



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

La Divina Comedia de Dante Alighieri

Presentación, selección y notas
de Luce Fabbri-Cressatti

Traducción y notas
de Luce Fabbri-Cressatti
y José Pedro Díaz

Clásicos Universitarios

La Divina Comedia de Dante Alighieri

La Divina Comedia de Dante Alighieri

Presentación, selección y notas
de Luce Fabbri-Cressatti

Traducción y notas
de Luce Fabbri-Cressatti
y José Pedro Díaz

COLECCIÓN CLÁSICOS UNIVERSITARIOS

Esta reedición fue posible por el trabajo de Joaquina González, Mizar Pérez, Lucía Pereda, Georgina Torello, Gerardo Garay, Lucía Campanella y Ariel Collazo desde la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República; de Claudio Del Pup, Silvia Norbis, Lia Sezzi, Mimmo Franzinelli y Juan Cristina del Centro Cultural Dante Alighieri Uruguay.

Producción editorial del equipo de Ediciones Universitarias:

Nairí Aharonián Paraskevaídis (revisión de textos)

Analía Gutiérrez Porley (diseño de interior y arte de tapa con asistencia de IA sobre imagen de Claudio del Pup) con el aporte de imágenes interiores de Claudio del Pup.

© Luce Fabbri-Cressatti, 2025

© Universidad de la República, 2025

Primera edición: Universidad de la República, 1994

ISBN: 978-9974-0017-3

Segunda edición: Universidad de la República, 2025

ISBN: 978-9974-0-2300-0

e-ISBN: 978-9974-0-2301-7

© 2025 CC BY-NC-ND 4.0

Licencia Creative Commons

Atribución - No Comercial - Sin Derivadas (CC-BY-NC-ND 4.0)

Ediciones Universitarias,

Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

José Enrique Rodó 1866

Montevideo, CP 11200, Uruguay

Correo electrónico: <ucur@udelar.edu.uy>

<<https://udelar.edu.uy/portal/institucional/comunicacion/ediciones-universitarias/>>

Contenido

La Divina Comedia de Luce Fabbri y el Centro Cultural Dante Alighieri del Uruguay: Dos Renacimientos	9
Palabras liminares a la primera edición	11
Palabras del señor decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, licenciado Carlos Zubillaga, con ocasión de la entrega del título de Profesora Emérita a la doctora Luce Fabbri-Cressatti, 15 de noviembre de 1989	13
Introducción	21
Aclaración	41

INFIERNO

Canto I	50
Canto III	62
Canto V	72
Canto X	88
Canto XIII	104
Canto XIX	114
Canto XXII	130
Canto XXVI	140
Canto XXXIII	154

PURGATORIO

Canto I	176
Canto II	188
Canto V	202
Canto XI	214
Canto XXVII	230
Canto XXVIII	240
Canto XXX	254
Canto XXXI	266

PARAÍSO

Canto I	292
Canto XI	308
Canto XVII	326
Canto XXXI	338
Canto XXXIII	350
Apéndices	367
Apéndice I	369
Apéndice II	379
Sobre la autora	393

La Divina Comedia de Luce Fabbri y el Centro Cultural Dante Alighieri del Uruguay: Dos Renacimientos

La reedición de la obra que Luce Fabbri le dedicó a la enseñanza y a la difusión de la *Divina Comedia* trasciende el acto editorial; es un homenaje a la memoria y una apuesta por la proyección cultural. En estas páginas, revive la minuciosa labor emprendida por Fabbri al seleccionar, traducir y comentar con claridad pedagógica los pasajes del poema dantesco, siempre pensando en docentes y estudiantes de educación media y superior. Su objetivo fue abrirle las puertas de Dante a un público joven y diverso, convirtiéndolo en un interlocutor vivo y actual frente a los desafíos de cada época.

El Centro Cultural Dante Alighieri del Uruguay, fiel a su misión de enseñar la lengua italiana, certificar su dominio a través del examen PLIDA y difundir la cultura italiana, impulsa este renacer de la obra de Fabbri, estrechando lazos con la academia, en especial con la Universidad de la República y su Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Este gesto adquiere un significado especial: fue precisamente en esa institución donde Luce Fabbri, una intelectual de talla universal y exiliada en el Uruguay, desplegó gran parte de su labor docente y dejó una huella imborrable como parte de su legado.

Es necesario reconocer el apoyo recibido desde la Sociedad Dante Alighieri de Roma, que ha sido factor fundamental para esta reedición. En particular agradecer a su presidente el Sr. Andrea Riccardi que ha acuñado el término *Italsimpatía* como forma de agrupar a todos aquellos amantes de la cultura italiana y a su secretario general el Sr. Alessandro Masi un intelectual inquieto en el terreno de las artes

Este esfuerzo compartido teje memorias y proyectos: la herencia de una intelectual que hizo de Dante un camino hacia la libertad y el pensamiento crítico; la misión de una institución cultural comprometida con preservar y difundir la italianidad; y el dinamismo de una universidad que abre sus puertas a nuevas generaciones de profesores y

estudiantes. Así, la *Divina Comedia* recupera su esencia: ser un puente entre culturas, un diálogo entre tiempos y una invitación al viaje interior y colectivo.

Releer a Dante desde la mirada y las palabras de Luce Fabbri es, por tanto, una forma de rendirle homenaje y reconocer en su figura la unión de dos culturas —la italiana y la uruguaya— en una obra que ofrece a los lectores contemporáneos una brújula invaluable de humanismo, poesía y libertad.

CLAUDIO DEL PUP
Presidente

SILVIA NORBIS
Vicepresidenta

NICOLÁS SCHROEDER
Secretario

CENTRO CULTURAL DANTE ALIGHIERI URUGUAY

Palabras liminares a la primera edición

Resulta un desafío para cualquier editor presentar la obra de Luce Fabbri-Cressatti.

A la calidad de su producción académica, el brillo de su docencia y dotes personales, su capacidad para perseverar en sus propósitos, manteniendo a la vez una fidelidad a sus principios, no exenta por cierto de espíritu crítico, se suma esa juventud que parece renovarse e incrementarse cada día.

En todos los planos encarna un paradigma de lo que constituye el más deseable que hacer universitario.

Nacida en Roma en 1908 llegó a Montevideo en 1923 cuando su padre Luigi Fabbri, maestro proscrito por el régimen fascista emigró a América con su familia. En ese entonces hacía menos de un año que Luce había finalizado su doctorado en Letras en la Universidad de Bologna.

Se incorporó rápidamente a nuestra sociedad sobre la base de una docencia que comenzó a impartir desde 1930 en el instituto de Estudios Superiores donde a la fecha dictaba cursos de literatura latina.

Consustanciada con la ideología libertaria que nunca abandonó colaboró de modo activo en su difusión asumiendo asimismo una permanente militancia antifascista que, muy intensa en los años de preguerra y durante la Segunda Guerra Mundial, no declinó sin embargo en los años posteriores. Fue desde 1930 colaboradora de *Studi Sociali*, *Rivista di libero esame* publicada bajo la dirección de su padre y a la muerte de este en 1935, se hizo cargo de su dirección hasta 1946. *Studi Sociali*... fue uno de los más importantes órganos de prensa alineados en la lucha contra el nazifascismo en el ámbito de la prensa italiana en el destierro.

Desde 1933 ejerció la docencia en historia en Educación Secundaria, donde accedió por concurso de oposición libre. Dictó más tarde cursos de lengua italiana en Preparatorios de Derecho y Ciencias Económicas.

En el ámbito de la enseñanza privada desarrolló actividades en el Instituto de Estudios Superiores ya desde 1931 dictando un curso sobre «El helenismo en Dante» y más recientemente entre 1975-1982 cuatro años de *Lecturae Dantis*, dos dedicados a Montale y otro a las corrientes de la crítica literaria en Italia, en el Instituto Italiano de Cultura de Montevideo, y en el Colegio Nacional «José Pedro Varela».

Se incorporó en 1949 a la Universidad de la República en la Facultad de Humanidades y Ciencias, recientemente inaugurada, para enseñar Literatura italiana. Al año siguiente ingresaría al Instituto de Profesores Artigas (IPA) dictando además de Literatura italiana, clases de Historia de la Civilización Italiana.

Ha incursionado en variados temas y ámbitos rioplatenses a través del género conferencias que ha dictado y sigue dictando hasta el presente.

Entre ellas merecen especial mención:

Seis conferencias sobre fascismo en el Colegio Libre de Estudio Superiores de Rosario de Santa Fe (República Argentina, 1933).

Conferencias sobre Dante y Machiavelli en la Universidad de la República, sobre variados temas sociológicos y figuras relevantes en el terreno científico y literario como Reclus, Silone, Pasternak, en centros académicos uruguayos y argentinos.

Sus estudios, conferencias y seminarios sobre la literatura medieval italiana y sobre Dante, constituyeron una nota permanente en sus estudios de investigación y en la docencia y conferencias impartidas.

Ha publicado obras diversas. Entre ellas resultan particularmente recordables: *I canti dell'attesa* (versos) Montevideo, 1932, *Camisas negras*, Ed. Nervio, Buenos Aires, 1935, *La poesía de Leopardi*, Ed. Istituto Italiano di Cultura in Uruguay, Montevideo, 1971.

Esta obra concitó grandes elogios de la crítica literaria en el momento de su aparición, fue intensamente leída y le valió la admiración de las jóvenes generaciones interesadas en estudios de crítica literaria. A su vez, la misma Luce considera que esta es su obra más significativa.

Recientemente se ha publicado una Edición Bilingüe de *El Príncipe* de Nicolás Maquiavelo, obra en que le correspondió la elaboración de un conceptuoso prólogo en el que expone su personal visión de la obra, y las notas. Ambos aspectos constituyen una verdadera proeza de erudición y afinado espíritu crítico (edición de Nordan Comunidad, traducción de Stella Mastrangelo, Montevideo, 1993).

Ha preparado numerosos folletos, algunos de los cuales fueron publicados como Separata de la *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*.

Los principales son «El antistilnovismo de Cecco Angiolieri» (1954), «Las corrientes de crítica e historiografía literarias en la Italia actual» (1955), «La Poesía del Paraíso y la metáfora de la Nave» (1960), «Alegoría y profecía en Dante» (1962).

Otra buena parte de sus folletos se ocupa de variados temas sociopolíticos e históricos. Entre otros *La libertà nelle crisi rivoluzionarie* (Montevideo, 1952); *L'antimperialismo, l'anticomunismo e la pace* (Montevideo: Ed. Studi Sociali, 1949); *Fascismo: definizione e historia* (Montevideo: Universidad de la República, s. f.); *Sotto la minaccia totalitaria* (Nápoles: Ed. R. L., 1955); *La libertad entre la historia y la utopía* (Rosario: Ed. USL, 1962); *Influenza della letteratura italiana sulla cultura rioplatense* (Montevideo: Nuestro Tiempo, 1966, publicado en italiano con la contribución del Consiglio Nazionale delle Ricerche de Italia, en el ámbito de un estudio colectivo acerca del influjo cultural italiano en el Plata, dirigido por el profesor Francesco Marciano).

Colaboró con temas análogos a los anteriores en revistas y periódicos italianos, españoles y latinoamericanos, durante más de 66 años. Actualmente integra la redacción de *Opción Libertaria de Montevideo*.

Cuando se cumplían veinticinco años de su incorporación a la Facultad de Humanidades, las autoridades de la intervención exigieron al cuerpo docente de la misma una declaración jurada que luce Fabbri, como muchos de sus colegas se negó a firmar, presentando en cambio, antes de abandonar la Facultad una declaración sustitutiva donde reafirmaba sus principios.

Cuando después de la Semana de Primavera de 1983 comenzaron a realizarse algunas mesas redondas organizadas por los estudiantes nucleados entonces en Asceep, Luce Fabbri ocupó en varias oportunidades un lugar destacado en aquellos paneles. Con su voz tan templada y suave como siempre, expresaba de nuevo firmes conceptos en defensa de la autonomía y las libertades públicas.

En 1985 al reincorporarse a nuestra universidad volvió a su clase de literatura italiana reanudando una enseñanza invariablemente inspirada en los más auténticos valores humanísticos y universitarios. Lo haría desde entonces en forma honoraria y en esa calidad sigue colaborando con esta casa de estudios a través de sus conferencias y cursillos. Lo sigue haciendo con la misma frescura de pensamiento, con la misma firmeza

en defensa de aquellos ideales de dignidad humana que nos supo inculcar desde su ingreso a esta casa de estudios hace ya cuarenta años.

Actualmente preside el Centro de Estudios Italianos que funciona en el ámbito de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Fue distinguida con el título de profesora emérita por esta Facultad el 15 de noviembre de 1989 y acaba de otorgarle similar distinción el IPA el 6 de octubre del corriente año.

La obra que aquí se presenta bajo el título *Dante Alighieri y la Divina Comedia*, Antología, Introducción y Notas, Luce Fabbri de Cressatti y José Pedro Díaz, tiene una doble finalidad. Poner al alcance de los lectores latinoamericanos un texto fundamental de la literatura del Medioevo a través de veintidós cantos interrelacionados por medio de resúmenes de manera que resulte atrayente al lector hispanoparlante y de dejar sentada la opinión personal de la autora sobre algunos puntos críticos particularmente controvertidos.

De esta manera se recogen en esta obra los resultados de una obra de docencia e investigación literarias desarrolladas a lo largo de más de cuarenta años.

A pesar de su extensión, este trabajo deja aún inédita una buena parte de la obra de la autora sobre esta temática cuando aparecen aquí, en los comentarios a los cantos, extractos de algunos estudios publicados antes en diversas revistas y semanarios.

Palabras del señor decano de la Facultad
de Humanidades y Ciencias de la Educación,
licenciado Carlos Zubillaga, en ocasión de la entrega
del título de Profesora Emérita a la doctora
Luce Fabbri-Cressatti, 15 de noviembre de 1989

Nacida en Roma en 1908 llegó a Montevideo en 1929 cuando su padre Luigi Fabbri, publicista, profesor y destacado sindicalista fue proscrito y emigró a América con su familia.

Hacia apenas un año que Luce había terminado su doctorado en Letras en la Universidad de Bologna.

Dictando clases de italiano, latín y griego, rápidamente Luce se incorporó a la sociedad uruguaya. En 1930 ya impartía un curso de literatura italiana en el Instituto de Estudios superiores.

Consustanciada con la ideología libertaria colaboró de modo activo en su difusión, asumiendo asimismo una permanente militancia antifascista que, muy intensa en los años de preguerra y durante la segunda guerra mundial, no declinó sin embargo en los años posteriores. Fue primero colaboradora de *Studi sociali*, *Rivista di libero esame* publicada en Montevideo desde 1930 y de la que se hizo cargo a partir de la muerte de Luigi Fabbri en 1935, hasta 1946. *Studi sociali* fue uno de los más importantes órganos de prensa alineados en la lucha contra el nazifascismo.

Luce Fabbri se incorporó en 1949 a nuestra Facultad de Humanidades y Ciencias, recientemente inaugurada, para enseñar literatura italiana. Al año siguiente ingresaría al Instituto de Profesores Artigas donde además impartiría Historia de la Civilización Italiana. Desde hacía años, a partir de 1933 ejercía el profesorado de Historia en Enseñanza Secundaria.

Entre su abundante producción literaria dedicada a estudios de literatura italiana y letras clásicas se destaca su *Poesía de Leopardi*, editado por el Instituto italiano de Cultura de Montevideo en 1972; *Interés lite-*

rario de las obras menores «*El Ajax*» de Foscolo (1952); *El antistilnovismo de Cecco Angiolieri* (1954); *Las corrientes de crítica de historiografía literaria en la Italia actual* (1955); *La poesía del Paraíso y la metáfora de la nave* (1960); *Alegoría y profecía en Dante* (1962). Entre sus trabajos políticos se destaca la obra *Camisas negras* (1934); *La libertà nelle crisi rivoluzionarie* (1947); *El totalitarismo entre las dos guerras* (1948), y *Fascismo: definición e historia* (1963).

Cuando se cumplía veinticinco años de su incorporación a esta casa de estudios las autoridades de la Intervención exigieron al cuerpo docente de la misma una declaración jurada que Luce Fabbri, como muchos de sus colegas, se negó a firmar, presentando en cambio, antes de abandonar la Facultad, una declaración sustitutiva de fe democrática de ejemplar valor moral y cívico.

Cuando después de la Semana de Primavera de 1983 comenzaron a realizarse algunas mesas redondas organizadas por los estudiantes nucleados entonces en la Asceep, Luce Fabbri ocupó en varias oportunidades un lugar destacado en aquellos paneles. Con su voz, tan templada y suave como siempre, expresaba de nuevo firmes conceptos en defensa de la autonomía y las libertades públicas. En 1985 al reincorporarse a nuestra facultad, volvió a su clase de Literatura italiana reanudando una enseñanza invariablemente inspirada en los más auténticos valores humanísticos y universitarios. Lo haría desde entonces en forma honoraria y en esa calidad la tenemos aún entre nosotros, con la misma frescura de pensamiento, con la misma firmeza en la defensa de aquellos ideales de dignidad humana que nos supo inculcar su ingreso a esta casa de estudios hace ya cuarenta años.

*A Inés Güida de Impemba,
la amiga, la hermana,
que por tanto tiempo
me ayudó a vivir en dos idiomas*



Introducción

La dificultad de la lectura de Dante

T. S. Eliot, que es un gran poeta, afirma que la poesía de Dante es sencilla, comprensible, fácil de imitar, Giovanni Papini, que no es un gran poeta, pero sí un crítico penetrante, sostiene que, para entender a Dante, es indispensable ser artista, católico y florentino. Ambos exageran aspectos opuestos de la obra dantesca.

La lectura de la *Divina Comedia* no es fácil, pues el poema, siendo una obra de alta poesía, quiere ser, además, la síntesis de una época y un instrumento de renovación. Ahora bien: ni la historia, ni la acción son poesía, pero sí pueden darnos frutos de poesía la pasión por la historia y el entusiasmo por la acción. Por tener raíces tan profundas y capilares en su tiempo, la *Divina Comedia*, que, como poesía, es contemporánea de los hombres de cualquier siglo, requiere, sin embargo, en el lector, cierta preparación histórica y lingüística o, por lo menos, una buena ayuda de notas.

Al forjar su poesía, Dante forjaba al mismo tiempo la lengua italiana. Su potencia expresiva no es separable de su esfuerzo lingüístico. En ningún verdadero poeta es posible realizar esta separación, pero menos que en cualquier otro en Dante, que vivía los momentos aurorales del idioma literario en Italia y lo vio pasar, en parte gracias a su misma obra, de la infancia a la madurez. Y su poesía vive en el sonido y color de cada palabra y en el eco de sus rimas, tanto como en sus imágenes y en la construcción de sus personajes.

Por eso, toda traducción de la *Divina Comedia* debería publicarse acompañada del texto original, para permitirle al lector un acercamiento directo a este último, por lo menos en los momentos de más alta expresividad. Es un esfuerzo que vale la pena realizar y tiene su recompensa, pues tampoco es cierto lo que dice Papini: se puede entender a Dante

sin ser activamente poeta (receptivamente hay que serlo un poco, y todos lo somos), sin ser necesariamente católico ni florentino.

La unidad del poema

En su libro sobre Dante, Benedetto Croce, al reaccionar contra las alabanzas consuetudinarias e indiscriminadas que habían transformado al padre de la literatura italiana en un tabú sagrado, obnubilando el espíritu crítico, sostenía que hay en la *Divina Comedia* una estructura teológica (que no nace de la inspiración poética y, por eso mismo, le es ajena), dentro de la cual se abren maravillosas flores de poesía. Y, en efecto, no todo en la Comedia es —ni quiere ser— poesía pura. Pero se trata de una obra unitaria, que abarca una vastísima y compleja materia. Y para darle vida, organizándola en un mundo coherente y autónomo, había que ser un potente poeta. Teología, ciencia, pensamiento filosófico y político encuentran su formulación en versos fuertes y concisos, fruto armonioso de innumerables dificultades técnicas vencidas, iluminados intermitentemente por fulguraciones líricas: alta literatura, no en todas sus partes, poesía. Pero solo la fuerza poética del genio podía transformar en un organismo vivo, con sello individual y alcance universal, esa enorme y desordenada enciclopedia que, a pesar de los grandes sistemas filosóficos de un Averroes o de un Santo Tomás, era la cultura medioeval.

Realismo de la Comedia

A pesar de su tema sobrenatural, la *Divina Comedia* es una obra realista. En la misma trayectoria literaria de Dante se plantea el problema tan conflictual del realismo literario, acompañado por el otro, más conflictual aún, del compromiso en la literatura. Nacida realista y militante en terreno religioso y político en la primera mitad del siglo XIII con los rimadores lombardo-vénetos y los místicos de Umbría, la poesía italiana tiene una tercera raíz, más desinteresadamente formalista, en la corriente siciliana. Esta última surgió en el ámbito y en el halo de la influencia

de la corte de Federico II (muerto en 1250) y se dedicó a cantar el amoral estilo provenzal, adoptando en parte, y en parte creando, un mundo fantástico y un sistema de convenciones literarias en que la turbulenta vida de la época no tenía, sino muy esporádicos y pálidos reflejos. A través de los versificadores sículo-toscanos, esta aspiración a la poesía pura da vida, en las postrimerías del siglo XIII, a la escuela del Dulce Estilo, que nace en Bologna con Guido Guinizelli y se desarrolla en Florencia, con Guido Cavalcanti, Dante en la primera fase de su actividad literaria y un grupo de poetas menores.

La nueva corriente se rebela contra la tradición siciliana en nombre de la autenticidad de la inspiración poética y de una más profunda concepción del amor, ligado ahora con la *gentilezza* (entendida como refinamiento moral y cultural) y con una exaltación de la belleza y altura espiritual de la mujer amada, que se vuelve ángel y guía hacia Dios. Si hay una innovación en este terreno, se continúa, en cambio en el Dulce Estilo, acentuándose, la tendencia sículo-toscana a concebir la poesía como evasión del mundo real. En la *Vita Nova* de Dante, obra narrativa juvenil que representa la culminación y la superación del Dulce estilo, las circunstancias materiales, los caracteres físicos de los personajes, el paisaje están reducidos al mínimo soporte indispensable para una historia que se desarrolla toda en el mundo de los sentimientos. Y, aun así, el autor sustituye, cuando puede, con perífrasis, las determinaciones de fechas y lugares.

La muerte de Beatriz, las vicisitudes del destierro, los estudios filosóficos producen en la vida de Dante esa larga crisis que él llamó «extravío». La caracterizaron una intensa dedicación a la vida política (en el doble sentido del desempeño de cargos públicos y de la intervención en las luchas partidarias), varios amores, no estilnovistas por cierto, que obscurecieron por un tiempo el recuerdo de Beatriz, y un entusiasmo filosófico por Aristóteles, que llegó probablemente a rozar la herejía bajo el influjo de la interpretación racionalista que del aristotelismo había dado Averroes.

En la segunda mitad del siglo XIII, el averroísmo se había difundido mucho entre las minorías cultas de Florencia con el nombre de «epicurismo» (Infierno, canto X).¹

1 El pensamiento medioeval estaba dominado por la religión. La filosofía se consideraba *ancilla theologiae*, sirvienta de la teología; y la teología era la ciencia de Dios. Pero, desde los primeros tiempos del cristianismo, la doctrina de la nueva religión se había nutrido del pensamiento grecorromano, que, en los tiempos en que vivió

Dante nos dice que salió de esta crisis al reencenderse en él al amor por Beatriz. Este se identifica pues, en su obra, por un lado, con la superación del espíritu de partido en nombre de una aspiración a la paz y a la justicia que solo pueden quedar aseguradas (cree él con Virgilio) por un soberano con atribuciones universales, y por otro, con un retorno apasionado a la perfecta ortodoxia dogmática, basada en el aristotelismo de Santo Tomás.

A través de este tumultuoso proceso, también la poética de Dante sufre su transformación profunda. Su ideal literario pasa de una poesía

Jesús y en los inmediatamente sucesivos, había centrado en el problema religioso la tradición intelectual heredada de Sócrates, Platón y Aristóteles. El influjo de Platón se siente en los Evangelios (especialmente en el iv), y toda la patrística —la doctrina de los Doctores y Padres de la Iglesia, del siglo ii al vii— tiene su base filosófica en el idealismo platónico, que veía en las Ideas la única realidad y consideraba la materia como el no ser. El esfuerzo principal de la patrística se dirigió a conciliar este sistema con el carácter concreto y positivo que el cristianismo atribuye a la creación.

El vasto sistema aristotélico, que había revalorizado el mundo material, viendo desplegados en él esos principios eternos ideales que Platón había aislado en una esfera trascendente, había quedado prácticamente desconocido en la Alta Edad Media, si se prescinde de los libros de lógica difundidos por Boecio y las infiltraciones aristotélicas en el neoplatonismo. La física y la metafísica de Aristóteles invadieron casi repentinamente el campo de la cultura occidental en el siglo xii, a través de traducciones de Averroe (muerto en 1198), filósofo musulmán que tiene en la Edad Media una gran importancia fermental. La filosofía escolástica (término que designa el pensamiento cristiano de la Baja Edad Media) se vio conmovida por esta afluencia de nuevas doctrinas.

Considerada inconformista por los musulmanes, la obra de Averroe, al difundirse entre los estudiosos cristianos, dio origen a una corriente aristotélica, que opuso al misticismo platonizante tradicional, cuyas raíces estaban en San Agustín, un cristianismo en que la razón humana desempeñaba un importante papel. Por obra de Alberto Magno y de su discípulo Santo Tomás de Aquino (siglo xiii), el sistema aristotélico se volvió la base de la teología católica en todos los aspectos que no dependían necesariamente de la revelación. Para esto, Santo Tomás adaptó el aristotelismo a la dogmática tradicional de la Iglesia. Pero las enseñanzas de Averroe, que consideraba la razón enteramente independiente de la fe y negaba la inmortalidad del alma individual, originaron, también en el ámbito del pensamiento cristiano, un racionalismo heterodoxo, que caracterizó, en las Universidades, a muchos «maestros de las artes» (profesores de ciencia y de filosofía no teológica). Mientras el pensamiento ortodoxo, en los siglos xiii y xiv, se divide entre el aristotelismo de Santo Tomás (tomismo) y el platonismo místico de San Buenaventura (heredero espiritual de San Agustín), el aristotelismo de Averroe alimenta las herejías racionalistas. Al otro extremo tenemos las herejías místicas, entre las cuales tienen particular importancia la de los secuaces de Joaquín de Fiore (joaquinitas) y la del ala disidente del franciscanismo (fraticelli).

pura, como la de la *Vita Nova*, que alienta en la atmósfera enrarecida de una fantasía casi sin asideros en el mundo material, al robusto y corpóreo realismo que encontramos en el *Infierno*. Paralelamente, su ideal lingüístico pasa del «vulgar ilustre», que era el lenguaje refinado y sutil de la escuela siciliana y del Dulce Estilo (ideal que había expuesto en el *De vulgari eloquentia*, obra que, por algo, quedó trunca), a la lengua incisiva, granítica por momentos de la *Divina Comedia*, que es, sustancialmente, el dialecto florentino. La delicadeza estilnovista no está ausente de esta última obra, pero se transforma en uno de los distintos matices de un mundo poético tan complejo como la realidad misma.

Multiplicidad de definiciones para la Comedia

Sencillamente enfocada, la *Divina Comedia* es el relato poético de una visión, consistente en un viaje fantástico por el más allá, tal como lo concibe el catolicismo. En el *Infierno*, Dante, como protagonista de su poema, contempla el multiforme castigo, destinado a durar eternamente, de los que murieron sin arrepentirse y en pecado mortal. En el *Purgatorio*, los pecadores arrepentidos se purifican de las escorias del pecado a través de penas que, como en el Infierno, tienen alguna correspondencia con las transgresiones cometidas (*contrappasso*), pero duran solo hasta que el alma haya reconquistado su pureza (concebida en términos de plena libertad espiritual) y se sienta dueña de subir al cielo. El *Paraíso*, en fin, es la morada de Dios, rodeado allí de ángeles y santos, a los que se unen, a medida que abandonan el Purgatorio, las almas santificadas por la penitencia. Obedeciendo a criterios teológicos, el Dios de Dante está en todas partes, pero tiene su sede en el Empíreo, que circunscribe a todos los cielos: «en todas partes ejerce su imperio y allí reina», dice Dante, aplicando a lo sobrenatural la terminología política de la Edad Media (Inf. I, v. 127).

Acompañan a Dante en este peregrinaje, en primer término, la sombra de Virgilio, el poeta latino, autor de esa *Eneida* que Dante tanto admiraba, y luego la de Beatriz, la mujer amada, protagonista de la *Vita Nova*, que guía a su poeta a través del Paraíso, al que Virgilio, que no había sido cristiano, no tenía acceso. Pero la figura de Beatriz domina el poema, como promesa luminosa, ya desde el II canto del Infierno. Este viaje ultraterreno es a la vez expiación y misión.

A través de él, Dante se redime de su multiforme «extravío» y se prepara, a la vez, para comunicar a la humanidad, de la que él es en el poema representante y símbolo (véase la «Epístola a Can Grande Della Scala»),² el fruto de su experiencia sobrenatural, propugnando, a través de su poema, una reforma de la iglesia, del imperio y de la sociedad.

Ya en el paraíso, la ascensión de cielo en cielo culmina con la visión mística del Dios uno y trino, milagrosamente obtenida gracias a la intercesión de la Virgen, invocada por S. Bernardo, Beatriz y todas las almas bienaventuradas.

En la ya citada «Epístola a Can Grande», Dante encuadra su poema en el ámbito de la «ética», porque —dice— está dirigido hacia la acción.³

Insiste al mismo tiempo en su carácter alegórico. Hoy, los críticos buscan una definición más precisa. Croce lo considera una «novela teológica», análoga en sus intenciones a las «utopías» de carácter político

2 La familia gibelina de los Della Scala, que, a fines del siglo XIII, había establecido en Verona (Italia del NE) su señorío, llamado de los Escaligeros, había brindado hospitalidad a Dante más de una vez, a partir de 1303. El apogeo del poder escaligero se alcanzó con Can Grande Della Scala, uno de los principales jefes gibelinos de Italia en tiempo de los emperadores Enrique VII de Luxemburgo y Ludovico el Bávoro. Dante conoció a Can Grande cuando este era aún un niño y fue más tarde su amigo. A él está dirigida una larga epístola, cuya atribución a Dante ha sido discutida, pero es hoy casi unánimemente aceptada. Aun en el caso de no pertenecerle directamente, refleja sin duda el pensamiento de Dante. De ahí su importancia para la interpretación del poema. El carácter representativo que en este tiene el protagonista —es decir, el mismo poeta— no está directamente afirmado en la epístola, pero se deduce de lo que se dice en el la del tema de la Divina Comedia: «Es claro que el tema debe ser doble, pues puede ser tomado en dos sentidos. Por esto hay que ver, en cuanto al tema de esta obra, antes lo que se entiende según la letra, luego su sentido alegórico. En efecto, el tema de toda la obra, interpretado en su mera letra, es el estado de las almas después de la muerte, simplemente considerado... Pero, si la obra se interpreta alegóricamente, su tema es el hombre, quien está sujeto al premio y al castigo, por parte de la Justicia (divina), según sus méritos y de méritos, debidos al libre albedrío.» (D. Alighieri, *Prose e poesie liriche*. Vol. V: Epistolario e Dissertazione. Livorno, 1843, p. 116).

Ahora bien: en el poema es Dante mismo quien está sujeto a esta alternativa (las almas de los muertos ya tienen decidido su destino), y, a través del viaje milagroso, acompañado por un meditativo proceso interior en que la alternativa está siempre presente, conquista la visión suprema, que es promesa de salvación.

3 «La finalidad del conjunto y de las partes puede ser múltiple: es decir próxima y remota. Pero, omitiendo toda sutil investigación, brevemente hay que decir que ella consiste en alejar a los hombres, en esta vida, del estado de miseria y conducirlos a la felicidad. La parte de la filosofía, en la que el poema [...] se inscribe, es el sistema moral, es decir la filosofía ética, porque toda la obra ha sido creada, no para la especulación, sino para la acción.» (o. cit., p. 122).

o religioso, que ocupan un lugar tan especial en la historia de la narrativa militante. Hay quien lo define «el poema del destierro», destierro de Dante expulsado de su Florencia, destierro de las almas excluidas, eterna o temporalmente, del cielo (y, en este terreno, hay, para Dante y los penitentes del Purgatorio, un «final feliz»), nostalgia de la vida terrenal en los muertos, aguda y desesperada en el Infierno, en progresivo aplacamiento en el Purgatorio, absorbida al final en la suprema bienaventuranza del Paraíso. Puede tomar también la *Divina Comedia* a nuestros ojos el aspecto épico de una grandiosa novela de aventuras en busca del místico tesoro de la visión de Dios

Para Getto, es un poema místico, en el que prevalece, por lo tanto, la faz lírica.

Por fin, no estaría equivocado quien lo considerara como el poema del Amor, amor a Dios, a la humanidad, a Beatriz. Este último amor, sentimiento humano e individual de Dante, adquiere en la tercera cántica, el Paraíso, su máxima intensidad, que Dante puede expresar en su plenitud gracias a la alegoría.

El problema de la alegoría en Dante

La alegoría, de la que tanto se había abusado en los tiempos del Bajo Imperio Romano y que había sido aprovechada por la cultura cristiana para incorporarse los valores del Antiguo Testamento y del mundo clásico, en los siglos XIII y XIV era un canon literario. Brunetto Latini, al que Dante nos presenta como su maestro, había escrito un poema alegórico, *Il Tesoretto* (El pequeño tesoro). El mismo carácter tiene *L'Intelligenza* (La inteligencia) de Dino Compagni y, fuera de Italia, *Le roman de la rose* (La novela de la rosa), en lengua de oïl, de Guillaume de Lorris y Jean de Meung, que ejerció un influjo tan fuerte en la cultura de la Baja Edad Media, y que fue imitado y, por momentos, traducido en un poema italiano en sonetos, *Il Fiore* (La flor) que algunos atribuyen al mismo Dante.

Benedetto Croce sostiene que hay incompatibilidad entre alegoría y poesía. Siendo la alegoría una metáfora continuada que refleja, en una narración imaginaria, una secuencia fáctica o un proceso intelectual abstracto, debe supeditarse en su estructura a las exigencias

lógicas de la realidad o del razonamiento, completamente ajenas a la creación poética, que tiene su propio desarrollo interno, no lógico, sino fantástico.

De ahí su carácter híbrido y artificial. Por esto Croce desecha como enajenante toda intención o interpretación alegórica de la poesía. Y su criterio se ha impuesto. Es evidente que la intensa imagen de la loba del canto I del *Infierno* pierde fuerza y autenticidad en cuanto vemos a la bestia casarse con muchos animales (porque el pecado de avaricia que ella simboliza es concomitante con muchos otros pecados) y se nos dice que hace vivir en la penuria a mucha gente. El ejemplo es extraído del canto más leído y más poéticamente endeble de la *Divina Comedia*, el primero, en el que el poeta todavía no ha independizado su potente personalidad de la atmósfera literaria de su tiempo.⁴

La alegoría está casi ausente de la producción del Dulce Estilo y, en la *Vita Nova* dantesca, se reduce a la personificación de Amor que lleva en brazos a Beatriz dormida y más tarde, transfiere de una mujer a otra el corazón de Dante.

Pero se trata más bien de un lugar común de la literatura amorosa, que Dante retoma, haciendo de Amor el personaje más concretamente descrito de toda la novela (soneto «Cavalcando l'altr'ier...»), aunque no es el más importante por cierto.

El empleo de la alegoría caracteriza, en cambio, las «rimas» con las que Dante se aleja del Dulce Estilo. Ante todo, trata de quitar del ámbito estilnovista algunas de sus «rimas» con una interpretación alegórica *a posteriori*, que naturalmente no cambia su sustancia poética, porque la poesía no depende de la interpretación, pero indica en Dante una nueva tendencia.⁵

4 He aquí como Dante, en su obra *Il Convivio* (el convite), anterior a la *Comedia*, define la alegoría: «Es una verdad escondida debajo de una hermosa mentira, como cuando dice Ovidio que Orfeo con la cítara amansaba a las fieras y atraía los árboles y las piedras: lo que quiere decir es que el sabio con el instrumento de su voz vuelve mansos y humildes los corazones crueles y hace mover según su voluntad a los que no tienen vida de ciencia y de arte...» (Milán: Ed. IEL, 2.º Tratado, I Cap., p. 171).

5 Esta interpretación alegórica *a posteriori* se lleva a cabo en la primera parte de *Il Convivio*, donde se ve bajo esta nueva luz también la *Vita Nova*. Pero hay pasajes que nos revelan el carácter extrapoético de esta tentativa. Por ejemplo, al final del segundo capítulo del 19.º Tratado, al referirse a las canciones que va a comentar (el libro debía constar de catorce canciones comentadas, pero quedó trunco después de la cuarta), Dante observa: «el verdadero significado de ellas no se puede ver por nadie, si yo no lo cuento, porque está oculto bajo figura de alegoría» (o. cit., p. 145). El sentido alegórico no tiene, por lo tanto, ninguna necesidad poética,

En efecto, después, sus composiciones poéticas doctrinales son concebidas con carácter parcial o completamente alegórico.

Típica a este respecto es la canción «Tre donne intorno al cor mi son venute...». Pertenece a ese período en que Dante atraviesa una crisis intelectual y su poética cambia, casi diría que se invierte, pasando de un ideal de poesía evanescente y evasiva, hecha de palabras leves e imágenes aéreas, a una exigencia expresiva de carácter realista, corpóreo, preciso, que prepara estilísticamente la *Comedia*. Y la alegoría desempeña una función importante en esta transición pues permite esculpir un cuerpo sin abandonar la abstracción. En la canción citada, la figura dolorosa de la Rectitud que ha buscado refugio al lado del corazón de Dante, se ve delineada en todas sus particularidades: la cabeza que reposa en la mano que esconde los ojos, los pies descalzos, el vestido roto y desceñido... Ninguna figura de la *Vita Nova* tiene esta evidencia y este relieve estatuario.

Y entonces entendemos cómo Beatriz es mujer mucho más entera en la *Comedia*, en que Dante ha dado pie para que se la considere personaje alegórico, que en la *Vita Nova*, donde era la adorada mujer angelical, a la que Dante cantaba con reverente temor, sin atreverse a describirla, rozando apenas su visión luminosa e indeterminada con su amor hecho de suspiros, que no osaba desear más que un saludo o una sonrisa. En la *Comedia* él puede decir de su amor lo que no dijo en la *Vita Nova*, porque Beatriz, a través de su muerte, es ahora la personificación de los valores religiosos y morales más altos. Dentro de la alegoría, el poeta se siente libre.

Y, alegorizando su mismo amor, puede decirnos cómo lo quemaba y lo hacía temblar.

Este fuego y este temblor, expresados con tanta autenticidad, constituyen la *realidad* de la poesía.

Bajo este ángulo visual pierden toda importancia las discusiones sobre el significado alegórico exacto de Beatriz: ¿la teología?, ¿la gracia?, ¿la revelación?

