

DANTE ALIGHIERI, UNIVERSAL Y ATEMPORAL, DESDE SU TIEMPO Y GEOGRAFÍA

Dante Alighieri, Universal and Timeless, from his Time and Geography

Manuel GIL ROVIRA
Universidad de Salamanca

Fecha final de recepción: 30 de junio de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 20 de octubre de 2022

RESUMEN: El artículo aborda la figura de Dante como referencia y comparación constante y creciente del compromiso intelectual y político a lo largo del tiempo y en la actualidad. Como vigencia que se genera en la controversia, se hace un repaso de ese Dante testigo comprometido de su tiempo y elemento político evidenciado en su obra, que es la que da lugar a que se convierta en ese elemento político, testimonio aferrable para otras épocas hasta el presente.

Palabras clave: Dante; literatura italiana; compromiso socio-político.

ABSTRACT: The article addresses the figure of Dante as a constant and growing reference and comparison of intellectual and political engagement over time and the present. As the validity that is generated by the controversy, a review is made of Dante, a committed witness of his time and a political element evidenced in his work, which is what leads him to become that political element, as tangible testimony for other eras up to the present.

Keywords: Dante; Italian literature; socio-political commitment.

Con el paso de los tiempos, junto a la presencia de Dante en librerías, la evidencia en los *curricula* académicos reglados y las publicaciones de libros colectivos y/o temáticos, se ha ido convirtiendo en *consuetudo* la conmemoración del *Dantedí* como reunión periódica en universidades e instituciones, no solo italianas, también españolas, europeas y de otras partes del mundo. En muchos casos ese reconocimiento,

esas jornadas de conmemoración se centran en ver qué reutilizaciones, qué presencia tiene y ha tenido su obra, y el autor, en creaciones posteriores de autores, de países, de géneros, etc., distintos. Pero si eso es así es porque hace más de setecientos años un autor, que a su vez era personaje, que a su vez era protagonista en sus obras, que a su vez era político, esto es porque un autor a su vez era personaje, a su vez era protagonista, era simplemente, o no tan simplemente, intérprete y actante de su geografía y de su tiempo. Era el controvertido intérprete y protagonista activo de los convulsos años, convulsos porque confluían y combatían una incipiente sociedad y cultura burguesas, con la precedente y aún hegemónica feudal, de finales del *Duecento* y principios del *Trecento*. Un autor, un intelectual y, como tal, hombre de acción que era consciente de todo ello. Y eso es lo que conocemos a través de su obra, porque es, en su mayor parte, a través de su obra (también existen otras fuentes, pero de eso ya hablaremos) como conocemos al intelectual, al hombre de acción. A este respecto nos aclara Marco Santagata:

Uno dei tratti principali della personalità di Dante, che lo qualificano come «intellettuale» nel senso moderno della parola, è il suo incessante riflettere su quanto sta facendo, sia come autore sia come uomo. Egli trova le principali motivazioni del suo scrivere in ciò che lui stesso ha visto, provato, detto in prima persona; e perciò si appoggia all'*hic et nunc*, e agli accadimenti immediati, alla cronaca pubblica e privata. Si aggiunga che altra sua caratteristica è quella di collocare i dati dell'esperienza in un quadro teorico e concettuale che li spieghi, e quindi di salire a livelli di generalizzazione più alti (Santagata, 2020: 159-160).

En efecto, característica del hombre Dante, y de cómo lo conocemos, es la de, como decíamos al principio, ser autor, personaje y protagonista de su obra. Y eso acaba valiendo para toda su obra: para la *Commedia*, para la otra poesía, para los ensayos de prospección y actuación teórico-práctica. Es el decurso vital, las vicisitudes de la historia que está viviendo, lo que informa todas las creaciones, sean de la índole que sean, y las tomas de postura y posición que en ellas se ven de manera clara o se entienden tras la alegoría y que son el análisis y las tomas de postura que está adoptando de manera vital como ciudadano.

José M.^a Micó, en la introducción a su espléndida y reciente traducción/versión de la *Commedia*, nos dice a este respecto: «Es el mejor ejemplo antiguo de lo que la crítica literaria denomina hoy autoficción (aunque el concepto se aplica a la literatura de nuestro tiempo, como si fuese una novedad)» (Alighieri, 2018: 15).

En efecto, aunque, evidentemente, la apreciación de Micó está dirigida a la *Commedia*, toda la obra de Dante, de una u otra manera, está anclada en su biografía, es reflexión poética (porque «Dante es el poeta») o filosófica intervenida y desarrollada desde la propia experiencia. Y cuando digo, o parafraseo, «Dante es el poeta» es porque toda su obra es, y quiere ser, una obra orgánica en la que en cada una se preanuncia que «de esto que aquí trato me ocuparé en otra obra de manera más noble y detallada» (es un intento de parafraseo de lo que hace Dante). A la vez que en esas obras recurre a las ideas, imágenes, etc., aunque convenientemente reformadas, diría mejor

actualizadas, de esas obras precedentes o de composición en tiempos paralelos. Si la referencia es Beatriz, en el *Vita Nuova* lo anunciará, y será la *Commedia*. Si el tema y la idea es la lengua, en el *Convivio* lo mencionará, y será el *De Vulgari Eloquentia*.

La estrategia, o la técnica, es un Dante que demuestra ser autor, pero también personaje y protagonista. Es un personaje dialógico. Un autor que quiere incidir, y lo hace desde la acción política directa, pero también desde su trabajo intelectual (que no deja de ser acción política directa y así lo entiende el Alighieri) a través de ese personaje y ese protagonista. Es ese sentido, el personaje dialógico necesita indicios de realidad y los busca, entre otras cosas en personas (poetas) reales: La cita de Santagata es larga, pero refleja a la perfección esta idea:

Il bisogno di parlare a interlocutori di carne e ossa o, comunque, a un pubblico vicino è uno dei tratti caratteristici del Dante scrittore. Ogni suo testo, in prima istanza, inquadra un ambiente determinato: La *Vita Nuova*, i coetanei di Firenze con i quali Dante condivide stile di vita e concezioni di letteratura; La *Commedia*, la famiglia di protettori e le parti politiche che via via incontra sul suo cammino di esule. Anche i trattati, vedremo, non fanno eccezioni. Si aggiunga che, a volte, egli sembra proprio di chiedere il conforto, se non la collaborazione, di uno specifico interlocutore: nella *Vita Nuova* era Guido Cavalcanti; nel *De Vulgari* è Cino da Pistoia (Santagata, 2020: 180-181).

