
- Delgado García, G., & Estañol Vidal, B. (2013). El infierno de Peredo: Un médico y traductor mexicano del siglo XIX. *Gaceta Médica de México*, 149(2), 241-244.
- Flores, M.M. (1889 [1874]). Francesca. En Id., *Pasionarias* (pp. 199-201). Veracruz: Ramon Lainé.
- Gonzaga Urbina, L. (1902). Al Dante. En Id., *Ingenuas* (p. 59). París: Librería de la Viuda de C. Bouret.
- (1922). Frente a la casa Degli Alighieri. *Repertorio Americano*, 3(12), 161.
- González Echevarría, R., & Pupo-Walker, E. (eds.) (2006). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- Lumbreras, E. (2021). Las huellas de Dante en México. *Laberinto*, 951, 4-5.
- Madrigal, L.Í. (coord.) (1999). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.
- Menéndez Pelayo, M. (1948). *Historia de la poesía hispanoamericana*, tomo I. En *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*. Vol. 27. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1ª ed. 1911).
- Peredo, M. (2013 [1869]). Fragmento del canto XXXIII del *Infierno* del Dante. *El Renacimiento*, 1(33), 469-470.
- Pesado, J.J. (2002 [1840]). Fragmentos de la *Divina Comedia* del Dante. En F. Tola de Habich (ed.), *Obra literaria I. Miscelánea* (pp. 337-345). México: Universidad Nacional Autónoma de México - Secretaría de Cultura, Gobierno del estado de Puebla.
- Rossi de Fiori, Í.M., Caramella de Gamarra, R., Fiori Rossi, H., & Martínez de Lecuona, S. (2007). Un ejemplo de la influencia de Dante en la literatura colonial (Puebla de los Ángeles, siglo XVII). En N. Bottiglieri & T. Colque (eds.), *Dante en América Latina. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Dante Alighieri en Latinoamérica (Salta, 4-8 de octubre de 2004)* (pp. 761-786). Cassino: Università degli studi di Cassino - Centro Editoriale di Ateneo.
- Shimose, P. (dir.) (1982). *Diccionario de autores iberoamericanos*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores - Dirección General de Relaciones Culturales - Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Anexo 1: Primeros 30 tercetos del canto XXXIII del *Inferno*, traducidos por Manuel Peredo (2013 [1869], pp. 469-470)

La bocca sollevò dal fiero pasto quel peccator, forbendola a' capelli del capo ch'elli avea di retro guasto.	La boca separó del feroz pasto El pecador aquel; la enjugó luego Con los cabellos mismos De la cabeza que roído había, Tras lo cual comenzó de esta manera: «Quieres que yo renueve aquella fiera,
--	---

Poi cominciò: «Tu vuo' ch'io rinovelli disperato dolor che 'l cor mi preme già pur pensando, pria ch'io ne favelli. Ma se le mie parole esser dien seme che frutti infamia al traditor ch'i' rodo, parlare e lagrimar vedrai insieme. Io non so chi tu se' né per che modo venuto se' qua giù; ma fiorentino mi sembri veramente quand'io t'odo. Tu dei saper ch'i' fui conte Ugolino, e questi è l'arcivescovo Ruggieri: or ti dirò perché i son tal vicino. Che per l'effetto de' suo' mai pensieri, fidandomi di lui, io fossi preso e poscia morto, dir non è mestieri; però quel che non puoi avere inteso, cioè come la morte mia fu cruda, udirai, e saprai s'e' m'ha offeso. Breve pertugio dentro da la Muda, la qual per me ha 'l titol de la fame, e che conviene ancor ch'altrui si chiuda, m'avea mostrato per lo suo forame più lune già, quand'io feci 'l mal sonno che del futuro mi squarciò 'l velame. Questi pareva a me maestro e donno, cacciando il lupo e' lupicini al monte per che i Pisan veder Lucca non ponno. Con cagne magre, studiose e conte Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi s'avea messi dinanzi da la fronte. In picciol corso mi parieno stanchi lo padre e' figli, e con l'agute scane mi pareva lor veder fender li fianchi. Quando fui desto innanzi la dimane, pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli ch'eran con meco, e dimandar del pane. Ben se' crudel, se tu già non ti duoli pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava; e se non piangi, di che pianger suoli? Già eran desti, e l'ora s'appressava che 'l cibo ne solea essere addotto, e per suo sogno ciascun dubitava;	Desesperada angustia, que me oprime El corazón aun sin que el pensamiento Salga espresado en forma de lamento. Pero si mi relato Semilla habrá de ser que fructifique Para el traidor á quien estoy royendo Infamia solo, me verás llorando Al paso mismo que te vaya hablando No sé quién eres tú, ni qué destino Aquí te traje; que eres florentino Tu acento me revela, y de esa suerte Quien soy debes saber: soy Ugolino. Aqueste es el malvado Arzobispo Ruggieri, á quien en pena Con eterna crueldad estoy ligado. Inútil es contarte, que por causa De sus perversas miras prisionero Fuí yo, que de él fiaba, y lastimero Fin tuve; lo que ignoras, Lo que contarte nadie habrá podido, Vas á saber de mí: verás que ha sido Espantosa y cruel la muerte mía, Verás si para odiarle razón tengo. Ya en la angosta abertura practicada En mi prisión (que <i>Torre</i> fue llamada <i>Del Hambre</i> por mi caso, Y en la que muchos otros todavía Habrán de perecer) la luz del día Varias veces halló mezquino paso, Cuando una horrible pesadilla tuve Que de mi porvenir rasgó los velos. Soñé que este, Ruggieri, en son de amo A un lobo y sus hijuelos Cazaba en aquel monte que de Luca La vista á los pisanos intercepta; Iban delante los lebreles flacos, Pero ágiles y diestros, Los Gualandi, Sismondi y los Lanfranchi. Tras no larga carrera, ví que el lobo Y sus hijos rendíanse cansados, Y que los destrozaban De los perros los dientes afilados. Desperté: de la aurora Los rayos no apuntaban, Y á mis hijos oí que sollozaban Durmiendo, que gemían, Y que pan me pedían. Muy duro habrás de ser si no te mueve Ya á compasión anuncio tan funesto; Si no lloras por esto, Si de esto no te dueles, ¿Con qué lástimas, dí, llorar tú sueles? Despertaron mis hijos, ya cercana Conociendo la hora en que solía Venir el alimento cada día,
--	---