Solo Dante podría contestar estas preguntas, si es que alguna vez tuvo en su mente una intención precisa al respecto. Pero esa intención, en este caso, quedaría fuera del ámbito de su poesía, cuando escribe la *Comedia*. En esta, Beatriz no es más ni menos que Beatriz, la maravillosa amada de la *Vita Nova*, crecida sobre sí misma ahora que ha

siendo imposible de encontrar si el autor decide no revelarlo. Es, pues, un elemento absolutamente accidental.

muerto y es dueña de la absoluta verdad. En sus ojos Dante encontrará su personal paraíso.⁶

Análogamente, en la poesía de la *Comedia*, Virgilio es el venerado autor de la *Eneida*, amado por Dante desde la primera juventud en la armonía de sus hexámetros, idealizado ahora como la imagen misma de la poesía antigua y transformado en guía y maestro que, de a poco, se vuelve amigo y «dulce padre». Dante llora —en el poema— cuando no lo ve más a su lado y el hecho de que no pueda acceder al Paraíso provoca en él una angustia secreta que se transparenta por momentos a lo largo de todo su poema. Los intérpretes dicen que su figura, en la *Comedia*, es la personificación alegórica de la razón humana. Dante no lo dice. Y no es necesario recurrir a la alegoría. Objetivamente, en su coherencia de personaje (que procede, no tanto de la historia como de la *Eneida* y de las *Bucólicas*), él piensa y habla basándose en la razón, privado como está del beneficio de la gracia, aunque, usufructuando del privilegio de que gozan los muertos en el mundo de Dante, conoce la estructura de los tres reinos de ultratumba y las leyes que los gobiernan. Es un personaje fantástico y no alegórico. Así es, en los últimos cantos del *Purgatorio*, Matelda, en la que se ha querido ver la alegoría de este o aquel personaje histórico, y es simplemente ella misma, una delicadísima figura estilnovista, que canta y junta flores sobre el fondo de la naturaleza esplendorosa. Hay, sí, algunas relaciones con otra figura ajena a la *Comedia*; pero son relaciones literarias y se dan con la deliciosa protagonista de una balada de G. Cavalcanti: *La pastorella*.

Otras figuras fantásticas de la *Comedia* tienen carácter simbólico innegable, pero, tratándose de personificaciones sin continuidad, ocupan su lugar natural en el relato y no interfieren en la libertad y autenticidad de la creación poética. Las tres fieras del primer canto son indudablemente tres de los pecados capitales, pero viven en nuestra imaginación como tres bestias pavorosas: una, agilísima, salta incesantemente de un lado a otro, cortando el camino; otra, majestuosa en su terribilidad, difunde miedo hasta en el aire; implacable la tercera en su mirada fija y en su movimiento lineal, empuja a Dante incesantemente hacia atrás. El mismo carácter de autenticidad poética tiene Gerión, al que el propio Dante presenta como «imagen de fraude», y tienen también los demás seres accesorios del mundo demoníaco infernal y del *Purgatorio*.

6 «Che dentro agli occhi suoi ardeva un riso / tal, ch'io pensai co'miei toccar lo fondo / della mia grazia e del mio paradiso» (pues en sus ojos tal sonrisa ardía, / que con los míos pensé ver el fondo / de mi gracia y mi propio paraíso) (*Paraíso* xv, vv. 34-36).

Algunas figuras tradicionales, por ejemplo Ulises y Catón, viven en la *Comedia* como criaturas poéticas, eternizando y sublimando un momento y un aspecto de su personalidad histórica tal como Dante la veía; no alegorías, pues, sino personas. Un criterio análogo sostiene, llegando aún más lejos, Momigliano a propósito de la amada de San Francisco, la Pobreza, en su hermoso comentario al canto xi del Paraíso.

Pero las alegorías que más trabajo han dado a los intérpretes de Dante son las proféticas, como la del Lebel que matará a la loba o la encerrará de nuevo en el Infierno (Inf. 1), o la del Quinientos Diez y Cinco (Dvx), que matará a la meretriz y al gigante que con ella delinque (Purg. xxxiii).

No todas las profecías de Dante tienen este carácter misterioso. En sus conversaciones con las almas las hay de dos tipos: o son anticipos de hechos realmente acontecidos en el intervalo entre la fecha ficticia de la acción relatada (año 1300 d. C.) y en el momento en que el poeta realmente escribe —y entonces no hay ni asomo de alegoría— (Cacciaguida predice a Dante su destierro «sin los ambages» de los oráculos paganos y «con claras palabras y preciso latín»), o bien expresan vagamente esperanzas o temores del poeta que se pierden en las nieblas del futuro. Solo estas últimas son alegóricas e incurren en la condena de Croce como *no poesía*, a pesar de que el mismo filósofo da asidero a su reivindicación, cuando admite, en general, que, a veces, en la *Comedia*, Dante ha querido simplemente evocar, con palabras ambiguas u oscuras, el tono profético y apocalíptico.⁷ Hay que extender este criterio —que Croce enuncia pero no aplica— al Lebel y al Dvx, que son las profecías más famosas y discutidas. Tales discusiones son, a mi modo de ver, completamente ociosas. No hay en tales profecías lenguaje criptográfico, sino solo la evocación del realmente criptográfico de las Sibilas paganas y de los profetas del Antiguo Testamento. No se necesita pues, ninguna clave. Hay aquí solo un procedimiento exquisitamente literario, no medioeval, sino prehumanístico, para rodear de misterio, con el estilo de las pitonisas o de las profecías bíblicas, esperanzas y temores humanos, por su misma naturaleza, indeterminados, que podrían encarnarse cada vez, en Dante como en sus lectores, en este o en aquel personaje histórico, en este o en aquel acontecimiento. Cuando Dante quiso manifestar esperanzas concretas, puso nombres propios. No los puso cuando no los conocía.

7 Véase el tema de la alegoría en B. Croce: *La poesia di Dante*, Laterza, Bari, pp. 14-17.

Afin a la profética, pero más compleja, es la alegoría litúrgica, que abunda en el Purgatorio. El junco con que Virgilio ciñe a su discípulo, la ablución a que lo somete, el auto sacramental de la lucha entre los ángeles y la serpiente en el canto VIII, los tres escalones de la entrada, las *siete P* que el ángel graba con su espada en la frente de Dante (canto IX) etc., tienen un significado ritual. Todas las ceremonias litúrgicas, no solo de la iglesia católica, sino, en general, de las religiones organizadas, son alegóricas. La misa es la representación de un drama alegórico.

Ahora bien: en sus escrúpulos de penitente, después del «extravío», Dante en determinado momento, siente la necesidad de revalorizar el aspecto ritual de las prácticas religiosas. Él mismo, en el canto VIII, señala el carácter alusivo de la aparición de la serpiente y de su fuga cuando se acercan volando los ángeles del cielo, poco después que las almas penitentes han cantado un himno que invoca la ayuda divina contra la tentación, y que se cantaba efectivamente en las iglesias en el oficio vespertino. Este tipo de alegoría tiende a crear una atmósfera sagrada al transformar el Purgatorio en algo así como una iglesia al aire libre. También la procesión final en el paraíso terrestre pertenecería a esta categoría, si la pasión político-religiosa de Dante, en sus aspectos más inmediatos y terrenales, no la hubiera transformado en un alegato. En la tercera «cántica», Dante nos dice que, puesto que el hombre puede conocer la realidad solo a través de los sentidos, Dios está obligado a revelarle las grandes verdades en términos sensoriales. Por eso la Biblia atribuye a la divinidad y a los ángeles pies y manos «e altro intende» («y quiere decir otra cosa», Par. IV, v. 45). Lo mismo hace la iglesia en sus ceremonias. A crear esa atmósfera sagrada alrededor de su narración está dirigida en Dante la alegoría litúrgica, cuyo significado es casi siempre muy transparente. Cuando no lo es, a los efectos de la poesía, basta el leve perfume a incienso que despide. Su explicación exacta, cuando existe, interesa para la historia de la cultura más que para la comprensión del mensaje poético.

Despejado así el terreno, queda en la *Comedia* un residuo de lenguaje alegórico propiamente dicho, ajeno —como dice Croce— a la poesía; pero se reduce a muy poco: la caracterización de la Loba, una vez agotada su función poética de quitarle a Dante la «esperanza de la altura», la meretriz y el gigante del Paraíso Terrestre, con la escenografía que los rodea, donde se nota claramente el influjo de las fantasiosas profecías de Joaquín de Fiore, y otros pocos elementos simbólicos que eventualmente se podrían espigar.

En conclusión, creo que se ha exagerado la importancia de la alegoría en Dante y que su explicación, aun donde existe y es posible, no interesa mucho para la comprensión de su poesía. El poeta la utiliza con criterio literario, bien para dar un carácter más corpóreo y concreto a sus personajes venciendo las inhibiciones de la poética estilnovista, bien para crear determinados climas (el de los antiguos oráculos o de los profetas bíblicos, en las profecías; el litúrgico, en el proceso penitencial del Purgatorio; el sagrado de la palabra divina dirigida al hombre a través de las imágenes —la Cruz, el águila, el río de luz, etc.— en el Paraíso).

La Tierra en la Comedia

Hay una página célebre en la *Historia de la literatura italiana* de Francisco de Sanctis, que se refiere a la «naturaleza negativa» en el Infierno dantesco. Todos los aspectos de la naturaleza están presentes en el Infierno a través de su negación o a través del recuerdo desesperadamente nostálgico de los condenados, que nunca más verán la luz de las estrellas, el esplendor del sol o el verde de las hojas, ni volverán a respirar como Ulises en su viaje acongojadamente evocado, las brisas marinas. Rocas oscuras, hielo, árboles secos, arena de fuego; una naturaleza negada o degradada es el paisaje infernal.

Cuando Dante y Virgilio salen de las entrañas de la tierra, pasando del Infierno al Purgatorio, el verso que expresa, como un suspiro de alivio, esta liberación es este: «e quindi uscimmo a riveder le stelle» (*y de ahí salimos para volver a ver las estrellas*). Es el verso del retorno a la hermosura de la vida terrestre y del cielo visto desde la Tierra. A pesar de su carácter sobrenatural y de su ubicación remota en relación con el mundo de los vivos, el Purgatorio nos da la naturaleza en sus aspectos más vírgenes y pujantes, la que Dante sentía y amaba: el mar, la playa, la montaña y el cielo, las rocas, el césped y las flores, el sol que ciega al mediodía, las sombras que se alargan en el ocaso, el dulce color de zafiro del alba que comienza, el arroyo bajo los árboles, la brisa que mueve las hojas en la selva «espesa y viva...».

De todo esto, en el Paraíso no queda más que luz. De nuevo, como en el Infierno, la naturaleza es negada, ya no en un mundo de tinieblas, sino al contrario, en una orgía de luz, cada vez más intensa. Como luces aparecen las almas bienaventuradas: su sonrisa se traduce en un cente-

leo. El paisaje está lleno de luz, que cambia de matiz de un cielo a otro: único asidero material, la Tierra y los planetas vistos desde lejos, como en un vuelo interplanetario (En el catálogo de las obras de ciencia-ficción la *Divina Comedia* debería ocupar un puesto importante. Ver Paraíso, final del canto xxii). Solo interrumpen el espacio los personajes que se acercan, ocultos en su propia luz, las guirnaldas luminosas de las almas que danzan y cantan, las otras figuras que, agrupándose, las almas dibujan en el cielo, los peldaños fulgurantes de la escalera mística, el río de luz del Empíreo... Únicamente al final, la figura humana reaparece, en la blanca rosa que reúne a los bienaventurados. Entre ellos reasume su puesto Beatriz, y todos unánimemente, acompañando la oración fervorosa de San Bernardo a la Virgen, juntan sus manos astrales para rogar que a Dante le sea concedida por fin, en un supremo instante de éxtasis, la visión de Dios.

Dante hombre en la Comedia

Toda obra poética, aun la más abstracta, aun la más hermética, es —en el fondo, y a veces inconscientemente— autobiográfica. La *Divina Comedia* quiere ser —conscientemente— una autobiografía ejemplar, quiere transmitir la experiencia vital de un hombre que, en su vicisitud de pecado y redención, piensa representar a toda la humanidad y a sus posibilidades de salvación. Y a esta salvación la obra quiere contribuir.

El carácter fuertemente «comprometido» de la *Divina Comedia* afecta, ya positiva, ya negativamente, su poesía. Por eso, el conocimiento de la vida de Dante, si no nos da la clave para explicar la conmoción que nos producen sus versos, nos ayuda a prepararnos para leerlos, en el mismo grado en qué nos ayuda el conocimiento del idioma en que están escritos o de las circunstancias históricas que intermitentemente reflejan.

Así los influjos provenzales en la primera formación del poeta, sus amores mundanos, su amor por Beatriz en la atmósfera del Dulce Estilo, su militancia política apasionada y severa, el destierro amargo que abre al poeta de Florencia horizontes europeos y universales, su alejamiento de los partidos, su crisis religioso-moral, su pesimismo en terreno humano y su firme esperanza ultraterrena, su conflictual deseo de gloria y su fe en la poesía, todo esto y mucho más entra a formar parte del complejo motivo inspirador de la *Comedia*.

Al crear su inmenso fresco, que quiere representar el destino ultraterreno de la humanidad según la teología católica que él aceptaba (aunque, por momentos, con acongojado espíritu crítico), Dante es, a la vez, juez y parte. El primer aspecto se siente más en el Infierno y en el Paraíso, el segundo en el Purgatorio; pero ambos coexisten en todo el poema, complicando su trasfondo psicológico. Por ejemplo, la participación tan intensa del poeta-protagonista en el drama de Pablo y Francisca es el fruto de un desgarramiento interior frente a una catástrofe en la que llega a su punto de ruptura el ideal estilnovista del amor (Francisca pertenece declaradamente a la «élite» de los «corazones gentiles»), el ideal que había inspirado la *Vita Nova* y caracterizado la juventud de Dante. Otro ejemplo es dado por el canto x del Infierno, en el que Dante se representa a sí mismo con la agresividad del hombre de partido que él era aún en el año 1300 en que está ubicada la visión, y representa a Farinata con algunos de los rasgos de ecuanimidad y fraternidad humana que él mismo había adquirido a través de la experiencia dolorosa del destierro.

El pensamiento político de Dante. Su pesimismo

Aun habiendo participado con seriedad y fervor en las vicisitudes políticas de su comuna, de Italia, de Europa (en cuanto la autoridad imperial tenía alcance europeo),⁸ Dante encara la vida de relación en su época

⁸ Se suele decir que Dante, de güelfo blanco que era, se hace gibelino, pues en el destierro aboga por el restablecimiento de la autoridad imperial. No es tan así, aunque en 1310 su voz se une al coro gibelino que saluda alborozado la expedición italiana de Enrique VII de Luxemburgo. De familia güelfa, milita, en la primera parte de su vida, en el güelfismo, que, en los siglos XII y XIII, había sido sinónimo de autonomía municipal contra el feudalismo y los emperadores romano-germánicos. Las circunstancias históricas hicieron que los Papas, empeñados en una lucha de supremacía contra los emperadores, favorecieran, en esos dos siglos, los esfuerzos de las comunas (con la excepción —como es obvio— de los de la comuna de Roma). Había, pues, en el güelfismo, dos componentes: defensa de la libertad de las comunas, y defensa del poder político de la Iglesia contra el del Imperio.

Pero, con la batalla de Benevento de 1266, en que Manfredi, hijo de Federico II y heredero —aun sin ser emperador— de la tradición imperial romano-germánica, es derrotado y muerto, las cosas cambian. Carlos de Anjou, jefe del güelfismo, llamado por el Papa contra Manfredi y vencedor en Benevento, se instala en el reino de

con profundo pesimismo. No se trata solo del pesimismo de Ciacco, de Farinata, de Hugolino, o del que inspira los relatos que de su propia muerte hacen Manfredi, Jacopo del Cassero o Bonconte de Montefeltro, víctimas todas de odios partidarios propios y ajenos. Es un pesimismo de carácter más general, que abarca toda la sociedad de la época y oculta varias contradicciones, derivadas, como en Petrarca, de la humanidad prerrenacentista del poeta en contraste con su religiosidad de tipo medievoal. Se concilian difícilmente —en ambos— la exaltación de la gloria con la de la humildad (en Dante, el canto iv del *Infierno* con el xi del *Purgatorio*), la valoración del sentido crítico (*Paraíso* iv) con la aceptación fideística («State contenti, umana gente, al 'quíá'», «Conformaos, hombres, con el *qué*» sin buscar el *porqué*, *Purgatorio* iii, 37), la valoración de la pobreza (*Paraíso*, xi) con la altivez de quien quisiera ser autosuficiente y sufre por sus estrecheces (*Convivio* i, 3).

Pero hay entre los dos escritores una diferencia profunda: mientras para Petrarca titubeos y contradicciones son constitutivos y definitorios, Dante quiere superar antinomias y pesimismo, pues el aguijón que lo impulsa es su necesidad de acción por la justicia, su sed de verdad y un amor a la gloria que no tiene nada de filológico, ya que está estrechamente ligado, aun en terreno literario, con la lucha contra el mal (él se consideraba «poeta de la rectitud»).

Nápoles y hereda las ambiciones de supremacía italiana de los Hohenstaufen, mientras se presenta como el brazo derecho de la Iglesia. La escisión entre los güelfos era pues, inevitable: en Florencia tenemos así a los güelfos Negros incondicionales partidarios del Papa y de los angevinos.

Al prevalecer estos últimos al principio del nuevo siglo, los güelfos Blancos son perseguidos. Dante está entre los desterrados, que se ven reducidos, objetivamente, a la condición de los gibelinos, de mentalidad anacrónica, expulsados de la ciudad treinta y cinco años antes luego de la batalla de Benevento. Y es natural que los negros trataran de que se les confundiera con ellos. Al mismo tiempo, bajo el influjo combinado de un averroísmo que pronto entra en crisis, pero subsiste en lo político, y de sus crecientes entusiasmos por la antigüedad romana vista a través de Virgilio, se va estructurando en Dante su concepción universalista en sentido monárquico. Este ideal de una monarquía metafísica, destinada a restablecer la justicia en el mundo y a liberar a la iglesia de sus preocupaciones terrenales, no tiene nada que ver con el imperio que querían restaurar los gibelinos, aunque en tiempos de Enrique vii de Luxemburgo Dante se hizo la ilusión de que se identificara con él. Y él mismo nunca se consideró gibelino; en el *Paraíso* condenó uno y otro partido por los males que su lucha recíproca ocasionaba a Florencia. Y, en el canto xvii de esta última cántica, recuerda, a través de la profecía de Cacciaguida, cómo, en los primeros tiempos del destierro, apartándose de «la compañía malvada y frívola» de los demás desterrados, sedientos de venganza, había «constituido un partido él solo» (*Par.* xvii, v. 69).

La desproporción entre esta realidad enorme que llevaba dentro (y que él llamaba Amor, tanto cuando se refería a Beatriz, como cuando se trataba de Dios, de la justicia o de la poesía) y el carácter mezquino de las ambiciones y codicias que lo rodeaban, ahonda su pesimismo, que adquiere un carácter mucho más amplio y desolado en el destierro. Pero Dante tenía un espíritu demasiado activo para resignarse al pesimismo, y sale de él por dos puertas: una visión mítica del pasado (la antigüedad clásica que se resume en Virgilio, y los primeros siglos de la vida municipal florentina cantados con voz desplegada por Cacciaguida en el Paraíso, pero evocados intermitentemente también en las otras cánticas) y la segura esperanza de la vida eterna en el más allá. Puente entre el recuerdo mítico y la esperanza mística, el esfuerzo por hacer volver la paz y la justicia sobre la tierra. Ellas habían reinado al principio del Imperio Romano, en tiempos de César y de Augusto: esto, por lo menos, afirmaba Virgilio. De ahí, dos consecuencias: la idea de una monarquía universal (idea que había obsesionado la Edad Media y duraría, con caídas y resurrecciones, hasta Carlos v) y la admisión de que existe una perfección puramente humana, alcanzada solo sobre la base de las cuatro virtudes cardinales,⁹ insuficiente de por sí para la bienaventuranza eterna, pero condición necesaria para ella. Estos dos conceptos están estrechamente ligados. La monarquía procede de Dios, pero es independiente de la Iglesia, pues el imperio romano se fundó antes de que Jesús naciera.

Al emperador, quien, ejerciendo el supremo poder temporal sobre la tierra se vería enteramente libre de toda avaricia y de toda ambición, le está asignada la tarea de asegurar la paz y guiar a la sociedad hacia la justicia, que constituye la perfección terrenal, aplicando las leyes, es decir el derecho romano.

La tarea de la iglesia y de su jefe, el Papa, sería de orden puramente espiritual y consistiría en guiar a la humanidad hacia el Paraíso, enseñan-

9 Son las virtudes que Aristóteles enumera como necesarias para la verdadera felicidad: justicia, prudencia, templanza, fortaleza. Santo Tomás las traslada al campo de la ética cristiana, como condición para alcanzar un grado de perfección puramente humana (la que alcanzaron los justos de la antigüedad). A estas agrega las tres virtudes teologales (fe, esperanza, caridad) que son un producto de la gracia y son necesarias para la salvación. En la Edad Media era frecuente la representación simbólica —en pinturas y esculturas— de las siete virtudes, personificadas en otras tantas hermosas doncellas. En el paraíso terrenal descrito en los últimos cantos del Purgatorio dantesco, las vemos danzar en dos coros, las tres teologales a la derecha, las cuatro cardinales a la izquierda del carro que simboliza la iglesia y sobre el cual Dante ha vuelto a ver a Beatriz.

do con la palabra y el ejemplo las virtudes teologales y desempeñando su específica actividad sacramental.

Pero, para Dante, como vemos en la invectiva del canto vi del Purgatorio, en el discurso de Marco Lombardo, diez cantos más adelante, y en muchos otros pasajes, el imperio se sustrae a su misión y la iglesia, corrompida por la donación de Constantino (que en la Edad Media se creyó auténtica)¹⁰ es decir por las ambiciones y los bienes terrenales, usurpa el poder político e intenta, por momentos, suplantar al emperador. Dante había observado y combatido —como güelfo blanco y en defensa de la autonomía municipal— la intromisión política de la iglesia en la vida de Florencia, y había llevado consigo al destierro una convicción amarga y un encono, que luego se generalizaron despersonalizándose, y le hicieron ver en esta unión de la espada con el báculo pastoral el origen de la corrupción política en el mundo.

En el Infierno, los recuerdos y los rencores florentinos predominan; en el Purgatorio y en el Paraíso el horizonte es mucho más amplio, pero el pesimismo no es menos negro. No hay indulgencia para las facciones que ensangrentaban las Comunas, pero menos aún para las tiranías ciudadanas que se multiplicaban, para las monarquías ávidas de riquezas y territorios (ej.: la de Felipe El Hermoso), para los reyes de Alemania, quienes, por afirmar su poder concreto en su propio reino, descuidaban su misión universal como emperadores romanos.

Sabemos que Dante, al final de la primera década del siglo xiv, empezó a vislumbrar la realización de su programa político por obra del emperador Enrique vii de Luxemburgo, cuya estadía en Italia se prolongó desde 1310 hasta 1313, año de su muerte. Fueron tres años en que el pesimismo dantesco —que él había ocultado detrás del «Veltro» y del «Quinientos diez y cinco»—, fue sustituido por una fiebre de esperanza, de la que salió, más tarde, el tratado *De Monarchia*. La desilusión sobrevino rápidamente. Italia, dirá Dante en el canto xxx (v. 138) del Paraíso,

10 Se trata de un documento apócrifo, forjado en el siglo viii d. C, en el que el emperador Constantino, como agradecimiento al Papa Silvestre I que lo había curado milagrosamente de la lepra (leyenda medioeval sin ninguna base histórica), transmitía a la iglesia «el dominio de Roma, de toda Italia y de las provincias occidentales». En la Edad Media se creyó en la autenticidad de esta acta de donación, que fue considerada base jurídica del poder temporal de los papas y cuya inautenticidad fue demostrada en el siglo xv por el humanista Lorenzo Valla. En el canto xix del Infierno, Dante deplora amargamente esta donación corruptora: «Ahi, Costantin, di quanto mal fu madre / non la tua conversión, ma quella dote / che da te prese il primo ricco padre!» (¡Oh, Constantino, de qué mal fue madre / tu conversión no digo, mas la ofrenda / que tú le hiciste al primer rico padre!) (Inf. xix, 115-117).

no estaba aún preparada para transformarse en el centro de un universo de paz y justicia. De todos modos, esta esperanza fue demasiado breve para que se pudiera reflejar en la *Divina Comedia*, que conserva —en su última parte— solo el eco del desencanto subsiguiente.

La poesía del pensamiento en la Divina Comedia

Eliot definió a Dante como *poeta metafísico*. Y, en efecto no se puede entender la Comedia en su conjunto sin conocer a grandes líneas la escolástica y especialmente el pensamiento teológico-filosófico de Santo Tomás y de San Buenaventura.

Desde la época romántica, que ha afirmado, al parecer victoriosamente, el carácter *arracional* y fantástico del arte, el problema del valor poético de las partes doctrinarias de la *Comedia* ha atormentado a los estudiosos de Dante. Se trata de un punto demasiado complejo para examinarlo aquí. Solo puede decirse que hay en Dante, además de una intermitente exposición doctrinaria en versos incisivos y a veces potentes, una exaltación del pensamiento humano y una conmovida observación de sus resortes, que dan lugar a momentos de alta poesía.

Sería interesante realizar un estudio acerca de la intensidad con que Dante vive y expresa la vida intelectual. En el canto XIII del Purgatorio hay un terceto que puede servir como ejemplo, Dante dirige una pregunta a una pecadora y la hace preceder cortésmente por un buen deseo, como es su costumbre:

Se tosto grazia risolva le schiume / di vostra coscienza,
sì che chiaro / per essa scenda della mente il fiume
(Purg. c. 13. vv. 88-90)

(¡Que la gracia disuelva las espumas/de vuestra conciencia,
tal que claro/por ella baje de la mente el río!)

Dante seguramente tenía la experiencia directa de cómo las turbias espumas de la pasión obnubilando la conciencia, oscurecen el intelecto, y del íntimo goce de la claridad recuperada. Es una soberbia y serena afirmación de unidad interior, en un terceto perfecto, donde la imagen no se sobrepone al motivo inspirador, sino que se identifica con él. El

pecado, o, dicho en términos laicos el descontento de sí, cubre verdaderamente de espumas la conciencia; cuando esta se siente purificada, el pensamiento vuelve a fluir, claro, reposante.

Para quitar esa espuma, cree Dante, se requiere la ayuda de la gracia. He aquí lo humano y lo divino que Dante veía en el hombre, más como los sentía que como los pensaba.

A la épica del pensamiento y del conocimiento pertenecen la célebre exaltación de la duda como permanente acicate para la búsqueda de verdades cada vez más altas, en el canto iv del Paraíso, la metáfora de la nave con que empieza el ii y la mayor parte del canto infernal de Ulises (Inf. xxvi), es decir, algunos de los puntos culminantes del poema.

Una lectura atenta de este último, sin embargo, nos muestra la capilaridad de esta veta, que suscita a cada momento serias dificultades técnicas. Dante amaba tales dificultades y generalmente las salvaba, aunque, a veces, no pudo evitar que levantaran barreras opacas que interrumpen la poesía. Pero, donde el poeta consigue superar el obstáculo, el razonamiento se transforma en experiencia intuitiva interna y se expresa líricamente como cualquier otro proceso anímico, por ejemplo, la transición del pensamiento al sueño y al ensueño:

Novo pensiero dentro a me si mise; / del quel più altri
nacquero e diversi; / e tanto d'uno in altro vaneggiar,
/ che gli occhi per vaghezza ricopersi, / e'l pensa-
mento in sogno trasmutai (Purg. XVIII, vv. 141-145)

(Entró en mi mente un nuevo pensamiento / del cual
nacieron otros diferentes / y tanto de uno en otro fui
vagando / que los ojos cubríome aquel deleite / y el
pensamiento en sueño transmuté).

Aclaración

Es difícil justificar una traducción de Dante, y más una traducción en verso. No hay buenas traducciones de un verdadero poeta. Y, a pesar de eso, tiene que haber traducciones, para quienes no puedan leer el original. Las viejas *Divina Comedia* del conde de Cheste o de Mitre se alejan demasiado del texto traducido y falsean a menudo su espíritu. Las más recientes (muy logradas algunas de ellas) no se pueden utilizar en un trabajo antológico de este tipo, porque están demasiado unidas a sus propias introducciones y notas y sus autores no permiten —con razón— una reproducción parcial. Además, no siempre se puede estar de acuerdo con la interpretación de este o aquel pasaje, aun en las mejores versiones de conjunto.

Había que resolverse, pues, a presentar a los lectores una nueva traducción. La que figura en este libro ha sido realizada con la mayor humildad, y solo me atrevo a publicarla gracias a la invalorable colaboración del Prof. José Pedro Díaz, que me ha ayudado a resolver innumerables dificultades y me ha propuesto tantas soluciones substitutivas, que es natural que el reflejo español de estos veintidós cantos de Dante lleve también su nombre.

Se ha seguido el criterio de la mayor fidelidad posible, criterio peligroso, pero ineludible, dado el carácter instrumental de este aspecto del libro. Se diría que, entonces, lo natural hubiera sido utilizar la prosa. Y no es así. La prosa no traduce la poesía, la explica, la parafrasea, la glosa, aun en los casos en que crea un paralelismo más o menos literal. El ritmo forma parte del texto, es inseparable del significado y, aun cuando no se puede o no se sabe conservar, sino en mínima parte, siempre aparece como un mal menor dentro de esa mala acción necesaria que es la traducción de una obra poética.

Infierno



Introducción al Infierno

De las tres cánticas en que se divide la *Comedia*, el Infierno es indudablemente la que más se lee y la que más conmueve. Los cantos más célebres, los personajes dantescos que todos conocen —Francisca, Farinata, Ulises, Hugolino— están en la primera cántica, donde las pasiones, las maldades, las posibilidades del hombre se ven llevadas hasta el límite de lo sobrehumano. Era natural que la crítica romántica (que culmina, en Italia, con De Sanctis) valorizara el Infierno por encima de las demás cánticas, porque para los románticos el arte es pasión. Y, en efecto, quienes reaccionaron contra el romanticismo, especialmente en este siglo, se ocuparon, en forma especial, de iluminar y exaltar la poesía de zonas hasta entonces menos estudiadas de las otras partes, especialmente del Paraíso. Pero los lectores no especialistas siguen prefiriendo el Infierno.

Y esto se debe al hecho de que en la primera cántica Dante ha desplegado todas las posibilidades de su potente instinto dramático. En estos pecadores que han violado a fondo, sin atenuantes ni matices, la ley divina, toda la gama de lo humano, desde la abyección más profunda hasta los valores más altos compatibles con el respectivo pecado, está representada. Francisca es adúltera, pero su amor ha sido «gentil» y hay en su empecinamiento en él una pagana grandeza (*amor omnia vincit*, había dicho Virgilio en las *Bucólicas*), Farinata es un hereje, pero es un hombre entero, un adversario que, vencedor, ha defendido Florencia a cara descubierta, a riesgo de su vida, contra los demás vencedores. Ulises ha usado su diabólica inteligencia para el engaño, pero tiene un religioso respeto por esa chispa interna que lleva al hombre de un conocimiento a otro, por esa sed de verdad que nunca se sacia, y, ya viejo, se lanza al mar desconocido para ir a explorar, «siguiendo al sol, el mundo sin gente». Y en Hugolino, llevado por su enemigo a morir en forma atroz junto con sus hijos inocentes, el pecado de traición a la patria que le vale la condena eterna, pierde toda importancia frente al contraste dramático entre dos sentimientos extremos exasperados hasta el límite de lo hu-

mano: un odio implacable, bestial, y un amor paterno sensibilizado al máximo por el dolor y mantenido sangrante por el recuerdo espantoso. La delicadeza de ese amor y la profundidad humana de ese dolor, en contraste con el espectáculo macabro de esa boca ensangrentada que hinc sus dientes perrunos en la cabeza enemiga, inciden potentemente en la sensibilidad del lector.

De pecadores más despreciables (hay pecados que envilecen toda la personalidad, como la usura, la hipocresía, la simonía) Dante sabe extraer efectos grotescos notables. En el canto de los simoníacos (Inf. canto xix), la indignación apasionada del militante político se expresa tanto en ese poderoso grotesco del pecador «que llora con las piernas», como en la invectiva famosa contra la donación de Constantino.

Pecador y juez, Dante no adopta siempre el tono pensativo de quien participa o el indignado de quien condena. El artista que hay en él a veces simplemente contempla. Los dos cantos de las serpientes (cantos xxiv y xxv) nos presentan una fantasmagoría circunstancial en que hombres y ofidios se transforman articuladamente unos en otros, como si se tratara de una fantástica ampliación de una de las *Metamorfosis* de Ovidio. Y el episodio de la jugarreta de que se vale el prevaricador para hacer caer a un diablo en el alquitrán caliente, pertenece a la más divertida y desinteresada picaresca (canto xxii).

Así esta cántica, en que el paisaje es dado por una roca sin vida, en que falta casi por completo la luz y los únicos colores son el negro de la noche, el rojo del fuego y de la sangre y el blanco lívido de la superficie helada en que está plantado Lucifer, abarca una extraordinaria variedad de motivos inspiradores y de modalidades literarias.

El Infierno es también la cántica donde el personaje Dante se muestra más complejo y combativo, y el escritor Dante más violentamente comprometido.

Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai
per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita.

Todo el mundo sabe que la selva de estos versos que no necesitan ser traducidos, es la del pecado y de la perdición. En prosa Dante la llama «traviamento», con expresión análoga a la de los versos, «extravío», abandono del camino recto que conduce hacia el cielo.

Hay, pues, en la *Comedia*, toda ella militante, un doble combate: por un lado, contra el viejo yo, contra el pecado conocido por dentro y revivido afectivamente; por otro, contra los vicios de la humanidad más ajenos

al alma del poeta y personificados en los más inmediatos adversarios de su ideal de paz y de justicia.

La *Divina Comedia* es autobiografía poética, pues su materia es un mundo visto a través de la historia de un alma, que, por añadidura, representa alegóricamente a toda la humanidad en sus posibilidades de perdición, de purificación, de salvación. Ahora bien: es indudable que, en los cantos en cuya acción Dante se siente de alguna manera implicado por su vida pasada, la fuerza poética es más plena y profunda. Es el caso del canto V en el que llega a su punto de ruptura trágico la pureza aparente del ideal estilnovista; es el caso de los cantos de Farinata y del Conde Hugolino que constituyen la catarsis del odio partidario; es el caso del canto de Ulises en que, más que mortificarse se exalta el demonio de autosuficiencia que Dante sentía prepotente dentro de sí y por el cual se destinaba ya por largo tiempo a la primera cornisa del Purgatorio, la de los orgullosos.

Otro es el tono de los cantos de los avaros, de los usureros, de los hipócritas o de los simoníacos, que son ajenos a su alma, pero parte activa de su mundo y contra los cuales Dante siente toda la indignación de la lucha diaria. Para estos últimos cantos, autobiográficos solo en el sentido unilateral del rechazo, se plantea toda la compleja problemática de la literatura comprometida y, en primer término, el problema de la antinomia entre oratoria política y poesía.

En los primeros, en cambio, que podríamos llamar de la militancia interior, quedamos en el terreno de la pura liricidad. El «animus» de Dante hacia Francisca, Farinata, Ulises y el conde Hugolino, está resumido en los dos tercetos del primer canto del poema, que podría servir de epígrafe a todo el Infierno:

Come colui che con lena affannata, / uscito fuor dal
pelago alla riva / si volge all'acqua perigliosa e guata;
/ cosi l'animo mio che ancor fuggiva / si volse in-
dietro a rimirar lo passo / che non lasciò giammai
persona viva.

(y como quien, con afanoso aliento / saliendo al fin
del piélago a la orilla, / se vuelve al agua peligrosa
y mira, / así mi alma, que aún estaba huyendo, / se
volvió atrás para mirar el paso / del que jamás salió
persona viva).

Es el sentimiento de un riesgo inmenso milagrosamente superado y al que otros sucumbieron.

Con Francisca lo une la fraternidad del «amor gentil», con Farinata un orgullo intelectual que es el que había llevado a este a la herejía, el apasionamiento de partido, aunque en dirección contraria, la común desventura del destierro, el común amor por Florencia y el remordimiento de haberle hecho daño con alimentar las discordias; con Hugolino, el fruto amargo de aquellas discordias.

Este compromiso interior del poeta contra el hombre que él mismo ha sido y que, sin la ayuda de Dios, del amor de Beatriz, de la poesía de Virgilio, se hubiera perdido, es menos abierto, pero más acongojado y profundo que el compromiso combativo contra la loba, contra Bonifacio VIII o contra el gigante del paraíso terrenal. Pero, en ambos casos el compromiso es algo más que simple combatividad; es esfuerzo de autoconstrucción y es voluntad de hacer historia. En él la poesía es acción, es parte viva de la historia en acto. Por eso, la introducción al tema del compromiso en el Infierno es dada por el canto III, el primero de los grandes cantos, el canto de la puerta de la desesperanza, el canto del desprecio por los neutrales, que no merecieron entrar al Infierno propiamente dicho. Este canto es toda una exaltación negativa del compromiso.

Pero la expresión más vehemente de la «toma de posición» de Dante la encontramos en los cantos, como el XIX, donde el blanco es la corrupción de la iglesia. Profundamente católico, Dante sufría por sus ideales mancillados. Y es imposible que sus lectores pudieran leer sus versos con la serenidad de quien en la lectura busca solo la poesía. Reproduzco líneas que escribí hace tiempo sobre esto:

En esta imposibilidad está la dificultad del problema estético planteado por el compromiso literario. ¿Vivirá la indignación, esa indignación, que no es más que amor dolorido, en la poesía de Dante cuando la causa de esa indignación haya sido olvidada y dure solo como erudición histórica?

Y para el historiador el problema es todavía más complicado, por el fondo coral que tiene toda poesía comprometida. En este caso, el fondo coral para este tono individual de Dante habría que buscarlo en las dolorosas invectivas, tan frecuentes en la literatura

militante de la época (inclusive en Petrarca), ecos a su vez de un vasto clamor popular. ¿Dónde termina en todo esto la historia de hechos, ideas, sentimientos, dónde empieza la historia de la poesía?

La respuesta no está en ninguna teoría, sino en la poesía misma, que se hace presente, cuando la llama un poeta, independientemente de los fines prácticos de este poeta. El compromiso no la destruye, ni la crea, pero, cuando ella se da, misteriosamente, siempre es una fuerza histórica («Dante en la poesía comprometida del siglo XIV», *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, n.º 22, 1965).

Canto I

1 Al promediar la senda de la vida
me hallé de pronto en una selva oscura,
pues había extraviado el buen camino.

4 Ah, ¡qué difícil es decir cómo era
esa selva salvaje, áspera y fuerte
que el pavor al pensarlo me renueva!

7 Amarga es casi como lo es la muerte:
mas para hablar del bien que allí encontré,
diré las otras cosas que yo viera.

10 Yo no sé bien decir cómo entré en ella,
tanto sueño tenía en el momento
en que perdí el camino verdadero.

13 Mas al llegar al pie de una colina,
allí donde aquel valle terminaba
que el corazón de horror me compungiera,

16 miré a lo alto y vislumbré su espalda
vestida de los rayos del planeta
que a todos lleva bien por cualquier senda.