Toda la obra, toda la acción de la persona ciudadano, del personaje, del protagonista, es intervención, es compromiso. Y eso es lo que lo hace controvertido desde el principio, controvertido sucesivamente a lo largo de la historia y, por ende, protagonista permanente. En definitiva, eso es lo que nos trae hasta aquí.

En todo momento estamos en acción política. Toda su vida es acción política dentro de una realidad italiana que, inicialmente y *grosso modo*, gira en torno a la división entre Güelfos y Ghibelinos, que se complicará aún más con la división entre Güelfos blancos y negros; que se iniciará con un Dante Güelfo; y que se alargará con un Dante fundamentalmente exiliado, pendiente siempre de la realidad política circundante, evidentemente también de su realidad personal en sus intentos y expectativas de volver a Florencia. Y cuando pierde las esperanzas de esta posibilidad, refuerza el ser «consciente de su función»: la del «intellettuale di riferimento della lega dei fuoriusciti» (Santagata, 2020: 167). Y es que Dante sabe, entiende es el poeta. Sobre esto volveré más adelante.

En definitiva, el Dante inmerso en la realidad, ese Dante del que otro sempiterno exiliado, Francesco De Sanctis, decía que era «Il Medio evo realizzato», escribe con sus convicciones morales, que pueden ser doctrinales y formar parte del aparato ideológico de un momento. Pero, sin embargo, lo que son es testigos y tomas de postura sucesivas sobre una realidad convulsa de mundos pujantes y mundos en retroceso, de concepciones de la realidad que se presentan antagónicas, porque las realidades que se están presentando son, aunque solapadas, antagónicas. Son acciones políticas. Me parecen definitivas las palabras de Juan Varela Portas en la revista *Tenzzone*:

Un determinado acercamiento a la obra dantiana que se centre exclusivamente en

la profundización de las fuentes de las ideas y pasajes, así como en la tradición de los motivos heredados [...] sin perjuicio del indudable enriquecimiento que produce en el conocimiento de los textos, puede llegar a tener el defecto de hacer creer que las canciones tienen como origen y razón de ser no más que un diálogo con la tradición literaria y filosófica, descuidando su motivación inicial de provocar efectos concretos en el mundo social y político que las vio nacer y para el que estaban escritas. Más que cualquier otro poema de Dante, las canciones político-doctrinales son textos de intervención político-social (Varela Portas, 2014: 140).

Varela Portas hace referencia a lo expuesto por Bausi (2012: 245-247) en relación con *Doglia mi reca ne lo core ardire*, donde va a hablar de «los antecedentes bíblicos, medievales cristianos, de la literatura medieval latina, así como de la literatura romance provenzal, francesa e italiana del tema de la avaricia» en dicha canción. Aunque esas ideas tópicas estén, como evidentemente están ahí,

resultan algo muy distinto expresadas a lo largo de la Edad Media que justamente en el momento y lugar históricos en el que el dinero se está convirtiendo en capital, en el que el interés económico empieza a ser el motor ideológico de la sociedad y está dejando obsoletas las prácticas feudales y su concepción del mundo. Dante no está tratando de un vicio puntual de un grupo social determinado, sino de una práctica social generalizada que está cambiando radicalmente el modo de entender las cosas y de vivirlas (Varela Portas, 2014: 140).

No estaríamos ante reflexiones doctrinales abstractas, sino ante textos de contenido, consecuencias e intenciones políticas.

Florenia, su Florenia, su mundo, para él inicialmente «el mundo» (y no le faltaba visión) está cambiando y él lo está considerando un posible fin de ciclo. Los Tornabuoni, los Portinari, el espacio económico financiero y su lógica mercantilista están transformando las relaciones sociales; están transformando la estructura social y lo que él entiende como el elemento posiblemente más nocivo, «i comportamenti dei nobili». El problema para Dante no está en la emergente clase burguesa y su lógica. El problema para Dante —al que, en una edición de la *Commedia* a la que me referiré después, Castaldi y Luperini se referirán a él como «conservatore rivoluzionario»— está en la actitud de esa clase noble. Esa clase noble que Dante entiende inmersa en lo que Umberto Carpi refiere como «bruciante consapevolezza del denaro sulle sorti dei grandi linaggi fiorentini e delle *partes* in cui erano divisi». Eso comprometerá el concepto de «nobiltà», de nobleza, uno de los elementos sobre los que se concentrará Dante, tanto por el espacio colectivo, lingüístico, social, etc., como por lo que a él atañe. Carpi añade «Naturalmente non si trattava solo (non si tratta mai solo) della forza di una massa monetaria ancorché imponente, bensì anche d'organizzazione politica». Y de eso es de lo Dante es testigo, protagonista y, entre comillas «notario» comprometido. De «un processo storico irresistibile e nello stesso tempo carico, come tutti i grandi processi reali di interne tensioni e conflittualità, che la stessa natura finanziaria e monetaria delle nuove ricchezze teneva ad acuire» (Carpi, 2004: 229).

El proceso de vida, lo que se ha entendido siempre cuando se habla de su exilio de Florencia, aunque no sólo, como desmunicipalización, le llevan a ver cómo, lo que está siendo cuna del capitalismo, la ciudad en la que se está asentando un mundo burgués frente al mundo feudal, no es todo el mundo. Esos mundos se entrecruzan y, por la actitud de la nobleza florentina, primero, y sus valores y organización social, estará abocado a perdurar sustituyendo al otro. Santagata plantea cómo:

Si incrociano il mondo mercantile e affaristico della «borghesia» comunale e quello delle giurisdizioni feudali insediate proprio sui versanti appenninici. Se Firenze si colloca sotto il segno del profitto, l'Appennino ricade su quello dell'onore. L'incontro scontro tra quelli due mondi segna Dante in profondità (Santagata, 2020: 190).

La dialéctica está servida, pero a quien hay que interpelar no es ya a la clase noble florentina, es a la clase noble de toda la geografía; a, como hace en el *Convivio*: «Principi, baroni, cavalieri e molt'altra gentile gente, non solo maschi ma femmine, che sono molti e molte in questa lingua, volgari e non letterati» (*Cv* I, 14, 5, citado en Santagata, 2020: 174).