e io senti' chiavar l'uscio di sotto a l'orribile torre; ond'io guardai nel viso a' mie' figliuoi senza far motto. Io non piangea, sì dentro impetrai: piangevan elli; e Anselmuccio mio disse: 'Tu guardi sì, padre! che hai?'. Perciò non lacrimai né rispuos'io tutto quel giorno né la notte appresso, infin che l'altro sol nel mondo uscìo. Come un poco di raggio si fu messo nel doloroso carcere, e io scorsi per quattro visi il mio aspetto stesso, ambo le man per lo dolor mi morsi; ed ei, pensando ch'io 'l fessi per voglia di manicar, di subito levorsi e disser: 'Padre, assai ci fia men doglia se tu mangi di noi: tu ne vestisti queste misere carni, e tu le spoglia'. Queta'mi allor per non farli più tristi; lo di e l'altro stemmo tutti muti; ahi dura terra, perché non t'apristi? Poscia che fummo al quarto dì venuti, Gaddo mi si gittò disteso a' piedi, dicendo: 'Padre mio, ché non m'aiuti?'. Quivi morì; e come tu mi vedi, vid'io cascar li tre ad uno ad uno tra 'l quinto dì e 'l sesto; ond'io mi diedi, già cieco, a brancolar sovra ciascuno, e due di li chiamai, poi che fur morti. Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno». Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti riprese 'l teschio misero co' denti, che furo a l'osso, come d'un can, forti. Ahi Pisa, vituperio de le genti del bel paese là dove 'l sì suona, poi che i vicini a te punir son lenti, muovasi la Capraia e la Gorgona, e faccian siepe ad Arno in su la foce, sì ch'elli annieghi in te ogne persona!	Cuando sentí que de la horrible torre Cerraban por de fuera La entrada; á mis hijuelos Fijo entonces miré, sin que saliera De mi pecho una voz; yo no lloraba, Mas por dentro sentía Que en piedra mi corazón se convertía. Ellos sí que lloraban, y mi Anselmo «¿Qué tienes, dice con acento blando, «Que nos estas ¡oh padre! así mirando?» Yo empero no lloré, ni dí respuesta Ni en ese día, ni en la noche aquesta, Hasta que un nuevo sol alumbró al mundo. Mas cuando á lo profundo De aquella cárcel dolorosa un rayo De la luz penetró, y en el desmayo De aquellos cuatro rostros ví el aspecto Del propio rostro mío, En mi dolor sombrío Las manos me mordí mudo y rabioso; Y ellos, pensando que tal vez el hambre A tal extremo me conduce, subito Se levantan y dicen: «nuestra pena Menos dura será, padre, si comes De nosotros; la carne que nos diste Tómala, pues con ella nos vestiste.» Mi angustia entonces dominé, temiendo Ver su dolor con mi dolor creciendo. Mudos el día aquel y el otro día, Su pena cada cual en l'alma encierra... ¡Ay! ¿por qué no te abriste, dura tierra? El cuarto día llegó, y entonces Gaddo A mis piés desplomado Cayó; mas al decirme: «Padre mío, ¿por qué no me socorres?» Espiró... y uno á uno Ví perecer los tres que me quedaban, Mientras el quinto y sexto día pasaban. Entonces cegué yo, y anduve á tientas Durante otros dos días Entre sus cuerpos yertos, Llamando á voces á mis hijos muertos. Y luego... ¡el hambre pudo Más que el dolor agudo!» Cuando tal dijo con mirada torva, Del arzobispo el miserable cráneo Volvió á tomar, y en él hincó furioso Los dientes, que hasta el hueso penetraron Como penetran los de un can rabioso. ¡Ay! Pisa, vituperio de las gentes Habitadoras del país hermoso Donde resuena el sí melodioso! Si en castigarte tan remisos andan Tus vecinos, sacúdanse las rocas De Gorgona y Capraja, y en las bocas
--	---