19 Un poco entonces se aquietó el espanto
que me durara un torno al corazón
la noche que pasé con tanta angustia.

22 Y como quien con afanoso aliento,
saliendo al fin del piélago a la orilla,
se vuelve al agua peligrosa y mira,

25 así mi alma, que aún estaba huyendo,
se volvió atrás para mirar el paso
del que jamás salió persona viva.

28 Cuando hube dado al cuerpo algún descanso,
me encaminé por la falda
desierta de modo que el pie firme era el más bajo.

31 De pronto, casi al comenzar la cuesta,
a una onza encontré, liviana y ágil,
que de manchado pelo iba cubierta.

34 Ella no se apartaba de mi vista,
antes tanto estorbaba mi camino
que por volverme estuve muchas veces.

37 Era el momento en que empezaba el día
y estaba el sol subiendo con los astros
que iban con él cuando el amor divino

40 movió primero aquellas cosas bellas;
así que la hora y la estación tan dulce
me hicieron esperar que ningún daño
43 la fiera de vistosa piel me haría:
mas no tanto que miedo no me diera
la súbita presencia de un león,
46 que pareció que contra mí viniese
alta la testa y con hambre rabiosa,
tal que el aire temerlo parecía,
49 y de una loba que toda codicia
diríase cargaba en su flacura
y que tantos vivir hizo en penurias:
52 esta me hizo sentir tan deprimido
con el terror que me infundió su vista,
que perdí la esperanza de la altura.
55 Y como aquel que atesora riquezas,
cuando llega el momento de perderlas,
en todo su pensarse aflige y llora,
58 así me hizo aquella bestia inquieta
que viniendo a mi encuentro, poco a poco,
me iba empujando allá donde el sol calla.
61 Cuando hacia abajo ya me despeñaba,
ante los ojos se me apareció
quien por mucho callar parecía ronco.
64 Cuando lo vi en aquel gran desierto,
«Miserere de mí!» yo le grité
«ya seas sombra u hombre verdadero».
67 Me respondió: «Hombre no, hombre ya fui
y los padres que tuve eran lombardos;
Mantua tuvieron por patria los dos.
70 Nací sub Julio aunque fuese tarde
y viví en Roma bajo el buen Augusto,
cuando los falsos dioses mentirosos.
73 Poeta fui, y canté de aquel justo
hijo de Anquises, que vino de Troya
después que Ilion soberbia fue incendiada.
76 Pero tú ¿por qué vuelves a esa angustia?
¿Por qué no subes al gozoso
monte que es principio y razón de toda dicha?»

- 79 «Eres tú aquel Virgilio, aquella fuente
que derrama de hablar tan ancho río?»
le respondí con vergonzosa frente.
- 82 «¡Oh luz y honor de los demás poetas,
válganme el largo estudio y el amor
que me hicieron hurgar en tu volumen!
- 85 Tú mi maestro eres y mi autor:
tú solo eres aquel de quien tomé
el bello estilo que me ha dado honor.
- 88 Mira la bestia que volver me hizo:
protégeme de ella, sabio ilustre,
pues me hace temblar venas y pulsos».
- 91 «Tú tienes que seguir otro camino
—me contestó cuando me vio lloroso—
para escapar de este lugar salvaje;
- 94 porque esta bestia por la cual tú gritas
no deja a otro andar por su camino,
mas se le opone al punto de matarlo
- 97 y es de su natural tan mala y fiera,
que nunca satisface su codicia
y después de comer tiene más hambre.
- 100 Con muchos animales se amanceba;
con más aún lo hará, mientras no venga
el Lebel que le dé penosa muerte.
- 103 Este no comerá tierra ni peltre,
sino virtud, amor, sabiduría,
y nacerá entre uno y otro fieltro.
- 106 Ha de salvar a aquella Italia humilde
por la que Euríalo y Turno y Niso, heridos,
y la virgen Camila perecieron.
- 109 Él la perseguirá de villa en villa
y la pondrá de nuevo en el infierno,
de donde antaño la soltó la envidia.
- 112 Yo por tu salvación pienso que debas
seguir mis pasos; yo seré tu guía.
De aquí saldremos por lugar eterno,
- 115 donde oirás un clamor desesperado
y a las antiguas almas dolorosas
verás que lloran su segunda muerte.

118 Luego verás a los que están contentos
 en el fuego, pues piensan algún día
 poder ganar la bienaventuranza.
121 Por fin, si a los beatos llegar quieres,
 un alma te guiará, más que yo digna:
 con ella quedarás cuando te deje;
124 pues el emperador que arriba reina
 no me concede a su ciudad acceso,
 porque yo en vida no observé su ley.
127 Impera en todas partes, allí reina.
 Allí está su ciudad, allí su trono.
 ¡Feliz aquel a quien allí elige!»
130 Y yo a él: «Poeta, te suplico,
 por aquel Dios a quien no conociste,
 para huir de estos y aún peores males,
133 que me lleves adonde tú dijiste
 y yo vea la puerta de San Pedro
 y a quienes muestras tan desventurados».
136 Entonces echó a andar; yo le seguí.

Notas al canto I

v. 1. Dante, de acuerdo con los salmos y la tradición aristotélica, atribuye a la vida humana una duración media de setenta años; tenía, pues, treinta y cinco cuando emprendió, según el relato del poema, el viaje milagroso, que tiene lugar, por lo tanto, en la primavera del año 1300 d. C.

v. 2. Esta selva crea, desde un principio, la sombría atmósfera de pesadilla que caracteriza este primer canto, de tono ya infernal. En la interpretación alegórica, que aquí es de rigor por indicación del mismo Dante, pero cuyo peso literario no hay que exagerar (véase Introducción), la selva representa el pecado y lleva a la perdición. El «buen camino» del verso siguiente es, obviamente, el de la virtud. El sentido alegórico se refiere individualmente a Dante y, colectivamente, a toda la humanidad, a la que Dante, como personaje, representa en el poema.

v. 8. «el bien que allí encontré»: Virgilio, guía hacia la salvación.

vv. 11-12. Literalmente, es decir, en la poesía de la narración, se trata del estado onírico que acompaña las visiones extáticas; alegóricamente, del embotamiento del pecado y de las pasiones, que obnubila el sentido moral.

v. 16. «su espalda», metáfora, por «sus laderas», en la parte más alta.

v. 17. El planeta bienhechor es el sol. Este canto está tupido de alegorías, y alegóricos son también el collado y este sol; acerca de su significado se discute (probablemente, la colina es la salvación y el sol, la gracia de Dios, inaccesibles, como se verá, para los pecadores impenitentes). Pero esa abertura luminosa hacia la esperanza, en la desembocadura del valle oscuro de la perdición, logra un potente efecto de luces.

v. 22. Todo el Infierno podría situarse bajo el signo de esta famosa comparación. En muchos de los círculos infernales, el peregrino experimenta esa sensación de haberse salvado milagrosamente de un peligro mortal (ej.: canto v y canto x). La figura del naufrago es el primer ejemplo, en el poema, del potente realismo dantesco. Para la expresión: *mi alma, que aún estaba huyendo* («così l'animo mío, che ancor fuggiva»), che

refleja la tensión y el movimiento interior en un estado de inmovilidad corporal, véase una situación semejante, cuyo impulso no es el miedo, sino la esperanza, en *Purg.* II, 12.

vv. 26-27. El «paso» es la selva que llenaba el valle del que Dante había logrado salir. En la visión, la selva implica la muerte; el mismo Dante se verá rechazado nacía ella por las tres fieras y solo podrá salvarse con ayuda sobrenatural. En el plano alegórico, se trata de la muerte del alma, es decir, la condena eterna, que se llamaba en la Edad Media «la segunda muerte» (véase v. 117).

v. 30. Sin haber llegado donde empezaba la pendiente pronunciada, la marcha ya iba en leve ascenso.

v. 32. La onza es un felino manchado, semejante a la pantera y al leopardo. Se caracteriza por su sinuosa agilidad, que aquí se refleja en un obsesionante saltar de un lado a otro, de modo de encontrarse siempre en el ámbito visual del protagonista. El dinamismo de esta fiera graciosa y terrible, la majestuosidad del león, el empecinamiento feroz de la loba, constituyen el momento de más alta dramaticidad de este canto desigual, debilitado por la preocupación alegórica. En este último aspecto, las tres fieras son tres de los pecados capitales: la lujuria (¿o la envidia?), la onza; la soberbia, el león; la avaricia, la loba.

vv. 39-40. Larga perífrasis, para indicar que era una mañana de primavera: el sol estaba acompañado de la constelación del Zodíaco que «estaba con él» cuando Dios creó las estrellas (las cosas bellas), es decir, según la tradición, la constelación de Aries. El sol está en Aries en primavera.

v. 49. Está sobreentendido «mas no tanto que miedo no me diera» (v. 44). El miedo de Dante procede no solo del león, sino también de la loba.

v. 51. Las penurias que sufre mucha gente no son originadas por la loba, sino por el pecado que ella simboliza: la avaricia. Este verso rompe la coherencia de la imagen, como sucederá también más adelante (vv. 100-101). Hay que observar, de una vez por todas, que «avaricia», en la Edad Media, tenía un significado más amplio que en la actualidad, pues se refería más al deseo de adquirir que al afán de retener, y abarcaba la avidez de todos los bienes terrenales, riqueza y poder, en su aspecto más material (dominio sobre territorios).

v. 60. La selva oscura, hacia donde las fieras estaban empujando nuevamente a Dante, no recibía la luz del sol. En «el sol calla» tenemos una imagen sinestésica, pues, en la expresión, se identifican una sensación visual y una auditiva.

v. 63. «Chi per molto silenzio pareo fioco»: verso muy criticado y discutido, por la dificultad de pensar que esté ronco o afónico quien todavía no ha dicho una palabra. Es, sin embargo, un verso eficacísimo y, a mi entender, uno de los logros expresivos de este primer canto, pues subraya el carácter fantasmal de esta figura aún misteriosa. La debilidad de la voz y el largo silencio se presentan como deducidos de la aparición y, por lo tanto, indirectamente, la describen. Se trata, como se ve en los versos siguientes, del espíritu del gran poeta latino Virgilio (70 a. C.-19 a. C.), el autor de la *Eneida*, de las *Bucólicas* y de las *Geórgicas*, al que Dante había estudiado y amaba, y que, por otra parte, era en la cultura medieval, el máximo representante de la literatura antigua (el conocimiento del griego se había perdido casi por completo y a Homero se le conocía solo a través de pobres resúmenes latinos).

v. 65. *Miserere* es un imperativo latino (significa: ten piedad). Dante lo emplea en una obra en lengua romance o, como se decía, «vulgar», porque su frecuente uso litúrgico (encabeza un salmo penitencial) lo había incorporado al lenguaje común. Expresiones latinas, que tienen la misma justificación, se encuentran a menudo en la *Comedia*.

vv. 68-69. El origen cisalpino de Virgilio (nació en Andes, cerca de Mantua, en la actual Lombardía, antigua Galia Cisalpina) tiene importancia para el estudio de su pensamiento político, que tanto influyó en el de Dante. En efecto, en el círculo literario que rodeaba a Mecenas y que procedía casi enteramente del partido pompeyano, él era uno de los escasos cesarianos consecuentes. César había otorgado la ciudadanía romana a los habitantes de la Cisalpina y tenía audaces proyectos de reforma, en parte realizados, en el ámbito rural, por el que se interesó mucho Virgilio en la primera etapa de su vida. Era natural que este viera como muchos de sus contemporáneos, en Augusto, el continuador de César, y en el imperio, como más tarde Dante, una garantía de paz.

v. 80. *sub Julio* (bajo julio César), forma latina corriente para indicar fechas o épocas. Virgilio nació demasiado tarde para participar en la vida romana bajo Julio César, y formó parte del círculo intelectual que respaldaba a Augusto. Virgilio es un poeta pagano, pero hay en su poesía tonos de profunda melancolía, de ternura, de misterio y hasta de misticismo (iv bucólica, vi libro de la *Eneida*), que anuncian un nuevo clima. Por esto la superstición medioeval, que Dante, por otra parte, desecha, hizo de él un profeta del cristianismo.

v. 81. «vergonzosa» la frente de Dante, es decir, respetuosa, y a la vez, cohibida por la situación poco airosa en que el poeta latino lo encuentra.

v. 85. Dante estudió a Virgilio con criterios adultos. Es este uno de los principales aspectos de su prehumanismo. Vio en él al poeta, no a un profeta, a un mago o a un gramático, como sus antecesores y aun sus contemporáneos.¹¹

v. 100. Este verso solo tiene explicación en terreno alegórico (el pecado de la avaricia suele estar acompañado por otros pecados) y vuelve a romper la unidad de esta magnífica representación de la implacable fiera sin paz.

vv. 103-105. Sobre este Lebrejón se ha escrito una entera biblioteca (véase la introducción). Es el Liberador, envuelto en la niebla de la profecía; es un perro porque se necesitan perros para cazar a una loba. Hay, en el lenguaje con que, bajo pretexto de definirlo, se desdibujan sus contornos, un influjo indudable de las profecías medioevales (especialmente de las de Joaquín de Fiore, que, en tiempos de Dante, se habían difundido mucho en los ambientes franciscanos menos conformistas); pero el tono que se quiere evocar es, más aún, el de los oráculos antiguos. El v. 103 tiene un significado claro: el Libertador no codiciará tierras ni riquezas (el peltre era una aleación usada para las monedas). Pero es inútil buscar el significado de la expresión «entre uno y otro fieltro» o elegir entre los muchos que se le han dado o puede tener (entre dos ciudades de ese nombre, entre pobres fieltros, indicadores de humildes orígenes, etc.), pues esta ambigüedad ha sido buscada por el poeta, en sí, con finalidad expresiva.

vv. 107-108. Turno, Euríalo y Niso, Camila, son personajes de la *Eneida*.

vv. 115-117. El Infierno (para el v. 117, véase nota a los vv. 26-27).

vv. 118-120. El Purgatorio. El fuego se menciona aquí por sinécdoque, pues representa a todas las penas del Purgatorio, que son muy variadas.

vv. 121-123. «a los beatos»: al Paraíso. El alma más digna, que acompañará a Dante a través del Paraíso, al que Virgilio, pagano, no tiene acceso, es Beatriz, a la que Dante amó en su juventud y cuya memoria sigue amando. Ella se identifica, ahora que ha muerto, no solo, como en la *Vita Nuova*, con los valores más puros de la vida terrena, sino también con la aspiración, cada vez más fuerte en Dante, hacia Dios, su paz, su verdad (o la que el poeta sentía como tal).

vv. 124-128. «el emperador que arriba reina» es, obviamente, Dios, quien, según la teología, está en todas partes, pero tiene su sede en el

11 Véase: D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*.

Empíreo, como el emperador medioeval (en la época de Dante, emperador romano-germánico) tenía un dominio teóricamente universal con capital en Roma, pero ejercía su poder efectivo de rey en Alemania, (v. 127). Esta distinción entre reino e imperio pertenece a la mentalidad feudal, según la cual los reyes, cuyo poder es bien concreto, son vasallos del emperador.

v. 134. La puerta de San Pedro sería más propiamente la del Paraíso. Pero es probable que Dante se refiera aquí a la del Purgatorio; en efecto, en Purg. ix, 127, el ángel que vigila esta última dirá que recibió de San Pedro sus llaves.

Comentario general al Canto I

El canto I del Infierno es el hilo que une el gran vuelo de Dante al nivel de sus tiempos, que son, en Italia, tiempos de inmadurez literaria, llenos de promesas de futuro y de los sedimentos de la estancada literatura medioeval latina, aún tiempos de alegorías, bestiarios, enciclopedias y antologías. Siendo el canto más poéticamente endeble dé los cien de que consta la *Comedia*, es, sin embargo, la más útil introducción a su lectura, pues contiene, aun no perfectamente fusionadas (lo que facilita su estudio), las principales características del poema, y también algunos de sus versos más potentes y famosos. Plantea enérgicamente la onírica situación inicial, se enreda algo en la alegoría, dibuja con eficacia la primera escena dramática, con el movimiento, tan distinto, pero igualmente amenazador, de las tres fieras, se enfrenta con la sombra fantasmal de Virgilio, sigue en tono humanístico con una evocación de la antigüedad, vuelve a la alegoría, transformando a Virgilio en un solemne y oscuro oráculo, y termina con el verso: «Allor si mosse ed io gli tenni dietro» (*entonces emprendió el camino y yo lo seguí*), que es el comienzo del viaje maravilloso.

El canto oscila entre esperanzas y desesperación. Cuando el personaje Dante sale de la selva y espera subir por las pendientes de la colina de la salvación, aparecen las tres fieras y Dante pierde «la esperanza de la altura». Entonces vislumbra el espíritu de Virgilio y le grita: «Miserere di me».

Las palabras del antiguo poeta hacen renacer en él la esperanza, basada esta vez no solo en la fe, sino también en la sensación de un parentesco literario. «El largo estudio y el gran amor» que Dante había dedicado a la *Eneida* son el vínculo que lo une a Virgilio y que ahora le da fuerza y renueva en él la esperanza.

Dante da aquí, en los umbrales de su poema, el primer paso de la Edad Media al humanismo renacentista. Es aún un paso vacilante. Pero luego, a medida que el tema avanza y transcurren los cantos, esta veta clásica se va afirmando y va encontrando su equilibrio dentro de esa síntesis de la cultura medioeval que constituye el mundo intelectual de Dante.

Resumen del canto II

En los comienzos del viaje por el mundo de ultratumba, Dante se ve acometido por dudas, que surgen de un sentimiento de insuficiencia frente a la envergadura de la empresa. Pero Virgilio le revela que Beatriz misma, bajada del Paraíso al Limbo, le ha pedido llorando que intervenga para salvarlo de la condena eterna. El nombre de la amada y la certeza de su protección le devuelven a Dante la fortaleza necesaria para este pasaje del mundo natural al sobrenatural.

Canto III

1 Por mí se va a la ciudad doliente,
por mí se va al eterno dolor,
por mí se va entre la perdida gente.

4 Movió justicia a mi alto Hacedor,
hízome la divina Potestad,
la suma Ciencia y el primer Amor.

7 Antes de mí no fue nada creado
sino lo eterno, y yo eterna duro.
Dejad toda esperanza los que entráis.

10 Estas palabras de color oscuro
vi escritas en lo alto de una puerta
por lo que dije: «Su sentido es duro,

13 Maestro», y él a mí como hombre experto,
«Aquí debes dejar toda sospecha,
aquí debe morir la cobardía.

16 Llegamos al lugar donde
te he dicho que verás a las
gentes dolorosas que perdieron el bien del intelecto.»

19 Luego que puso su mano en la mía
con rostro alegre, que me confortó,
en las cosas secretas me introdujo.

22 Aquí suspiros, llantos y altos gritos
sonaban en el aire sin estrellas,
por lo que al comenzar solté unas lágrimas.

25 Diversas lenguas, hablas horrorosas,
palabras de dolor, acentos de ira,
voces altas y roncadas y palmadas,

28 formaban un tumulto que circula,
siempre en el tenebroso aire sin tiempo,
como arena arrastrada en torbellino.

31 Y yo, ceñida por horror la frente,
dije: «Maestro ¿qué es lo que oigo?
¿qué gente es esta, en el dolor vencida?

34 Y él me dijo: «Este trato miserable
sufren las tristes almas de los seres
que vivieron sin gloria y sin infamia.

37 Se ven mezclados al perverso coro
de ángeles que no fueron rebeldes
ni leales a Dios, mas se apartaron.

40 Para no perder brillo el cielo expúlsalos
y el infierno profundo los rechaza,
¿pues cierta gloria a los reos
46 Esperanza de muerte estos no tienen
y su ciega existencia es tan rastrera,
que envidiosos están de cualquier suerte.
49 No queda de ellos en el mundo fama,
indulgencia y justicia los desdeñan:
No hablemos de ellos, sino mira y pasa.»
52 Y yo que los miraba vi una enseña
que girando tan rápida corría,
que incapaz de reposo se creyera.
55 Detrás venía tan largo cortejo
de gente, como nunca pensaría
que muerte a tantos hubiera deshecho.
58 Luego que conocí a algunos de ellos,
descubrí allí la sombra de aquel hombre
a quien el miedo indujo al gran rechazo.
61 En seguida entendí y tuve por cierto
que era aquella la secta de los viles
que ni a Dios gustan ni a sus enemigos.
64 Aquellos ruines que jamás vivieron,
desnudos, iban siempre aguijoneados
por moscones y avispas que allí había.
67 Les rayaban el rostro con la sangre,
que mezclada con llanto, entre sus pies
repugnantes gusanos recogían.
70 Y cuando di en mirar más adelante,
vi gente en la ribera de un gran río,
por lo que dije: «Otórgame, maestro,
73 que sepa quiénes son, y qué costumbre
hace que ansiosos de pasar parezcan,
según discierno bajo luz tan débil».
76 Me contestó: «Ya tú te enterarás,
cuando ambos detengamos nuestros pasos
en la triste ribera de Aqueronte.»
79 Con la mirada vergonzosa y baja,
temiendo que mi hablar le molestara,
quedé callado hasta llegar al río.

82 De pronto vi venir en una barca un viejo
 emblanquecido por sus canas
 que «¡Ay de vosotros, pérfidos!» gritaba.
 85 «¡Nunca esperéis ver otra vez el cielo!
 Vengo a llevaros hasta la otra orilla,
 hacia eternas tinieblas, fuego y hielo.
 88 Y tú que estás allí, ánima viva,
 sepárate de esos que están muertos.»
 Mas, cuando vio que yo no me apartaba,
 91 dijo: «Por otra ruta y otros puertos,
 a otra orilla tú irás para pasar.
 Un leño más liviano ha de llevarte.»
 94 Y el Maestro: «Caronte, no te enojés.
 Así se quiere allá donde se puede
 lo que se quiere, y no preguntes más».

97 Las mejillas lanudas se aquietaron
 del barquero del lívido pantano,
 cuyos ojos brillaban entre llamas.
 100 Mas las almas, cansadas y desnudas,
 cambiaron de color, castañetearon,
 cuando escucharon tan crudas palabras.

103 Maldecían a Dios y a sus parientes,
 a los hombres, lugar, tiempo y origen
 de su simiente y de su nacimiento.

106 Todas juntas después se recogieron
 llorando fuerte en la orilla perversa
 que espera a cada ser que a Dios no teme.

109 Carón, demonio de ojos de brasa,
 haciendo señas, las reúne a todas,
 da con el remo a aquellas que se atrasan.

112 Como en otoño se sueltan las hojas,
 una tras otra, hasta que al fin la rama
 mira en la tierra todos sus despojos,

115 así de Adán la perversa simiente:
 se lanzan de la orilla una por una,
 a un gesto, como el ave a su reclamo.

118 Así se van sobre la onda oscura
 y antes que estén allá desembarcadas,
 de este lado otro grupo se reúne.

121 «Hijo» —me dijo cortés el maestro—,
«los que murieron en la ira de Dios
aquí convergen de cualquier país;
124 prontos están para pasar el río,
pues la justicia de Dios los aguija,
de modo que el temor se hace deseo.
127 Por aquí nunca pasa un alma buena:
por eso, si Carón de ti se queja,
bien puedes comprender qué significa».
130 Cesó de hablar, y la campaña oscura
tembló tan fuerte, que aún del espanto
el recuerdo en sudor todo me baña.
133 De la tierra del llanto salió un viento
que relampagueó una luz bermeja,
la cual anuló en mí todo sentido;
136 y caí como quien sucumbe al sueño.

Notas al canto III

vv. 1-9. La inscripción grabada sobre la puerta del Infierno abarca tres tercetos solemnes; el primero anuncia el dolor y la perdición; el segundo subraya el origen divino de esa terrible justicia; el tercero insiste sobre la eternidad y el carácter absoluto de la desesperación. En el primero, la reiteración o anáfora de ese inicial «por mí» (a través de mí: es la puerta que habla) martilla en el ánimo la impresión pavorosa y sorpresiva, después de la evocación paradisíaca del canto anterior. Pero la repetición es, a la vez, intensificación: al dolor de la ciudad infernal se suma, en el segundo verso, la eternidad y, en el tercero, la gente y su perdición. Sigue el fundamento moral de ese dolor eterno: la justicia. El «alto Hacedor» es Dios; y en los dos versos siguientes, Dios como creador es designado con las tres personas de la Trinidad: «la divina Potestad» es el Padre, «la suma Ciencia» es el hijo (el Logos) y «el primer Amor» es el Espíritu Santo. El verbo «hízome» está en singular, porque según el dogma, se trata de tres personas, pero de una sola sustancia, es decir, de un solo sujeto. El tercer terceto proyecta la puerta en la noche de los tiempos, en las primeras etapas de la creación, según el *Génesis*, cuando nada había sido creado que pudiera ser afectado por la muerte, y, a la vez, en un futuro sin término. Y, en esa amplitud cósmica, campea la negrura de la desesperación total.

vv. 10-11. «Color oscuro», «sentido duro», son expresiones un tanto ambiguas; pero la recomendación que Virgilio le hace a Dante a continuación aclara la acepción en que hay que tomarlas: «oscuro» equivale aquí a «amenazador» y «duro», a «difícil de sobrellevar».

v. 14. «Sospetto» (sospecha), en Dante, significa, bien, como aquí, «temor», bien «duda».

v. 17. El «bien del intelecto» es, para Dante, la suprema verdad, es decir, Dios.

v. 21. «Las cosas secretas» son las del Infierno, que los vivos no conocen ni pueden conocer.

v. 23. «Aire sin estrellas». Empieza aquí la poesía de la «naturaleza negativa», característica del Infierno; Francisco De Sanctis, el principal representante de la crítica romántica en Italia, le dedica una hermosa página. Dice, entre otras cosas: «La naturaleza, despojada de su vida, de su cielo, de su luz, de sus esperanzas, es una sublimidad que sume el ánimo en el terror; la naturaleza, despojada de su belleza, es lo «bello negativo», lleno de desgarramiento y de melancolía. Es la naturaleza desnaturalizada, depravada, a imagen del pecado».¹²

La oscuridad aísla, en cierta forma, el impacto auditivo de la horrible sinfonía que va subiendo de tono, de los suspiros a los gritos agudos. En el tumulto, las voces individuales, de dolor o de ira, y los golpes, se confunden como granos de arena en el vendaval, es decir, sin perder su existencia autónoma.

v. 33. «Vencida», ya sin ánimo de lucha, entregada.

v. 36. Son los que nunca fueron buenos, a pesar de no haber sido nunca malos; los que no tuvieron en la vida más objeto que seguir viviendo; y entonces —lo dirá el poeta más adelante (v. 64)— tampoco vivieron verdaderamente. La vida es lucha, y permanecer neutrales entre lo que se considera bien y lo que se considera mal es renunciar a vivir. Todo el canto III, a partir de este verso, es una exaltación del compromiso, a través del desprecio de los indiferentes.

vv. 37-42. *Coro*, en el sentido antiguo de 'grupo'. La biblia relata la rebelión de una parte de los ángeles, encabezados por Lucifer, contra Dios, y su lucha con los ángeles leales (Apoc. III), pero no dice que hubiera neutrales. Estos aparecen en la tradición medioeval. Dante los coloca en el Anteinferno, junto con los demás indiferentes por egoísmo, pues, de admitirlos, el Paraíso perdería su perfecta belleza y el Infierno propiamente dicho su carácter de profunda indignidad.

vv. 49-51. Es el terceto del supremo desprecio, que borra del mundo verdaderamente humano a toda esa multitud, que, en realidad, «nunca estuvo viva» (véase v. 64).

v. 59. Dante no nos dice el nombre de quien se vio inducido por el temor al «gran rechazo». Es muy probable que se trate de Celestino v, pobre ermitaño, llegado al trono pontificio en forma accidental, como consecuencia de las insolubles dificultades a que se vio enfrentado el cónclave de 1294. A los cinco meses renunció a la jefatura de la iglesia, sintiéndose sobrepasado por una responsabilidad que, según él, excedía sus capacidades. Tuvo fama de santidad y su memoria era venerada,

12 F. D. S., *Storia della letteratura italiana*. Milán: Treves, 1925, p. 15.

ya en tiempos de Dante, por los franciscanos espirituales, por lo que el desprecio que Dante demuestra parece extraño. Pero la renuncia de Celestino posibilitó la elección de Bonifacio VIII, el gran enemigo de Dante, y esto explicaría el encono del poeta. Las otras hipótesis convienen aún menos, a no ser la que propone el nombre de Pilato, quien no quiso sentenciar a Jesús ni defenderlo, «lavándose las manos de su sangre». Esta duda no contribuye, como otras originadas por la oscuridad de las profecías, a intensificar la poesía del canto; al contrario.

v. 78. Ya según las creencias paganas, para acceder al reino de los muertos, había que cruzar el río Aqueronte en el barco de Caronte. En estos primeros cantos del Infierno, las imitaciones virgilianas (especialmente del libro VI de la *Eneida*) son numerosas y evidentes, como si Dante hubiera querido crear en la mente del lector la idea de una continuidad, por lo menos literaria.

v. 82. El barquero es Caronte, la primera figura demoníaca que se nos presenta en el relato del viaje infernal de Dante. Casi todos los demonios que desempeñan funciones importantes, en la vigilancia de los distintos círculos o en el castigo de los pecadores (Minos, Cerbero, Pluto, el Minotauro, los centauros, los gigantes, etc.) proceden, como él, de la mitología clásica. Esto obedece no solo, como decíamos, a una preocupación prehumanística, sino también a tradiciones arraigadas que se originaron cuando las creencias politeístas del paganismo, tan difíciles de suprimir, especialmente en el campo, fueron incorporadas en parte, a nivel popular, al aspecto negativo, demoníaco, del cristianismo.

vv. 91-93. Carón alude al velocísimo barco, impulsado por el movimiento de las alas de un ángel, que, según Dante, lleva a las almas de los que han merecido salvarse, desde la desembocadura del Tíber a los pies de la montaña del Purgatorio (véase Purg. II).

vv. 94-97. La fórmula con que Virgilio aplaca a Caronte es la misma con la que acallará los gritos de Minos en el canto V de esa misma cántica (vv. 22-24). La repetición textual en ocasiones similares y las reiteraciones de sonido y sentido, dentro de la misma fórmula, le dan a esta cierto carácter mágico. Naturalmente, el lugar donde se puede lo que se quiere es el Paraíso.

v. 114. De este verso como de otros muchos del poema, hay dos redacciones distintas, lo que frecuentemente acontece cuando, perdido el autógrafo, el texto se transmite a través de la obra de copistas pertenecientes a épocas y ámbitos distintos. La multiplicidad de las variantes (o «lecciones») constituye una dificultad que se atenúa, sin desaparecer

del todo, con el advenimiento de la imprenta. De ahí, la necesidad de las ediciones críticas, especialmente para los textos medievales. Este verso, en la edición crítica de Vandelli, reflejada en nuestra traducción, es: «Vede alla terra tutte le sue spoglie», que humaniza la planta. Momigliano, en cambio, acepta la otra lección: «Rende alla terra...», más sencilla y austera, pero con base más endeble en los manuscritos (*Devuelve al suelo todos sus despojos*).

v. 115. «La simiente (descendencia) de Adán es, obviamente, la humanidad, que, según la teología católica, desciende toda de una sola pareja, formada por Adán y Eva. La parte perversa de esa descendencia es la que se reúne a orillas del Aqueronte.

v. 117. «Reclamo», «pájaro o ave doméstica, enseñada para que con su canto atraiga a otra de su especie» (Dicción, castellano de Ochoa).

v. 122. «Morir en la ira de Dios» equivale a morir en pecado mortal, sin arrepentimiento.

v. 134. Dante usa transitivamente, como licencia poética, el verbo intransitivo italiano *balenare* ('relampaguear'). Al traducir, se hizo lo mismo con el correspondiente verbo español. El ventarrón, el relámpago rojo, la pérdida de los sentidos por parte de Dante, hunden el relato, llevado hasta ahora con tono realista, en una atmósfera completamente sobrenatural. Al volver en sí, Dante se encontrará en el Limbo, dentro de un paisaje en el que no hay ya rastro del río ni de su barquero.

Resumen del canto IV

El poeta, despertado por un trueno, entra en el primer círculo infernal, el Limbo, sede de los justos (entre ellos el mismo Virgilio) que no conocieron a Cristo. Única pena: deseo insatisfecho de ver a Dios. Allí, además de los niños muertos sin bautismo, están los grandes a quienes Dante admira fuera del mundo cristiano. En una zona iluminada, están muchos poetas y sabios de la antigüedad. La exaltación que Dante experimenta al contemplarlos está llena de espíritu ya humanístico.

Canto V

1 Así bajé del círculo primero
al segundo, que encierra en menor sitio
tanto mayor dolor que arranca gritos.

4 Está allí, horrible, Minos, y gruñendo:
examina las culpas a la entrada;
juzga y manda según cómo se ciñe.

7 Digo que cuando el alma mal nacida
llega delante, toda se confiesa;
y aquel conocedor de los pecados

10 ve cuál lugar del infierno es el suyo:
se ciñe con la cola tantas veces
cuantos círculos quiere que la hundan.

13 Siempre tiene delante muchas almas
que van por turno cada cual al juicio;
dicen y oyen y abajo se despeñan.

16 «Oh tú que llegas al penoso hospicio,
—me dijo Minos cuando alcanzó a verme,
dejando el acto de tan alto oficio—

19 mira cómo entras y en quién te confías:
¡La amplitud de la entrada no te engañe!»
Y mi maestro a él: «Y por qué gritas?

22 No pongas traba a su fatal camino:
así se quiere allá donde se puede
lo que se quiere, y no preguntes más.»

25 Ahora empiezan las dolientes notas
a hacérseme sentir; yo ya he llegado
allí donde me hiere mucho llanto.

28 Llegué a un lugar donde la luz es muda,
que muge como el mar en la tormenta
si lo combaten vientos encontrados.

31 El turbión infernal que no descansa
arrastra a los espíritus con furia:
volteándolos, y a golpes, los castiga.

34 Y cuando llegan ante el hundimiento,
allí los gritos, el llanto, el lamento,
allí maldicen la virtud divina.

37 A tal tormento vi que condenado
estaba quien pecara carnalmente
la razón sometiendo al apetito.

40 Como los estornines van volando
en el invierno, en fila ancha y tupida,
así en el viento los malos espíritus:
43 Arriba, abajo, aquí y allá los lleva;
no los consuela nunca una esperanza
no digo de reposo, mas de alivio.
46 Como las grullas cantan sus endechas,
en el aire formando larga línea,
así yo vi venir lanzando quejas,
49 sombras traídas por el vendaval,
por lo que pregunté: ¿Qué gente es esa
a la que el viento negro así castiga?»
52 «Entre las que tú quieres conocer,
la primera —me dijo aquel entonces—
fue emperatriz sobre muchos idiomas.
55 Tan entregada estuvo a la lujuria,
que el placer hizo lícito en sus leyes,
para borrar la infamia en que caía.
58 Ella es Semiramis; de ella se lee
que a Nino sucedió y fue su esposa;
reinó en la tierra que el Sultán gobierna.
61 La otra se dio muerte enamorada,
infiel a las cenizas de Siqueo;
viene después Cleopatra, lujuriosa.
64 Mira a Helena, por quien tan largo tiempo
de penas transcurrió, y al gran Aquiles
que con Amor mantuvo al fin combate,
67 ve a París, a Tristán»; y a más de mil
almas nombró, indicándolas a dedo,
que amor de nuestra vida separó.
70 Luego que hube a mi maestro oído
nombrar héroes y damas de otros tiempos,
por la piedad yo me sentí extraviado,
73 y comencé: «Poeta, muy gustoso
hablaría a esos dos que juntos van y
parecen tan leves en el viento.»
76 Y él a mí: «Verás cuando se encuentren
más cerca, y entonces ruégales en nombre
de ese amor que los lleva; ellos vendrán».

- 79 Cuando los dobló el viento hacia nosotros,
moví la voz: «Oh almas angustiadas,
venid a hablarnos si otro no os lo niega.»
- 82 Como al llamado del deseo vuelan
con ala abierta y firme al dulce nido
las palomas, llevadas por su anhelo,
- 85 salieron de la fila en que está Dido,
 viniendo por aquel aire maligno;
tan fuerte fue el afectuoso grito.
- 88 «Oh animal amable y bondadoso,
que por el aire lívido visitas
a los que el mundo hemos teñido en sangre,
- 91 si fuese amigo el rey del universo,
a él imploraríamos tu paz,
pues te apiadas de nuestro mal perverso.
- 94 Lo que decir o que escuchar os plazca
nosotros os oiremos y hablaremos,
mientras el viento, como ahora, calle.
- 97 Está la tierra donde yo nací
en la marina adonde el Po desciende
para encontrar la paz con sus secuaces.
- 100 Amor, que a todo amado a amar obliga,
me prendo de este con tan fuerte encanto,
que, como ves, aún no me abandona.
- 106 El Amor nos condujo a un mismo fin:
Caína espera a quien nos dio la muerte.»
Estas palabras ellos nos brindaron.
- 109 Al oír a esas almas ofendidas
bajé la vista, y baja la mantuve,
hasta que dijo el poeta: «¿Qué piensas?»
- 112 Contestándole dije: «¡Ay de mí, cuántos
deseos, cuántos dulces pensamientos
al doloroso paso los llevaron!»
- 115 Luego me volví a ellos y hablé yo,
y comencé: «Francisca, tus martirios
llorar me hacen de piedad y pena.
- 118 Pero dime: en el tiempo de los dulces
suspiros ¿cómo concedió el amor
que conocierais los deseos dudosos?»

121 Y ella a mí: «Ningún mayor dolor
que recordar las épocas felices
en la miseria: tu doctor lo sabe.
124 Pero, si en la raíz de nuestro amor
un interés tan afectuoso tienes,
haré yo como aquel que llora y habla.
127 Leíamos un día por deleite
de Lancelote cómo amor lo asió:
nos hallábamos solos, sin sospechas.
130 Esa lectura nos llevó a mirarnos
y los colores nos quitó del rostro;
mas solo un punto fue el que nos venció.
133 Cuando leímos que la ansiada risa
era besada por un tal amante
este, que me será por siempre unido,
136 la boca me besó temblando fuerte:
Galeoto fue el libro y quien lo hizo:
en aquel día no leímos más.»
139 Mientras que esto un espíritu decía,
lloraba el otro tanto, que de pena
perdí el sentido como si muriera,
140 y caí como un cuerpo muerto cae.