En ese cruce de caminos de la historia, de la organización social, la actividad contingente o intelectual (que es igualmente contingente para Dante), la acción de Dante es constantemente política, sea en la acción física, sea en los momentos en los que se retira a reordenar en ideas los acontecimientos, lo que acontece; en los que se retira a consultar las bibliotecas en las ciudades en las que está refugiado, y a convertir las impresiones del devenir cotidiano de su tiempo y geografía, en pensamiento e imágenes que puedan ser generales a presente y a futuro. Recordemos que Dante es el poeta.

Lo que acontece desde el principio, junto con el hecho básico que es esa dialéctica entre el mundo feudal y el mundo burgués, es cómo organizar el poder, desde dónde establecer las estructuras de poder que nucleen la convivencia social, para preservar la paz, la cohabitación. Y ahí están los Güelfos y los Ghibelinos, el papado y el poder temporal, el proceso de transformación, que aún así tiene un origen ideológico común, de Dante. El Güelfo Dante entiende la autoridad del papado, pero siempre entendiendo que su mundo, Florencia, se rige por las autoridades municipales. El Dante *Guelfo Bianco*, frente a los *Neri*, matizará esa autoridad del papado, en función de la primacía del poder civil para el poder civil; el espiritual es otra cosa de absoluta importancia. El exiliado Dante se plantea que existen los dos poderes, que la legitimidad y necesidad del imperio, de una referencia de poder centralizada, es legitimidad divina, que proviene de Dios; pero de Dios, no de su vicario, no de la iglesia, que es el necesario faro para el espíritu. Son los dos *luminari*. «Come la luna, che è il luminaire minore, non ha luce se non perché la riceve dal sole, così neppure il regime temporale ha autorità, se non perché la riceve dal regime spirituale» nos dice Dante en *Monarchia* (*Mn* III, IV, 3, citado en Santagata, 2020: 258). Son las dos guías, con competencias y funciones distinguibles, donde «Il Sommo Pontefice, che secondo le cose rivelate conducesse il genere umano alla vita eterna, e quella dell'Imperatore, che dirigesse il genere umano alla felicità temporale secondo gli insegnamenti filosofici» (*Mn* III, XVI, 10). En palabras de Jorge Gimeno (2021): «Dante puede leerse hoy

en términos abiertos y universales, como expresión de la búsqueda de un orden justo y de un orden espiritual que complete al individuo».

El libro *Monarchia* podría pensarse que es la obra más contingente del Florentino. Es evidentemente el ensayo en el que se reflexiona sobre los hechos que se están viviendo: la bajada de Enrico VII de Luxemburgo a Italia para ser coronado como Emperador de los Romanos por parte del Papa Clemente V quien, sin embargo, quiso evitar esa coronación y demostrar así su poder también en el espacio terrenal aliándose, de esa manera, con los intereses anjouinos meridionales y los franceses. Pero sigue siendo, como toda la obra dantiana, la confluencia entre la reflexión que lleva a lo general, a lo atemporal, lo que entenderíamos como reflexión filosófica, desde el entresacar las características de la superestructura, de la ideología, y la contingencia del presente, lo palpable y, en el caso de Dante, expresamente lo vivido. Es lo que Santagata llama «l'impronta più típicamente dantesca, vale a dire l'intreccio fra l'attualità vissuta e partecipata in prima persona e la riflessione che la ordina in un sistema concettuale stabile e definitivo» (Santagata, 2020: 259) Y es porque, como ya he repetido parafraseando a varios autores, Dante es el poeta. Como dice Umberto Carpi: «è noto che i giudizi etico-politici di Dante erano sì per l'eterno, però volevano colpire nel presente» (Carpi, 2004: 493). Es el poeta.

En esa relación entre el espacio de acción en el momento, en cuanto está aconteciendo, y de lo que él es actor, autor y protagonista, la acción del intelectual, y el entramado teórico que sustenta y perpetúa sus tomas de postura, uno de los textos que más controversia van a crear, sobre todo en el inmediato futuro, va a ser el *De Vulgari Eloquentia*. Dicen Manuel Gil Esteve y Matilde Rovira Soler que en este ensayo

Escribe para argumentar ante los otros intelectuales, para plantear una postura dialéctica en el mundo culto, y lo hace en la lengua fijada por la tradición, el latín, un latín escolástico, bíblico en su referencia, con la cadencia del silogismo en el sistema analítico de las distintas partes del discurso, porque la argumentación filosófica científica la está realizando al mismo tiempo en la lengua común, con los extensos ejemplos de su producción, el *Convivio*, complemento teórico del *De vulgari eloquentia* (Alighieri, 1997: 36).

Toda la obra de Dante, por la repercusión de la figura intelectual a través de su obra, desde un inicio y, evidente y fundamentalmente por su obra misma, se ha leído de formas distintas y el *De Vulgari*, del que incluso intuimos que se ha leído desde el silenciamiento, la aparente no consciencia de su existencia (permítaseme la licencia, por si cuela, para referirme a Bembo y al *canon*, de lo que hablaré más adelante), no ha sido ajeno a esas lecturas, siendo todas ellas válidas a su modo.

El *De Vulgari*, es ese tratado en latín sobre cómo y desde dónde estabilizar la lengua común, la no latina, pues observa que el latín, lengua coetánea a los vulgares, ya no es la lengua de comunicación entre la población, se pertenezca a la clase social a la que se pertenezca. En definitiva, cómo estabilizar y desde dónde estabilizar un «volgare illustre, aulico, curiale». El *De Vulgari* ha tenido infinitud de lecturas y se ha leído desde muchas perspectivas. Hasta se pensó y escondió, por cuanto podía

implicar política y lingüísticamente dada la solidez intelectual y pública del autor. El *De Vulgari* se ha leído como un tratado de retórica desde la poesía, por cuanto Dante incluye los ejemplos de los poetas en vulgar precedentes y coetáneos, incluido él mismo, el amigo de Cino da Pistoia y los clasifica y califica. No deja de serlo, pero entendiendo que de lo que se trata es de hablar de lengua y que, hasta iniciado el siglo xx, la «*Questione della lingua*», la discusión sobre la lengua es indisoluble de la cuestión literaria, de la *auctoritas*, de la cuestión del canon.

El *De Vulgari* se ha leído como el manifiesto militante de la propuesta de lengua unitaria que el Dante individuo, desde su experiencia, presenta. Se ha leído igualmente como el documento de información que plasma la realidad lingüística de la Italia del momento. Todo eso lo es, y por todo eso es desde el inicio controvertido, y hasta supuestamente desconocido, excepto por Giovanni Villani, Antonio Pucci o Giovanni Boccaccio, durante los años inmediatamente posteriores a su redacción entre el 1303 y el 1305.