Ché se 'l conte Ugolino aveva voce d'aver tradita te de le castella, non dovei tu i figliuoi porre a tal croce. Innocenti facea l'età novella, novella Tebe, Uguiccone e 'l Brigata e li altri due che 'l canto suso appella.	Del Arno dique sean, Con que tus moradores Inundados se vean. Que si el conde Ugolino La fea mancha de traidor llevaba, Si en verdad tus castillos entregaba, No debiste jamás á sus hijuelos Con tan atroz martirio dar la muerte. Niños eran Brigata y Ugoccione, Niños los otros dos que ya he nombrado: ¡En niños ora tu venganza cebas, En inocentes, oh moderna Tebas!
---	---

Anexo 2: Últimos 15 tercetos del canto v del *Inferno*, traducido por Manuel María Flores (1889 [1874], pp. 199-201)

Siede la terra dove nata fui su la marina dove 'l Po discende per aver pace co' seguaci sui. Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende, prese costui de la bella persona che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende. Amor, ch'a nullo amato amar perdona, mi prese del costui piacer sì forte, che, come vedi, ancor non m'abbandona. Amor condusse noi ad una morte. Caina attende chi a vita ci spense». Queste parole da lor ci fuor porte. Quand'io intesi quell'anime offense, china' il viso, e tanto il tenni basso, fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?». Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso, quanti dolci pensier, quanto disio menò costoro al doloroso passo!». Poi mi rivolsi a loro e parla' io, e cominciai: «Francesca, i tuoi martiri a lagrimar mi fanno tristo e pio. Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri, a che e come concedette amore che conosceste i dubbiosi disiri?». E quella a me: «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.	—La tierra en donde vi la luz primera es vecina del golfo en que suspende el Po, ya fatigado, su carrera. Amor, que sin sentir el alma prende, a éste prendó del don, que arrebatado me fue de modo que aun aquí me ofende. Amor, que obliga a amar al que es amado, juntónos a los dos con red tan fuerte que para siempre ya nos ha ligado. Amor hiriónos con terrible suerte; y está Caín de entonces esperando aquí al perverso que nos dio la muerte. Palabras tan dolientes escuchando, incliné sobre el pecho la cabeza, «¿en qué —dijo el Poeta— estás pensando?» Y respondí, movido de tristeza —«¡Ay de mí! ¡Cuánto bello pensamiento, cuánto sueño de amor y de ternura »los condujeron al fatal momento!». Y vuelto a ellos «¡oh, Francesca! —dije—, al corazón me llega tu lamento; »y de tal modo tu dolor me aflige, que las lágrimas bañan mi semblante. Pero tu triste voz a mí dirige, »y dime de qué modo, en cuál instante, cuando tan dulcemente suspirabais, y en el fondo del alma, vacilante, »tímido aún vuestro deseo guardabais. ¿Dime de qué manera inesperada os reveló el Amor que os adorabais?» Ella me respondió: «¡Desventurada! ¡No hay pena más aguda, más impía, que recordar la dicha ya pasada »en medio de la bárbara agonía de un presente dolor!... Y esa tortura la conoce muy bien el que te guía.
--	---

Ma s'a conoscer la prima radice del nostro amor tu hai cotanto affetto, dirò come colui che piange e dice. Noi leggiavamo un giorno per diletto di Lancialotto come amor lo strinse; soli eravamo e sanza alcun sospetto. Per più fiate li occhi ci sospinse quella lettura, e scolorocci il viso; ma solo un punto fu quel che ci vinse. Quando leggemmo il disiato riso esser baciato da cotanto amante, questi, che mai da me non fia diviso, la bocca mi basciò tutto tremante. Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: quel giorno più non vi leggemmo avante». Mentre che l'uno spirto questo disse, l'altro piangea; sì che di pietade io venni men così com'io morisse. E caddi come corpo morto cade.	»Mas ya que tu piedad saber procura el cómo aquel amor rasgó su velo, llorando te diré mi desventura». Leíamos con quietud y grato anhelo de Lancelote el libro cierto día, solos los dos y sin ningún recelo. Leíamos... y en tanto sucedía que dulces las miradas se encontraban y el color del rostro se perdía. Un solo punto nos venció. Pintaban cómo de la ventura en el exceso, en los labios amados apagaban los labios del amante, con un beso, la dulce risa que a gozar provoca. Y entonces éste, que a mi lado preso para siempre estará, con ansia loca hizo en su frenesí lo que leía... temblando de pasión besó mi boca... y no leímos más en aquel día.
--	---