Notas al canto V

v. 2. Teniendo el Infierno la forma de un embudo, cada círculo tiene menor diámetro que el anterior.

v. 4. Minos, en la mitología grecorromana, fue rey de Creta y, luego, uno de los tres jueces infernales. Dante lo transforma en demonio, que, como ejecutor de la voluntad de Dios, conserva la solemnidad de sus antiguas atribuciones, unidas, en una feliz fusión, con lo grotesco de sus caracteres demoníacos. Con el juicio a que Minos somete a las almas, comienza el verdadero Infierno como lugar de castigo, pues los espíritus del limbo no son pecadores. En el primer canto del Purgatorio, Virgilio, justificando su salida y la de Dante del Infierno, dirá a Catón: «No violamos los eternos decretos pues este vive, y yo no he sido sentenciado por Minos» (Purg. I, vv. 76-77).

v. 6. Verso de un extraordinario dinamismo, que refleja el ritmo rápido e incansable con que cumple sus funciones esta figura estatuaría, tan sólidamente plantada en los umbrales del Infierno. El v. 4, el de la presentación, en el original, suena así: «Stavvi Minos (en el texto original es: «Minòs»), orribilmente, e ringhia», donde el acento secundario, pero en este caso muy importante, en la primera sílaba (tan insólito) fija por la eternidad al juez infernal en su puesto, mientras las consonantes del segundo hemistiquio, con su estridencia, nos transmiten la expresión fónica de su horrorosa bestialidad. En la poderosa síntesis del v. 6, el juez infernal, sin moverse de su puesto, envía cada alma a su lugar de castigo con rápida precisión, indicando el círculo respectivo con ceñirse otras tantas veces el cuerpo (Solo en los versos siguientes descubrimos que, para eso, Minos se sirve de su cola). El acento en la séptima sílaba, que Dante utiliza generalmente para cambiar el ritmo de una secuencia, y que aquí no se pudo conservar en la traducción, contribuye a acompañar fónicamente esa impresión de rapidez fulmínea dentro de una inexorable regularidad.

v. 15. Repite los caracteres del v. 6, pero referidos a las almas. Los tres actos del juicio: confesión, sentencia, castigo, están reunidos en un solo verso, con tres verbos, el último de los cuales cierra la tragedia con un despeñarse del alma, que marca su segunda muerte. **v. 16.** «Penoso hospicio» es el Infierno.

vv. 17-19. Minos trata de debilitar la confianza plena que Dante tiene en Virgilio. La amplitud de la puerta de la perdición es una metáfora evangélica (Mateo, vii, 13), que en Dante se transforma en un dato concreto de su relato.

vv. 22-24. «Fatal» es el camino de Dante, porque inevitablemente debe cumplirse la voluntad de Dios. Tal inevitabilidad es remachada por las palabras que Virgilio pronuncia a continuación, que son algo así como una fórmula exorcística para aplacar a los demonios (véase C. III, vv. 95-96). Con este terceto se cierra el primer episodio del canto. Hay un cambio de escena y de tono, marcado por ese «ahora» inicial del v. 25.

v. 28. «la luz muda» es otra imagen sinestésica, como «el sol» que «calla» del canto I (v. 60).

vv. 29-33. El vendaval que arrastra a los pecadores carnales es el castigo adecuado para quien se abandonó a los impulsos violentos de la pasión; Dante llama a esta adecuación «Il contrappasso», algo así como la pena del talión. En la interpretación alegórica, el turbión representa los embates mismos de las pasiones desenfrenadas.

v. 34. Se discute acerca de este desmoronamiento. Según la tradición que Dante recoge, se produjeron varios, a raíz del terremoto que hubo en el momento de la muerte de Jesús (Inf. cantos xii y xxi). Sapegno supone con Pagliaro que fuera ese el lugar por donde las almas se despeñan para ir a sufrir su pena; pero Dante no lo dice.

v. 35. La intensidad del verso va decreciendo; del clamor inicial se pasa a una queja que encuentra un eco sutil en la intimidad del poeta, quien solo en estos tonos más quedos y en algunas comparaciones delicadas y nostálgicas como la de los estorninos revela, en esta primera parte del canto, su participación emotiva, tan evidente en la segunda.

vv. 52-60. Las figuras de Semiramis y de su esposo Niño, a las que se atribuía la fundación del imperio asirio, se pierden en la niebla de la leyenda. La fuente de Dante es la *Historia adversum paganos* (*Historia contra los paganos*) de Pablo Orosio, en la que se cuenta que Semiramis, para justificar sus costumbres licenciosas, decretó «que fuera lícito (*licitum*) lo que a cualquiera le viniera en ganas (*libitum*)». Y Dante traduce: «che libito fe'licito in sua legge», verso que no se puede verter literalmente por no existir en español el latinismo «libito». La tradición

atribuye a esta reina grandes conquistas en el cercano Oriente (región que Dante indica en forma vaga, como las tierras gobernadas por el Sultán, queriendo decir probablemente solo que estaban pobladas en su tiempo por musulmanes). La expresión «sobre muchas lenguas» equivale, naturalmente, a «sobre muchas naciones».

vv. 61-62. Los otros personajes de este doloroso desfile son: Dido (la reina tiria que fundó Cartago y, según cuenta Virgilio en la *Eneida*, después de haber jurado eterna fidelidad a la memoria de Siqueo, su primer marido, se enamoró de Eneas, en tal forma que, cuando este la dejó, llamado por más altos deberes, se mató), Cleopatra (que fuera reina de Egipto y quiso resistir al imperialismo romano con la fuerza de sus encantos), Helena (cuyo amor adúltero por el troyano París fue causa de la guerra de Troya, según la tradición recogida por la epopeya homérica), Aquiles (otro personaje homérico, el héroe máximo de la *Ilíada*, quien, al final, se enamoró de Polisena, hija de Príamo, olvidando sus precauciones de guerrero, lo que fue causa de su muerte), París (el amante de Helena), Tristán (el caballero de las leyendas bretonas medievales, el amante de la rubia Isolda), y mil más. El nombre de Tristán, que evoca encantamientos y filtros mágicos, y cuya historia pertenecía al mismo ciclo legendario que la de Cancelóte, causa ocasional de la tragedia de Pablo y Francisca, envuelve la escena en una atmósfera a la vez fantástica y emotiva.

Este carácter de la procesión se revela claro al final, en la profunda turbación de Dante. Dice, a este propósito, Momigliano: «La noble designación genérica de aquella multitud, envuelta en un aire de conmoción, hace de este desfile casi un motivo melódico, en el que ya se encuentra el germen de la musical tragedia de Pablo y Francisca».

v. 73. En esta levedad del vuelo, que distingue de los demás a los célebres protagonistas del canto, hay un primer indicio de la delicadeza con que Dante va a delinear las dos figuras. Se trata de una trágica historia de amor y de muerte, muy conocida en tiempos de Dante, especialmente en los ambientes que el poeta frecuentó (Francisca era la tía de Guido, señor de Ravena, quien acogió en su corte al gran exiliado en los últimos años de su vida). Francisca, esposa de Gianciotto Malatesta, señor de Rímmini, había cedido, enamorada, al amor de su cuñado Pablo. Sorprendidos por el marido, los dos amantes encontraron la muerte a manos de él. Dante idealiza este amor, aun condenándolo. La misma gentileza espiritual de estos dos seres, que los predisponía a amar, la soledad compartida, la lectura de una novela en que el amor está rodeado de fantasía y encanto,

los llevaron a cometer el adulterio con el mismo entero abandono con que ahora se dejan llevar por el torbellino infernal.

v. 81. «otro», es la divinidad o alguno de los ejecutores demoníacos de la voluntad divina. Pocas veces en el Infierno se nombra directamente a Dios. Más adelante, Francisca aludirá a él, llamándolo: «el rey del universo».

vv. 82-84. La famosa comparación de las palomas, con lo que implica de ternura, parece poner en la tragedia una nota de inocencia natural, tan natural como el vínculo entre «amor» y «corazón gentil» en la teoría estilnovista, vínculo que, frente a la moral religiosa, se revela ambiguo, y por eso es el tema subyacente y dramático de todo este canto.

vv. 85-87. «Maligno-afectuoso»: el contraste entre los dos adjetivos nos da el tono del canto.

v. 88. «Animal», significa aquí: ser vivo. La palabra está tomada en su sentido literal más amplio.

v. 90. Francisca no dice aún su nombre; solo menciona esas manchas de sangre que Pablo y ella dejaron en la tierra.

vv. 91-93. La tremenda añoranza de la época en que Dios podía serles amigo, el desear para el peregrino desconocido esa paz definitivamente perdida para ellos, nos dan indirectamente el retrato espiritual de los dos amantes. Francisca habla por los dos; Pablo —lo vemos al final— llora. A pesar de esta delicadeza de sentimientos, su «mal» (tanto el pecado como el castigo) es «perverso», es decir, irredimible; y, a pesar de esta «perversidad», Dante siente y manifiesta una compasión, que conmueve a Francisca y agudiza su nostalgia. Dante ama estas creaciones suyas y sufre con ellas, por una condena en la que en cierta forma se siente implicado por su participación en una corriente literaria que había hecho del «amor gentil» un ideal moral. Siente hacia esas almas perdidas el sentimiento dolorosamente fraternal del náufrago que se salva (canto I, vv. 22-27) por los que fueron tragados por las aguas. Sin la intervención de Beatriz y de Virgilio, Dante mismo se hubiera condenado. Por eso quienes, a propósito de Francisca o de Farinata, hablan de un Dante juez, se equivocan. Adoptando el mismo lenguaje, diríamos que se siente coimputado.

v. 99. El Po con sus afluentes encuentra la paz en el mar. Es una metáfora, para una simple indicación geográfica, Pero las imágenes de paz parecen obsesionar a Francisca como el recuerdo del agua al sediento. Alude a la región de Ravena, en la costa adriática.

v. 100. Acerca del valor de esta palabra «Amor», repetida al principio de tres tercetos consecutivos, con progresiva intensidad de significado

(desde su interpretación estilnovista, al sentido de trágica fatalidad que le dieron los antiguos, para terminar en un desenlace de pecado, muerte y perdición eterna), véase el comentario general a este canto.

vv. 101-102. El rencor que revelan estas palabras nos descubre otro aspecto de este complejo carácter de mujer: el embeleso de ese amor destinado a durar por la eternidad no excluye el odio, un odio terrible, que solo en el Infierno podía encontrar su lugar (recuérdese el del conde Hugolino). Este odio volverá a asomar en el v. 107.

vv. 106-108. En general, el terceto dantesco es una unidad. En este, la unidad se quiebra, de acuerdo con el sentido: el discurso de Francisca termina bruscamente en el segundo verso, intensísimo, produciendo una fuerte pausa antes del terceto, de tono muy bajo, al que hay que pronunciar como entre paréntesis. Caína se llama el penúltimo anillo del último círculo del Infierno, donde están eternamente castigados en el hielo los traidores de sus familiares (del nombre de Caín, quien, según la tradición bíblica, mató a su hermano Abel). El v. 107 es, a la vez, maldición y expresión de una satisfacción feroz por la segura venganza.

vv. 109-111. En este terceto Dante se nos presenta como el verdadero centro del canto. Dice Momigliano: «No hay otro pasaje en las obras de Dante, donde su perfil de poeta, encerrado en el melancólico encanto del sentimiento amoroso, sea tan fascinador como en el diseño leve de este terceto».

v. 114. El «doloroso paso» es el de la culpa. Los «dulces pensamientos» (la expresión es estilnovista) han llevado a la catástrofe, es decir, al pecado. Esta reflexión perturba hondamente la conciencia de Dante, quien, en la pregunta que dirige a Francisca, demuestra un apasionado interés en saber hasta qué punto y cómo los «dulces suspiros» (otra expresión estilnovista) dieron paso a «los deseos dudosos», deseos perturbadores y llenos de dudas y peligros.

v. 123. «Tu doctor lo sabe». Se refiere a Virgilio, que recordaba sin duda en el Limbo su vida feliz en Roma. Doctor está tomado en su sentido etimológico de «maestro». Las canciones de gesta y los relatos en prosa inspirados en las leyendas del ciclo bretón (el rey Arturo y los caballeros de la tabla redonda, Tristán e Isolda, la reina Ginevra y Lancelote del Lago, etc.) se difundieron mucho entre la nobleza del occidente europeo. Los segundos tuvieron particular fortuna entre las damas, por rodear las hazañas guerreras de una atmósfera fantástica y sentimental. La escena a que se alude aquí es aquella donde Galeoto convence a la reina Ginevra para que conceda sus favores a Lancelote y lo bese. Y esto explica el v. 137.

vv. 128-137. Soledad y abandono al placer de la lectura crean las condiciones de máxima vulnerabilidad. Los dos lectores no sospechaban lo que acontecía en su interior. Las miradas, la palidez, el beso son anillos sucesivos de una cadena presentada como fatal. Los versos 135 y 136, en que el episodio culmina, están estrechamente ligados: el pecado se une al castigo, pero también a la eternidad de ese amor, del que Francisca no se arrepiente (no hay arrepentimiento en el Infierno). «Este, que me será por siempre unido» es un desafío y puede considerarse paralelo al desprecio por el Infierno que muestra Farinata.

v. 138. La primera parte del discurso de Francisca se cierra con un brusco acento de odio, que deja la impresión de un corte súbito por exceso de pasión; esta segunda parte queda también como interrumpida en este verso, en el que, sin embargo, a la congoja se une un delicado sentimiento de recato. El relato no queda verdaderamente cortado, se prolonga en la fantasía y en la emoción del lector.

vv. 139-142. Dante, conmovido por el relato de Francisca, llega al máximo de su turbación por el llanto de Pablo, que no dice una palabra. El desvanecimiento de Dante es más significativo, por lo que sugiere que por el hecho en sí. La enunciación escueta de este último es tan recatada como el final del discurso de Francisca. El último verso del canto es célebre por su sonido sordo y su ritmo cortado que refleja la caída pesada de un cuerpo inerte (*e caddi come corpo morto cade*).

Comentario general al canto V

Para entender el canto v en todas sus dimensiones es necesario, aunque no parezca, tener en cuenta, entre otras cosas, también el canto ii de esta misma cántica, en el que Virgilio relata a su novel discípulo la visita efectuada por Beatriz, la Amada, al limbo, para rogarle que salvara a su amigo, que se encontraba en peligro mortal. Hay entre los dos cantos una afinidad de puntos de partida y una fundamental oposición en el desarrollo. Ni se menciona a Beatriz en el canto v, pero Francisca procede del Dulce Estilo, en cuyo marco se encuadraba, para Dante, el recuerdo de Beatriz, y lleva el estilnovismo a su catástrofe trágica, a su punto de fractura. Tanto el relato de Virgilio en el canto ii, como el de la amada de Pablo en el v están divididos en dos partes por una pregunta de carácter estructural; en ambos la segunda parte es la más movida y dramática: escena idílica de paraíso en un caso, escena trágica que anuncia el infierno en el otro. Pero lo que interesa aquí no es este paralelismo formal, sino las raíces que ambos relatos tienen en la juventud de Dante, en su poética juvenil que es a la vez una visión de la vida, es decir en el Dulce Estilo.

La mujer amada, con su belleza y virtud, conduce hacia Dios a los corazones «gentiles». Esta era la definición y la justificación del amor estilnovista; este es el contenido de la famosa canción de Guinizelli que fue adoptada *a posteriori* como declaración de principios de la nueva corriente. Pero la atmósfera trágica o melancólica que domina en ese mundo espiritual estilnovista, tan etéreo y elusivo de toda determinación material, indica una íntima duda, que llega a ser, a veces, abierta contradicción. De esta contradicción se salva la *Vita Nova* de Dante, primero, haciendo consistir la felicidad, no en el amor compartido, sino en el canto (en cantar las loas de la amada), y, luego, con la muerte y la transfiguración de Beatriz. En el segundo canto del Infierno, Beatriz se inclina sobre Dante en peligro con infinita ternura: puede hacerlo porque pertenece al paraíso; su fervoroso afecto hacia el poeta puede ser tanto la intensificación purificada de un amor espiritual (que, por otra parte, en la *Comedia*, no

necesita ser otra cosa que la objetivación del amor que Dante siente por ella), como el amor divino, la tercera persona de la Trinidad. La interpretación es discutida, pero no veo porque no puedan identificarse las dos posibilidades, cuando, para Dante, en los bienaventurados hay una sola clase de amor, que es ardiente caridad.

Justamente por esta nueva naturaleza que, sin perder la suya propia, Beatriz ha adquirido con la muerte, Dante, que en la *Vita Nova* no nos presenta ninguno de sus atributos físicos, se atreve aquí a imaginar sus palabras y sus gestos.

En cambio, en el canto v, el drama que se desarrolla en el alma de Dante no tiene más catarsis que la poética: hay en él un evidente conflicto entre la piedad humana y el reconocimiento de la justicia de una condenación eterna. El mismo drama interior (choque entre humanidad y teología) se produce en Dante frente a Brunetto Latini y el conde Hugolino.

Pero también hay aquí, ante el remolino de los lujuriosos, como por otras razones en el canto de Farinata, un elemento más personal, una nota sutilmente autobiográfica, el reflejo de una amargura vivida. Esa amargura procede de un ideal juvenil de pureza, el del Dulce Estilo, que se ha revelado ambiguo y no ha salvado al poeta de su «extravío», ni a Francisca de la perdición.

Ivonne Batard intuye el peso de la ambigüedad en este canto: «Expresiones como: “aere maligno”, “aere perso”, “il Po discende peraver pace”, “anime offense”, “dubbiosi disiri, disiato riso” (*aire maligno, aire oscuro, el Po baja para encontrar la paz, almas ofendidas, dudosos deseos, deseada sonrisa*), etc., contribuyen, por su sentido ambivalente, a crear el telón de fondo del paisaje psicológico, una confluencia continua de la piedad y del rigor».¹³

Pero, de tales expresiones ambivalentes, la más importante es la que Ivonne Batard no cita: Amor, una de las palabras claves para entender los siglos XIII y XIV y, sin duda, la principal para entender a Dante. El poeta mismo le ha dado en este canto un particularísimo relieve, llevándola, en un «crescendo» *de pasión, desde la gentileza estilnovista al pecado y a la muerte sin redención*.

A propósito de la primera parte de este célebre relato de Francisca, todos los comentaristas citan abundantes pasajes de la canción de Guinizelli: «Al cor gentil ripara sempre Amore» (*en el corazón gentil se refugia siempre el Amor*), y especialmente el verso «Foco d'Amore

13 Ivonne Batard, *Dante. Minerve et Apollon*. París: Les belles lettres, 1952, p. 119.

in gentil cor s'apprende» (*fuego de Amor en corazón gentil se prende*»), así como la canción de la *Vita Nova* en que esta de Guinizelli aparece literalmente citada: «Amore e'l cor gentil sono una cosa / sì come il saggio in suo dittare pone» (*Amor y corazón gentil son una sola cosa, como lo dice el sabio en su obra...*). Pero hay, en las palabras de Francisca, algo más que reminiscencias literarias: hay una verdadera cita, que recuerda una vivencia, hay una designación precisa, cuyo valor dramático solo Croce y, más recientemente Sapegno, intuyeron al pasar: una delicadísima y dolorosa alusión autobiográfica a la impotencia de esa gentileza del corazón y del amor estilnovísticamente concebido para conservar puro al ser humano.

En el Purgatorio, esa nostalgia de la inocencia juvenil es más intensa y reposada a la vez, y tiene un carácter casi continuado; en el Infierno, se expresa solamente, en forma muy dramática, en este canto, y nos da la clave de la comprensión compasiva que Dante experimenta por los dos amantes. El amor de Francisca por Pablo tiene, en efecto, raíces comunes con el de Dante por Beatriz en la «gentileza», es decir en el refinamiento moral y; ¿por qué no?, literario del Dulce Estilo. Por esto Dante se siente profundamente turbado ya por este primer relato de Francisca, en que Momigliano, extrañamente, no ve, sino reminiscencias literarias y alardes académicos. Por esto su piedad, es decir su participación personal en la tragedia, es tan intensa, como para hacerle, al final, perder el sentido, caso único en la *Comedia*. Los tres tercetos del Amor le dan a la escena una perspectiva amplia y profunda y ensanchan el «torbellino infernal» hasta el mismo Dante, quien —Momigliano mismo lo dice— se vuelve, con su meditación severa y triste que separa las dos partes del discurso de Francisca, el verdadero centro de la acción.

Así el Dulce Estilo reaflorea en la *Comedia* que es su antítesis, pero, de ensueño, se hace drama. Sus protagonistas, que eran vagos espíritus sin contorno, en el reino de los muertos, se vuelven personas.¹⁴

14 Extraído de L. F. C., «Beatriz y Francisca en el Infierno». *Marcha*, mayo 21 de 1965, p. 10 de la segunda sección.

Resumen de los cantos VI al IX

Al recobrar los sentidos, Dante se encuentra en el círculo de los golosos, tendidos bajo una fuerte lluvia, acompañada de granizo y nieve, y atormentados por el demonio Cerbero, un perro, que ladra horrorosamente y los ataca con dientes y uñas. Allí el poeta encuentra a su conciudadano Ciacco, que le predice la próxima derrota de los güelfos blancos de Florencia. En el cuarto círculo se castiga a los avaros y a los pródigos, condenados a desplazar grandes rocas con el pecho. De este círculo al siguiente baja una corriente de agua en ebullición que forma la laguna Estigia, donde están sumergidos en distinta medida los iracundos y los indolentes. Dante y Virgilio cruzan estas aguas pantanosas en la navicilla de Flegias, y, después de un breve y violento diálogo con el alma del iracundo Felipe Argenti, desembarcan ante las puertas de la ciudad de Dite, donde empieza el Infierno profundo, que castiga los pecados de la inteligencia (los ya vistos se deben a incontinencia de los sentidos). A pesar de las murallas que la rodean, Dante puede ver los rojos reflejos del fuego. Los demonios se oponen al ingreso de los dos poetas, pero baja un ángel del cielo para obligarlos a ceder. Una vez entrados, los peregrinos se encuentran en un vasto cementerio, cuyas tumbas incandescentes encierran las almas de los herejes.

Canto X

- 1 Ahora se va por un sendero oculto
que está entre la muralla y los martirios
mi maestro, y yo tras sus espaldas.
- 4 «Oh virtud suma, que por los impíos
círculos —dije— a tu placer me guías,
háblame y satisface mis deseos.
- 7 ¿A la gente que yace en los sepulcros
se puede ver? Están ya levantadas
todas las losas y nadie hace guardia».
- 10 «Todas, me contestó, se cerrarán
cuando de Josafat vuelvan las almas
con los cuerpos que arriba ellas dejaron.
- 13 Su cementerio tienen de este lado
con Epicuro todos sus secuaces
que con el cuerpo hacen morir el alma.
- 16 Por eso la pregunta que me haces
pronto aquí mismo será satisfecha,
así como el deseo que me callas.
- 19 Y yo: «Buen guía, no te tengo oculto
mi corazón, sino por hablar poco:
a esto varias veces me exhortaste.»
- 22 «Toscano, que por la ciudad del fuego
andas vivo y hablando honestamente,
un momento detente en este sitio.
- 25 De manifiesto pone tu lenguaje
que naciste en aquella noble patria
a la que fui quizás harto molesto.»
- 28 Súbitamente salió este sonido
de una de las tumbas; temeroso
un poco más me aproximé a mi guía.
- 31 Y este me dijo: «Vuélvete! ¿Qué haces?
Mira allá a Farinata que se ha erguido:
cintura arriba todo lo verás!»
- 34 Tenía ya mis ojos en los suyos:
se erguía con el pecho y con la frente
cual si tuviera al infierno en desprecio.
- 37 La mano alentadora de mi guía
hacia él me empujó entre sepulturas
mientras decía: «Mide tus palabras».

40 Cuando al pie de su tumba me detuve,
miróme un poco y casi con desdén
preguntó:» ¿Quiénes fueron tus mayores?»
43 Yo que de obedecer deseoso estaba
nada oculté y todo se lo dije:
y él levantó un poco las pestañas
46 Y dijo: «Fueron fieramente hostiles
a mí, a mi familia y mi partido,
tanto que yo los dispersé dos veces.»
49 «Si los echaron, de doquier volvieron,
y una y otra vez —le respondí—,
arte que no aprendieron bien los vuestros.»
52 Allí surgió en la vista descubierta,
un alma hasta el mentón, junto a la otra;
quizá se había alzado de rodillas.
55 Miró en torno de mí, como queriendo
ver si algún otro estaba allí conmigo;
mas cuando se extinguió toda su duda,
58 llorando, dijo: «Si por esta ciega
cárcel tú vas por alteza de ingenio,
¿dónde está mi hijo, que no está contigo?»
61 Y yo a él: «Por mí mismo no vengo:
quien allá espera hacia aquel me guía
que quizá vuestro Guido tuvo en menos».
64 Sus palabras y el modo de su pena
ya me habían dicho cuál era su nombre;
por eso mi respuesta fue tan clara.
67 De súbito se irguió gritando: «¿Cómo
dijiste? ¿Tuvo? ¿Entonces ya no vive?
¿La dulce luz no hiere ya sus ojos?»
70 Al advertir que yo me demoraba
antes de responderle, un momento,
cayó de espalda y no reapareció.
73 Pero aquel otro altivo a cuya vera
yo me quedara, no cambió de aspecto
ni movió el cuello, ni inclinó su cuerpo;
76 y continuando su primer discurso:
«Si no aprendieron —díjome— ese arte,
más me atormenta eso que este lecho.

- 79 Mas no se encenderá cincuenta veces
la faz de la señora que aquí reina,
antes que sepas cuánto ese arte pesa.
- 82 Y así regreses luego al dulce mundo,
dime: ¿por qué aquel pueblo es tan impío
contra los míos en todas sus leyes?»
- 85 Y yo: «El estrago y la cruel matanza
que hizo que el Arbia se tiñera en rojo
motiva esa oración en nuestro templo».
- 88 Sacudió suspirando la cabeza;
«No fui yo solo —dijo— ni por cierto
con los demás, sin causa, iba a moverme.
- 91 Mas fui el único que, donde aceptaban
todos los otros destruir Florencia,
la defendía cara descubierta».
- 94 «Así tenga al fin paz vuestra simiente,
—le supliqué— desatadme aquel nudo
que me tiene enredado el pensamiento.
- 97 Parece que vosotros antes veis,
si bien escucho, lo que el tiempo trae,
y en el presente ocurre de otro modo».
- 100 «Vemos, como quien tiene mala vista,
solo las cosas —dijo— que están lejos;
tanto aún nos alumbra el Ser Supremo.
- 103 Cuando se acercan o ya son, es vano
nuestro intelecto, y si alguien no nos dice,
todo ignoramos del estado humano.
- 106 Comprenderás que estará todo muerto
nuestro conocimiento desde el punto
que del futuro se cierre la puerta.»
- 109 Entonces, con pesar, como de culpa,
dije: «Diréis por mí a ese caído
que su hijo se halla aún entre los vivos.
- 112 Y si antes fui en la respuesta mudo,
referidle que fue porque pensaba
ya en el problema que me habéis resuelto.»
- 115 Pero ya me llamaba mi maestro;
entonces rogué al alma con más prisa
que me dijera quién con él estaba.

- 118 Me dijo: «Más de mil conmigo yacen;
aquí se halla el segundo Federico
y el Cardenal; y de los otros callo.»
- 121 Se escondió luego; y yo hacia el antiguo
poeta volví el paso, meditando
ese hablar que enemigo parecía.
- 124 Él se movió, y luego, caminando
me dijo: «¿Por qué estás tan confundido?»
Y di satisfacción a su pregunta.
- 127 «Que tu mente conserve lo que oíste
anunciar contra ti, me ordenó el sabio
y ahora escucha esto», y alzó el dedo:
- 130 «Cuando te encuentres ante el dulce rayo
de aquella cuyos bellos ojos todo
lo ven, sabrás el viaje de tu vida.»
- 133 Luego volvió sus pasos a la izquierda;
dejando el muro fuimos hacia el centro
por un sendero que va a dar a un valle,
cuyo hedor fastidiaba hasta allá arriba.
- 136

Notas al canto X

vv. 4-5. Dante se dirige a Virgilio con palabras de solemne respeto, abandonándose en todo a la voluntad de él. Los «impíos círculos» son, naturalmente, los del Infierno.

v. 9. Esta soledad, después de la animada escena anterior, contribuye a crear una atmósfera de cementerio. Los herejes, que no creyeron en la inmortalidad del alma, yacen en estos sepulcros ardientes, que se cerrarán —lo dice Virgilio en el terceto siguiente— cuando, después del Juicio Final, que, según la Biblia, tendrá lugar en el valle de Josafat, cerca de Jerusalén, los espíritus recuperen sus cuerpos y vuelvan con ellos al lugar de su eterno destino.

v. 14. Los que negaban la inmortalidad del alma, generalmente por influjo averroísta, eran conocidos con el nombre de epicúreos, simplemente porque Epicuro, filósofo griego de la edad helenística, había afirmado contra Platón, que el alma muere con el cuerpo, y no porque el conjunto de su doctrina fuese particularmente conocido.

v. 18. El deseo que Dante calla es el de ver a Farinata. Farinata de los Uberti, muerto en 1264 —el año anterior al nacimiento de Dante— había sido el jefe de los gibelinos de Florencia. Desterrado cuando la muerte de Federico II hizo prevalecer el güelfismo, volvió en 1260, a raíz de la victoria de los gibelinos toscanos, ayudados por Manfredi, en Montaperti. Dos años después de su muerte, la derrota de Manfredi en Benevento provocó la ruina definitiva de su familia y de su partido. Unos veinte años después de su muerte, la Inquisición lo condenó como hereje y sus restos fueron desenterrados para que no reposaran en tierra consagrada.

v. 22. La voz de Farinata se alza de improviso, sorprendiendo al lector, como, en el relato, sorprende a Dante. Solo después, el poeta nos dice que se trata de una voz que sale de uno de los sepulcros, tan inesperada que a pesar del deseo expresado inmediatamente antes, Dante como personaje se siente atemorizado. A través de sus palabras, Farinata se nos presenta como nos lo mostrará Dante poco después, señorialmente

altivo y cortés, enamorado de su Florencia («esa noble patria») al punto de dejar asomar el arrepentimiento, atenuado por el «quizás», por haberla perjudicado con su violenta actividad partidaria (en cambio no se arrepiente del pecado de orgullo herético que lo ha llevado al Infierno).

v. 23. «Honestamente», en su significado etimológico de ‘decorosamente’.

vv. 31-36. A través de las palabras de Virgilio y, luego, de la presentación que de él nos hace Dante, Farinata se nos muestra en toda la majestuosidad de su altiva figura, que domina, como una estatua viva, el escuálido panorama cementerial. El *todo* del v. 33, anticipado al pronombre y al verbo y en coincidencia con el acento principal del verso, tiene una extraordinaria fuerza descriptiva (y, acaso, más que de descripción, habría que hablar aquí de escultura verbal). En vida, Farinata no había creído en el Infierno; ahora lo desprecia. Y ese desprecio se manifiesta no con palabras, sino con toda su actitud.

v. 42. Farinata quiere ubicar a Dante a través de sus antepasados, pues él pertenece a una generación anterior a la del poeta.

v. 45. Abrió más los ojos para fruncir el ceño, acentuando, ante la respuesta, el desdén apenas perceptible que había acompañado la pregunta (v. 41).

v. 48. En 1248 las principales familias güelfas fueron expulsadas de Florencia por los gibelinos que dominaban apoyados por Federico II, empeñado en ese entonces en una lucha a muerte con las comunas de la Italia del norte. Una segunda expulsión de los güelfos por parte de los gibelinos tuvo lugar en 1261, a raíz de la batalla de Montaperti. A pesar de la duda expresada en el v. 27, el orgullo partidario lleva aquí a Farinata a recordar su enfrentamiento y su victoria, aunque —creo yo— sin el rencor y el deseo de herir que sintieron en estas palabras muchos comentaristas y, a juzgar por la réplica, el mismo Dante (no el que escribe, sino el Dante personaje, quien, en 1300, realiza el viaje por los reinos de ultratumba).

vv. 49-51. Dante, que respetaba profundamente a Farinata por lo que sabía de su grandeza de alma (lo trata de «vos», como a Cavalcante de Cavalcanti, mientras ambos lo tutean), se siente herido por esta mención de las derrotas de los suyos y replica con vivacidad. Los güelfos volvieron a Florencia en 1251 por primera vez, y, después de la segunda expulsión retornaron en 1266, cuando los gibelinos fueron echados a su vez, después de la batalla de Benevento, sin ninguna posibilidad de recuperar las posiciones perdidas. Farinata había muerto dos años antes, cuando su partido estaba en el poder. Por eso, las palabras de Dante, que le dan la noticia de que los suyos han sido expulsados y no han sabido

volver, lo sumen en un dolor que se manifestará solo después dé una larga pausa.

vv. 52-54. Entre los significados de «vista» (v. 52) está el de «abertura» (Aquí se trata de la abertura de la tumba). Este segundo personaje, que entra en escena de modo tan dramático, es Cavalcante de Cavalcanti, padre de Guido, el mejor amigo de Dante en su juventud. El episodio que se inicia con estos versos y que ocupa la parte central del canto tiene un carácter elegíaco que contrasta con la epicidad del coloquio entre Dante y Farinata, y contribuye a dar relieve a la figura de este último, creando, detrás del gigante solitario, otro plano, el de la humanidad común, donde los padres esperan con trepidación las noticias sobre la suerte de los hijos y se desesperan al sospechar que han muerto. Farinata piensa en los suyos en términos políticos de partido; Cavalcanti es un padre y nada más que un padre. Farinata está erguido con el pecho y con la frente sobre ese fondo de sepulcros; Cavalcante llora y se hunde; ambos están dominados por un amor obsesionante: el de la patria, que se confunde —aun con ciertas dudas— con el partido, en uno; el del hijo, en el otro. En este canto, la habilidad de Dante en terreno estructural, ese sentido suyo del equilibrio de las partes, ese dominio de la luz y de la sombra, ese instinto dramático que él posee y que es tan poco frecuente en la Edad Media, le permiten darnos esta escena en que se cruzan dos líneas argumentales tan distintas, y, sin embargo, en un plano humano, complementarias.

vv. 59-60. Mientras Farinata habla con aplomo y seguridad, Cavalcante, cegado por su ansia paterna, hace preguntas absurdas: ha visto a Dante; quiere ver al hijo. Dante le da una contestación adecuada a la situación: no le explica el motivo de su viaje; se limita a decir que está acompañado por Virgilio que lo guía, a través del Infierno, hacia la salvación. La interpretación del verso 63 es controvertida, por el papel ambiguo que desempeña el pronombre relativo italiano *cui*. Las explicaciones corrientes son dos. *Cui* puede ser un simple complemento directo de *ebbe a disdegno*, equivalente, entonces, a *che*. En este caso se referiría a Virgilio y la traducción sería ‘quien allí espera por aquí me guía; vuestro Cuido quizás lo tuvo en menos’ (G. Cavalcanti no cultivó las letras latinas). Pero el significado más frecuente de *cui* es *a quien* (complemento indirecto o de movimiento hacia algo o alguien); aquí significaría: «a (hacia) aquel (aquella) a quien Cuido desdeñaba». Se suele pensaren Beatriz, postulando gratuitamente un *desdén* de Cavalcante hacia la amada de Dante. En mi traducción, dándole al *cui* esta segunda función gramatical, propongo una solución más sencilla: Virgilio conduce

a Dante hacia Dios, que es quien está encubierto en el *cui*. Es cierto que Virgilio no puede llevarlo hasta él, pero sí guiarlo hacia él. La incredulidad de Guido era voz corriente entre el pueblo de Florencia en el siglo xiv. Los manuales de historia literaria la niegan. Dante, cualquiera que sea el significado del verso, lo limita con un «forse» (quizás).

v. 69. Cavalcante es padre en el sentido más elemental y conmovedor de la palabra. Se preocupa por la vida física del hijo; quiere que sus ojos vean la dulce luz. Hay, en este amor paterno, algo de la inmediata carnalidad del amor maternal. Su mismo desasosiego le impide esperar la contestación de Dante a su angustiosa pregunta, basada en la equivocada interpretación de un tiempo verbal. Y así, vencida por la desesperación, esta figura dolorosa desaparece, mientras Farinata, inmovible, que en ese breve lapso se ha repuesto internamente del impacto provocado en él por las últimas palabras que Dante le ha dirigido, retoma el diálogo exactamente donde se había interrumpido.

vv. 74-75. Observa Momigliano que en estos dos versos, a través de tres oraciones, Dante nos esculpe una estatua.

vv. 79-81. La reina del Infierno, para los antiguos, era Proserpina, identificada con la luna. La mitología grecorromana siguió proporcionando en la Edad Media, formas de expresión, independientemente de las creencias religiosas. Dante, por otra parte, la usa, como vimos, con un criterio que ya puede considerarse prehumanista. Debían transcurrir, pues, cincuenta meses lunares antes de que Dante conociera por experiencia cuán dolorosas e inútiles son las tentativas de los desterrados por volver a la patria con expediciones militares y golpes sorpresivos. Dante participó en algunas de estas tentativas en los dos primeros años de su exilio, pero, en 1304, disgustado, «se hizo un partido para él solo». En ese momento sintió «como ese arte pesa». La profecía de Farinata no está dictada por un deseo de desquite, sino que es una advertencia dolorosa y casi fraternal por parte de quien tiene la experiencia del destierro a quien está por enfrentarse con él.

vv. 83-84. Se refiere Farinata a las sucesivas resoluciones del gobierno florentino que excluían a los Uberti de todas las amnistías que se fueron concediendo.

vv. 85-87. Dante alude a la batalla de Montaperti, consecuencia directa de la acción desplegada en el destierro por Farinata, y tan sangrienta que —dicen los cronistas— las aguas del río Arbia y los torrentes se tiñeron de rojo. Por eso, el rencor contra los jefes del ejército enemigo y especialmente contra el alma de la coalición, Farinata, odio que se extendió a sus descendientes, estalló cuando volvieron en 1266, los

expulsados de 1261, y nunca se aplacó. La metáfora del verso 87 deriva del hecho de que los Priors florentinos y los consejos se solían reunir en las iglesias (templos); sus decretos se transforman así en «oraciones», palabras que Dante emplea no agresivamente, como se ha dicho, sino con amarga ironía. Se ha establecido, entre el güelfo blanco y el gibelino una corriente de melancólica y recatada comprensión. Dante ha sido agresivo hacia él antes de su coloquio con Cavalcante; Farinata, nunca: al principio a es altivo, ahora muestra una dignidad dolorida.

v. 93. La fuerza épica de este canto, que refleja solo el dolor y la injusticia de las guerras, culmina en estos tercetos, que empiezan con un gesto de impotente tristeza, siguen con una justificación y terminan con la orgullosa evocación de un acto de heroísmo que no fue un acto de guerra, sino de amor. En Émpoli se habían reunido los vencedores de Montaperti y todos convinieron en que Florencia debía ser destruida; se levantó entonces Farinata y, según nos cuenta el cronista G. Villani, dijo «que era una locura hablar de eso y que semejante acción traería graves daños y peligro; si no hubiera nadie más, él solo, mientras tuviese vida, con la espada en la mano la defendería» (Crónica, vi, 81).

v. 94. Este augurio de Dante, el único que podía llegar al corazón de quien para sí no espera absolutamente nada (la paz para sus hijos y nietos, perseguidos por su causa), responde al otro augurio, de Farinata a Dante, con que aquel había introducido su amarga pregunta» ¿Por qué son tan crueles los florentinos contra mi gente?» (v. 82). La pregunta que Dante va a plantear ahora no tiene un vital carácter dramático, sino que responde a una duda teológica. Farinata sabe que el destino de Dante será amargo, pero Cavalcanti no sabe que su hijo está vivo. ¿Por qué? El canto parece entrar aquí en una fase puramente doctrinaria (para Croce, aquí termina la gran poesía de este episodio).

v. 108. Este último terceto de la contestación de Farinata cierra, con la visión de un futuro definitivamente trunco, en el mundo de ultratumba, este drama tan terrenal. Para la discusión acerca del valor de esta última parte del episodio de Farinata, véase el comentario general a este canto.

vv. 119-120. De Federico II se sabe que muchos, en su tiempo, lo consideraron hereje: el Cardenal es Octaviano de los Ubaldini, gibelino, que fue obispo de Bolonia y al que se atribuye la frase: «Si el alma existe, la perdí por los gibelinos.»

v. 123. Dante se refiere a la predicción, tan oscura, de Farinata («mas no se encenderá cincuenta veces») (v. 79), que parecía anunciarle acon-

tecimientos adversos. En este sentido, y no en el de una hostilidad por parte de Farinata, hay que entender el adjetivo «enemigo».

vv. 130-132. Virgilio alude aquí a Beatriz (cfr. Inf. 1, 123), cuyos ojos lo ven todo en Dios: presente, pasado y futuro. Pero no ella, sino Cacciaguida instruirá el poeta sobre su inmediato futuro, en el cielo de Marte (cantos xv, xvi y xvii del Paraíso). Evidentemente Virgilio nombra a Beatriz como suele hacerlo cuando su discípulo está deprimido. Es, por otra parte, probable que, cuando escribía el canto x del Infierno, Dante no tuviera aún planeado el poema en sus detalles.