El tratado procede como el resto de la obra dantiana. Desde la tesis teológica: la pretensión del hombre de emular a Dios lleva al castigo de la confusión de las lenguas a través de Babel, pasando por la clasificación de las lenguas entre las de Grecia y oriente, las del «*íá*» y las del «*sí*», hasta la constatación de la diversidad de las lenguas, dentro de las del «*sí*», que son las que a él le interesan para buscar el modelo; diversidad que se constata incluso dentro de las más vecinas, las mismas variedades locales en Toscana, lo que le lleva a un cierto asombro. En definitiva, lo que el exilio le está dando de experiencia, de desmunicipalización, concepto que aparece como tal en el *De Vulgari*. De nuevo de lo general a lo particular. Santagata nos dice al respecto:

Nell'ultimo quinquennio, almeno a partire del pellegrinaggio a Roma per il giubileo, Dante ha fatto anche un'altra scoperta: ha scoperto che la lingua del «*sì*» è molto più frammentata di quanto egli credeva quando conosceva solo i dialetti della Toscana e del Bolognese. C'è quasi un senso di stupore (Santagata, 2020: 177-178).

En el *De Vulgari* I, IX, 4 nos dice, y utilizo la traducción de la edición de Manuel Gil Esteve y Matilde Rovira Soler:

Investiguemos, sin embargo, por qué causa se ha dividido en tres formas principalmente [notemos que ha puesto como ejemplos un texto de autor provenzal, un texto de El Rey de Navarra compuesto en una variedad entre el castellano, o lengua de la península ibérica y la lengua de oïl, y un texto del boloñés Guido Guinizzelli]; y por qué cualquiera de estas variantes se transforma en sí misma; por ejemplo, el habla de la parte derecha de Italia es distinta de la que se usa en la parte izquierda; pues los paduanos y los pisanos hablan de forma distinta; y porque incluso los que viven más cerca discrepan hasta este momento en el hablar, como milaneses y veroneses, romanos y florentinos, e incluso los que coinciden bajo la misma denominación étnica, como los napolitanos y los de Gaeta, los de Rávena y Faenza y, lo que resulta más admirable todavía, los que viven en una misma ciudad, como los boloñeses del Burgo San Felix y los boloñeses de la calle Mayor (Alighieri, 1997: 93-95).

Como la filosofía, la teología, etc., política y poesía constituyen modos de conocimiento y así lo entiende Dante en su poesía, en toda su obra escrita y en su vida de la que son reflejo. Esa toma de postura constante sobre las cuestiones morales, que son políticas, lingüísticas, que son políticas, estéticas, etc., de su tiempo, con su variación a lo largo de sus obras y aún dentro de ellas –recordemos que estamos ante un proyecto de obra orgánica en la que desde el principio va anunciando como algunos temas se desarrollarán más adelante en otra obra– le lleva a ser centro de atención y discutido por sus coetáneos y aún por los momentos inmediatamente posteriores.

De esa manera, al igual que decíamos pone los ejemplos de lengua de poetas coetáneos, quizá lo más controvertido sea el hecho de que parte de la propuesta esté «basada en el análisis de la realidad, la de los dialectos», como plantean Gil Esteve y Rovira Soler (1997: 38). Extrae los ejemplos de esa realidad, lo que anticipa el método de trabajo de la sociolingüística. Pero, a diferencia de ésta, no todos son ejemplos de habla recogidos literales como en una encuesta sociolingüística, son ejemplos *ad hoc* emulando y transcribiendo cómo se actúa esa habla local. Son habla emulada, para evidenciar las diferencias, por el propio Dante.

De esta forma, lo que nos encontramos son sintagmas que vuelven a dejar entrever la realidad de dónde están sacados, o mejor, el entorno de vivencia en la que las frases podrían haberse producido. Los ejemplos podrían haber sido producidos en los distintos lugares de Italia, los sardos quedan casi fuera por ser, en su observación, fundamentalmente latinos hablando (tengamos en cuenta que para Dante los vulgares y el latín son lenguas coetáneas sin relación de derivación). Pero, en realidad, muchos de ellos, junto a los que se recogen literales, son producidos por Dante emulando el habla de la zona y realmente representando el momento de vida de Dante, la relación entre su momento vital de exiliado y el lugar en que el habla se produce. Es cierto, como plantea Manuel Gil Esteve, que posiblemente el *De Vulgari* se hubiera producido sin necesidad del exilio, pues el proyecto estaba en la mente del autor. Pero los propios ejemplos evidencian la importancia de la experiencia del exilio y la desmunicipalización en su redacción. Esos *locuntur* en los que podemos leer: «Bene andono li fatti di FIORENSA per Pisa» (*DVE* XIII, 2) o «ONCHE renegata avess'io Siena. Ch'ee chesto?» (*DVE* XIII, 2), frente al *UNQUA* de «Guarda si alcun di noi UNQUA vedesti» (*Com. Purg.* v, 49). Estos dos ejemplos, que refieren la diferencia de habla, son claramente inventados y reflejan la relación en el momento entre Pisa y Florencia, o su relación, la relación de Dante en el momento, con Siena. Inventado también, podríamos pensar siguiendo las opiniones de Mengaldo, recogidas por Gil Esteve y Rovira Soler, sería el verso que quiere reflejar las hablas milanesa y bergamasca: «Enter l'ora del vesper, ciò fu del mes de d'ochiover» (*DVE* I, XI, 5) («un alejandrino como corresponde al tipo de verso que domina en la literatura didáctico-moral lombarda del siglo XIII» (Alighieri, 1997: 113, n. 11).