Comentario general al canto X

En el canto de Farinata, la toma de posición partidaria se exaspera y luego se supera en vista de una militancia más alta.

En general se considera el canto como una discusión llena de alusiones y sobreentendidos entre los dos adversarios políticos, el güelfo Dante y el gibelino Farinata, que se hace al final menos violenta y más comprensiva, pero siempre recia, en contrapunto con la breve escena elegíaca de Cavalcante de Cavalcanti, el padre del amigo de Dante, que pregunta por el hijo y cae desesperado cuando cree adivinar que este ha muerto. El problema más analizado en estos últimos tiempos, por Croce, por Gramsci, por Momigliano, es el de la unidad del canto a través de tal contra punto. Pero aquí también, como en el canto de Francisca, la unidad está en Dante como personaje, que, en su dialéctica interna, revive, en forma catártica, el «extravío». Esa desaprobación por las luchas de partido, que se hará explícita en el Purgatorio y, aún más, en el Paraíso, asoma delicadamente en este canto a través del remordimiento de Farinata en las primeras palabras que dirige a Dante:

La tua loquela ti fa manifestò / di quella nobil patria
natio / a la cual forse fui troppo molesto.

Tu forma de hablarte revela como originario de
aquella noble patria para la cual quizás yo haya sido
demasiado perjudicial (a la cual quizá yo haya hecho
demasiado daño).

Los dos hombres se reconocen adversarios y se intercambian altivas palabras. El canto es aparentemente el eco, en el espíritu de Dante, de las luchas de partido y de su contraste con los afectos familiares representados por Cavalcanti. Y el tono es épico.

La esgrima verbal entre las dos recias figuras se parece en su primera parte a los preliminares de un duelo de canción de gesta. Se ha hablado

a este propósito de la tradición toscana del «rinfaccio», es decir del «re-truécano», intercambio de palabras hirientes entre los adversarios; pero ese rasgo de folklore es un poco el traslado de esa costumbre feudal-cortés al ambiente popular y burgués de las comunas. Y, sin embargo, la fuerza épica del canto encuentra su acento más alto más adelante, fuera de este enfrentamiento. Farinata se ha referido con palabras amargas al perpetuo destierro de sus descendientes. Y Dante, aún lleno de agresividad, pero embargado por el sentimiento trágico de la patria ensangrentada, recuerda como causa del enañamiento contra los Uberti la batalla de Montaperti, en que los gibelinos florentinos, encabezados por Farinata y aliados con el rey Manfredi y varias ciudades toscanas, derrotaron a la Florencia güelfa. Las palabras de Dante suenan como reproche por

lo strazio e'i grande scempio / che fece l'Arbia colorata in rosso

(el enañamiento y la gran matanza / que hicieron que el río Arbia se tiñera de rojo)

A estas palabras Farinata contesta con un suspiro, un movimiento de cabeza, entre doloroso y resignando, y esta disculpa.

A ciò non fu'io sol —disse— né certo / senza cagion con li altri sarei mosso.

(En hacer eso no fui yo solo, ni hubiera participado en la empresa con los demás sin una causa).

Este tono quedo y acongojado termina y contrasta con el estallido que, junto con la escultórica figura inicial de Farinata, constituye el núcleo épico del canto.

Ma fu'io solo, là dove sofferto / fu per ciascun di tòrre via Fiorenza, / colui che la difesi a viso aperto.

(pero fui yo solo, allá donde todo el mundo hubiera tolerado que se destruyese Florencia, quien la defendí a cara descubierta).

Sabemos por los cronistas que el hecho es cierto y que Farinata arriesgó su vida en esa defensa de su ciudad contra los de su propio bando.

Esta soberbia expresión de un recuerdo exaltador, que crea entre los dos adversarios una secreta fraternidad, nos dice en qué consiste el sentimiento épico de la existencia en este poeta que nunca canta la guerra y exalta en cambio el valor civil, el valor de la sinceridad y del amor a la justicia aun a costa de la vida.

Dante se representa a sí mismo en el momento en que duraba aún su lucha florentina, que había sido también el momento de sus entusiasmos racionalistas, esos mismos que son causa de la condena eterna de Farinata. En realidad escribía en el destierro, cuando la animosidad de partido se había transformado en un impulso combativo más alto y universal y los entusiasmos racionalistas se habían atenuado, en cierta forma politizándose. Por eso Dante como personaje, entre los dos interlocutores es el más agresivo, especialmente al principio, puesto que aún no conoce el destierro. Farinata le predice que él también va a saber cuánto el destierro pesa y la predicción dolorosa (que para Dante como poeta era una realidad actual) acerca en la congoja a esos dos seres afines, que al final se nos presentan casi como un mismo ser en dos momentos, antes y después del destierro. Dante se le dirige con expresión fraternal:

Deh, se riposi mai vostra semenza...

(Así pueda descansar vuestra descendencia...)

Y lo hace para presentarle una duda teológica que le molesta mucho a Croce, porque le parece la introducción de un motivo intelectualista ajeno a la emoción de la escena. Y sin embargo este motivo teológico, que se refiere a la visión nula del presente y precaria del futuro en quien ha sido condenado por creer que con la muerte todo termina para la persona, debía afectar profundamente a Dante, quien se tendía hacia el futuro en su «voluntad de historia» y en su afán de conocimiento y había corrido el riesgo de caer en esa misma ceguera. La contestación, aparentemente teórica, está impregnada de desesperación, la desesperación del «intelecto inútil»

Noi veggiamo, come quei c'ha mala luce, / le cose —
disse— che ne son lontano

(Nosotros vemos —dijo—, como aquel que tiene mala vista, las cosas que nos quedan lejos)

Però comprender puoi che tutta morta / fia nostra
conoscenza da quel punto / che del futuro fia chiusa
la porta

(Por lo tanto puedes comprender que complementemente muerto quedará nuestro conocimiento a partir del instante en que se cierre la puerta del futuro).

Esa puerta del tiempo que se cierra es tan terrible como el mar que se cierra sobre el naufragio fatal de Ulises. Y es tragedia cósmica que responde a un terror secreto inmanente en la naturaleza humana, ese horror al vacío que según los antiguos sentía la materia. El cierre del conocimiento, he aquí el Infierno (Adaptado de: L. F. C. «Dante en la poesía comprometida del siglo XIV», *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, n.º 22, 1965).

Resumen de los cantos XI y XII

Dirigiéndose hacia el centro del círculo, cuya circunferencia es dada por la muralla de la ciudad de Dite, los poetas se preparan para bajar al rellano siguiente, pero el hedor que sube del abismo los detiene. Deciden entonces descansar un rato, para acostumbrarse a la nueva pesada atmósfera; Virgilio aprovecha la pausa para ilustrar a su discípulo acerca de la distribución de los pecadores en la topografía infernal. El canto XI es enteramente teológico, según las doctrinas de Santo Tomás de Aquino.

Virgilio explica que, en los tres círculos restantes, sufren las penas eternas los violentos, los fraudulentos y los traidores, respectivamente. Se puede ser violento contra sí mismo, contra el prójimo, y por fin contra Dios, la naturaleza y el «arte» (el trabajo). El séptimo círculo, pues, está dividido en tres anillos: en el primero están los asesinos y los tiranos, en el segundo los suicidas, en el tercero los blasfemos, los sodomitas y los usureros. El octavo círculo está dividido en diez bolsones o fosas concéntricas, cada una de las cuales contiene una variedad de fraudulentos, desde los adivinos e hipócritas a los falsificadores de monedas y a los forjadores de engaños. En el noveno círculo están castigados los traidores. Este esquema clasifica a todos los habitantes del Bajo Infierno, con excepción de los herejes, como si Dante no hubiera podido encontrarles un lugar racional entre los pecadores. Terminada la larga explicación, Virgilio, seguido por Dante, empieza a bajar por un barranco hacia el rellano siguiente, después de haber evitado ya acometida del Minotauro, demonio que, extraído, come sus similares ya encontrados, de la mitología antigua, vigila en el infierno dantesco, el acceso al círculo de los violentos. A los pies del barranco corren varios centauros a orillas de un río de sangre hirviente donde están sumergidos los violentos contra el prójimo. El centauro Neso por orden de Quirón (el centauro que fue maestro de Aquiles), lleva a Dante en su lomo a la otra orilla. Más allá se extiende la selva de los suicidas.

Canto XIII

1 Aún no llegaba Neso al otro lado
cuando entramos nosotros en un bosque
al que ningún sendero atravesaba.

4 No frondas verdes, sino ennegrecidas,
no ramas lisas, sino sarmentosas,
ningún fruto, sí estacas venenosas.

7 Ni tan ásperas matas, ni tan densas
cruzan las fieras salvajes que rehúyen
los cultivos de Cécina o Corneto.

10 Allí anidan las hórridas Arpías
que a los troyanos, con funesto anuncio,
lograron expulsar de las Estrófades.

13 Anchás tienen las alas, rostro humano,
pies con garras, y pluma en el gran vientre;
se quejan en los árboles extraños.

16 Y el buen maestro: «Antes que te internes,
sabe que estás en el segundo anillo,
—empezóme a decir— y allí estarás,

19 mientras no llegues a la horrible arena;
por eso, mira bien, pues verás cosas
que harían increíbles mis palabras».

22 Por todas partes lamentarse oía,
y no veía a nadie que lo hiciese,
por lo que, confundido, me detuve.

25 Yo creo que él creyó que yo creía
que esas voces salían de personas
que entre las ramas se nos ocultaban.

28 Por eso dijo el guía: «Si tú tronchas
una ramita de una de las plantas,
tus pensamientos quedarán truncados».

31 Entonces algo adelanté la mano
y arranqué una ramita a un gran espino:
y su tronco gritó: «¿Por qué me rompes?

34 Después que por la sangre quedó oscuro
volvió a decir: «Porqué tú me desgajas?
¿sentido alguno de piedad no tienes?

37 Fuimos hombres, y espinos aquí somos:
debiera ser tu mano más piadosa,
así fuéramos almas de serpientes.»

40 Como de un tizón verde que está ardiendo
por una punta y por la otra exuda
y chirria por el viento que despide,
43 así salían juntas de la rota
rama, sangre y palabras;
yo la punta solté y quedé como hombre temeroso.
46 «Si él hubiera podido creer antes,
—el sabio contestó— alma ofendida,
lo que ya vio tan solo en mi poema,
49 la mano contra ti no hubiera alzado;
mas lo increíble me llevó a inducirlo
a obrar de un modo que a mí mismo pesa.
52 Pero dile quién fuiste, *a fin que* pueda,
refrescando tu fama, compensarte
allá donde le es lícito volver».
55 Y el tronco: «Con dulzura tal me halagas,
que no puedo callar; y no os moleste
que en conversar un poco yo me enzarse.
58 Yo soy aquel que tuvo las dos llaves
del corazón de Federico, y ambas
usé, abriendo y cerrando suavemente,
61 de modo que excluí de su secreto
a muchos, y tan fiel fui al alto cargo,
que por ello perdí sueños y pulso.
64 La meretriz que nunca de la sede
de César apartó los ojos putos,
muerte común y de las cortes vicio,
67 contra mí enfureció todos los ánimos;
los furiosos a Augusto enfurecieron,
y los honores se volvieron luto.
70 Mi espíritu, por gusto desdeñoso,
creyendo, con morir, huir del desdén,
contra mí, que era justo, me hizo injusto.
73 Por las nuevas raíces de este árbol
os juro que jamás rompí la fe
a mi señor, quien fue de honor tan digno.
76 Si alguno de vosotros vuelve al mundo,
mi memoria conforte, que aún yace
bajo ese golpe que le dio la envidia».

- 79 Esperó un poco, y luego, «Ya que calla,
—dijo el poeta— no pierdas el tiempo;
habla y pregunta más, si eso te gusta».
- 82 Por lo que yo a él: «Pregunta tú
lo que creas que a mí me satisfaga,
yo no podría; la piedad me angustia.»
- 85 Recomenzó por esto: «Así este hombre
libremente haga lo que tú le pides,
espíritu encerrado, aún accede
- 88 a decirnos la forma en que se une
a estos nudos el alma; y di, si puedes,
si alguno de estos miembros se desliga.»
- 91 El tronco entonces sopló fuerte, y luego
se convirtió aquel viento en otra voz:
«Respuesta se os dará muy brevemente.
- 94 Cuando el alma feroz allá abandona
el cuerpo al que ella misma se ha arrancado,
Minos la manda a la séptima zona.
- 97 Cae en la selva y no en lugar preciso,
sino donde la arroja la fortuna y
allí germina cual grano de espelta.
- 100 Como vástago surge y planta inculta:
luego, al comer sus hojas, las Arpías
le hacen doler y al dolor dan ventana.
- 103 Cual las otras iremos por el cuerpo,
mas sin que vuelva a vestirlo ninguna;
tener no es justo lo que uno se quita.
- 106 Aquí lo arrastraremos: por la triste
selva serán colgados nuestros cuerpos,
cada uno al árbol de su alma hostil».
- 109 Del tronco aún estábamos pendientes
creyendo que algo más iba a decirnos,
y de pronto oímos un estrépito,
- 112 como quien llegar siente el jabalí
con la jauría a donde está apostado,
que oye las bestias y un rumor de frondas.
- 115 Y he aquí a dos que por el lado izquierdo
desnudos y arañados presto huían
en la selva rompiendo todo obstáculo.

118 El de adelante: «Acude, acude, muerte!»
y el otro que creía correr poco,
gritaba: «Laño, tan prontas no fueron
121 tus piernas cuando se luchó en el Toppo.»
Y, acaso porque le faltó el aliento,
de sí y de una mata hizo un ovillo.
124 Detrás de ellos la selva estaba llena
de negras perras, ávidas, feroces,
como galgos que acaban de soltarse.
127 En el que se ocultó hincaron los dientes,
lo desgarraron pedazo a pedazo y
se llevaron esos pobres miembros.
130 Me tomó de la mano allí mi escolta,
y me llevó a la mata que lloraba,
por las sangrantes heridas, en vano.
133 «Oh Jaime —decía él— de San Andrés
¿qué te sirvió hacer de mí tu amparo?
¿qué culpa tengo de tu mala vida?»
136 Cuando el maestro sobre él se detuvo,
dijo; «Quién fuiste, que por tantas puntas
soplas con sangre dichos dolorosos?»
139 Y él a nosotros: «Oh almas que llegásteis
aquí a ver el martirio deshonroso
que de ese modo me arrancó mis ramas,
142 al pie juntadlas de la triste mata!
Yo nací en la ciudad que en el Bautista
cambió el primer patrono; y él por esto
145 con su arte siempre hará por afligirla:
y, si no fuese que al pasar el Arno
se ve aún de él algún vestigio,
148 los que de nuevo luego la fundaron
en la ceniza que quedó de Atila
hubieran hecho trabajar en vano.
151 Un patíbulo me hice de mis casas».

Notas al canto XIII

vv. 1-3. Este terceto sirve de nexo entre el canto anterior, protagonizado no tanto por los violentos contra el prójimo, como por los centauros (se le conoce como «el canto de los centauros»), y este, cuya acción se desarrolla en la selva de los suicidas. Neso es el centauro al que Quirón ha encargado que acompañe a Dante y a Virgilio a la otra orilla del río de sangre hirviente donde se castiga a los violentos. Su alejamiento cierra un episodio, pero no llega a crear un vacío, pues la atención, no solo del lector, sino de los personajes del relato, se ve absorbida inmediatamente por la extraña selva en la que los dos poetas se internan y que revela —ya en este primer terceto— su carácter inhumano, por el hecho de que no hay sendero que la atraviese.

vv. 4-6. He aquí el ejemplo más célebre de la «naturaleza negativa» en el Infierno dantesco. A través de tres antítesis fuertemente ritmadas, lo más hermoso que tiene la vegetación se ve pervertido y negado.

v. 9. Entre Cécina y Corneto se extiende la Maremma (marisma), región de tierras bajas, caracterizada entonces por pantanos y malezas. La comparación aumenta la desolación de la escena y le da una precisión que hasta aquí no tenía.

vv. 10-15. Las Arpías (grandes pájaros de cabeza de mujer) son seres mitológicos, cuyos caracteres Dante describe en el terceto 13-15. Virgilio cuenta (Eneida, III, 209) que Eneas y sus compañeros tuvieron que partir abruptamente de una de las islas Estrófades, situadas en el mar Jonio, porque las Arpías, además de ensuciarles la comida, los asustaron, anunciándoles que padecerían hambre. Aquí, sus quejas agregan una nota siniestra al paisaje, en el que los «árboles extraños», descritos en los vv. 4-6 y que son —lo veremos— otras tantas almas suicidas, ya creaban una atmósfera de miedo indeterminado.

v. 17. El círculo de los violentos está dividido en tres anillos: el primero es el de los homicidas y tiranos (violentos contra el prójimo); el segundo es este, de los suicidas; el tercero está caracterizado por la

«horrible arena» que se menciona en el verso 19 y que es escenario e instrumento del castigo de los violentos contra Dios (blasfemos), la naturaleza (sodomitas) y el arte (usureros).

v. 30. Dante pensaba que esas plantas eran verdaderos vegetales. La experiencia le va a demostrar su error («truncará sus pensamientos»). Desde el v. 21, Virgilio le venía anunciando algo increíble.

vv. 33-54. El prodigio, retardado a través de tantos tercetos, se produce al fin, provocado por el gesto de Dante de romper, aconsejado por Virgilio, una ramita de uno de esos árboles. De improviso, el tronco grita, y grita palabras humanas. A partir de este verso 33, la escena se hace intensamente patética. La naturalidad dentro de lo maravilloso (la sangre llena de a poco la herida, y se derrama, y tiñe el tronco), el reproche amargo sin violencia («Fuimos hombres y nos tratas peor que si fuéramos almas de serpientes», donde hasta la última comparación, que quiere ser hiperbólica, armoniza con el aspecto retorcido y sarmentoso de la selva), la famosa, realista imagen de la leña verde, el chasquido especialísimo de las palabras que designan esas ramas innaturales y su quebrarse por obra de Dante, (aspecto, este último, imposible de reproducir en la traducción) contribuyen a crear un clima de sorprendida y apenada expectativa. Las palabras de Virgilio, que tienden a justificar la involuntaria crueldad de Dante, aflojan la tensión, pues nos acercan a la solución del misterio.

v. 48. Ya las Arpías y la mención de lo que ocurrió a Eneas en las Estrófades nos habían transportado, al principio del canto, a un ámbito virgiliano. Ahora, se nos revela el origen virgiliano de todo el episodio: en el tercer libro de la *Eneida* (vv. 22 y ss.) se cuenta que Polidoro, hijo de Príamo, fue enviado por el padre, para que se salvara de los peligros de la guerra, a la corte del rey de Tracia, Polinéstor, que asesinó al joven príncipe. Sobre la sepultura de este último creció una mata. Y cuando Eneas quebró una de sus ramas, salieron a la vez de la herida palabras y sangre, como del espino en que se ha transformado —lo veremos en los versos siguientes— el alma de Pier de la Viña. Virgilio sabía que no bastaba que Dante hubiese leído el prodigio en la *Eneida* para que pudiese entender el misterio de la selva; se necesitaba la experiencia directa.

vv. 55 y ss. Pier de la Viña, canciller de Federico II, había sido un personaje importante de la corte imperial, hasta que, acusado de traición —Dante cree que injustamente— se mate en la cárcel. Fue habilísimo diplomático y buen escritor. Escribió en latín las cartas oficiales y «en vulgar» versos de amor, dentro de la corriente literaria llamada siciliana (véase la Introducción). Su estilo era solemne y algo ampuloso.

En aplicación de su poética realista, Dante refleja sus caracteres en las palabras que le atribuye: el uso de metáforas (como la de las dos llaves, la que abría y la que cerraba el corazón del soberano, la de la meretriz, que representa la envidia, etc.) y los juegos de palabras decididamente prebarrocos (como los de los vv. 67-68, 70-71 y 72) son algunas de tales características.

v. 65. Después de Augusto, César se volvió el nombre común de todos los emperadores romanos, y el uso siguió vivo en la Edad Media. Aquí designa a Federico II de Hohenstaufen, emperador romanogermánico y rey de Nápoles y Sicilia, que luchó en Italia contra las ciudades guélfas y el papa, intentando extender sus territorios en la península e imponer un absolutismo, de tipo moderno para la época, en sus dominios directos.

vv. 85-86. Los ruegos, en la Comedia, están generalmente precedidos, como aquí, por la expresión de un buen deseo (el «si» es optativo), con el que el suplicante trata de granjearse la benevolencia del interlocutor (los antiguos maestros de retórica enseñaban que una de las partes iniciales de una «oración» o discurso es, justamente, la *captatio benevolentiae*). Aquí, sin embargo, el buen deseo de Virgilio es también una promesa: si el pecador contesta la pregunta de Dante, este satisfará su deseo de que su memoria quede reivindicada (vv. 76-78).

v. 96. La séptima zona es el círculo de los violentos.

v. 99. Espelta es una planta que se siembra como forraje.

vv. 101-102. Las Arpías, al comer las hojas de las prodigiosas plantas, producen dolor y abren ventana (la herida), que permite que el dolor se exprese. También esta metáfora pertenece al estilo del personaje.

v. 103. Dice: «como las otras almas» porque, según la religión católica, todos los muertos serán convocados para el juicio final, precedido inmediatamente por la resurrección de la carne. Dante imagina que, por excepción, en los suicidas, el cuerpo recuperado no pueda renovar su íntima unión con el alma, rota para siempre por el acto violento.

vv. 106-108. Es una de las estrofas más tristes de este canto desolado. El paisaje de la selva se hace más escuálido con esta visión de futuro: plantas vivas y sufrientes que sostienen cada una un cuerpo inerte, deshecho y distante.

vv. 112-114. A través de esta escena de caza, tan natural en una selva, y que aquí figura como término de comparación, sobriamente presentada en escorzo con el acostumbrado realismo dantesco, pasamos de la lenta solemnidad del diálogo con el canciller de Federico II al vivacísimo movimiento de la jauría de perros hambrientos, que persiguen a Laño

de Siena y a Jaime de San Andrés «desnudos y arañados». Se trata de delapidadores. Los que malgastaron el patrimonio familiar encuentran su natural lugar de castigo entre los suicidas.

v. 121. Pieve del Toppo fue escenario de una batalla entre los ejércitos de Siena y Arezzo. Allí Laño no fue tan rápido en su fuga y fue alcanzado y muerto por los enemigos.

v. 127. El que se oculta inútilmente en la mata y, descubierto, es despedazado por las perras, que ocasionan a la vez dolorosas heridas en la planta que lo cobijaba, es M(?) Jaime de San Andrés, el fugitivo que corría más lentamente y había lanzado tras el compañero, más rápido, su amargo sarcasmo (vv. 120-121).

v. 143. El último personaje de esta escena es un florentino suicida, sobre cuya identidad se discute. La ciudad que, al hacerse cristiana, cambió su primer patrono —Marte— en San Juan Bautista es Florencia.

v. 145. Las discordias internas y las guerras externas que caracterizaron en la Edad taro Media la historia de Florencia se presentan aquí como una venganza del dios de la guerra por haber sido abandonado su culto.

vv. 146-147. A un extremo de uno de los puentes sobre el Arno se levantaba, en la época de Dante, un fragmento de estatua romana, que se creía representara al dios Marte y siguiera desempeñando, de alguna manera, una función protectora.

vv. 148-150. Según una leyenda sin ninguna base histórica, Florencia había sido destruida por Atila en el siglo v y reconstruida luego. Esta reconstrucción, según el alma dolorosa que habla, hubiera sido inútil —pues Florencia hubiera sucumbido a una nueva destrucción—, sin la protección de esa estatua rota.

v. 151. El suicidio es asimilado aquí a una ejecución capital. El Florentino que habla se mató en su casa. Este último verso, tan aislado y de tono tan distinto a todos los demás, tiene la dramaticidad de lo que se dice lo más escuetamente posible, y lo más claramente, como desafiando la desaprobación del interlocutor, para no dar lugar a un desahogo desesperado.

Resumen de los cantos XIV al XVIII

Satisfecho el angustioso ruego del suicida que figura en último término en el canto anterior, Dante y Virgilio salen de la selva y se encuentran en el último anillo del círculo de los violentos. Aquí, los pecadores están tendidos o sentados, o bien caminan, sobre arena muy caliente, bajo una incesante lluvia de fuego. Entre los blasfemos los poetas ven a Capaneo (quien conserva en el Infierno la actitud desafiante y despreciativa que había adoptado contra Júpiter durante el sitio de Tebas) y, entre los sodomitas, a Brunetto Latini, al que Dante veneraba como maestro. Este último le anuncia oscuramente la hostilidad futura de sus conciudadanos. Donde termina la arena, se abre un profundo abismo al que es imposible bajar sin ayuda sobrenatural. Virgilio llama entonces a Gerión, un monstruo alado con busto de hombre y cola de serpiente, símbolo del fraude, para que los lleve en su dorso al pie de la pared rocosa. Mientras Virgilio lo convence para que les preste ese servicio, Dante se acerca al grupo de los usureros que están sentados en la arena, al borde del abismo, recibiendo desnudos la lluvia de fuego. Son casi todos nobles y cada uno de ellos guarda celosamente la bolsa del dinero decorada con el blasón de su familia. El octavo círculo, al cual Dante y Virgilio llegan llevados por Gerión, se halla dividido en diez fosas concéntricas, y por eso se llama Malebolge (Malasbolsas). Se castigan aquí varias formas de engaño. En la primera fosa, los demonios curten a latigazos a los proxenetas; en la segunda los aduladores están sumergidos en excremento; en la tercera están los simoníacos.

Canto XIX

1 Oh Simón mago, oh míseros secuaces,
que las cosas de Dios que con bondad
deben unirse, vosotros, rapaces,
4 por el oro y la plata adulteráis;
que suenen por vosotros los clarines,
puesto que estáis en el tercer bolsón!
7 Ya en la tumba siguiente, ambos habíamos
subido a aquella parte del escollo
que mira justo en medio de la fosa.
10 Oh Saber sumo, cuán grande es el arte
que en cielo, en tierra, en el mal mundo muestras;
cuánta justicia tu virtud reparte!
13 Yo vi por las laderas y en el fondo
llena la piedra lívida de pozos
del mismo ancho, y cada uno redondo.
16 Ni menos ni más amplios parecían
que aquellos que hay en mi hermoso San Juan
para ubicar a los bautizadores;
19 no hace muchos años que uno de estos
rompí por alguien que allí se ahogaba:
y que este sello a todos desengañe!
22 Por la boca asomaban de cada uno
los pies de un pecador y aun las piernas
hasta lo grueso, y lo otro adentro estaba.
25 Estaban ambas plantas encendidas;
las piernas, pues, culebreaban tanto
que hubieran roto sogas y cordeles.
28 Como suele la llama en algo untado
ir resbalando por su faz externa,
así iba allí del talón a la punta.
31 «¿Quién es aquel, maestro, que se angustia
viboreando más que sus congéneres
y al que —dije— más roja llama chupa?
34 Y él a mí: «Si quieres que te lleve
por la ladera menos ardua abajo,
él te dirá de sí y sus pecados».
37 Y yo: «Me agrada lo que a ti te gusta:
tú eres señor; que no me aparto sabes
de tu querer, y sabes lo que callo.»

40 Fuimos entonces hasta el cuarto borde,
nos volvimos, bajamos por la izquierda
al fondo estrecho y lleno de agujeros.

43 El buen maestro no quiso soltarme
de su anca al suelo hasta llegar al pozo
del que tanto lloraba con las zancas.

46 «Tú que tienes abajo lo de arriba,
seas quien seas, plantada como un palo,
alma rea —yo dije—, habla si puedes.»

49 Yo estaba como el fraile que confiesa
al asesino ruin, quien, ya en el hoyo,
lo llama para retardar la muerte.

52 Y él me gritó: «¿Ya estás allí de pie,
ya estás allí de pie, tú, Bonifacio?
En muchos años me mintió el escrito.

55 ¿Te saciaste tan pronto del peculio
por el que osaste tomar por engaño
la bella dama, y luego destrozarla?»

58 Yo me encontré como se encuentra aquel
que al no entender lo que se le responde
queda confuso y contestar no sabe.

61 Virgilio dijo entonces: «Dile pronto:
“No soy aquel, no soy aquel que crees”»;
Yo contesté tal como se me impuso.

64 El alma entonces retorció los pies;
suspirando, después, con voz de llanto,
me dijo: «Entonces, ¿qué es lo que preguntas?

67 Si saber quién soy yo tanto te importa,
que por esto la cuesta recorriste,
sabe que me vestí con el gran manto;

70 ciertamente fui hijo de la Osa:
con tal codicia encumbré a los oseznos
que embolsé allá el dinero, aquí a mí mismo.

73 Otros descenden bajo mi cabeza,
—los que me precedieron simoneando—
aplastados en grietas de la piedra.

76 Allá abajo también iré yo cuando
aquel venga que yo creí que fueses
al hacerte la súbita pregunta.

79 Más por más tiempo cociné mis pies
 y estuve así, con la cabeza abajo,
 que él no estará plantado con pies rojos,
 82 pues después de él vendrá desde el poniente
 con peor conducta un mal pastor sin ley
 que tendrá que cubrirnos a él y a mí.
 85 Nuevo Tasón será, de quien se lee
 en Macabeos; cual con este flojo
 fue el rey, así con él será el de Francia».

88 Yo no sé si fui aquí muy temerario,
 pues le di mi respuesta de este modo:
 «Dime tú ahora, ¿qué tesoro quiso
 91 nuestro señor antaño de San Pedro
 para poner en su poder las llaves?
 Por cierto, solo “Sígueme”, le dijo.

94 Ni Pedro, ni los otros de Matías
 plata u oro tomaron, cuando
 obtuvo el puesto que perdió al alma rea.

97 Quédate ahí, que estás bien castigado;
 y guárdate el dinero mal habido
 que te hizo contra Carlos tan audaz.

100 Y si no fuese que aún me lo impide
 la reverencia de las sumas llaves
 que tú tuviste en la vida agradable,
 103 palabras aún más graves usaría;
 pues la avaricia vuestra al mundo aflige
 pisando al bueno y levantando al malo.

106 En vosotros pensó el evangelista,
 cuando a aquella que está sobre las aguas
 putañear con reyes observó;

109 la que nació con las siete cabezas
 y en los diez cuernos encontró su norma,
 hasta que la virtud gustó al marido.

112 Os habéis hecho un dios de oro y de plata:
 ¿qué distancia os separa del idólatra,
 más que adoráis a cien, y él solo a uno?

115 ¿Ay, Constantino, cuánto mal produjo
 tu conversión no digo, sí la dote
 que de ti obtuvo el primer rico padre!»

- 118 Y mientras le cantaba tales notas,
ya la ira lo mordiese o la conciencia,
con ambas plantas fuerte coceaba.
- 121 Creo que esto le gustó a mi guía,
pues con rostro contento él escuchaba
el son de mis palabras verdaderas.
- 124 Por eso me tomó con ambos brazos
y luego que me tuvo contra el pecho,
volvió a subir por donde antes bajara;
- 127 no se cansó de tenerme abrazado,
y me llevó a lo más alto del arco
que liga el cuarto borde con el quinto.
- 130 Allí dejó suavemente la carga
suave, sobre el escollo roto y duro,
que fuera para cabras arduo paso.
- 133 Desde allí descubrí otra hondonada.

Notas al canto XIX

v. 1. Según *Los actos de los Apóstoles*, Simón el mago quiso comprar a los discípulos de Jesús el poder de transmitir el Espíritu Santo. De él deriva el nombre de «simonía» dado al comercio sacrílego de los sacramentos y de los cargos eclesiásticos («las cosas de Dios» —dice Dante en los versos siguientes— deben siempre estar acompañados por la bondad, mientras los simoníacos las corrompen por dinero).

v. 5. Verso lleno de fuerza épica, que compara sarcásticamente a la multitud de los simoníacos con un desfile de héroes, precedidos por el clangor de los clarines.

v. 6. La tercera fosa de Malebolge es la que encierra a los simoníacos.

v. 8. Dante llama a menudo «escollo» el abrupto puente de roca entre un borde, y otro de las diez fosas concéntricas que forman el conjunto de Malebolge, cada una de las cuales recibe el nombre de *bolgia* («bolsón») o, como aquí, de «tumba».

v. 10. El «Saber sumo» es Dios.

vv. 16-21. La comparación entre los hoyos de los simoníacos y los pequeños pozos que, en el baptisterio florentino de San Juan, servían para los bautismos, debía tener, para los contemporáneos del poeta, una gran fuerza descriptiva. Y a Dante debía interesar de modo especial desmentir las voces malignas que interpretaban como malintencionado su acto de romper uno de ellos: lo hizo —afirma— para salvar a uno (seguramente a un niño) que corría riesgo de ahogarse. Para nosotros, toda la fuerza poética de los dos tercetos se centra en dos palabras de valor esencialmente afectivo: «mi» y «hermoso», referidas ambas a esa esplendorosa construcción que, desde la alta Edad Media, era símbolo mismo de la ciudad. Nos parece sentir resonar en ellas toda la nostalgia del desterrado por su patria, por tanta intimidad y por tanta hermosura perdidas.

vv. 22-27. Con estos tercetos empieza la cruel y grotesca representación de los simoníacos, en la que lo extraño, lo absurdo, lo innatural está presentado con resuelta naturalidad y clamorosa aprobación, hasta que,

al final del canto, la famosa invectiva: «Ay, Constantino...» nos aparece como una lógica y coherente conclusión.

vv. 28-30. La llama resbalaba del talón a la punta del pie del que estaba plantado en el hoyo cabeza abajo, como suele hacerlo en las superficies grasientas. El realismo minucioso, casi doméstico, de esta comparación aumenta la naturalidad de la escena y también su carácter grotesco.

vv. 40-42. Los dos poetas recorren todo el puente y llegan hasta el cuarto anillo rocoso que divide el tercer bolsón del cuarto. Luego, doblan a la izquierda y descienden al fondo de la fosa. También la precisión de estas indicaciones topográficas ayuda a dar visos de realidad a lo sobrenatural.

v. 45. Es la imagen más audaz de este canto. «Zancas» se llaman la patas de ciertas aves. Alude el poeta a la delgadez de esas piernas de viejo, pero mucho más, al estado bestial a que su pecado ha reducido a estas almas. Pero, lo que parece más insólito es presentarlas como llorando con las piernas. Es una expresión extraña, pero, dado el contexto, exacta y natural.

vv. 46-51. Tanto el modo en que Dante apostrofa a este condenado, como la comparación que sigue (en la que el correlato de Dante es el confesor, y el del papa un asesino) son sumamente irrespetuosos y hostiles. Muy distinto será el comportamiento del poeta con los papas del Purgatorio. Naturalmente, en este último caso, se trata no de condenados sin esperanza, sino de almas pecadoras sí, pero penitentes y destinadas a la salvación: sin embargo, el cambio de tono y actitud no se debe solo a eso, sino a la paulatina transformación del mismo poeta: la violencia de su indignación no disminuye cuando se trata de ideas, sistemas, instituciones, vicios, pero se va serenando hasta cierto punto cuando se trata de personas. Se atenúa además la fuerza de sus sentimientos antieclesiásticos, cuya expresión culmina, en cambio, en este canto.

vv. 52-54. Es el momento más ferozmente cómico del episodio. El simoníaco —el papa Nicolás III, de la familia romana de los Orsini—, dotado, como todas las almas del Infierno, del conocimiento del futuro, pero no del presente (véase el c. x) confunde a Dante con Bonifacio VIII, al que esperaba unos años más tarde. («El escrito» es una imagen: las profecías están escritas en el futuro). Así Dante encuentra el modo de situar en el Infierno a su enemigo, aún vivo.

vv. 55-58. Los enemigos de Bonifacio VIII le reprochaban el haber llegado al trono papal («el haber tomado por engaño a la bella dama», es decir, la iglesia, de la que el papa era considerado esposo) no solo por

medios simoníacos, sino también engañando a su antecesor Celestino v induciéndolo a renunciar al cargo. Había hecho todo esto —se decía— para satisfacer sus ambiciones políticas y su ansia de riquezas.

v. 69. El «gran manto» es el manto papal.

v. 70. Alude al nombre y al blasón de la familia Orsini.

v. 71. La simonía estaba acompañada, a menudo, por otro vicio, igualmente perjudicial para la iglesia, el nepotismo, que consistía en utilizar el cargo eclesiástico para engrandecer a la propia familia (aquí: los oseznos, por coherencia con la metáfora del verso anterior).

v. 72. Juego de palabras amargamente mordaz, que resume la vida y la condena eterna de Nicolás III con epigramática concisión: «allá arriba embolsé las riquezas, aquí me puse a mí mismo en la bolsa» (esta segunda bolsa es el hoyo en la piedra). Hay que relacionar esta fúnebre broma con todo el lenguaje desenfadado de este papa y, en general, de casi todos los condenados del bajo Infierno, o, por lo menos, de los que Dante considera dignos de desprecio.

v. 84. El verbo *simoneggiare* ('practicar la simonía') es una audaz creación dantesca, que conservamos en la traducción empleando el correspondiente sufijo español.

vv. 79-81. «Este lenguaje de Nicolás III es una de las expresiones más rudas de la 1 diabólica psicología de los condenados» (Momigliano).

v. 83. El «pastor sin ley» es Clemente v, que trasladó la sede papal a Aviñón.

vv. 85-87. Como Jasón compró del rey Antíoco el sumo sacerdocio (Biblia, M Macabeos 11), así Clemente v llegó al trono papal gracias al apoyo interesado de Felipe El Hermoso, rey de Francia.

v. 88. A partir de aquí, la indignación se intensifica, pero desaparece completamente la comicidad. En el momento de abandonarse a la violencia de la invectiva, Dante tiene un instante de duda, pues sus palabras de condena van a dirigirse contra los hombres que, en vida, han recibido la suprema investidura sacerdotal. Pero esa misma duda no hace, sino reforzar el contraste entre la venerabilidad del cargo que ejercieron los pecadores y su bajeza moral.

vv. 91-96. Cristo no le pidió dinero a San Pedro para darle la primacía en la iglesia (Dante, como todos los católicos, hace remontar al mismo Jesús la fundación de la iglesia, y cree que San Pedro fue el primer papa, cuyo poder estaba simbolizado por las llaves); los apóstoles no le pidieron dinero a Matías para admitirlo a ocupar entre ellos el puesto que Judas «el alma rea» con su traición y su muerte, había dejado vacío (Los hechos de los Apóstoles, 1, 26).

v. 99. Se decía que Nicolás III había recibido dinero de los enemigos de Carlos I de Anjou para llevar a cabo una política antiangevina.

vv. 106-III. El evangelista es San Juan, a quien se atribuye el Apocalipsis. Dante alude aquí a la siguiente profecía: «Te mostraré la condenación de la gran ramera, la cual está sentada sobre muchas aguas, con la cual han fornicado los reyes de la tierra y vi a una mujer sentada sobre una bestia bermeja que tenía siete cabezas y diez cuernos» (xvii, 1-3). Para Dante, la meretriz es la iglesia romana corrompida. Al identificarla con la mujer de la segunda visión y al atribuirle las cabezas y los cuernos que en el Apocalipsis pertenecen a la bestia, simboliza en las primeras los siete dones del Espíritu Santo y en los segundos los diez mandamientos, que reforzaron a la iglesia misma mientras el papa («el marido») fue virtuoso.

vv. 112-114. Habéis divinizado el dinero: la única diferencia entre vosotros y los idólatras (Dante piensa en el episodio bíblico de la adoración del ternero de oro en tiempos de Moisés) es que ellos adoran a un solo ídolo, y vosotros a cien («cien» tiene un valor genérico, para indicar pluralidad; naturalmente se trata de monedas).

vv. 115-117. El «primer padre rico» es el papa Silvestre, quien, según la leyenda y un documento en cuya autenticidad creyó la Edad Media y que fue demostrado apócrifo en el Renacimiento, recibió del emperador Constantino, convertido al cristianismo, la donación «de Roma, de Italia y de todas las provincias occidentales». Dante considera esta donación, que nunca existió, como el punto de partida de todos los males de la iglesia.

v. 120. Esta es la última visión que tenemos de esta figura de papa, del que solo conocemos las piernas.

vv. 124-132. Este canto, en que Dante se toma tan divertida venganza, se cierra con la nota gentil del afecto paterno de Virgilio. «Suavemente», «suave», son palabras estilnovistas. Se diría que, antes de sublimarse en Beatriz, las reminiscencias del Dulce Estilo se concentran, a través de la oscura atmósfera infernal, en la figura del poeta latino.

Comentario general al canto XIX

Uno de los temas dominantes en la *Comedia* es el de la avaricia. Se anuncia en el primer canto del *Infierno* con la loba, abarca el canto VII, que describe justamente el castigo eterno de los avaros, constituye la substancia misma del final del canto XVII dedicado a los usureros y de todo el canto XIX, el de los simoníacos, para volver intermitentemente en el *Purgatorio* y en el *Paraíso*, donde tenemos su catarsis en el canto XI, la epopeya de la pobreza franciscana. No muy explotado en el canto de los avaros propiamente dichos, este tema adquiere todo su significado en el canto XIX, el de los simoníacos o traficantes de cosas sagradas, porque en él se relaciona con otros aspectos del pensamiento político de Dante y especialmente con su hostilidad por las preocupaciones temporales de la Iglesia. Y esto demuestra que el compromiso político, aun con toda su carga moral, es en el alma poética de Dante un resorte más poderoso que la indignación contra un vicio, considerado simplemente como uno de los siete pecados capitales. Para Dante y —más en general— para el pensamiento medievo, la palabra «avaricia» tenía un significado mucho más amplio que para nosotros: diría que tenía, aun considerada en sí misma, un significado más político. Era amor por los bienes de la tierra en contraposición con los bienes celestes. Comprendía por lo tanto también el deseo de poder para satisfacer una ambición personal. Así se explica como el poder temporal del Papado, en sí mismo y no en sus consecuencias, se relaciona en Dante con la simonía y con la avaricia. Así se explica por qué, en el *Infierno*, mientras los usureros son casi todos nobles, los avaros son casi todos clérigos. Dice Dante en el canto VII:

Questi fuor cerchi, che non han coperchio / piloso
al capo, e papi e cardinali, / in cui usa avarizia il suo
soperchio».

(Estos fueron clérigos, que no tienen cobertura de
pelos en la cabeza, y papas y cardenales, en los cuales
llega la avaricia a su culminación).

Y el símbolo de su pecado, la loba, en los límites de la selva, en el I canto, es a la vez, para el más grande de los poetas católicos, la personificación de la curia romana corrompida por sus ambiciones mundanas.

Así se explican también las implicancias político-religiosas que adquiere la lucha por la pobreza en la orden franciscana, en los siglos XIII y XIV, con todos sus reflejos literarios.

El canto de los simoníacos representa a los pecadores hundidos de cabeza en la rocas con los pies encendidos, empujados hacia abajo por los nuevos que llegan, el último de los cuales queda con los pies en el aire, agitando las piernas a la espera de otro (pecador que termine de hundirlo ocupando su lugar. Este canto representa la culminación de la poesía comprometida en el ámbito del Infierno. Aquí también, como en el canto de Farinata, hay épica, una épica especialísima de la indignación, de la invectiva y de la sátira. Puede que no exista en los tratados de retórica y que la misma frase «épica de la sátira» suene a barroco de mal gusto. Y sin embargo la expresión triunfal del austero a entusiasmo combativo que Dante experimenta frente a los simoníacos: «Or convien che per voi suoni la tromba» (*Ahora por vosotros tiene que resonar el clarín*), que asimila ferozmente el siniestro bolsón infernal a una cabalgata de vencedores anunciada por un herald, está llena de j una cólera amarga como la de Aquiles después de la muerte de Patroclo, pero cargada además de sarcasmo. Es un tono especial, inaugurado antes de Dante por Guittone d'Arezzo en su canción satírico-dolorosa por la derrota de Montaperti y que muy pocos se han atrevido a asumir después de Dante, a no ser Alfieri.

Este canto fue comentado en forma soberbia por Momigliano, que lo define como una «sinfonía antieclesiástica». El comienzo es solemne y agresivo:

O Simón mago, o miseri seguaci, / che le cose di Dio,
che di bontate / deon esser spose, e voi rapaci / per
oro e per argento avolterate,

(Oh Simón el mago, o desgraciados secuaces de
él, que las cosas de Dios, que deben ser esposas de
la bondad, y vosotros, rapaces, por oro y plata las
corrompéis),¹⁵

donde la fuerza de la expresión está en esa conjunción *e* (*e voi rapaci*), acentuadamente adversativa, que violenta la síntesis y establece la contraposición básica entre la bondad de las cosas de Dios y el espíritu de rapiña de los simoníacos. En la parte central del canto, el realismo con que se pinta una situación tan grotesca e innatural da, aun a los momentos descriptivos un carácter de intensa ironía:

Le piante erano a tutti accese intrambe, / per che
sì forte guizzavan le giunte, / che spezzate averien
ritorte e strambe.

(Todos tenían encendidas las plantas de los pies; por
lo que culebreaban tan violentamente con las articu-
laciones, que hubieran roto lazos y ataduras).

Qual suole il fiammeggiar delle cose unte / muoversi
pur su per a strema buccia, / tal era ìdai calcagni alle
punte.

(Como suele la llama en las cosas untadas con grasa
moverse lamiendo solo la más externa superficie, así
era allí de los talones a las puntas).

Dante cuida minuciosamente el aspecto fónico en sus grotescos: *unte*, *buccia*, *calcagni*, *punte*, crean una atmósfera sonora especial que continúa en la estrofa siguiente:

¹⁵ Es aquel que quiso comprar de los apóstoles el poder de hacer milagros, de donde proviene la palabra simonía.

Chi è colui, maestro, che si cruccia / guizzando più
che li altri suoi consorti / —diss'io— e cui più roggia
fiamma succia?

(¿Quién es aquel, maestro, que se angustia retorcién-
dose más que sus compañeros de pena —dije— y a
quién más roja llama chupa?)

Los dos poetas bajan al fondo del bolsón y se acercan al agujero «de aquel —dice— que tanto lloraba con la pierna». La forma en que Dante interpela al condenado subraya cruelmente su posición ridícula:

O cual che se', che'l di sù tien di sotto, / anima trista
come pal commessa, / —comincia'io a dir— se puoi,
fa motto.

(Quienquiera que tú seas, que lo de arriba tienes aba-
jo, alma malvada, plantada como un palo —empecé
yo— habla, si puedes).

Se trata de Nicolás III, papa notoriamente simoníaco. La escena va tomando ritmo de comedia con ribetes macabros. Dante está inclinado sobre el hoyo como el sacerdote que confiesa al perverso asesino condenado a ser sepultado vivo y que, ya en la fosa, pide confesar un pecado más para retardar la muerte. Los papeles se han invertido en la comparación: Dante, el sacerdote; el papa, el asesino. El papa, que no puede ver, cree que quien ha llegado y lo interpela es Bonifacio VIII, destinado a empujarlo más hondo en la roca y a tomar su lugar:

Ed el gridò: «Se' tu gia' costì ritto, / se' tu gia' costì
ritto Bonifazio?

(Y él gritó: ¿Estás tú ya allí de pie / estás tú allí de
pie Bonifacio?)

donde «ritto» (de pie) sobreentiende un aún y es un anuncio de la posición invertida que el Papa, de ser él, tomaría dentro de poco.

Cuando, desengañado, Nicolás III se ve inducido a hablar de sí, se revela hombre en su dolor.

/ poi, sospirando e con voce di pianto, / mi disse

(luego, suspirando y con voz de llanto, me dijo),

pero su lenguaje, aunque dolorido y embargado por la conciencia del pecado, es desenfadado y tiene un dejo de vulgaridad, esa vulgaridad que tiene también el lenguaje de los usureros en el canto XVII y es la que da el manejo del dinero;

e veramente fui figliuol dell'orsa, / cupido sì por avanzar li orsatti, / che sùl'avere e qui me misi in borsa

(y verdaderamente fui hijo de la orsa,¹⁶ tan ansioso por hacer prosperar a los oseznos, que allá arriba las riquezas y aquí a mí y mismo puse en la bolsa).

Y sigue el discurso en la misma clave con la predicción de la llegada de Bonifacio VIII, y después de un tiempo, de Clemente V, el primer papa aviñonés.

Al final Dante estalla, y su tono ya no es el socarrón y divertido de la primera y segunda parte del canto, sino el tono indignado y solemne de un profeta del Antiguo Testamento (Momigliano lo dice):

Io non so s'ì' mi fui qui troppo folle / ch'ì' pur rispuosi
luí a questo metro: / "Deh, or mi di": quanto tesoro
volle / Nostro Signore in prima da San Pietro / Ch'ei
ponesse le chiavi in sua balia? / Certo non chiese se
non: "Viemmi retro"

(Yo no sé si fui aquí demasiado temerario, que le contesté no más en este metro: Dime ahora: ¿cuánta riqueza quiso Nuestro Señor de San Pedro antes de confiarle las llaves? Seguramente no dijo, sino: «Sígueme»).

El tono es de predicador, con acentos que son a la vez populares y bíblicos:

16 Nicolás III pertenecía a la casa noble de los Orsini.

Fatto v'avete Dio d'oro e d'argento; / e che altro è
da voi ag l'idolatre, / se non chelli uno, e voi ne orate
cento?

(Os habéis hecho un Dios de oro y plata ¿y qué otra
diferencia hay entre vosotros y los idólatras, a no ser
que ellos adoran uno y vosotros cien?)¹⁷

Esta preparación da un singular vigor dramático a la invectiva final que termina con la condena rígida del poder temporal, cuyo fundamento jurídico era en la Edad Media el documento, luego demostrado apócrifo, de la donación hecha por Constantino al Papa Silvestre I.

Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre, / non la tua
conversion, ma quella dote / che da te prese il primo
ricco patre!

(Ay Constantino, de cuanto mal fue madre, no tu
conversión, sino aquella dote quede ti recibió el pri-
mer padre (el primer papa) que fue rico!)

(De L. F. C. «Dante en la poesía comprometida del siglo XIV. R. F. H.
y C. 1965)

¹⁷ Alusión a las piezas de monedas, adoradas como otros tantos dioses.

Resumen de los cantos XX y XXI

En la cuarta fosa los adivinos tienen la cabeza torcida para atrás; los estafadores y prevaricadores («barattieri») padecen en alquitrán hirviendo en la quinta. Aquí los demonios, armados de garfios, laceran a cualquier pecador que, para aliviarse, saque de la pez alguna parte de su cuerpo. El jefe de esos demonios concede una escolta de diez de ellos a los dos poetas para que les muestren el camino y los protejan contra eventuales ataques de sus congéneres

Canto XXII

1 A jinetes yo vi salir del campo,
ir al ataque y desplegar maestría,
y aun a veces partir, para salvarse;
4 y correrías vi por vuestra tierra,
oh aretinos, y armar expediciones,
herir en los torneos, correr justas;
7 ora con trompas, ora con campanas,
con tambores, señales de castillos,
según costumbres nuestras y extranjeras;
10 más nunca vi con tan rara zampoña
partir jinetes, infantes, o nave
por seña desde tierra o por estrella.
13 Íbamos ambos con los diez demonios.
¡Qué compañía atroz! Mas en la iglesia con santos,
y en taberna con glotones.
16 En la pez se centraba mi atención,
para ver del bolsón cada detalle
y de la gente que allí se quemaba.
19 Como delfines cuando hacen señas
a los marinos, arqueando el dorso,
para que traten de salvar sus naves,
22 alguna vez, para aliviar la pena,
mostraba un pecador algo la espalda y
veloz cual centella la escondía.
25 Como al borde del agua de una zanja
solo sus bocas asoman las ranas
y las patas esconden, y su cuerpo,
28 estaban por doquier los pecadores;
más, cuando se acercaba Barbariza,
pronto bajo el hervor se sumergían.
31 Yo vi, y el corazón aún se me encoge,
a uno demorar, como acontece
que alguna rana queda y otra salta;
34 y Arañacán, que estaba mismo enfrente,
le enganchó la pringosa cabellera;
cuando lo alzó una nutria perecía.
37 De todos ellos sabía los nombres,
pues me fijé cuando los eligieron
y estuve atento cuando se llamaban.

40 «Oh Rubicante, trata de ponerle
 tus uñas encima y desollarlo!»
 gritaban juntos todos los malditos.
 43 Y yo: «Maestro, trata, si tú puedes,
 de averiguar quién es el desgraciado
 que en manos enemigas ha caído.»
 46 Se le arrimó entonces mi buen guía,
 le preguntó su origen y aquel dijo:
 «Yo he nacido en el reino de Navarra.
 49 Mi madre me hizo siervo de un señor,
 pues me había engendrado de un bribón
 que a sí mismo y sus bienes destruyó.
 52 Fui cortesano del buen rey Tebaldo
 luego, y empecé con mis malversaciones,
 las que en este calor estoy pagando»
 55 Ciriato, que tenía en ambos lados
 los colmillos salidos como un puerco,
 le hizo sentir cómo uno desgarraba.
 58 Malas gatas rodeaban al ratón;
 mas Barbariza lo encerró en sus brazos
 y les dijo: «Apartaos mientras lo ensarto».
 61 Y luego a mi maestro volvió el rostro:
 «Pregunta —dijo— si algo más deseas
 saber de él, antes que lo deshagan.»
 64 Y el guía: «Dime ¿entre los otros reos,
 a alguien conoces tú que sea latino,
 bajo la pez?» Y aquel: «Recién dejé
 67 a uno de esos que era de allí cerca;
 ah, si estuviera aún con él cubierto,
 ni uña ni garfio ahora temería!»
 70 Y Libicoco: «¿Que más esperamos?»
 dijo, tomóle un brazo con el garfio
 y de un tirón se le llevó un pedazo.
 73 Draguiñazo también quiso agarrarlo
 abajo, por las piernas, y su jefe,
 ceñudo, volvió en torno la mirada.
 76 Cuando estuvieron algo apaciguados,
 a aquel, que aún su herida contemplaba,
 mi guía sin demora preguntó:

79 «¿Quién era el que tú dices que dejaste
 en mal momento al salir a la orilla?»
 Dijo: «Era Fray Gomita de Gallura,
 82 vaso de fraude, que a los enemigos
 de su señor en su poder tenía
 y de tal forma obró que ellos lo alaban.
 85 Dinero recibió para soltarlos,
 según dice, y aun en otros cargos
 fue soberano prevaricador.
 88 Con él alterna aquí don Miguel Zanche
 de Logodoro; y hablando de Cerdeña,
 sus lenguas nunca se sienten cansadas.
 91 ¡Pobre de mí! Rechina aquel los dientes:
 algo más yo diría; pero temo
 que aquel se apronte a rascarme la tiña.»
 94 Y el gran preboste, vuelto a Farfanelo,
 que para herir los ojos revolvía,
 ¡Atrás —le dijo—, pájaro malvado!»
 97 «Si vosotros queréis ver o escuchar
 —recomenzó el despavorido luego—
 a toscano o lombardo, haré que vengan;
 100 pero quédense atrás los Malagarras
 para que ellos no teman sus castigos;
 y yo sentado en este mismo sitio,
 103 yo que soy uno, haré venir a siete,
 chiflando, según es nuestra costumbre
 cuando alguien de nosotros fuera asoma.»
 106 A esto, Cañazo levantó el hocico
 sacudió la cabeza y « Vaya treta
 —dijo—, que este pensó para tirarse!»
 109 Y aquel, con muchos lazos en su trampa,
 contestó: «Si seré yo malicioso
 que mayor pena procuro a los míos!»
 112 No se contuvo Aliquín, y de pique
 con los demás, le dijo: «Si descienes,
 no quiero perseguirte galopando,
 115 mas batiré sobre la pez las alas;
 bajemos, y el reborde sea escudo,
 a ver si vales tú más que nosotros!».

118 Y tú, lector, oirás un nuevo juego!
Todos miraron hacia la otra cuesta
y, antes, aquel que más se resistía.
121 Ese navarro aprovechó el momento;
en el suelo afirmó los pies, y al punto
saltó y se desligó del jefe de ellos.
124 Se arrepintieron todos de su culpa
pero más quien fue causa del percance;
por eso se movió y gritó: «Te alcanzo»
127 Más poco le valió: no le ganaron
las alas al terror; aquel se hundió
y este irguió el pecho, remontando el vuelo.
130 No de otro modo el ánade de golpe,
cuando el halcón se acerca, se sumerge,
y aquel vuela hacia arriba, quebrantado.
133 Calcabrina, enojado por la burla,
volando lo siguió, mas deseaba
que se salvase aquel para pelear.
136 No bien el pecador se hubo ocultado,
volvió las garras contra el compañero
y se trenzaron sobre la hondonada.
139 Mas, cual buen gavián rapaz, el otro
lo enganchó de tal modo que los dos
cayeron dentro del hirviente estanque.
142 En seguida el calor los destrenzó,
pero ya no pudieron alzar vuelo,
tan envascadas tenían las alas.
145 Barbariza, dolido cual los otros,
hizo volar a cuatro a la otra orilla
con los garfios; aquellos, velozmente
148 bajaron a apostarse en ambos lados
y echaron ganchos a los envascados
que cocidos ya estaban en la costra;
151 y así, en ese engorro, los dejamos.

Notas al canto XXII

vv. 1-12. El ruido sumamente vulgar («del cul fece trombetta»), acorde con la atmósfera desagradable y ofensiva del Infierno, con el que el jefe de los diablos había despedido a la escolta destinada a acompañar a Dante y a Virgilio por un trecho de su recorrido, da ahora ocasión para una rápida y múltiple visión de vida cortés: campanas, trompetas, tambores, señales de distinta índole, se utilizan para iniciar combates, retiradas, torneos, duelos, desfiles, o aún viajes marítimos; ninguna señal, con instrumento tan raro como este infernal. La enumeración nos transporta rápidamente de un aspecto a otro de las actividades militares y de las diversiones aparatosas de un mundo que, en la época de Dante, empezaba a decaer. Aquí no desempeña otro papel que el de introducir una variación, de aliviar un clima cargado, como, algo más adelante, los delfines y las ranas. El v. 12 depende del verbo «partir» y significa: bien cuando llega la orden desde tierra, bien a una hora determinada, que los marinos reconocen mirando el curso del sol o de las estrellas.

vv. 14-15. El refrán popular (que significa que hay que aceptar las condiciones del ambiente y adaptarse a ellas en cierta medida) contribuye al tono progresivamente cómico de este canto.

v. 38. En el canto anterior, el demonio Malacoda había llamado la escolta llamando a cada uno de los diez diablos por su nombre.

v. 48. El desventurado no dice su nombre. Nosotros sabemos que se llama Ciámpolo.

v. 52. Tebaldo fue rey de Navarra.

v. 57. Le hincó uno de sus largos colmillos, es decir, lo mordió de costado. Con este detalle, Dante nos da una visión realista de la actitud felina de este demonio, potentemente individualizado, como, más adelante, Farfarelo, Cañazo, Aliquín, Calcabrina, Arañacán y el mismo jefe Barbariza.

v. 58. Ciámpolo, comparado antes con una nutria que cuelga inerte de un gancho, ahora que ha recuperado su movilidad, es un ratón acosado por las gatas.

v. 65. «Latino», en la *Divina Comedia*, es generalmente sinónimo de «italiano». Ciámpolo, en su retardada respuesta, va a nombrar a dos nativos de Cerdeña y promete convocar a toscanos y lombardos.

v. 77. Obsérvese la verdad psicológica y el valor descriptivo de esta actitud de Ciámpolo.

v. 81. Gallura era una de las regiones en que estaba dividida la isla de Cerdeña. Fray Gomita había sido funcionario del gobernador (llamado «juez») de esa región, Nino Visconti, amigo de Dante (es uno de los personajes principales del canto VIII del Purgatorio).

v. 82. «Vaso de fraude» significa «lleno de fraude». La metáfora era corriente. En la Vulgata, San Pablo es llamado *Vas Electionis* (vaso de la gracia divina que lo eligió).

v. 88. Este personaje vuelve a ser nombrado en el canto XXXIII (v. 144).

v. 91. «Aquel» es Farfarelo.

v. 94. «El gran preboste», el jefe, Barbariza.

v. 110. Está dicho con fingida autoironía. Ciámpolo quiere que lo crean tonto, para que su treta tenga éxito. Si los diablos lo sueltan un momento para darle oportunidad de llamar a algunos de los condenados sin que estos se asusten, tendrá tiempo de pegar el salto y sumergirse en la pez, antes de que lo agarren.

v. 116. Aliquín, en su deseo de tener a muchos condenados para agarrar y lacerar con los garfios, acepta la proposición de Ciámpolo, confiando, en caso de engaño, en la velocidad de su vuelo. Exhorta entonces a sus compañeros a ocultarse con él dejando el borde, donde Ciámpolo quedará aparentemente solo, a cierta distancia de sus verdugos, y descendiendo por la otra pendiente.

v. 120. «Aquel» es Cañazo, que al principio era el más desconfiado, y ahora es el primero en mirar hacia la pendiente opuesta a la fosa de los prevaricadores, para ocultarse.

vv. 122-123. Momigliano hace notar la elasticidad de este salto.

v. 125. Aliquín.

vv. 127-129. Las alas son de Aliquín, el terror, de Ciámpolo. «Aquel» es Ciámpolo, «este», Aliquín.

vv. 134-135. Calcabrina deseaba que se salvase Ciámpolo para tener un motivo de pelea con Aliquín, quien, primero, había inducido a sus compañeros a caer en la trampa del navarro, y, luego, había fanfarroneado jactándose de la rapidez de su vuelo.

v. 151. Así, con esta visión de diablos envidados en la pez y pescados con los mismos garfios que les sirven para atormentar a los pecadores, termina este canto de pura comicidad, en el que Dante pone de manifiesto, en este terreno para él insólito, su potencia plástica, su fina observación psicológica, su fértil fantasía y su multiforme realismo.

Resumen de los cantos XXIII al XXV

Ya libres de la escolta demoníaca, Dante y Virgilio, temiendo ser perseguidos, bajan penosamente a la sexta fosa, donde los hipócritas marchan oprimidos por capas de plomo, doradas por fuera.

El acceso del séptimo bolsón se hace más fácil por una brecha, que permite a los poetas llegar al puente, desde el cual se vislumbra el fondo. Para poder distinguir mejor los detalles de la escena, a ruego de Dante, ambos bajan agarrados de los riscos, a un nivel prudencial, hasta ver que el fondo de la fosa bulle de toda clase de serpientes, entre las cuales corren asustados los pecadores: cuando uno de ellos es mordido, arde completamente y, de la ceniza, resurge luego, para que el proceso se repita, una y otra vez, por la eternidad. Una de esas almas es el ladrón de Pistoia, Vanni Fucci, quien confirma las predicciones que Dante ya ha oído de otros pecadores acerca de la derrota de los blancos florentinos. Más adelante, serpientes y ladrones se transforman unos en otros dentro de un mágico y terrorífico silencio. Dante reconoce entre ellos a algunos conciudadanos suyos.

Canto XXVI

1 Goza, Florencia, pues eres tan grande
que por mar y por tierra el ala tiendes
y en el Infierno tu nombre se expande!

4 Allí entre los ladrones hallé a cinco
conciudadanos, y eso me avergüenza
y a ti, en verdad, honor no te procura.

7 Mas si de madrugada el sueño es cierto,
probarás, de aquí a poco, lo que Prato
y también otros quieren que te pase.

10 Si ya ocurriera, no sería pronto:
Ocurra pues, ya que debe ocurrir!
Más va a pesarme si más envejezco.

13 Partimos, y agarrado a las salientes,
que al bajar nos sirvieran de escaleras,
volvió a subir, llevándome, mi guía.

16 Prosiguiendo el camino solitario
entre puntas y rocas del escollo,
la ayuda de la mano el pie exigía.

19 Me dolió entonces, y aún me duele ahora
cuando fijo la mente en lo que vi,
y mi ingenio refreno más que nunca,

22 para que solo la virtud lo guíe
pues si una buena estrella o mejor cosa
me ha dado el bien, no debo yo anularlo.

25 Cuántas luciérnagas ve el campesino
que en una altura toma su descanso
en el tiempo en que aquel que aclara el mundo

28 su cara menos horas nos oculta,
cuando la mosca cede ante el mosquito,
abajo, allá donde vendimia o ara,

31 de tantas llamas todo refulgía
el octavo bolsón; pude advertirlo
al llegar donde el fondo se veía.

34 Como el que fue vengado por los osos
el carro vio de Elías que partía
cuando erguidos volaron los caballos

37 y con los ojos no pudo seguirlos,
sino que solo una llama veía
que como nubecilla se elevaba,

40 tal andaba cada una en la garganta
 del foso, pues ninguna muestra el hurto
 y cada llama a un pecador se roba.
 43 Yo me asomaba tanto desde el puente, que de no asirme
 de un risco me hubiera caído al fondo sin que me
 empujaran.
 46 Y el guía que me vio tan absorbido,
 me dijo: «En cada fuego hay un espíritu envuelto por la
 llama que lo quema».
 49 «Maestro —contesté yo— al oírte
 mas cierto estoy; pero yo ya pensaba
 que ello es así; por eso iba a decirte:
 52 ¿Quién está en ese fuego dividido,
 que parece surgido de la hoguera
 donde ardió con Etéocles su hermano?»
 55 Me respondió, «Padecen allí dentro
 Ulises y Diomedes, y así juntos
 en el castigo están, como en la ira;
 58 y dentro de su llama ellos lamentan
 la treta del caballo, que abrió el paso
 para el germen gentil de los romanos.
 61 Y lloran el ardid, por el que muerta
 duélese aún Deidamia por Aquiles;
 del Paladio además sufren la pena».
 64 «Si dentro de aquel fuego hablar se puede, —dije—
 maestro, mucho yo te ruego,
 y que este ruego te valga por mil,
 67 que me permitas demorarme un poco, hasta que la
 cornuda llama venga:
 ve cómo el ansia hacia ella me inclina!
 70 Me contestó: «Es tu plegaria digna
 de alabanza; gustoso a ella accedo,
 pero haz que tu lengua se retenga.
 73 Déjame hablar a mí, pues yo ya entiendo lo que quieres;
 quizá sean reacios
 ellos a tus palabras por ser griegos».
 76 Cuando la llama estuvo en el lugar
 y el tiempo que él consideró oportunos,
 oí que en esta forma les hablaba:

79 «Oh almas que sois dos dentro de un fuego, si algún
 mérito tuve ante vosotros,
 si algún mérito tuve, mucho o poco,
 82 cuando escribí en el mundo nobles versos, no os mováis,
 y que uno de vosotros
 diga dónde, perdido, fue a morir».
 85 El mayor cuerno de la llama antigua comenzó a sacudirse
 murmurando,
 cual si fuese hostigado por el viento;
 88 luego, la punta aquí y allá moviendo,
 como si fuera la lengua que hablase,
 logró emitir la voz y dijo: «Cuando
 91 yo dejé a Circe quien por más de un año me tuvo oculto
 cerca de Gaeta
 antes que Eneas le diera ese nombre,
 94 ni dulzura de hijo, ni piedad
 del viejo padre, ni el debido amor
 que alegrar a Penélope debía,
 97 vencer en mí pudieron el ardor
 de conocer por experiencia al mundo
 y los vicios humanos, y el valor;
 100 sino que me confié al mar abierto
 con solo un leño y con la compañía
 de los pocos que no me abandonaron.
 103 las dos orillas vimos hasta España, Marruecos y la isla de
 los Sartos
 y las otras que el mar aquel rodea.
 106 Estábamos ya viejos y cansados,
 cuando llegamos a esa boca estrecha
 que Hércules señaló con sus mojones
 109 para que el hombre más allá no vaya;
 a mi derecha dejé atrás Sevilla,
 como a la izquierda ya dejara Ceuta.
 112 «Hermanos —dije—, que cien mil peligros afrontásteis
 en pos del occidente,
 en esta pequeñísima vigilia
 115 que aún os queda de vuestros sentidos, no queráis
 negaros la experiencia,
 siguiendo al sol, del mundo sin la gente.

118 Considerad cuál es vuestra simiente:
no se os trajo a vivir vida de brutos,
sino a seguir la ciencia y la virtud».

121 A mis amigos torné tan dispuestos
con esta oración breve, para el viaje,
que arduo fuera luego retenerlos.

124 Y, vuelta nuestra popa a la mañana,
los remos fueron ala al loco vuelo,
siempre ganando un poco hacia la izquierda.

127 los astros en la noche ya veía
del otro polo, y el nuestro tan bajo
que del suelo marino no asomaba.

130 Cinco veces prendióse, y otras cinco
la luz se nos borró bajo la luna
después que entramos en el alto paso,

133 cuando vimos un monte oscurecido
por la distancia, y pareció tan alto
como jamás ninguno habla visto.

136 Pronto nuestro alborozo se hizo llanto, pues de la nueva
tierra un turbión vino
y golpeó la nave por delante.

139 Con toda el agua le hizo dar tres vueltas, la cuarta
levantó la popa en alto,
hundió la proa así como alguien quiso

142 y al fin se cerró el mar sobre nosotros».

Notas al canto XXVI

vv. 1-12. El apóstrofe a Florencia es irónica, más, sarcástica. En el primer terceto, el ímpetu épico del primer y segundo verso revela su carácter negativo en el tercero, en el que la expansión florentina abarca el Infierno. Entonces el lector se da cuenta de que el tono aparentemente entusiasta del exordio no es más que una variación en el tema del canto anterior, que se retoma en el segundo terceto, cuyo motivo inspirador no es el entusiasmo, sino la vergüenza. Aquí se empieza a ver que, debajo del sarcasmo, está la indignación dolorosa del ciudadano celoso del buen nombre de su país, que sufre cuando lo ve mancillado. Invocando el pretexto de un sueño —uno de esos sueños de la madrugada que tenían, según los antiguos, carácter profético, el poeta predice para su ciudad un castigo próximo. Se trata de un castigo indeterminado (lo que Pratto —ciudad vecina y rival— y otros enemigos le desean) y, por eso mismo, tanto más pavoroso. La invocación final (ya que debe suceder, que suceda pronto, porque, cuanto más envejezco, menos podré soporarlo) es conmovedora, y revela el carácter trágico de la indignación del desterrado contra su patria: el amor ofendido no deja de ser amor, y duele más que el odio.

vv. 13-15. Los dos poetas, para ver más de cerca las milagrosas transformaciones de los pecadores, habían bajado hacia el fondo de la fosa. Ahora, vuelven a subir, para reemprender el camino por el puente de roca que los lleva al bolsón siguiente, tan escarpado, que, para avanzar, había que emplear las manos y los pies.

vv. 19-24. El pecado de Ulises había sido un producto de la inteligencia no suficientemente guiada por la virtud. Dante especificará tal pecado en los vv. 58-63; se trata del aspecto vicioso de ese mismo impulso de la razón humana hacia adelante que origina la aventura heroica a través del océano. Para el carácter trágico y no pecaminoso de esta última, véase el comentario general al canto. De todos modos, en estos dos tercetos, Dante nos declara el carácter profundamente autobiográfico del canto, evidente aún sin esta confesión: la atracción de lo desconocido,

la búsqueda ansiosa de la verdad, el afán por conocer al hombre en sus valores positivos y negativos, en una palabra, esa imperiosa necesidad de experiencia, son características del alma dantesca, objetivizadas aquí en un personaje heroico, que, en ocasiones, dirigió esos impulsos hacia el mal (y por eso está en el infierno su alma) y cuando emprendió la gran aventura del conocimiento del mundo, careció de la ayuda de la gracia divina. Las grandes figuras parcialmente autobiográficas del Infierno (Francisca, Farinata, Ulises...) son los náufragos de la comparación del canto I que no han llegado a la orilla y han perecido en esas aguas, de las que el poeta, protegido por la ayuda del cielo, se ha salvado. Dante reconoce haber recibido su ingenio de las estrellas, o, mejor, de Dios, y no quiere malograrlo.

vv. 25-33. Esta larga y complicada comparación abre una ventana sobre un paisaje idílico en el ambiente cerrado del Infierno, a la espera de que Ulises abra otra, sobre los horizontes marinos. En el bolsón de los consejeros de engaños brillaban tantas llamas, cuantas son las luciérnagas que ve brillar en el valle donde vendimió o aró todo el día el campesino que, en un anochecer (cuando la mosca cede ante el mosquito) de verano (cuando el que aclara el mundo —el sol— se oculta menos horas), toma su descanso en una altura.

v. 34. Perífrasis que designa a Eliseo, quien, según la Biblia, acompañaba al profeta Elías cuando este fue llevado al cielo en un carro de fuego. Del primero, la Biblia cuenta que, resentido por haber sido hecho objeto de burlas por unos chicos, los maldijo; salieron entonces de un bosque unos osos que mataron a cuarenta y dos de ellos. El carro de Elías no se veía porque estaba envuelto por las llamas, como las almas de los pecadores en este bolsón.

v. 54. Los poetas antiguos (entre otros, Estacio) narraban que los dos hermanos Eteocles y Polinices, tebanos, se odiaban y se mataron mutuamente; puestos los dos cadáveres en la misma hoguera, la llama se dividió.

vv. 58-63. Diomedes es, en la *Ilíada*, el puro heroísmo guerrero, o, si se quiere, la pura violencia. Ulises es, en cambio, un carácter sumamente complejo: era el más inteligente de los griegos, el que planeaba las emboscadas y las tretas, sin rehuir por eso el combate. El planeó el engaño del caballo de madera lleno de guerreros griegos, que, introducido en Troya por los mismos troyanos que abrieron para eso una brecha en la muralla (pues les habían hecho creer que con eso los Dioses protegerían a su patria), en la noche dejó salir a los griegos que se ocultaban en su vientre y que fueron el factor decisivo en la caída y en el incendio de la

ciudad de Príamo. De esos muros salieron los troyanos fugitivos, entre los cuales estaba Eneas, cuyos descendientes, fundaron Roma (v. 60). Ulises y Diomedes, además, habían robado la estatua de Palas Atenea (el Paladio), cuya presencia impedía que los troyanos fueran vencidos. Mucho antes, ambos habían ido a Esciro, donde Aquiles había sido ocultado por su madre para que no fuera a morir en la guerra, y, con solo mostrarle las armas, le hicieron dejar la vestimenta femenina y el amor de Deidamia, para sumarse a la expedición contra Troya. Como protagonista de la Odisea, Ulises es el hombre valiente, que afronta la naturaleza y el destino, ayuda a sus compañeros en los peligros y añora a su familia y a su pequeña patria. Una doble tradición parte de los poemas homéricos en lo que a Ulises se refiere: la que nos transmite a un Ulises astuto y forjador de engaños y la que lo presenta como el héroe que reúne en sí todos los atributos superiores del hombre.