Reincidimos en lo planteado: la postura de Dante no es defender las hablas no florentinas, pero sí entender qué puede ser mejor para componer un vulgar gramático unitario, que no necesariamente es el entero florentino; esos florentinos que Dante ha comprendido en su proceso de desmunicipalización quieren arrogarse el

monopolio del *vulgar illustre* (*Titulum sibi vulgaris illustris arrogare videntur* [DVE I, XIII]); y, por ende, la postura de Dante es política en lo lingüístico, que no puede separarse de lo estético, de lo moral, de lo filosófico, de lo teológico, etc. Y la postura de Dante es, por tanto, controvertida por comprometida; y decíamos que esa controversia se está produciendo, como es evidente, en vida del poeta; se está produciendo inmediatamente después a lo largo de los siglos venideros, con hitos importantes que ahora veremos, y nos lo trae hasta hoy, uno de esos momentos en los que se enarbola una cierta defensa. Dante, que es un exiliado sin posibilidad, y así lo va comprendiendo, de volver a su Florencia, es supuestamente desconocido o poco conocido tras su muerte. Y Dante, el intelectual controvertido, el intelectual que hoy en Rávena tiene unos anuncios que rezan «Zona di silenzio, tomba di Dante» en las calles que dan acceso al lugar donde está enterrado; el intelectual que ha «soportado demasiadas actualidades relativas [entre otras] la nacional, aún vigente, ya que en Italia Dante es un tótem, un protector de la tribu, más que Leonardo o Miguel Ángel, que Petrarca o Boccaccio, que Leopardi o Manzoni» como dice Jorge Gimeno (2021). Dante, en uno de esos hitos de controversia y denegación a los que me refería, va a ser en el siglo XVI, cuando se «estabiliza», entre comillas, el canon, expulsado del canon y ninguneada, dando por desconocida, parte de su obra, fundamentalmente el *De Vulgari*. Evidentemente me estoy refiriendo a Pietro Bembo y sus *Prose della volgar lingua*, que inaugurarán oficialmente lo que se ha llamado *Questione della lingua* y oficializarán durante mucho tiempo lo que será el canon lingüístico y literario (hasta prácticamente los años cuarenta del siglo pasado ambas discusiones, ambos cánones van, como sabemos todos, de la mano). Bembo, en disertación sobre la lengua, finge no conocer el *De Vulgari Eloquentia* o por lo menos lo ignora (Trissino publica la traducción en 1529 y las *Prose* se publican en 1525. Por lo menos en los círculos intelectuales se conocía). Es una obra, la exposición de lo que hoy llamaríamos una investigación, lo suficientemente comprometedora, como para preferir ignorarla y no darle pábulo a la hora de proponer el vulgar de prestigio, el vulgar hegemónico, si lo que políticamente se quiere proponer es el vulgar de Florencia utilizando la *auctoritas* de Petrarca. Pero el intelectual, el poeta Dante Alighieri, no puede ser borrado, no puede ser tachada tampoco su *Commedia*. Hay que combatirla, y perdonen la expresión, combatirla.

La cita que voy a proponer a continuación es una extensa cita de las *Prose della volgar lingua* utilizada convenientemente por Antonio Sorella para la exposición de su *Bembo e Dante: storia di un disamore*.

Per Ferrara pasando [Paolo Canale e Pietro Bembo] non so come nel processo del parlare a dire di Dante et del Petracha pervennero; nel quale ragionamento mostrava messer Pietro meravigliarsi come ciò fosse, che il Cosmico, in uno de» suoi sonetti, al Petracha il secondo avesse dato nella volgar lingua. Nella qual materia molte cose furono da lor dette et da messer Paolo anchora, che io non mi ricordo, se non in quanto il Cosmico pareva che si fondasse sopra la magnificenza et ampiezza de soggetto, delle quali ora Giulainao diceva, e sopra aver Dante molta più dottrina et molte più scienze per lo suo poema sparse che no ha messer Francesco. [...] Sarebbe stato più lodevole che egli di meno alta e di

meno ampia meteria posto si fosse a scrivere, et quello la sempre nel suo mediocre stato avesse [...] a scrivere le bassissime et le viliissimi cose. [...] Conciosia cosa che, affine di poter di qualunque cosa scrivere che ad animo gli veniva, quntunque poco acconcia et malagevole a caper nel verso, egli molto spesso ora le latine voci, hora le straniere che non sono state dalla Toschana ricevute, hora le vecchie del tutto et tralasciate, hora le non usate e rozze, hora le immonde e brutte, hora le durissime usando et, allo «ncontro le pure e gentili alcuna volta mutando e guastando, et talhora senza alcuna scielta o regola da sé formandone e fingendone, ha in maniera operato, che si può la sua *Commedia* giustamente rassomigliare ad un bello et spatioso campo di grano, che sia tutto d'avene, et di logli, et d'erbe sterili et dannose mescolato, o ad alcuna no data vite al suo tempo, la quale si vede essere poscia la state sì di foglie, et di pampini, et di vittici ripiena, che se ne offendono le belle uve (Bembo citado en Sorella 2021: 168).

Bembo non riuscì [quien nos lo dice es ya Sorella] a fare a meno di tirare in ballo sé stesso, concedendosi quest'única eccezione nel trattato, perché nessuno degli interlocutori poteva assumersi la responsabilidad dell'indirizzo lirico da lui imposto in Italia già con la pubblicazione degli *Asolani* e con l'elevazione a modelo unico di Petrarca a scapito di Dante (Sorella, 2021: 169).

E intuyo, añado yo, que siguiendo lo que Dante ha hecho protagonizando, siendo personaje y autor tanto en la *Commedia* como en el *De Vulgari*, etc.

En definitiva, el problema es proponer el modelo cultural hegemónico de Florencia y, para eso, proponer a Petrarca como primer poeta en vulgar, como único modelo, con la necesidad de anular el prestigio del otro. El problema es la relación de Dante con Florencia, pero, fundamentalmente, el problema aquí es la lengua, lo que llamaríamos hoy *la política lingüística* con todos los derivados que eso plantea. Y si el problema es escribir «bajísimas y vilísimas cosas», eso es el estilo de la lengua. Y si el problema es que no se le puede entender el verso, eso es la lengua. Y si la razón de que no se le entienda está en la inclusión de voces latinas, o en el uso de otras extranjeras que no han sido recibidas por la Toscana, eso es la lengua, perdón, la política lingüística: la lengua como hecho político, que lo es.