Dante recoge, no directamente de Homero, sino de la tradición, a ambos Ulises: necesita al primero para dar motivo al encuentro; pero verdadero protagonista del canto es el segundo.

v. 80. El mérito que invoca Virgilio es el haber escrito la Eneida, en que se canta la guerra de Troya (en el relato de Eneas a Dido).

v. 83. «Uno de vosotros»: no «uno cualquiera de los dos», sino el que se perdió y no volvió (Ulises).

v. 84. La leyenda de ulteriores viajes de Ulises, después de su retorno a Ítaca, no remonta a Homero. Dante la deduce de algunas alusiones de Séneca y Cicerón y de un pasaje de las Metamorfosis de Ovidio (xiv, vv. 437-440).

vv. 91-93. En su azaroso viaje de regreso a la patria después de la Guerra de Troya, Ulises fue retenido por más de un año por Circe, la maga que transformaba a sus amantes en animales, cuando se cansaba de ellos, pero que se enamoró del héroe y trató de mantenerlo a su lado, sin conseguirlo. La residencia de Circe estaba en el monte Circeo, en la costa tirrénica de la Italia meridional, cerca del lugar al que más tarde —dice Dante— Eneas dio el nombre de Gaeta, porque allí fue sepultada su nodriza que se llamaba así (el episodio está relatado en la Eneida).

vv. 94-96. Ulises se refiere aquí a su hijo Telémaco, a su padre Laertes y a su esposa Penélope, todos importantes personajes de la Odisea.

v. 103. Es imposible ver a la vez las dos orillas antes de llegar a España. El barco de Ulises practicaba navegación de cabotaje, como era usual en ese entonces en el Mediterráneo: iba de las proximidades de una orilla a las proximidades de otra, no teniendo el viaje más finalidad que la

exploración. Solo cuando llegó al estrecho de Gibraltar, enfiló resuelta-mente hacia occidente. Esto explica el discutido v. 124.

v. 108. El estrecho de Gibraltar era llamado por los antiguos «columnas de Hércules», pues se contaba que allí el semidiós había plantado los dos peñascos, que aún se ven a ambos lados, como advertencia a los navegantes para que no pasaran de esos límites.

vv. 114-115. «La vigilia de los sentidos» es la vida. La muerte es el sueño eterno de los cinco sentidos. Estos dos versos significan: en lo que os queda de vida.

v. 117. Era creencia general que más allá de las columnas de Hércules, hacia donde se dirigía el curso del sol (aparente para nosotros, pero real para el mundo antiguo y para Dante, que consideraban la tierra inmóvil), no había seres humanos. La mayor parte de las personas cultas pensaba que el hemisferio austral estaba cubierto por las aguas. En la generación siguiente, sin embargo, Petrarca imaginaba que el sol en su ocaso se dirigiera «hacia gentes que allá quizás lo esperan» y, un siglo después en vísperas del descubrimiento, Pulci, en su *Morgante*, hace decir al demonio Astarotte que, en las antípodas, hay gente que adora el sol y construye ciudades y conoce plantas y animales y «a menudo hace grandes batallas» (xxv, 230-231).

vv. 118-120. Nacisteis de los hombres: sois seres racionales. Y la esencia de lo humano está en el conocimiento («ciencia») y en discernir entre el bien y el mal para elegir el bien («virtud»). Para conseguir el conocimiento, mientras aún los sentidos están despiertos, vale la pena seguir afrontando peligros. Esta es la substancia de la «oración breve». Obsérvese la importancia que Dante, por boca de Ulises, da a la experiencia como base del conocimiento (vv. 98 y 115-116).

v. 124. Véase la nota al v. 103. Recién al llegar al estrecho, después de haberse decidido a soltarse de los lazos que lo ataban a su mundo habitual —ese mundo mediterráneo que entonces era, por lo menos para sus habitantes, el hogar de la humanidad—, Ulises y sus compañeros volvieron decididamente su «popa a la mañana» (hacia oriente), para lanzarse al mar abierto (con la proa hacia occidente).

v. 125. Este verso y el último constituyen, en terreno poético, los puntos culminantes del canto. Ese épico «vuelo» es el de todas las exploraciones, desde las que se realizaron y se realizarán en el espacio geográfico o en los laboratorios, hasta si las más inmateriales en el campo del pensamiento. El de Ulises era un vuelo «loco», porque desafiaba la antigua prohibición de Hércules (que marcaba los límites de las posibilidades humanas) y —Dante lo sabía, pero Ulises, no— la otra, mucho

más terrible, del Dios de los cristianos, que expulsó al género humano del Paraíso terrenal, ubicado en la isla destinada a albergar el Purgatorio y situada en medio de ese océano. «Loco vuelo», pero «vuelo».

v. 126. Siguiendo la línea de la costa africana, hacia el suroeste.

vv. 127-129. En su viaje hacia el sur, los navegantes dejan gradualmente de ver el firmamento boreal («polo» está por «cielo»; era una sinécdoque común y siguió siéndolo en terreno literario), para ver una parte cada vez mayor del firmamento austral.

vv. 130-132. Habían transcurridos cinco meses lunares desde que Ulises había cruzado el estrecho («el alto paso»; «alto», porque era decisivo; a partir de ese momento, había empezado la gran empresa, destinada a tan trágico desenlace).

v. 133. El monte del Paraíso Terrenal, vedado a los hombres desde el pecado original, sede del Purgatorio a partir de la muerte de Cristo.

v. 141. «Alguien» («altri», en italiano) es Dios, en la intención de Dante. En el relato de Ulises era, y debía quedar, un tanto indeterminado (Véase lo que dice a este propósito Roberto Ibáñez en el prólogo a su hermosa traducción de este canto, Montevideo: Ed. Dante Alighieri, 1966, pp. 7-8).

Comentario general al canto XXVI¹⁸

¹⁸ Para este canto, véase el ensayo «Dante, poeta del conocimiento» publicado en el apéndice de este libro).

Resumen de los cantos XXVII al XXXII

La llama que encierra a Ulises y a Diomedes se aleja, pero otra muestra el deseo del alma que la habita de hablar con los dos peregrinos. Es Guido de Montefeltro, quien está ahí por haber dado un mal consejo al papa Bonifacio VIII, bajo promesa anticipada de absolución. En la novena fosa se castiga con mutilaciones y espantosas heridas a los cismáticos y a los sembradores de discordias, y en la última, con fiebre y repugnantes enfermedades, a los falsificadores. En el centro de este octavo círculo, se encuentra un ancho y profundísimo pozo; sus bordes están vigilados por Gigantes encadenados cuyos pies reposan en la superficie del noveno círculo y cuyo busto se deja ver en el octavo, erguido como una torre. Son los que se rebelaron contra Júpiter y fueron vencidos por él. Uno de ellos, que no participó en la lucha y tiene los brazos libres, Anteo, toma a los dos poetas con su mano poderosa y los deposita delicadamente en el noveno círculo, el de los traidores. Se trata de una enorme superficie helada formada por el río Cocito y dividida en cuatro anillos concéntricos en cuyo centro común está Lucifer. El primer anillo (Caína) aprisiona a los traidores de sus consanguíneos; el segundo (Antenora) a los traidores de la patria; el tercero (Tolomea) a quienes traicionan a sus amigos; el cuarto (Giudecca) a quienes traicionaron a sus benefactores y, especialmente, al benefactor máximo, Dios. En la Caína, Dante golpea sin querer con el pie la cabeza de Bocea degli Abati, que había traicionado a su patria, Florencia, durante la batalla de Montaperti. Sigue, entre los dos, un violento altercado, durante el cual Bocea, impulsado por la rabia, da abundante información acerca de sus compañeros de pena. El canto xxxii termina así:

124. Ya me había alejado de aquel, cuando
vi helados en un hueco a dos, de modo
que una cabeza de otra era sombrero.

127. Y como el pan por hambre se mastica,
así el de arriba al otro hincó los dientes
donde el cerebro se une con la nuca.
130. No de otro modo trituró Tideo
la sien de Melanipo en su desprecio,
como aquel mordió el cráneo y todo el resto.
133. «Oh tú que muestras por tan brutal signo
el odio sobre aquel que tú te comes,
dime el porqué —le dije—, a condición
136. de que, si con razón de él te quejas,
sabiendo quienes sois y su pecado,
yo en el mundo de arriba te compense,
139. si aquella con la que hablo no se seca.

Canto XXXIII

1 La boca alzó de su feroz comida
el pecador, limpiándola en el pelo
del cráneo aquel que por detrás mordiera.

4 Y comenzó: «Tú quieres que renueve
un dolor lacerante que al pensarlo
antes de hablar ya el corazón me oprime.

7 Mas si mis dichos han de ser semilla
que dé frutos de infamia a aquel que muerdo,
llorar y hablar verás al mismo tiempo.

10 No sé quién eres tú ni de qué modo
has llegado hasta aquí, más florentino
ciertamente pareces cuando te oigo.

13 Has de saber que fui el conde Hugolino
y que este fue el arzobispo Ruggieri;
ya te diré por qué soy tal vecino.

16 Que a causa de sus malos pensamientos,
cuando confiaba en él, yo fui apresado
y después muerto, está demás decirlo;

19 mas lo que haber oído tú no puedes,
hasta qué punto fue cruel mi muerte,
vas a oír, y verás si me ha ofendido.

22 Breve tronera dentro de la muda
que «del hambre» se llama por mi causa,
y donde aún han de encerrar a otros,

25 ya me había mostrado varias lunas,
cuando yo tuve el malhadado sueño
que desgarróme el velo del futuro.

28 A este, jefe y señor, cazar veía
al lobo y los lobeznos hacia el monte
que a los pisanos ver a Lúca impide.

31 Con perras flacas, acuciosas y hábiles,
a los Gualandi, Slsmondi y Lanfranchi
como vanguardia colocó en el frente.

34 Tras breve fuga exhaustos parecían
hijos y padre, y los agudos dientes
me pareció que les hendían los flancos.

37 Cuando estuve despierto, antes del día,
llorar sentí entre sueños a mis hijos
encerrados conmigo, y pedir pan.

40 Eres muy cruel si tú no te condues
por lo que el corazón ya me anunciaba;
y si no lloras, ¿de qué llorar sueles?

43 Estaban ya despiertos, era la hora
en que solían traer la comida,
y, por su sueño, cada cual temía.

46 Y yo clavar oí el portón de abajo
de la torre horrorosa; miré entonces
en el rostro a mis hijos, sin palabras.

49 No lloraba; por dentro me hice piedra;
lloraban ellos; mi Anselmito dijo:
«¡Miras de un modo, padre! ¿Qué te pasa?»

52 Por eso no lloré, ni contesté,
todo aquel día y la noche siguiente,
hasta que el otro sol salió en el mundo.

55 Tan pronto un pobre rayo se introdujo
en la cárcel doliente y comprendí
por cuatro rostros, cuál sería el mío,

58 ambas manos mordíme de dolor,
y ellos, pensando que lo hacía ansioso
por comer, enseguida levantáronse

61 diciendo: «Padre, nos dolerá menos
si comes de nosotros; nos vestiste
tú esta mísera carne, pues desvístenos».

64 Me quedé quieto para no apenarlos;
mudos quedamos uno y otro día:
¡Ah, dura tierra! ¿por qué no te abriste?

67 Cuando hubimos llegado al cuarto día,
Gaddo se me arrojó a los pies, tendido,
diciendo: «Padre, ¿por qué no me ayudas?».

70 Allí murió; y así como me ves,
yo vi caer los tres uno por uno
entre el quinto y el sexto día, entonces

73 ya ciego, comencé a tantear sobre ellos;
dos días los llamé, después de muertos;
luego, más que el dolor pudo el ayuno».

76 Y esto dicho, torcida la mirada,
retomó el pobre cráneo con los dientes
que al hueso fueron, como de un can, fuertes.

- 79 *Oh Pisa, vituperio de las gentes*
del hermoso país donde el sí suena,
puesto que tus vecinos son tan lentos
- 82 *en castigarte, Capraia y Gorgona*
muévanse y el Arno cierran en su boca,
para que ahogue en ti a toda persona!
- 85 *Si del conde Hugolino se decía*
que te traicionó con los castillos,
no debiste a sus hijos dar tal cruz.
- 88 *A Hugo y a Brigata hacía inocentes,*
y a los otros que el canto arriba nombra,
oh, nueva Tebas, la temprana edad.
- 91 *Luego avanzamos hasta donde el hielo*
ásperamente a otra gente aprisiona,
ya no inclinada, sino boca arriba.
- 94 *El llanto mismo allí llorar no deja,*
y el dolor, que en los ojos halla estorbo,
vuelve adentro y aumenta la congoja,
- 97 *pues las primeras lágrimas se agrupan*
y llenan, cual viseras cristalinas,
toda la cuenca bajo las pestañas.
- 100 *Y aunque ya en mi cara los sentidos*
como en un callo, por el fuerte frío
completamente estaban embotados,
- 103 *me pareció sentir algo de viento*
y pregunté: «Maestro, ¿quién lo agita?
¿no estaba muerto aquí todo vapor?».
- 106 *Y él me dijo: «¿Muy pronto estarás donde*
tus mismos ojos te darán respuesta
viendo la causa que este viento impulsa».
- 109 *Entre los tristes de la helada costra,*
uno gritó: «Oh ánimas crueles,
pues se os asigna aquí la última posta,
- 112 *quitadme de la vista el duro velo*
para que algo el dolor yo desahogue
antes que el llanto otra vez se me hiele»:
- 115 *Y yo a él: «¡Si quieres que te ayude,*
dime quién eres; si no te libero
que me tenga que hundir en este hielo!».

- 118 Contestó entonces: «Soy Fray Alberigo,
el de la fruta de la mala huerta
que aquí recibo dátiles por higos».
- 121 «¡Cómo! —le dije— ¿Entonces tú estás muerto?».
Y él a mí: «De cómo está mi cuerpo
en el mundo de arriba no sé nada.
- 124 Tiene esta Tolomea tal ventaja,
que a menudo el espíritu aquí cae
aún antes de que Atropas lo empuje.
- 127 Y para que me saques más gustoso
las escarchadas lágrimas del rostro,
sabe que en cuanto el alma hace traición,
- 130 como yo hice, le es quitado el cuerpo
por un diablo, que luego lo gobierna
mientras que todo su tiempo se cumple.
- 133 Ella en esta cisterna se depeña;
y acaso se ve arriba aún el cuerpo
de la sombra que aquí detrás inverna.
- 136 Tú lo sabrás, si eres recién llegado:
es Branca d'Oria y ya van varios años
que pasa aquí encerrado de este modo.
- 139 «Pienso —le dije yo— que tú me engañas,
pues Branca d'Oria aún no ha fallecido
y come y bebe y duerme y viste paños».
- 142 «Al foso —dijo— en que está Malasgaras,
donde la pez tenaz siempre está hirviendo,
Miguel Zanche aún no había llegado,
- 145 cuando este dejó un diablo en su lugar
en su cuerpo, y lo mismo hizo un pariente
que con él consumara la traición».
- 148 Pero extiende hacia mí ahora tus manos:
despéjame la vista. Y no lo hice;
ser villano con él fue cortesía.
- 151 Ah genoveses, hombres alejados
de las buenas costumbres y corruptos,
¿por qué del mundo no se os dispersó?
- 154 Hallé con el espíritu peor
de la Romaña a un genovés que en alma
por sus obras se baña en el Cocito
- 157 y en cuerpo aún se muestra vivo arriba.

Notas al canto XXXII

v. 124. «Él» se refiere a Bocea degli Abatí, con quien Dante, poco antes, ha mantenido un tempestuoso coloquio.

vv. 125-129. La presentación de esta escena bestial se anticipa en mucho a la revelación de los nombres de los protagonistas, creando, al final del canto xxxii un suspenso de horror, destinado a transformarse en un sentimiento de intensa piedad con la lectura del canto siguiente. La comparación mitológica del terceto que sigue contribuye a dilatar la acción y a crear expectativa.

vv. 130-131. Tideo es una figura mitológica; participó en el legendario sitio de Tebas y, herido mortalmente por Melanippo al que a su vez mató, pidió el cráneo de su enemigo para roerlo antes de morir.

v. 134. «Sobre» alude a la posición respectiva de las dos cabezas, pero, a la vez, caracteriza el odio, materializándolo. La partícula reflexiva te en «tú te comes», aparentemente pleonástica, ahonda en la intimidad del condenado-verdugo demostrando su participación anímica en la atroz comida.

vv. 136-139. Dante se compromete a compensar al ignoto pecador (reivindicando su fama o cooperando a su venganza con revelar a los vivos el pecado de su enemigo), siempre que aquel le diga la causa de ese odio y se trate de una causa justa.

Dante lo hará, si puede. Esta última condición se expresa empleando una vigorosa forma popular: «si no se me seca la lengua».

Notas al Canto XXXIII

vv. 1-3. Se ha dicho que esa boca que se alza de esa horrible comida es como «un telón que de pronto se levanta para la representación de una escena de tragedia» (Momigliano). En cuanto empieza a hablar, la fiera se humaniza; pero sus sentimientos tienen dimensiones que llegan al límite de lo humano: infinito odio e infinito amor, inseparables por toda la eternidad. En esta conjunción reside la fuerza dramática de este canto, en el que la poesía de Dante llega a uno de sus puntos más altos.

vv. 4-6. La reminiscencia virgiliana del primer verso y medio es casi una traducción: Eneas, a quien Dido pide un relato de sus vicisitudes, contesta: «Me pides, oh reina, que renueve un indecible dolor». El dolor de Eneas es el del incendio de Troya y de sus secuelas de desgracias y muertes (Eneida, II, v. 3). El de Hugolino, aparentemente limitado a la esfera personal (y digo *aparentemente* porque, en la etapa de su vida en que Dante se encontraba, Hugolino debía representar para él a todos los responsables y sus hijos a todas las víctimas de las luchas encarnizadas entre las fracciones), es mucho más desgarrador. Un padre al que le maten al hijo puede perdonar (se ha dado el caso); si, además, se lo han torturado, se vuelve, irremediablemente, una fiera.

v. 11. También Farinata, al oír hablar a Dante, lo reconoce como florentino.

vv. 13-14. Hugolino della Gherardesca, noble gibelino de Pisa, se alió con los güelfos y contribuyó a la derrota de su ciudad, donde, tradicionalmente, los gibelinos dominaban. Luego tuvo el mando de la flota y, más tarde, llegó a ejercer el cargo de potestad. Cuando se reestableció el poder gibelino en Pisa, Hugolino, a pesar de haberse reacerado a su antiguo partido, fue apresado con engaño por obra del arzobispo Ruggieri que se fingía su amigo, condenado por delito de traición y ejecutado con dos hijos y dos nietos, en la forma cruel que este canto de Dante refleja.

v. 15. *Tal*: este adjetivo indefinido —solo un monosílabo— está lleno, aquí, de fuerza dramática: «sabrás porque soy un vecino tan despiadado».

v. 22. Se llamaba entonces «muda», tanto en italiano como en español (Dice: Academia 5.^a acepción), el lugar oscuro donde se encerraban las águilas o los halcones empleados entonces en la caza para que mudaran sus plumas (Recuérdese el valor que tenían, según el *Poema del Mio Cid*, en España, los «adtores mudados», v. 5). Hugolino llama «muda» la torre de los Gualandi, donde fue encerrado, bien porque realmente se pusieran allí para el cambio de plumas las águilas de la comuna, bien porque el calabozo en que se vio encerrado fuera oscuro y más adecuado para albergar a animales que a seres humanos. Ya los antiguos comentadores de Dante no podían elegir entre las dos hipótesis. En favor de la primera podría invocarse el v. 24, si hay que interpretarlo como una predicción (si hubiera sido ese lugar una cárcel, tal predicción perdería significado, por obvia) y no como la expresión vaga de un deseo de venganza. Desde el punto de vista poético, empieza en este terceto el tema de la oscuridad, que da su tono a todo el canto, en perfecta fusión con el otro, de las largas pausas de trágico silencio entre las pocas, sencillas, densas palabras que se pronuncian y que nunca llegan a formar diálogo, pues siempre tienen, como respuesta, ese silencio, impregnado del temor y, luego, la seguridad de la muerte. Son siempre palabras de los hijos: el padre calla, porque es el que tiene la certeza de lo que está ocurriendo, y cada palabra suya remacharía la ineluctabilidad del tremendo destino. (Sobre el tema de la oscuridad y el silencio en este canto, véanse las notas de Momigliano).

vv. 25-27. «varias lunas», varios meses. Los rayos lunares que penetraban por la pequeña abertura constituían la única iluminación nocturna y servían para medir el tiempo. Dante cree en el carácter profético de los sueños.

vv. 28-33. «este»: se sobre entiende una mirada de Hugolino al cráneo que está royendo, y que, en el relato se reencarna en el Arzobispo y se transforma en la figura dominante y en el director de la cacería. En el simbolismo característico de los sueños, el lobo no es más que un desdoblamiento del mismo Hugolino y los lobeznos son los hijos. La escena está geográficamente determinada, con el falso realismo de ciertos sueños. Los cazadores acosan al padre y a los hijos hacia el monte San Julián, situado entre Pisa y Lucca. Las perras flacas representan, según los intérpretes más antiguos de Dante, a la parte más pobre del pueblo, fácilmente reclutable por los poderosos. Gualandi, Sismondi, Lanfranchi, son los nombres de las principales familias gibelinas de Pisa.

vv. 37-42. El llanto inconsciente de los hijos ya hambrientos ilumina con una luz siniestra el sueño del padre, quien, conmovido por esa visión

nocturna, se ha despertado antes que de costumbre («antes del alba»). El intervalo entre ese despertar anticipado y el de los jóvenes está ocupado por una meditación agitada, por un miedo que se agiganta; y se refleja en esa interrupción del relato, en esa agresiva pregunta al peregrino aparentemente ajeno a la tragedia, pregunta que no tiene nada de retórico, pues representa el estallido incontenible de un dolor que pide angustiosamente eco y comprensión. El eco será otro estallido, de Dante, al final del episodio (v. 79).

v. 46. «Es como si se hubiera clavado un ataúd» (Momigliano).

vv. 50-63. Anselmito es el menor de los dos nietos. En el original italiano, el adjetivo posesivo está al final del verso (... *e Anselmuccio mio/disse...*) y lo prolonga en un gemido de desesperada ternura. A la ingenua pregunta de Anselmito siguen un día y una noche de sombrío silencio, hasta la escena muda, de violento dolor del v. 58 (cuyo sonido intensamente representativo se ha intentado reproducir en español) y el sublime y macabro ofrecimiento de los hijos al padre.

vv. 64-75. Otros dos días de fúnebre silencio, entre cinco seres que se querían, cinco mundos en desesperada e incommunicable tensión. La violencia, que Hugolino ejerció sobre sí mismo para contenerse, se desahoga ahora, en el relato a Dante, con la exclamación del verso 66. Las últimas palabras de Gaddo moribundo tienen la ingenuidad y el patetismo de una invocación infantil. Frente a la muerte, aún un hombre adulto, como Gaddo, invoca con la lógica confianza de un niño, la ayuda paterna. El primer hemistiquio del v. 70, tan seco y cortado, con ese fuerte acento final (it.: «Quívi morí;»), es como un primer martillazo, seguido, en el otro verso, por una serie fuertemente ritmada de golpes, dados por las palabras cortas, la frecuencia de los acentos, la cadencia dual («vi yó/caér/los trés/, úno/ por ú/ no»: — it. «vid'ío/ cascár/ li tré/, ad ú/ no ad ú/no»). Son dos días más de silencio, con cuatro mudas pausas de muerte.

Cuando los hijos han muerto, el padre afloja el terrible esfuerzo realizado por contenerse, y llena dos días más con sus gritos, llamándolos, y, al final, debilitado, se calla, pues el ayuno, quitándole las últimas fuerzas, puede más que el dolor que lo hacía gritar. Esta es la interpretación más probable de este v. 75, tan discutido. Hugolino no relata su propia muerte, que pierde toda importancia frente a ese horror que es la muerte de los hijos y —más atroz aún— de los nietos.

vv. 76-78. Baja el telón sobre la tragedia: el hombre en que el odio y el amor han alcanzado los límites de las posibilidades humanas se vuelve nuevamente la fiera hambrienta, eternamente unida a su enemigo en el

más bestial de los actos, mientras este último, en la fugitiva compasión del poeta («el pobre cráneo»), cobra un instante de humanidad, en contraste con la mirada torva y los dientes de perro de su verdugo.

vv. 79-90. La famosa invectiva contra Pisa cierra el episodio y sirve de transición entre su atmósfera de alta tragedia y la vulgaridad de los pecados ordinarios de estos últimos círculos. El país donde suena el sí es, para Dante, Italia, a la que Pisa avergüenza con su conducta. La ciudad gibelina era odiada por sus vecinos, entre los cuales los más importantes eran los florentinos, y los de Lucca. Impaciente por la tardanza de una reacción contra Pisa en Toscana, Dante invoca, en una maldición al estilo bíblico, la intervención de fuerzas sobrenaturales, que hagan mover la Capraia y la Gorgona (dos islas próximas a la desembocadura del Arno) y cierren con ellas el curso del río, para provocar en Pisa una inundación que no deje a un pisano vivo. Dante no defiende a Hugolino; se indigna por la muerte dolorosa de los cuatro inocentes, a los que nombra al final, en un terceto erizado de nombres propios. En él Pisa es llamada «nueva Tebas», pues la antigua Tebas (la ciudad principal de Beocia, en Grecia) era el centro de un ciclo de leyendas mitológicas caracterizadas por una sombría crueldad.

vv. 91-93. Empieza aquí la segunda parte del canto, de tono completamente distinto. Cambia también la posición de los pecadores en el hielo, pues los dos viajes han pasado de la Antenora (traidores de la patria) a la Tolomea (traidores de los huéspedes), caracterizada por una mayor exposición de los espíritus al frío —pues están boca arriba— y por el hecho de que las lágrimas, helándose al salir, impidan seguir desahogando el dolor con el llanto.

v. 105. En la Edad Media se creía que el viento era originado por vapores.

v. 107. Muy pronto Dante verá que la causa del viento que siente en la cara está en el movimiento de las alas de Lucifer.

v. 111. El pecador cree que Dante y Virgilio son traidores condenados, como él, al hielo eterno.

v. 117. Fórmula de auto maldición en caso de incumplimiento, usual en las promesas; substituye a un juramento y aquí está adaptada a las circunstancias.

vv. 118-120. Se sabía que fray Alberigo, de la familia noble de los Manfredi de Faenza (Italia del Norte), aún vivo en la época de Dante, para vengarse de unos parientes, los había invitado a almorzar y, durante la comida, los había hecho matar por unos sicarios, avisados con la señal convenida de «venga la fruta». La llama, con el simbolismo

muy sintético, «fruta de la mala huerta», porque fue una fruta asesina. Con semejante simbolismo vegetal designa, en el tercer verso, su castigo, aprovechando un modismo popular que significa «recibir con creces la retribución por lo que se ha dado» (el dátil es más valioso que el higo en Italia, donde el primero es fruto exótico y el segundo es abundante y barato). Estos pecadores del bajo Infierno ostentan a menudo un lenguaje desenfadado, que, por momentos, se acerca a la jerga.

v. 126. Atropos, una de las tres Parcas de la mitología grecorromana, era la encargada de cortar el hilo de la vida. Las almas de los traidores contra los huéspedes, podían llegar a su lugar de destino en la Tolomea antes de la muerte de su cuerpo.

v. 133. Llama cisterna al lago helado formado por Cocito, por su semejanza, con un pozo.

v. 135. «inverna»: pasa el invierno: pero aquí se trata de un invierno que dura por toda la eternidad.

v. 136. Solo los pecadores recién llegados tienen noticias actuales de las cosas de la tierra (véase c. X, vv. 100-106).

v. 142. Miguel Zanche padece las penas eternas en la fosa de los malversadores donde está el demonio Malasgaras (véase c. xxii).

v. 145. «este» es un espíritu que ocupaba en Génova un cuerpo; este último ahora, en cambio, está animado por un diablo, que finge ser Branca d'Oria.

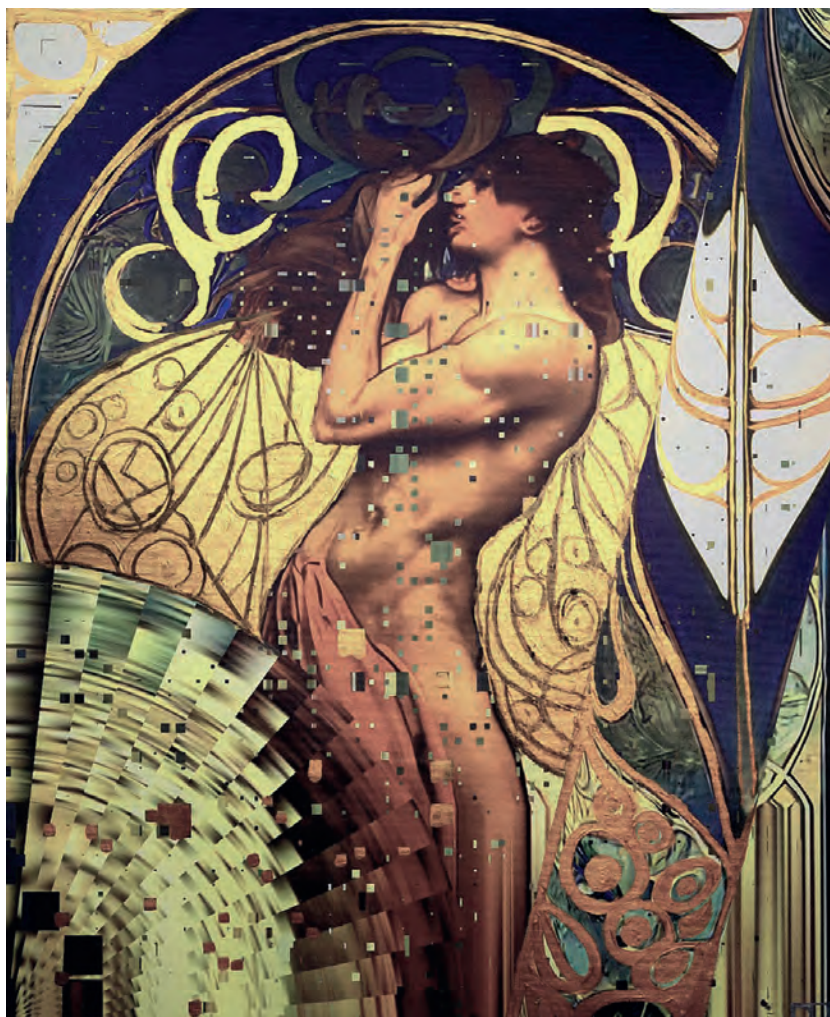
v. 148. El pecador que, ansioso por quedar por un momento libre de la costra de hielo, había complacido abundantemente el deseo de Dante de recibir información, pide ahora la recompensa prometida; pero Dante no cumple. Frente a un traidor, la cortesía consiste en ser villano. Aquí, el sentido de la justicia de Dante adquiere el tono del ambiente. La invectiva que sigue, contra Génova, paralela a la anterior, contra Pisa, parece, en cierto modo, destinada a remachar y a justificar la descortesía.

v. 154. «el espíritu peor de la Romaña» (región donde se halla Faenza) es fray Alberigo.

Resumen del canto XXIV

En la Giudecca los pecadores están completamente aprisionados en el hielo y se ven en transparencia. Domina la escena el busto de Lucifer, cuyas alas dan origen al viento que huela la superficie del lago formado por el Cocito y cuyo cuerpo, a la altura de las ancas, está situado en el centro de la tierra, mientras las piernas se encuentran en el hemisferio austral. El príncipe de los demonios tiene tres bocas: en una tritura eternamente a Judas, en otra a Bruto y, en la tercera, a Casio (estos últimos traicionaron a César). Los dos poetas empiezan a bajar por el cuerpo de Lucifer, agarrándose de sus pelos; en un determinado momento, Virgilio pone las manos donde tenía sus pies y su movimiento se vuelve ascendente. Dante cree volver al Infierno, más Virgilio le explica que eso se debe simplemente al hecho de haber sobrepasado el centro de gravedad de la tierra. Donde terminan los pies de Lucifer, comienza una galería excavada por un arroyo subterráneo, que, a través de una trabajosa subida, lleva a los dos poetas nuevamente a la superficie de la tierra, pero en el hemisferio austral: «E quindi uscimmo a riveder le stelle» (... y al fin, saliendo / pudimos ver de nuevo las estrellas).

Purgatorio



Introducción al Purgatorio

El Purgatorio es la cántica de la libertad.

«E quindi uscimmo a riveder le stelle» (y luego salimos a contemplar de nuevo las estrellas), el verso con que termina el Infierno y se anuncia el Purgatorio, expresa el supremo alivio de una liberación. Después de la pesadilla infernal, vivida en el tenebroso encierro de la materia más dura y opaca, Dante vuelve a ver las estrellas. Se ha dicho que con esta palabra, que cierra también el último canto del Purgatorio y el último del Paraíso, Dante ha querido envolver su poema en un símbolo, que sería precisamente el símbolo de la libertad. Bien, pero se trataría aquí de un sentido simbólico que no se distingue en absoluto del sentido literal. La nieve es símbolo de la pureza, porque es blanca, el águila de la potencia, porque es fuerte y vuela alto; pero son *concretamente* otra cosa. En cambio, la luz, (de las estrellas o del sol, según la hora) es, concretamente, lo primero que se busca y se disfruta, al salir de las tinieblas de un encierro. Más que símbolo, las estrellas son, junto con el sol, el aire, el movimiento, el grito, una representación física y primaria de la libertad. Y este sentido primario de las estrellas no está en contraste, sino en perfecta armonía, para Dante, con su influjo astrológico y el papel que desempeñarán en el itinerario místico del Paraíso.

Símbolo de la libertad es, en el poema dantesco, Catón, quien prefirió matarse antes que someterse a la dictadura de César. Y este suicida pagano, gracias a la transfiguración alegórica, se yergue luminoso en los umbrales del mundo de la penitencia, a través de la cual las almas, dejando caer las escorias que en ellas han dejado las pasiones y los egoísmos de la tierra, recuperan su Libre albedrío. Para Dante también, la difícil ascensión significará la reconquista del dominio sobre sí mismo (Purg 1, 71 y xxvii, 139-142). En este autodominio está —para él y no solo para él— la raíz de cualquier otra libertad. Así se justifica la elección de la figura de Catón como representante de la voluntad de Dios, al principio de la Segunda cántica.

Si el Infierno es la más dramática de las tres cánticas, animado como está por el choque entre voluntades distintas, entre pasiones opuestas, el Purgatorio tiene, globalmente, un carácter más bien lírico, en su mayor homogeneidad. Esas sombras, ya vigorosas, ya fantasmales, llenas de melancolía y, a la vez, de firme y segura esperanza, constituyen el coro que acompaña la ascensión de Dante, espoleado por su mismo arrepentimiento, por su misma nostalgia de pureza. Pero el deseo de paraíso, que actúa, en la pendiente escarpada de la montaña, como un poderoso impulso colectivo hacia lo alto, se confunde, en el poeta, con la secreta añoranza de su juventud estilnovista, con su amor juvenil por Beatriz que la muerte ha proyectado idealmente hacia el futuro, identificándolo con el esfuerzo de salvación.

En Dante personaje del poema se refleja, pues, naturalmente, el carácter ambiguo que adquiere en la *Comedia* el «segundo reino» de los muertos. En las almas penitentes, el amor doloroso por la tierra y la aspiración al cielo, las tendencias pecaminosas aún no del todo vencidas y la disciplina de purificación, el tiempo y la eternidad, combaten sus últimas batallas. En Dante, sin embargo, nostalgia y esperanza no están en tensión conflictiva, pues Beatriz es su pasado recuperado y su futuro ultraterreno; y, entre uno y otro, queda aún su misión terrestre: la *Comedia*.

Entre estas almas que aún no están en paz consigo mismas, pero que ya están en paz con Dios, Dante no encuentra a enemigos. El odio ha desaparecido y la amistad da el tono al Purgatorio, como la había dado al Dulce Estilo: Casella, Oderisi, Fórese. Y con la amistad, el arte, la literatura y la música invaden la cántica. Se habla de Cimabúe y de Gotto, y el nombre de Policeto representa —prehumanísticamente— el realismo de la escultura clásica; Arnaldo Daniello dice sus tercetos en provenzal, mientras el fundador del Dulce Estilo,¹⁹ Guido Guinizelli, al que Dante proclama su padre en el ámbito de la poesía vulgar, es la principal figura de la última cornisa, después de haber sido nombrado y juzgado ya por Oderisi en la primera, junto con el poeta que fue el mejor amigo de Dante en su juventud, Guido Cavalcanti. Jacopo da Lentini, Guittone, Bonagiunta da Lucca, representan, en la discusión teórica del canto xxiv, la vieja corriente literaria, imitadora de los provenzales, contra la que el Dulce Estilo había levantado la bandera de la originalidad, de la inspiración y del «amor gentil».

¹⁹ Para el Dulce Estilo, ver la Introducción general.

La poesía clásica está presente con Virgilio (como en el Infierno) y, a partir del canto XXI, con Estacio, el autor de la Tebaida, a quien Dante atribuye una vida secretamente cristiana. A propósito del encuentro de Estacio con Virgilio, se plantea el problema de las relaciones entre la obra virgiliana y el cristianismo, tal como lo veían los hombres de estudio más esclarecidos de la Edad Media:

Facesti come quei che va di notte, / che porta il lume
dietro e sé non giova, / ma, dopo sé, fa le persone
dotte (Purg. XXII, vv. 67-69).

(Hiciste como quien anda de noche / llevando luz
atrás, que no le sirve / mas esclarece a los que van
después»).

Después de tantos siglos de distorsión ingenua, que llevó a transformar a Virgilio en un profeta cristiano dotado de poderes sobrenaturales y a la *Eneida* en un libro mágico en el que se podía leer el destino (Ver: Comparetti: *Virgilio nel Medioevo*, Florencia: Led, 1896), Dante, con espíritu crítico prehumanístico, reduce la profecía de la IV bucólica a sus términos históricos, aun viéndola efectivamente como una prodigiosa anticipación.

Las dos vetas literarias que predominan en el Purgatorio, la estilnovista y la clásica, llegan a su más perfecta y original fusión en la figura de Matelda, heredera de la *Pastorella* de Cavalcanti y presentimiento de la bella Simonetta, principal personaje de las *Estancias* de Policiano, el poeta amigo de Lorenzo El Magnífico.

La importancia que tiene en el Purgatorio la literatura como motivo inspirador de poesía no nos debe hacer olvidar el carácter realista de la segunda cántica. En el Infierno el realismo «mágico» de Dante impresionaba más, por el carácter extremado de las pasiones y de las penas y porque en él lo humano está representado, con colores fuertes y vigoroso cincel, sobre un fondo de sombría eternidad. En el Purgatorio se refleja, en cambio, más la costumbre del pecado que el acto pecaminoso, más la existencia cotidiana que la crisis, en una atmósfera que es a la vez de nostálgica melancolía y de esperanza segura, y en un marco natural, que es el de la tierra, con luces y sombras, con rocas duras y praderas suaves, bajo un cielo que es el nuestro y un sol que se levanta y se pone. Aun lo sobrenatural tiene aquí una marca casi familiar; está entre el cuento de hadas y el auto sacramental.

Mientras en el Infierno y en el Paraíso Dante realiza un poderoso esfuerzo por llevar la realidad del hombre a un mundo sin tiempo, eterno y absoluto, en el Purgatorio, estado de transición entre la vida terrenal y la bienaventuranza eterna, entre el pecado y la pureza, sometido a las alternativas y a las angustias de la hora que pasa, todo tiene una medida humana.²⁰

La espera, la soledad, la incertidumbre, dan el tono a toda la primera parte. Pero, a medida que se sube, la ascensión se hace más fácil para Dante, que participa en mucha mayor medida que en las otras dos cánticas, del estado de ánimo de las almas penitentes y, con ellas, se siente purificar. Su meta es el Paraíso Terrenal, y, en él, la sonrisa de Beatriz, que allí lo espera, según la reiterada promesa de Virgilio.

En la primera cornisa —de los soberbios— y en la última —de los lujuriosos— Dante se somete materialmente, aunque por breve tiempo, a la áspera penitencia de las almas que allí purgan sus respectivos pecados, la primera vez por un impulso espontáneo de su conciencia, la segunda, porque ese es el único medio de llegar a Beatriz (la voz de la conciencia se hace sentir, pero no es lo suficientemente alta por sí sola, como para vencer al terror).

Este trasfondo autobiográfico, que pasa a primer plano en los últimos cantos con el encuentro dramático entre Dante y Beatriz, la escena del reproche y la desaparición de Virgilio, hace que el realismo de la segunda cántica se caracterice por su particular intimidad prevaleciendo en él los rasgos psicológicos.

La fina observación de los más leves movimientos anímicos se ve acompañada, desde el primer canto, por la representación esfumada de la naturaleza en sus cambiantes manifestaciones cotidianas, por un cuidadoso registro de las distintas fases del día y de la noche, por una embelesada y, a la vez, precisa contemplación del cielo, de las constelaciones y del sol en su relación constante con la vida humana y hasta animal. Nada hay de esto, ni en el Infierno, en el que predomina el realismo de la «naturaleza negativa», de la lucha y del sufrimiento, ni en el Paraíso, en el que el realismo se refugia en incidentales comparaciones, en algunos recuerdos terrenales de los bienaventurados, en esta o aquella

20 Situado, según la cosmovisión dantesca, en una montaña aislada en el océano del hemisferio austral, cuya cumbre está ocupada, desde el principio de los tiempos, por el Paraíso Terrenal, el Purgatorio no es eterno: creado cuando murió Jesús, desaparecerá el día del Juicio Final.

invectiva, y, con carácter continuado, solo en los matices psicológicos de las relaciones entre Dante y Beatriz.