En definitiva, la *modernidad* y *ubicuidad* de Dante, ambos conceptos entre comillas pues no me gusta usarlos, está en ser el testigo comprometido, el actante protagonista, y a la vez poeta para el futuro y, por ello, el generador de la controversia. Vuelvo a aludir otra vez al otro sempiterno exiliado, aunque esta vez de Nápoles, al crítico Francesco De Sanctis. El Dante poeta es el que hace ver que la muerte de Beatriz no está en él, si no en los otros, en lo que hace sentir a la gente de su tiempo, eso es el sentimiento. El Dante intelectual, el Dante poeta, en palabras de De Sanctis: «È l'accento lirico del Medio evo còlto nelle sue astrazioni e nelle sue visioni. È la voce dell'umanità a quel tempo» (De Sanctis, 1968: 215, citado en De Camili, 1997: 403). La discusión literario-lingüística entre si el poeta Petrarca o el poeta Dante es lo que, de nuevo en palabras de De Sanctis en su *Saggio sul Petrarca*, se resuelve con un: «Mí par tempo di lasciare da parte Bembo» (De Sanctis, 1913: 27-30).

Voy a ir concluyendo con dos referencias contemporáneas. Dante es y ha sido una presencia constante en la cultura italiana, aún cuando se le opacaba por su

incómoda aparición. Dante puede acabar convirtiéndose en un tótem, como sugiere Jorge Gimeno, por entenderse como representación de un país, pero en los espacios de cultura, de enseñanza, de lectura de ese país está y ha estado siempre presente.

La primera referencia es una edición de la *Divina Commedia* que me descubrió una compañera y amiga de la Universidad de Salamanca. Se trataba de la edición que Pietro Castaldi y Romano Luperini hicieron para los cursos de italiano para extranjeros de la Università degli studi di Siena. Indagando, encontré que existía una edición de base (son prácticamente iguales pero con apartados pensados para públicos distintos) destinada a los estudiantes de secundaria. Y esta era una edición integral, del texto completo. Lo que me interesó al tenerla en mis manos fue constatar cómo la edición, el acercamiento al poema, al poeta, al intelectual, era un acercamiento a un poema, a un poeta civil; cómo se presentaba el poema en edición bilingüe enfrentada (con *testo a fronte* del italiano de Dante al italiano actual) con la introducción y desarrollo de espacios donde se *utilizaban* los temas/cantos dantianos para presentar la contemporaneidad de esos temas en la reflexión tanto social, como literaria, como de imaginario artístico visual, para proponérselo a un público de adolescentes de entre catorce y dieciocho años. Como era de esperar, tratándose de una edición italiana para enseñanza media, es una joya.

La estructura del libro, iniciada por una pequeña introducción sobre lo que es la *Commedia*, partirá de una introducción para cada uno de los libros, relacionándolo con Dante como personaje, autor/juez y protagonista; los círculos que conforman «Inferno», «Purgatorio» y «Paradiso», para de ahí pasar al análisis y trabajo con cada uno de los cantos.

Se inician con un pequeño esquema referido a una representación gráfica «Inferno», «Purgatorio» y «Paraíso» y sus círculos, para localizar *el tiempo* (las fechas en las que se encuadraría el canto); *el lugar* (en el que se unirán, no literalmente, los versos que son indicios con los que se refiere en el texto, con la señalación de su localización en la representación gráfica); y *los personajes* actantes del canto. Seguirá una página titulada «Dante e noi», en la que se resignifican la figura de Dante y una relación con el presente en función de cada canto. Continuará con la edición bilingüe del texto (texto dantiano y traducción al italiano contemporáneo en columnas paralelas) con notas de tipo social, cultural, histórico, biográfico, etc. Para pasar a unas páginas dedicadas al «Análisis del canto», con los apartados «La struttura», «Uno sguardo d'insieme», «Lo stile», «I modelli» y una serie de ejercicios de comprensión y profundización sobre el texto. Las siguientes páginas serán las que presenten algún o algunos temas, imágenes o alegorías que están en el canto relacionándolos con el presente y, a su vez, con una representación literaria y, a su vez, con algunas representaciones pictóricas.

Como ejemplo, voy a detenerme brevemente en la manera de abordar en esta edición dos cantos: el décimo del «Inferno» y el decimoquinto del «Paraíso». Ambos cantos han sido puestos de relevancia por la crítica como textos en los que Dante presenta, de una manera más o menos explícita, uno de los temas de reflexión recurrentes en toda su obra de una manera distinta a como lo ha hecho hasta ahora. Me refiero a la concepción de la *nobiltà*, de la nobleza. Es un concepto que a lo largo de

la obra de Dante ha ido variando. Ha tratado de describirlo tal y como parece que se ha ido entendiendo y malentendiendo en los distintos momentos de la realidad social circundante. Nobleza podía ser nobleza de sangre, de linaje; podía ser nobleza de espíritu, de actuación, de conducta; era en muchos casos una «virtud», entre comillas, ligada al pecunio, a la capacidad dineraria. Pero como nos dice Alessandro Barbero: «Hasta aquí Dante ha examinado el concepto de nobleza sin mencionar nunca, al menos explícitamente, su caso personal. En cambio, él mismo, su familia y su pasado pasan al primer plano cuando se ocupa de la nobleza en la *Comedia*» (Barbero, 2021: 32). En el canto x del «Infierno», el personaje central, el interlocutor fundamental en ese canto de Dante y Virgilio es Farinata degli Uberti quien, según deja entrever Dante, conocía muy bien a los antepasados del poeta, su linaje. En el decimoquinto del «Paraíso», el personaje central será Cacciaguida, que se presenta como padre de Alighiero, el vértice del linaje de los Alighieri y bisabuelo de Dante. Cacciaguida es el tatarabuelo de Dante y es además noble por haber muerto como caballero luchando en la Cruzada. Dante se nos quiere presentar como noble por linaje, fruto de la adquisición de la nobleza por parte de su tatarabuelo, por la nobleza de espíritu, de actuación de conducta, condiciones que, como el poeta que se considera, hasta ahora le bastaban a él mismo para definir su nobleza, pero que, como dice de nuevo Alessandro Barbero: «Ya no le apetece jugar al moralista que se ríe de la nobleza de sangre tan admirada por el vulgo [...]. A Dante no le desagrada tanto poder declarar, por la boca de Cacciaguida, que su familia también es antigua, que tiene más de un siglo de historia» (Barbero, 2021: 32).

El tema de la nobleza aparece tangencial en el canto x del «Infierno», es central en el xv del «Paraíso». El tema de la nobleza es un tema que ha estado presente en todas las obras de Dante como elemento de descripción de la sociedad en la que vive y de su estructuración social. El tema de la nobleza como determinante de la estructuración social tanto fáctica, como desde la percepción que se tiene desde la propia sociedad, es perfectamente prescindible en nuestro tiempo. De facto no define, o casi, las relaciones sociales de nuestro tiempo. ¿Cómo se desarrollarán, entonces, los capítulos, las unidades en las que se abordan estos cantos? Con la nobleza, sí: la que representan los ideales civiles.

En el canto décimo del «Infierno», y lo refiero desde la síntesis resumen que abre el capítulo, a parte de la interlocución que tiene con Cavalcante, padre de su amigo Guido Cavalcanti, el elemento central es el diálogo con Farinata, dirigente ghibellino de generaciones precedentes. Y, como se dice en la síntesis: «Dante appartiene alla parte guelfa avversa a quella di Farinata. Questi, ancora tutto preso dalla passione politica cui dedicò intensamente la propria vita, affronta Dante come un rivale e attacca la sua famiglia e i guelfi» (Castaldi y Luperini, 2009: 120).

En la estructura que tienen los capítulos, y que ya hemos reseñado, encontramos el apartado «Dante e noi», que en este lleva el subtítulo: «Equilibri difficili tra passioni pubbliche e private». Entresaco algunos fragmentos de la lectura que se hace del canto. «[Farinata, como ya hemos dicho ghibellino acérrimo] aveva agli occhi di Dante, guelfo, tre qualità che lo rendevano interessante e a lui affine: un impegno

político serio e intransigente, la posición favorevole all'imperatore e avversa alle ingerenze della Chiesa, la sventura dell'esilio» (Castaldi y Luperini, 2009: 121).

Un poco más adelante, leemos: «Il messaggio che Dante Trasmette ai suoi lettori, e a noi, è molto chiaro: l'impegno civile e politico è forse l'aspetto più nobile dell'attività umana...» (Castaldi y Luperini, 2009: 121).

La vida, en esta lectura, no puede reducirse a «una prospettiva única: l'amore secondo Francesca nel quinto canto, la politica secondo Farinata» pero advierten los autores, contrastando las actitudes de las personas/personajes de Farinata y Cavalcante (quien se preocupa por su hijo) de que la tendencia es la de «rinchiusi come tendiamo ad essere nell'universo degli affetti privati e restii come spesso ci sentiamo a impegnarci nella dimensione pubblica e politica».

Visto este contenido, y tras la cuidadosamente anotada edición bilingüe (italiano Dante/italiano actual) y los ejercicios de comprensión y lingüísticos, está, como habíamos reseñado el apartado «Passato e presente», en este caso con el subtítulo de «Le ragioni (e i rischi) dell'impegno» (Castaldi y Luperini, 2009: 133). Los autores de esta edición de la *Commedia* van a establecer un paralelo con Bertolt Brecht y su poema, lo cito en italiano como en la edición, *Lode al dubbio*, para decir que: «tuttavia vuol dire anche un invito a prendere posizione, a non rinunciare alla possibilità di credere e combattere per qualcosa che sentiamo giusto» (Castaldi y Luperini, 2009: 133).

La página siguiente serán, al hilo del capítulo, las imágenes comentadas de los cuadros (cito con el nombre con el que aparecen): *La libertà che guida il Popolo* de Delacroix; *I funerali di Togliatti* de Renato Guttuso; e *Il quarto stato* de Giuseppe Pellizza da Volpedo (el que todos conocemos como el cartel de la Película *Novecento*).

En el otro capítulo que quiero reseñar (*Par. xv*), la edición Castaldi-Luperini nos presenta que los personajes encontrados son, junto a Beatrice —estamos en el círculo de las almas felices— Cacciaguida, quien cuenta a Dante «la propria morte da Martire in Terra Santa, avvenuta mentre combatteva contro i musulmani per la liberazione del Santo Sepolcro». Quien le hace saber que es «la radice del poeta e gli ricorda il figlio Alighiero, bisavolo di Dante [presente en el «Purgatorio»]» y después «si sofferma sulla condizione serena e onesta della Firenze in cui egli [Cacciaguida] ha vissuto dei secoli XI-XII, contraposta alla degradazione morale e alle contese fratricide degli anni di Dante» (Castaldi y Luperini, 2009: 728).

Estamos «nel quinto cielo, il cielo di Marte» donde se mueven y cantan «le anime beate di coloro che sono morti combattendo per la fede» (Castaldi y Luperini, 2009: 728) Cacciaguida es el «trisavo», el tatarabuelo de Dante, caballero mártir en Tierra Santa «combattendo per la fede» y por lo tanto es noble por nobleza de espíritu, por nobleza de caballería ejercida y no comprada. Dante así es finalmente noble por nobleza de estirpe (ya lo era, había dejado entrever él mismo, por la nobleza de espíritu y de acción que antes le conferían su carácter de ciudadano y poeta). Es ese discurso en el que el proceso de reelaboración del concepto de *nobiltà* con el paso del tiempo y el devenir del entorno no deja fuera de la *nobiltà* a Dante.

En el apartado «Dante e noi», esta vez dedicado a «Recuperare il passato per costruire il futuro», se aborda por un lado cómo Dante reelabora el pasado también

en función de sus percepciones e intereses, y por otro cómo «L'idealizzazione può avere due facce: può essere un movimento regressivo di rifiuto del nuovo, tipico di certi anziani; e può contenere un desiderio di futuro. Per Dante, che unisce in sé i caratteri del conservatore e del rivoluzionario, è tutte e due le cose» (Castaldi y Luperini, 2009: 729).

Manteniendo el esquema que hemos reseñado antes de todos los capítulos, nos encontramos con el apartado «Passato e presente» esta vez dedicado a «Il patto tra le generazioni» que propone Cacciaguida. «Patto divenuto sempre più raro e difficile di mantenere con la modernità». El paralelo presente será un fragmento del «romanzo autobiografico» de Philip Roth, *Patrimonio*. Se cierra este apartado, y con ello el capítulo, con el comentario de los cuadros: *L'incendio di Borgo* de Raffaello Sanzio; *The family* de Paula Rego; y *La famiglia Gellini* De Giacomo Favretto.

La plasmación de la presencia constante de Dante en la escuela, en la formación, en la conformación del imaginario italiano y su trasmisión (lo refleja muy bien Francesco Guccini en su canción «Addio» (2000): «Io, figlio d'una casalinga e di un impiegato, / cresciuto fra i saggi ignoranti di montagna / che sapevano Dante a memoria e improvvisavano di poesia»¹) me llevan a concluir con la alusión a una cantata, un *concept album* del cantautor italiano Fabrizio De André. Con música suya y de Nicola Piovani; con letras suyas en colaboración con Giuseppe Bentivoglio y una contribución de Roberto Dané, Fabrizio publica en 1973 *Storia di un impiegato*. Es la historia de un empleado que escucha, pasados algunos años, una canción del Mayo francés del '68 y decide intervenir de manera individual; convertirse en *bombarolo*. No voy a traducir el término. En una primera parte de la cantata el protagonista, personaje y narrador es quien pone una bomba como acción individual en un baile de disfraces donde se dan cita muchos personajes de lo que conforma el imaginario histórico. En una segunda parte, en la que cárcel, le cambia la perspectiva: «l'io passa al noi». La perspectiva se la cambia también el pensar en su amor asediada por haber sido vista en las portadas de los periódicos con él, *el bombarolo*. En todo ese proceso, en el que está presente la amada como testigo; «Verranno a chiederti del nostro amore» se llama la preciosa canción, hay un tema que casi se convierte, por colocación y por temática, en el centro del decurso: «Al ballo mascherato» y añadiría «della celebrità». Si el conjunto refleja la acción de una sociedad burguesa y su actuación de poder, en «Al ballo mascherato» se nos reseñan los mitos desmitificados en los que pretende asentarse esa sociedad, como en toda la cantata, pero aquí concentrados. Bailan en ese carnaval varios personajes y estatuas Nelson y Trafalgar, «Grimilde [o sea, la madrastra de Blancanieves] di Manhattan Statua della Libertà» que quiere saber si es más bella ella que la Statua della Pietà, etc. En ese baile Dante, elemento de narración, comparece en las primeras estrofas inmediatamente después de Cristo y María. «Dante alla porta di Paolo e Francesca / spia chi fa meglio di lui / Li dietro

¹ Sobre la presencia de la lectura de Dante en el Ulises de Guccini, cfr. *Ulises y la Odisea en la canción de autor* de M.^a Dolores Castro y su análisis de la canción «Odysseus».

si racconta un amore normale / ma lui saprà poi renderlo tanto geniale // E il viaggio all'inferno ora fallo da solo / con l'ultima invidia lasciata la sotto un lenzuolo / sorpresa sulla porta d'una felicità...». Dante y su *Commedia* convertidos en personajes nucleares de ese imaginario, de esa habitualidad y en idea de cómo estructurar una descripción social.

En definitiva, el Dante poeta, el Dante personaje, el Dante protagonista, el Dante intelectual intérprete y protagonista de su época, el poeta Dante es el que provoca el ser presencia controvertida y protagonista en las épocas sucesivas. Y de ahí hasta ahora. Y de ahora quiero citar, para concluir, un texto que aparece citado en un libro de Mario Amorós que conocí hace unos meses. El texto apareció publicado en *Nosotros* en 1931 y es de Dolores Ibárruri, Pasionaria: «Creo que Dante, cuando escribió su terrorífico infierno, no había visitado una mina, ni el hogar de un obrero minero pues de haberlo hecho –probablemente– el trabajar en una mina hubiera ocupado un lugar predilecto en la escala de castigo» (Amorós, 2021: 82). Dante siempre entendido como testigo y protagonista social y, por lo tanto, político.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D. (1997). *De vulgari eloquentia*. Manuel Gil Esteve y Matilde Rovira Soler (edición, traducción, introducción y notas). Madrid: Palas Atenea.
- ALIGHIERI, D. (2009). *Divina Commedia*. Pietro Castaldi y Romano Luperini (eds.). Milán: Le Monnier Scuola - Mondadori Education.
- ALIGHIERI, D. (2018). *Commedia*. José M.^a Micó (prólogo, comentarios y traducción). Barcelona: Acantilado.
- ALIGHIERI, D. (2021). *Divina Comedia*. Jorge Gimeno (edición y traducción). Barcelona: Penguin Random House.
- AMORÓS, M. (2021). *¡No pasarán! Biografía de Dolores Ibárruri, Pasionaria*. Madrid: Ediciones Akal.
- BARBERO, A. (2021). *Dante*. Barcelona: Acantilado.
- BAUSI, F. (2012). «14. In doglia mi reca nello core ardire». En Dante Alighieri, *Le quindici canzoni, lette da diversi II, 8-15 con appendice di 16 e 18* (pp. 197-253). Lecce: Prensa Multimedia.
- CARPI, U. (2004.) *La nobiltà di Dante*. Florencia: Edizioni Polistampa.
- CASTRO JIMÉNEZ, M. D. (2021). *Ulisen y la Odisea en la canción de autor. El héroe homérico y su viaje: poesía y música*. Manuel Gil Rovira (epílogo: «La canción de autor: un género ad se en la/ su historia»). Madrid: Guillermo Escolar.
- DE ANDRÉ, F. (1973). *Storia di un impiegato*. Milán: Ricordi.
- DE CAMILI, D. (1997). «Il secondo Ottocento fra estetica desanctisiana e Scuola storica». *Storia della critica letteraria italiana*. Giorgio Baroni (ed.), pp. 384-444. Turín: UTET.
- DE SANCTIS, F. (1913). *Saggio critico sul Petrarca*. B. Croce (ed.). Nápoles: Morano.
- DE SANCTIS, F. (1968). *Storia della letteratura italiana*. G. F. Contini (ed.). Turín: UTET.
- GIL ESTEVE, M. y ROVIRA SOLER, M. (1997). «Introducción». En Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*. Manuel Gil Esteve y Matilde Rovira Soler (edición, traducción, introducción y notas) (pp. 7-52). Madrid: Palas Atenea.

- GIMENO, J. (24 de julio 2021). «El rojo, verde y azul de Dante». *El País*.
- GUCCINI, F. (2000). «Addio». *Stagioni*. Milán: EMI.
- MICÓ, J. M. (2018). «Prólogo». En Dante Alighieri, *Commedia*. José M.^a Micó (prólogo, comentarios y traducción) (pp. 7-41). Barcelona: Acanalado.
- SANTAGATA, M. (2020). *Dante, il romanzo della sua vita*. Milán: Mondadori.
- SORELLA, A. (2021). *Bembo e Dante: storia di un dismore*. Florencia: Franco Cesati.
- VARELA PORTAS, J. (2014). «Doctrina y política en las canciones político-doctrinales en Dante». *Tenzone: revista de la Asociación Complutense de Dantología*, 15, pp. 139-182.