La poesía de la naturaleza, que adquiere en el Purgatorio una delicada variedad colorística anunciadora del Renacimiento, triunfa en la selva del Paraíso Terrenal, donde se desarrolla la acción de los últimos cantos. La escenografía alegórica —que empieza con el sabor litúrgico propio del Purgatorio— de la procesión, el carro, el grifo, el dragón, la meretriz y el gigante, refleja la herencia espiritual de Joaquín de Fiore, el asceta que tanto había conmovido con sus profecías la imaginación medieval. Croce tiene razón cuando considera ajeno a la poesía su oscuro simbolismo. Y es indudable que esa abundancia fantástica rompe el equilibrio recogido y eminentemente humano de toda la cántica, en un esfuerzo del poeta para sumergir su desenlace real, el encuentro con la Amada, en una «sagrada representación» de alcances universales. Esta preocupación parece obedecer más a un recato de origen moral que a un criterio literario.

Dejando de lado este problema secundario, aún no suficientemente discutido y meditado por la crítica, se puede decir que, en conjunto, los sentimientos básicos del Purgatorio son un arrepentimiento, del que ha desaparecido el temor al pecado, y una esperanza tan segura que se vuelve confiada espera. La nostalgia de la tierra y el deseo del cielo se confunden en una sensación de destierro que armoniza con el permanente estado de ánimo del narrador-protagonista. El motivo del viajero ansioso, que piensa con doloroso amor, ya en su patria, ya en su meta, desdibujadas ambas por la lejanía, vuelve una y otra vez.

El áspero antagonismo entre Dante y algunas de las almas condenadas a las penas eternas en el Infierno (piénsese en el canto xix) se transforma aquí en un sentimiento de unánime repudio al pecado, de contrición, de ayuda mutua para la salvación. La estatua se pierde en multitudinarios bajorrelieves, y, en lugar de la blasfemia individual, tenemos la oración en coro.

Potentes personalidades surgen aún, por momentos, pero casi siempre separándose apenas de un grupo que las acompaña. Hasta los envidiosos, los seres que, en este mundo, viven íntimamente más solos, sufren en el Purgatorio su pena de ceguera, apoyándose unos en otros como los ciegos de Bruegel, grises sobre el fondo gris de la pared de roca. Y, en la hondonada de los príncipes, el rey Pedro de Aragón y el rey de Nápoles, Carlos de Anjou enemigos mortales en vida, cantan juntos el *Salve Regina*. Una de las palabras claves de la música del Purgatorio, es pace (paz), que vuelve a menudo, generalmente al final de versos

intensos, en relación con un quemante deseo. Bien definitivamente perdido y desesperadamente añorado en el Infierno, segura posesión, que es el color mismo de la vida eterna, en el Paraíso, la paz es en el Purgatorio la meta aún lejana hacia la que el ser tiende con todas sus fuerzas. *Adveniat regnum tuum* —dice la oración evangélica— «Vegna ver noi la pace del tuo regno» traduce Dante al principio del canto xi (Purg. xi, v. 7: «venga a nosotros *la paz* de tu reino»), súplica hecha en nombre de vivos y muertos, que expresa el sentido profundo de todo el Purgatorio dantesco.

Canto I

1 Iza, para cruzar mejores aguas,
su vela el barquichuelo de mi ingenio,
que deja tras de sí mar tan cruel.

4 Voy a cantar de aquel segundo reino,
donde se purifica el alma humana
y de subir al cielo se hace digna.

7 La muerta poesía aquí resurja,
oh santas Musas, puesto que soy vuestro,
y un poco aquí Calíope se alce

10 y acompañe mi canto con el son
que infirió a las Urracas desdichadas
tal golpe, que perdón ya no esperaron.

13 Dulce color de oriental zafiro,
que cuajaba en el ámbito sereno
del aire puro hasta el primer giro,

16 vino de nuevo a deleitar mis ojos
tan pronto yo salí del aura muerta
que mi vista y mi pecho entristeciera.

19 El astro hermoso que al amor induce
hacía ya reír todo el oriente
a los Peces velando que lo escoltan.

22 Me volví a la derecha, al otro polo,
y cuatro estrellas vi, que nadie viera,
con excepción de la primera gente.

25 Gozoso con su luz el cielo estaba.
¡Viudas comarcas de este septentrión,
puesto que estáis privadas de mirarlas!

28 Cuando aparté de aquellas la mirada,
dirigiéndome un poco al otro polo,
en donde el carro ya no se mostraba,

31 vi que a mi lado estaba un viejo solo,
de tal veneración digno en su aspecto,
que más no debe al padre ningún hijo.

34 Larga la barba y con mechones blancos
llevaba, semejante a su cabello,
que caía en su pecho en doble franja.

37 Los rayos de las cuatro luces santas
tanta luz proyectaban en su rostro,
que como al sol delante lo veía.

40 «¡Ea! ¿quiénes sois, que contra el ciego
 río, habéis dejado la prisión eterna?»
 dijo, moviendo sus honestas plumas.
 43 «¿Quién os guió? ¿Qué os sirvió de
 antorcha al escapar de la profunda noche
 que vuelve negro el valle del infierno?
 46 ¿Las leyes del abismo así se han roto?
 ¿o tanto el cielo ha cambiado sus normas que
 venís, condenados, a mis grutas?»
 49 Mi guía entonces me agarró resuelto
 y con palabras, con manos, con gestos
 me hizo inclinar el cuerpo y la mirada.
 52 Contestó luego: «No es por mí que vine.
 Una mujer bajó del cielo a instarme
 a dar a este ayuda y compañía.
 55 Pero, como tú quieres que te explique
 de nuestra condición la verdad toda,
 no puedo yo querer que se te niegue.
 58 Este no alcanzó a ver su último ocaso,
 mas le llegó tan cerca en su extravío
 que ya muy poco tiempo le quedaba.
 61 A él, como te dije, me enviaron
 para salvarlo, y no hay otro camino
 que este por el cual yo me metí.
 64 Ya le he mostrado a todos los perdidos;
 pienso mostrarle ahora los espíritus
 que bajo tu poder se purifican.
 67 Sería largo decir cómo lo traje;
 de lo alto baja una virtud que ayuda
 a conducirlo a que te vea y oiga.
 70 Acoge con agrado su venida:
 libertad va buscando, tan ansiada;
 lo sabe quien por ella da la vida.
 73 Tú sabes: no te fue por ella amarga
 en Utica la muerte; allí está el cuerpo
 que tan claro va a ser en el gran día.
 76 Los edictos eternos no mellamos, pues
 este vive, y Minos no me ata,
 mas yo estoy donde están los ojos castos

- 79 de Marcia que a la vista aún te ruega
que por tuya la tengas, santo pecho.
Tú por su amor ayúdanos entonces.
- 82 Déjanos recorrer tus siete reinos:
le expresaré mi gratitud a ella,
si aceptas que allá abajo se te nombre.»
- 85 «Deleitó Marcia tanto mis miradas
mientras estuve allá, dijo él entonces,
que de mí obtuvo todo lo que quiso.
- 88 Pero ahora que habita allende el río
malvado, ya no puede conmoverme,
por ley creada cuando salí fuera.
- 91 Mas si te rige una mujer del cielo,
como tú dices, sobran los halagos:
basta que en nombre de ella me lo pidas.
- 94 Ve, pues, y trata de ceñirle a este
un junco liso y lávale la cara,
para que toda suciedad le quites;
- 97 pues no sería correcto presentarse
con ojo obnubilado ante el primero
de los ministros que aquí manda el cielo.
- 100 En torno de esta islita, en lo más bajo,
donde las olas siempre la golpean,
crecen los juncos sobre el blando limo.
- 103 No vive en cambio allí planta ninguna
que fronda desarrolle, o tronco duro
porque a las sacudidas no se inclina.
- 106 No sea luego por aquí el retorno.
El sol que surge ahora os mostrará
una subida al monte menos ardua».
- 109 y desapareció; de pie me puse
y todo me retraje hacia mi guía
fijando sin hablar en él los ojos.
- 112 El empezó: «Sigue mis pasos, hijo;
volvámonos atrás; aquí desciende
esta llanura a su punto más bajo.»
- 115 Vencía el alba la hora matutina
que huía delante, así que, desde lejos,
reconocí el temblor de la marina.

118 Íbamos por el llano solitario
como quien vuelve a la extraviada senda
y, hasta alcanzarla, cree que anda en vano.
121 Cuando fuimos allí donde el rocío
resiste contra el sol, porque es un sitio
donde se orea y poco se evapora,
124 ambas manos abiertas en la hierba
muy suavemente puso mi maestro;
y yo, que comprendí sus intenciones,
127 tendí hacia él mi rostro lagrimeante:
allí volvió a poner en descubierto
mi color que el infierno había ocultado.
130 Llegamos luego a la orilla desierta,
que nunca a nadie vio surcar sus aguas
que hiciera la experiencia del regreso.
133 Me ciñó allí, como lo quiso el otro:
y ¡maravilla!, en cuanto él arrancó
la humilde planta, renació allí mismo
136 otra del todo igual, súbitamente.

Notas al canto I

vv. 1-12. Estos cuatros tercetos sirven de introducción a toda la segunda cántica. Figuran en ellos las musas, para obedecer a una tradición de origen clásico, y, a la vez, a una íntima vocación del poeta; pero en forma más destacada, encontramos aquí un fuerte atisbo autobiográfico en la imagen del barquichuelo, que Dante ha sacado del acervo de los lugares comunes poéticos, para transformarlo en un mito personal, que comienza con el soneto juvenil: «*Guido* quisiera que tú y Lapo y yo / fuéramos puestos por encantamiento / en un bajel...», sigue en el Convivio, conoce una primera culminación en la nave de Ulises, y, pasando por esta breve mención del Purgatorio, triunfa en el segundo canto del Paraíso, con el navío que «cantando avanza». Este navío del conocimiento y de la poesía, en el Purgatorio es aún una navecilla. El «mar tan cruel» del v. 3 es el Infierno; el «segundo reino» (de los muertos) es el Purgatorio. En el v. 7, «resurja» se contrapone a «muerta». El poeta pide que ahora sus versos canten la vida y no la muerte, la salvación y no la condena eterna. Y pide además que Calíope, la musa de la épica, se eleve un poco; solo un poco, porque debe cantar no la bienaventuranza alcanzada, sino el camino penoso que lleva hasta ella. Virgilio había iniciado su cuarta *Bucólica* con el hexámetro: «*Sicelides Musae, paulo maiora canamus*» (*Oh musas de Sicilia, cantemos temas algo más elevados*). El *un poco* dantesco es el eco de ese *algo* de Virgilio. Creo firmemente en la presencia de ese verso de Virgilio detrás de este del Purgatorio. La cuarta *Bucólica*, que Estacio como personaje dantesco cita textualmente en el canto xxii del Purgatorio (vv. 70-72) fue escrita por un impulso muy semejante al que llevó a Dante a escribir la *Comedia*: el deseo (que se transforma en esperanza religiosa y, por lo tanto, en poesía) de una renovación total de la humanidad en terreno moral, social y político que llevará a la justicia y a la paz. La invocación a las musas del v. 8 adquiere en este contexto el tono ardientemente apasionado de la entrega absoluta.

El adjetivo «santas» aplicado a las musas es apasionado, porque es audaz. No se trata aquí de prehumanismo, sino de una síntesis —que la

atmósfera cultural de la Edad Media favorecía, pero que, en este caso, es absolutamente dantesca— entre el amor por la belleza poética, el amor por Beatriz, el amor por la justicia y el amor divino. Petrarca sentirá y sufrirá el conflicto entre las musas y Dios; Dante no: santifica a las musas. Después de esta exaltación, el recuerdo mitológico del terceto siguiente (la victoria de Calíope sobre las hijas de Pierio, rey de Tesalia, que la habían desafiado en el canto y que, como castigo, fueron transformadas en urracas) parece pesado y opaco.

vv. 13-18. Terminada la introducción, se reanuda el relato con un canto al cielo y a la naturaleza reencontrada, que empieza en el último verso del Infierno (*e quindi uscimmo a riveder le stelle*: «después salimos a ver de nuevo las estrellas») y continúa aquí con una progresiva amplitud de horizonte y de voz. Después de la gravedad de la introducción, este comienzo de luz, en un ámbito de aire libre y sereno («puro hasta el primer círculo», es decir hasta el cielo de la luna) es como una ventana que se abre de golpe. El acento, poco frecuente, en la sílaba inicial del v. 13, traduce en sonido la sensación de esta instantánea liberación. El cielo estrellado empieza a teñirse de los colores del alba. Y el poeta capta y disfruta en seguida, después de tanta bruma infernal, esa transparencia del aire y ese color, que ya define, desde los primeros versos, al Purgatorio (el Infierno y el Paraíso, por razones opuestas, carecen de variedad cromática).

vv. 19-21. El astro del amor es Venus: de luz muy brillante, es el último en desaparecer en la claridad de la aurora. En primavera está acompañando por la constelación zodiacal de Piscis, cuya luz aparece como velada por la suya, mucho más fuerte, que «hacía reír todo el oriente». El uso del verbo «reír» implica la atribución de caracteres antropomórficos al cielo oriental. Nosotros solemos objetivizar en el paisaje nuestro estado de ánimo. A través de esta transposición, en esta primera parte del canto, el color y la luz cobran una intensa afectividad, que se refleja en el vocabulario: «dulce», «deleitar», «reír», «gozoso»...

Aun la expresión «velando a los Peces» tiene una delicadeza especial, en armonía con ese «dulce» inicial y el tono general de estos versos. Después de tanta violencia y tanto horror, la naturaleza que se vuelve a descubrir es leve y pura: está conmovida y conmueve.

vv. 22-27. «Al otro polo», es decir hacia el sur. Las cuatro estrellas son, probablemente, las de la Cruz del Sur, de las que Dante podía tener noticias por relatos de marineros o por lecturas (las enciclopedias medievales reflejaban conocimientos derivados de geógrafos helenísticos). Esto no quita que Dante diera a esas cuatro estrellas un significado ale-

górico: son las cuatro virtudes cardinales, así como las estrellas del valle de los príncipes, en el canto VIII del Paraíso, serían las tres virtudes teológicas). «La primera gente» es la primera pareja humana (Adán y Eva), que, según la Biblia, vivió en el Paraíso Terrenal, al que Dante sitúa en la cumbre de la montaña destinada más tarde a acoger el Purgatorio.

v. 29. Se repite la expresión «al otro polo», para indicar la dirección contraria a la anterior: esta vez Dante vuelve la mirada a su izquierda, hacia el norte, donde ya no se veía la Osa Mayor (constelación en forma de carro que marca el Norte en el hemisferio boreal).

v. 31. Con este verso termina la parte contemplativa del canto y empieza la acción. El viejo es Catón uticense, el gran adversario de César: derrotado por este en África, se mató en Utica para no sobrevivir a la libertad de Roma. En el relato dantesco, es el encargado de la vigilancia del Purgatorio. No se le nombra aquí directamente, mas se le puede reconocer a través de su coloquio con Virgilio.

Es «un viejo solo». Pocas estrellas solitarias hay en el cielo; solo está Catón; solitario será el llano que van a recorrer poco después los dos poetas; desiertas encontrarán estas las playas al bajar hacia el mar: una soledad encantada domina el canto, una soledad de convalecencia y de meditativa renovación espiritual. No es este el lugar adecuado para discutir el problema de las razones que Dante pueda haber tenido para situar en un ambiente de salvación y en posición tan eminente a Catón, un pagano suicida, enemigo de aquel César al que Virgilio veneraba. Diré solo que ya en la antigüedad, Catón había perdido su carácter histórico para transformarse en mito, el mito de la libertad que se defiende aun al precio de la vida. En Dante, esta libertad, que Catón había amado en terreno político, se extiende al terreno espiritual y se confunde con el libre albedrío (libertad de la voluntad) base de la personalidad responsable. El Purgatorio, donde la conciencia se purifica, con la penitencia, de las inclinaciones y costumbres pecaminosas que pesan en la conducta, es, para Dante, una progresiva conquista del libre albedrío.

vv. 34-39. La figura de Catón es estilizada, pero potente, toda blanca y luminosa, sobre un fondo de cielo aún nocturno.

vv. 40-48. Las preguntas de Catón se siguen unas a otras, con carácter cada vez más urgente. Dos seres han salido sorpresivamente del Infierno, donde el encierro es eterno. Estamos en un clima de alta aventura. «Las honestas plumas» son el cabello y la barba, que se agitan al hablar el viejo concitadamente.

vv. 49-51. Virgilio se apresura a hacer arrodillar a su discípulo. El asíndeton (que traduce un polisíndeton equivalente del texto italiano del v. 50), ayudado por el acento en la séptima sílaba, expresa fónicamente ese apremio. Pero sus palabras serán tan pacatas y respetuosas como las de Catón habían sido enérgicas y concitadas.

vv. 70-84. Para captarse la benevolencia de Catón, Virgilio invoca, primero, en la cuerda heroica, una comunidad de fines ideales («libertad va buscando...»), luego, en la cuerda del sentimiento, la memoria de los afectos domésticos. En el Limbo, Virgilio vive aún en un mundo humano; y allí Marcia, la esposa de Catón, que había vuelto a él después de una separación que ella no había querido, conserva en sus ojos el ruego, que en vida, dirigió al marido para que la volviera a aceptar.

vv. 85-108. La respuesta de Catón rompe ese clima de doméstica ternura y nos lleva de pronto a una atmósfera grave, solemne, ritual. Consta de dos partes: a) (vv. 85-93) una respuesta propiamente dicha, que se refiere a las últimas palabras de Virgilio e implica la aceptación de la súplica, pero en un plano de superior imparcialidad, alejada de los afectos terrenales (la protección celeste de Beatriz lo induce a acceder y no al recuerdo de Marcia); b) (vv. 94-108) un conjunto de explicaciones e instrucciones. La cálida evocación de la memoria de Marcia no despierta en Catón más que el frío recuerdo de un amor ya extinto. En un plano lírico, se produce aquí un vacío sentimental que ayuda a aislar en su solemne gravedad a esta figura que parece un profeta del Antiguo Testamento. Y en el aspecto ritual del Antiguo Testamento nos hacen pensar también las indicaciones de la segunda parte de este discurso (la ablución purificadora y el junco, símbolo de humildad este último). Los vv. 97-98 aluden al ángel que vigila la puerta del Purgatorio propiamente dicho (canto x). En los últimos tres tercetos vuelve, a través de las palabras de Catón, el paisaje, con su silencio y su soledad, ritmados, en este caso, por el golpear de las olas en los juncos.

vv. 115-117. Con suprema sencillez, el paisaje, vislumbrado en las primeras luces del alba, se nos da sugerido a través de un solo detalle: la especial vibración de un reflejo luminoso revela a lo lejos la presencia del mar. El paisaje del canto de Ulises resurge de a poco, a través de indicios, que se integran plenamente recién en el segundo canto, donde asistimos a la llegada del ángel con las almas penitentes a esa playa, delante de la cual Ulises había sido tragado por las aguas. Ya Catón había dicho: «esta islita». Ahora Dante mismo descubre el mar. La «hora matutina» es la última hora de la noche, cuando en las iglesias y conventos se cantaba *Il mattutino* (los «maitines», las oraciones de la mañana). Hay una vaga

reminiscencia clásica, muy asimilada, en esta personificación de la hora, una hora nocturna, que huye ante el alba con la velocidad de la sombra que verdaderamente se retira y con una levedad de ninfa.

Pero todo el terceto está iluminado por esa luz que tiembla sobre el mar.

vv. 118-120. Del paisaje volvemos a los personajes: el centro ahora está en la conciencia. El silencio de Dante y de Virgilio está lleno de meditación y deseo. En los versos hay un eco del primer terceto del poema («el camino perdido» es el punto de partida de la acción). Pero lo que aquí sentimos es el silencio que envuelve a los dos viajeros solitarios y a su tensión espiritual.

vv. 121-129. Son versos lentos, dominados por el adverbio estilnovista «suavemente», empleado como «signo» de Virgilio, pero también para dar un tono dulce y delicado a la ceremonia purificadora. En el Virgilio dantesco el Dulce Estilo se funde con el clasicismo y, aquí en el Purgatorio, con cierta gravedad sacerdotal, que no es ajena a la figura del autor de la *Eneida*, poema tan religioso como la *Divina Comedia*.

vv. 130-136. El canto se cierra coherentemente, en clave de soledad y silencio. El terceto 130-132 alude claramente al canto infernal de Ulises. Ulises había navegado en aquellas aguas, pero no había hecho *esperienza* del regreso, él, que había partido para «conocer por *esperienza* al mundo». En el texto italiano los últimos cuatros versos de los dos cantos están caracterizados por el mismo juego de rimas, y se repite en ambos la misma expresión reveladora: «com altrui piacque» (*como lo quiso otro*), que es una verdadera cita, destinada a subrayar el contraste. La humildad y la obediencia de Dante (simbolizadas en el junco) tienen algo de absoluto, como tiene algo de absoluto el naufragio de Ulises: lo absoluto de la voluntad de Dios; quiso Dios la perdición de Ulises y la salvación de Dante. El hecho de que aquí la voluntad de Dios se exprese por boca de Catón no modifica esta fundamental correspondencia.

Comentario general al canto I

Es un hermoso canto, de tono medio, muy modulado dentro de ese tono (ya solemnemente reposado, ya intenso y quedo, ya suspenso). Hay en él discretos juegos de luz en la madrugada, estupor y alivio, indecisión y esperanza, gratitud por el retorno a la tierra, a la condición humana. La naturaleza reencontrada tiene algo de mágico. Aquel «muelle limo» es menos dramáticamente realista que el «lodo negro» infernal (Inf. VII-122), pero forma parte del sereno paisaje de la tierra en su pureza auroral (De mañana, antes de que el hombre se despierte, la naturaleza tiene algo de prehistórico y de eterno, cuyo carácter concreto es, en cierto modo, permanente).

La invocación inicial, necesariamente algo separada de lo demás, por servir de introducción a toda la cántica, compromete menos la unidad del canto que los pasajes análogos del Infierno y del Paraíso, no solo por ser breve, sino también por estar inspirada en el mismo sentimiento de liberación, casi diría de convalecencia, que constituye la atmósfera de este primer canto. Y, a la vez, la imagen del pequeño navío que entra a recorrer aguas mejores se coloca en la línea de esa navegación simbólica con que Dante representa en su obra, desde el bajel de su soneto juvenil a Guido Cavalcanti hasta el «navío que cantando avanza» del canto II del Paraíso, el prodigioso camino de su misma poesía.

Cuando los dos poetas salen de las entrañas de la tierra, es de noche. El signo de su liberación son las estrellas. Pero enseguida se anuncia el alba: una alba única en la historia de la poesía. El alma se vuelve a encontrar a sí misma después de la noche del pecado, que es negación de la naturaleza, y vuelve a encontrar a la tierra en su virginidad. Estamos a los pies del monte, cuya ascensión hay que emprender para reconquistar el Paraíso Terrenal, ámbito natural —para Dante— del hombre inocente. En el II canto vuelve el recuerdo (al encontrar a Casella, el poeta revive su juventud estilnovista); aquí, no.

Este es un momento purísimo, en que el hombre se reconoce como un hombre, en un mundo primigenio, que había perdido y que es de nuevo suyo.

Poco a poco, después de la cerrada noche infernal, con los primeros destellos de luz, vuelve el color. Se parte de una negrura punteada de estrellas, que empieza a aclararse en el horizonte oriental por obra del planeta Venus, que anuncia la aurora, difundiendo «dulce color de oriental zafiro». Bajo este cielo nocturno, aparece, frente a las cuatro estrellas, el blanco luminoso de la figura de Catón y, poco después, al anunciarse el sol, el azul estremecimiento del mar; brilla luego en la luz creciente el rocío sobre el pasto y, ya en la playa, el verde pálido y liso de los juncos se destaca sobre el gris oscuro, blando y reluciente del limo: todos colores tenues y esfumados, colores de alba.

Ya desde este primer canto se anuncia el carácter complejo del Purgatorio, nostálgico e introvertido, en que el recuerdo es dulzura y arrepentimiento, en que la expiación es esperanza impaciente, pero aborta y segura («íbamos por el llano solitario / como quien vuelve a la extraviada senda...»), en que el simbolismo, desde el navío al junco, es discreto, inspirado en una tranquila y dulce naturaleza, pero solemne como en un ritual sagrado.

Canto II

1 Asomaba ya el sol al horizonte
cuyo meridiano es el que cubre
Jerusalén con su más alto punto;
4 y la noche que gira en sus antípodas
del Ganges salía ya con las balanzas
que ella deja caer cuando se excede;
7 así que el rostro de la bella Aurora
blanco y bermejo, allí donde yo estaba,
se volvió, por la edad, anaranjado.
10 Estábamos aún allí en la orilla,
como gente que piensa en su camino:
va con el alma y con el cuerpo espera:
13 de pronto, como, al comenzar el alba,
entre vapores enrojece Marte
abajo, en el poniente, al ras del agua,
16 tal vislumbre en el mar, ¡y aún pueda verla
otra vez! una luz venir tan rápida,
que ningún vuelo alcanzarla podría.
19 Un poco aparté de ella la mirada
interrogando mudo a mi maestro,
y ya la vi más grande y reluciente.
22 Empecé luego a verle, de ambos lados
un no sé qué de blanco, y, más abajo,
algo, blanco también, salió de a poco.
25 Calló el maestro, mientras no vio claro
que aquel blanco primero era de alas:
mas, cuando al fin reconoció al galeote,
28 me gritó: «¡Pronto, pronto, de rodillas
he aquí al ángel de Dios; junta las manos
desde ahora verás estos ministros.
31 Ve que desdeña el proceder humano
y remo no requiere, ni otra vela
que sus alas, viniendo de tan lejos.
34 Ve cómo yergue ambas hacia el cielo,
moviendo el aire con eternas plumas
que no se mudan como mortal pelo».
37 Y cuanto más y más cerca venía
el pájaro divino, más brillaba:
al final, pues, mi vista fue vencida

40 y la bajé; aquel ganó la orilla
con un bajel tan ágil y liviano,
que nada de él en el agua se hundía.

43 A popa estaba el celestial piloto
que en sí la beatitud llevaba escrita,
y, dentro, más de cien almas sentadas.

46 «In exitu Israel de Aegypto»
cantaban todos juntos a una voz,
con lo que de este salmo luego sigue.

49 Después les hizo el signo de la cruz:
entonces se lanzaron a la playa
y aquel se fue, como vino, veloz.

52 Extraña parecía a aquel lugar
la turba que quedó; miraba en torno
como aquellos que prueban nuevas cosas.

55 Por doquier de su luz llenaba el día
el sol que había con sus claras flechas
del zenit expulsado a Capricornio,

58 cuando la gente nueva alzó la frente
y nos dijo: «Mostradnos el camino,
si lo sabéis, para ascender al monte».

61 Virgilio respondió: «Creéis vosotros
quizás, que conocemos la comarca,
mas cual vosotros peregrinos somos,

64 venidos solamente un poco antes,
por un camino tan áspero y duro
que la subida se nos vuelve un juego».

67 Las almas que de súbito advirtieron,
porque yo respiraba, que aún vivía,
maravilladas empalidecieron;

70 y como al mensajero con olivo
se acerca el pueblo para oír las nuevas y
de apiñarse nadie tiene miedo,

73 así mi rostro contemplaba fijo
todas aquellas almas venturosas
casi olvidadas de ir a hacerse bellas.

76 Yo vi que una de ellas avanzaba
para abrazarme con tan grande afecto
que me impulsó a hacer lo semejante.

- 79 ¡Oh sombras vanas, salvo en el aspecto!
Tres veces detrás de ella uní las manos,
y otras tantas volvieron a mi pecho.
- 82 Me teñí del color de la sorpresa;
sonrió entonces la sombra y se retrajo,
y yo me adelanté para seguirla.
- 85 Hablando suavemente me detuvo:
supe entonces quién era y le rogué
que, para hablarme, un poco demorara.
- 88 Me contestó: «Así como te amaba
en el cuerpo mortal, te amo ya suelta;
por esto me detengo: y tú ¿a qué vas?»
- 91 «Casella mío, para llegar de nuevo
adonde estoy —dije— emprendí este viaje;
mas tú ¿por qué en venir tardaste tanto?»
- 94 Me contestó: «No se me hizo ultraje,
si aquel que acoge cuando y a quien quiere
negóme varias veces el paisaje;
- 97 de justa voluntad nace la suya.
Mas hace ya tres meses que él acepta
a quien quiera embarcar, sin oponerse.
- 100 Entonces yo, que estaba junto al mar
donde el Tíber se vuelve agua salada,
por él benignamente fui acogido.
- 103 A esa boca dirige ya sus alas,
pues siempre en ese sitio se reúnen
los que hacia el Aqueronte no descienden».
- 106 Y yo: «Si una ley nueva no te quita
el uso o la memoria de tu canto,
que apaciguaba todos mis deseos,
- 109 plázcate consolar con él un poco
al alma mía que, con mi persona,
para llegar aquí se afanó tanto».
- 112 «Amor che nella mente mi ragiona»
empezó entonces él, tan dulcemente
que aún la dulzura en mi interior resuena.
- 115 Y mi maestro y yo y aquella gente
que iba con él, estábamos contentos,
cual si a nadie otra cosa interesara.

118 Fijos y atentos todos a sus notas
estábamos; de pronto el viejo honesto
gritó: «¿Qué es esto, almas perezosas?
121 ¿Qué negligencia, qué demora es esta?
Corred al monte a quitaros la costra
que no deja que Dios se os manifieste».
124 Como cuando se juntan las palomas
a picar la cebada o la cizaña,
quietas, sin el orgullo acostumbrado,
127 y si algo viene que les causa miedo,
súbitamente dejan la comida,
asaltadas por más grave cuidado,
130 así vi a esa fresca compañía
dejar el canto e ir hacia la cuesta,
como quien va, pero no sabe adónde;
133 no fue menos veloz nuestra partida.

Notas al canto II

vv. 1-9. En estos primeros versos, en que vemos surgir el sol en el horizonte de la isla, el lujo de determinaciones astronómicas y de recuerdos mitológicos enfría la inspiración, pero le da a la escena una amplitud cósmica. La isla remota se sitúa con precisión en la tierra, en las antípodas de Jerusalén, con la que tiene en común el horizonte teórico y el meridiano. Mientras surge el sol (en correspondencia con el signo zodiacal de Aries) en el horizonte del Purgatorio, en el horizonte de Jerusalén se alza la noche desde Ganges, bajo el signo zodiacal de Libra (o Balanza). Esta correspondencia durará hasta el invierno, cuando la noche sea más larga que el día («se excede»). Entonces «dejará caer las balanzas» (pues surgirá en correspondencia con el signo de Escorpio).

Todo esto, para decir que surgía el sol, iluminando la montaña del Purgatorio.

A sus primeros rayos, la blancura del alba, que se ha teñido progresivamente de rojo, adquiere un color anaranjado: es la bella Aurora que envejece.

vv. 10-12. Se retoma el tema del final del canto I (vv. 118 y ss.). El contraste entre el deseo de llegar (que es un deseo absoluto, apoyado en la certeza de la salvación) y la incertidumbre del camino está sutilmente enunciado en este terceto, pero se sobre entiende en todo el canto y se traduce en el contraste final entre Catón (acicate de la conciencia) y Casella (seducción de la vida terrena en sus valores más altos).

vv. 16-17. El deseo de volver a ver ese punto luminoso que rapidísimamente se acerca (y que es el navío que lleva las almas hacia la isla del Purgatorio) equivale a un deseo de salvación (cfr. vv. 91-92 de este mismo canto). Hay en todo el pasaje, una especie de contrapunto entre la rapidez con que se acerca la nave y la lentitud de su reconocimiento.

v. 27. «Galeote», piloto, tripulante (de «galea» o «galera»): es el «celestial piloto» del v. 43.

v. 33. «De tan lejos»: veremos después que el recorrido de la navecilla empezaba en la desembocadura del Tíber, en el mar Tirreno, para terminar en la playa del Purgatorio.

v. 42. Ni el ángel, ni las almas tienen peso.

v. 46. «En el éxodo de Israel desde Egipto...» Dante mismo nos dice, en su carta a Can Grande, que la partida de los hebreos desde Egipto es un hecho histórico que tiene, además, un significado alegórico, pues simboliza el alma que se libera de la esclavitud del pecado. El salmo que alude a este acontecimiento (cantos XIII-CXIV) es particularmente adecuado a la situación de estas almas que inician el proceso de su purificación.

v. 51. Verso de ritmo velocísimo en italiano, ritmo que se ha tratado de conservar en la traducción, manteniendo los fuertes acentos en la cuarta sílaba («se fue» es un soplo) y en la séptima, y la separación entre el verbo y el adjetivo adverbial «veloz», colocado al final. Toda la escena, que termina con este verso es de extraordinaria levedad. El ángel es luminoso, celestial, beato; el bajel es ágil, liviano; las almas, que lo llenan sin hacerlo pesar en el agua, cantan. Y la conclusión es brevísima sin ser brusca: tres versos (49-51), de los cuales el primero contiene una señal de la cruz; el segundo un desembarque, que es un lanzarse a tierra, como en un pantallazo (es un desembarque de sombras); el tercero, una fulmínea partida.

vv. 55-57. Obsérvese cómo, en estos primeros cantos, la acción está acompañada constantemente por la idea del tiempo que pasa, hecha visible a través de una progresiva iluminación del paisaje por parte del sol. Esta importancia del tiempo es una característica de toda la cántica, particularmente relevante al principio. El sol, acompañado por la constelación de Aries en la estación en que se realiza el viaje milagroso (primavera), al levantarse, parece empujar a las demás constelaciones del zodíaco: el Capricornio estaba en el centro del cielo al alba, y ahora se ha desplazado.

vv. 67-69. La sorpresa de las almas por la materialidad del cuerpo de Dante es otra característica del Purgatorio.

v. 70. En la Edad Media, las noticias se recibían oralmente. Los mensajeros con una rama de olivo eran anunciadores de buenas nuevas (el olivo simboliza la paz).

v. 86. Dante reconoce a Casella por la voz (pues su característica, en la vida, había sido la suavidad de su canto). Nosotros sabemos muy poco de este músico, que perteneció, evidentemente, al grupo de los amigos de Dante en su juventud y representa aquí el aspecto musical del Dulce Estilo. Pero su presencia evoca todo el mundo «cortés» y li-

terario florentino de los últimos decenios del siglo XIII, el mundo de la «nueva manera» y de las polémicas que ella había suscitado, el mundo de determinadas canciones, de cierta música, de los bellos amores, de las bellas amistades.

v. 93. La muerte de Casella debía haberse producido mucho tiempo antes.

v. 97. La elección del ángel depende de la voluntad de Dios, que, según la teología, es justa por definición.

vv. 98-99. En los últimos tres meses, el ángel había aceptado a quien quisiera embarcarse, por haberse iniciado en ellos el tiempo de las grandes indulgencias ya que el año 1300 había sido declarado año santo por el papa Bonifacio VIII (el viaje ultraterreno de Dante se supone realiza-do en la primavera del año 1300).

v. 105. Los que no están condenados a las penas eternas del Infierno (el Aqueronte es un río infernal).

vv. 106 y ss. Aquí el motivo cambia: después de la velocidad del viaje de Casella, la pausa del recuerdo, de la amistad, del canto. La poesía se detiene a gozar de sí misma.

Dante es poeta militante y siente su poesía como acción. Sus musas son «santas» y lo ayudan a cantar la rectitud. Pero el Dulce Estilo había buscado la dulzura del canto sin segundos fines. Y Dante se abandona aquí a la tentación de esa dulzura, como a una compensación y a un descanso después de la larga angustia del viaje infernal (v. III). Poco después, cuando se despierte su conciencia moral por la voz severa de Catón, sentirá este abandono como una falta, aunque pequeña (lo llamará *piccolo fallo* al principio del canto siguiente).

Esta indulgente desaprobación abarca toda la «poesía pura» de su juventud, de la que Beatriz en la Comedia rescata la parte que a ella se refiere, llevándola, a través de la alegoría, al terreno de la «poesía militante».

v. 112. Así empieza una canción dantesca, de inspiración amorosa, a la que su autor da, en el Convivio (en el que figura en segundo término), una interpretación alegórica. El verso ha sido elegido probablemente por su armonía, que se hace dulcísima en el siguiente, que no figura aquí, pero que todos los lectores de Dante entonces conocían: *de la miadonna disiosamente*. Ambos significan: «El amor que en la mente me conversa de mi amada deseosamente...».

vv. 112-117. Son los dos famosos tercetos del éxtasis musical, del abandono absoluto al puro goce del arte. La dulzura del canto fue tan intensa, que resurgirá más tarde en el espíritu, a cada solicitud del recuerdo.

El sueño estilnovista de una evasión fuera de la realidad hacia una atmósfera rarefacta de suave pureza llega aquí a su expresión extrema.

vv. 118-120. El encanto se prolonga en la primera mitad del terceto, pero se rompe bruscamente en el verso 119; el grito de Catón despierta a Dante y a las almas del ensueño musical: es como la voz de la conciencia que arranca al espíritu de los halagos de una seducción insidiosa.

v. 122. La imagen fuertemente material que emplea Catón para representar las costumbres pecaminosas está en violento contraste con el éxtasis encantado de los tercetos precedentes.

vv. 124-133. La «fresca compañía» (el grupo de los recién llegados) se dispersa como una banda de palomas asustadas. El episodio de Casella tiene así un desenlace subitáneo e inesperado, revelando un conflicto en el espíritu mismo de Dante entre el embeleso poético y la conciencia moral. El canto de Casella es la música de la tierra, de la vida. En este vestíbulo del Purgatorio las almas se caracterizan por la incertidumbre, el estupor, la disposición a dejarse distraer por los dulces colores, el aire puro, la música, los prodigios... En este silencio, en esta soledad, en la atmósfera de la gracia, estas sombras sin cuerpo, sumidas en el arrepentimiento y en la esperanza, sienten aún un cálido apego a la tierra y a su valores, aún se sorprenden y tienen miedo (véase el canto VIII).

Comentario general al canto II

Es un canto profundamente unitario, por más que esté claramente dividido en tres tiempos: a) la llegada segura y triunfal y la inmediata partida del ángel; b) la incertidumbre de las almas recién llegadas y su estupor; c) el canto de Casella, en contraste con el reproche de Catón y la repentina fuga. Tres tiempos; pero el tercero surge naturalmente del primero y segundo, y el conjunto, a pesar del brusco y dramático final y de la angustia secreta que este revela, tiene una dulzura de esperanzado preludio.

Hasta la inesperada aparición de Catón, el canto procede con un andar prevalentemente lírico; todo está fundido en la mágica atmósfera de ensueño, de carácter más bien musical. El reaflojar del Dulce Estilo se da aquí con una intensidad de sonidos e imágenes que el canto sutil y aéreo del grupo florentino nunca había tenido, con una orquestación mucho más amplia, sobre un fondo mucho más concreto. Pero el encantamiento es el mismo. Y Catón lo rompe, cortando el canto y despertando de su embeleso a los poetas y a las almas recién llegadas. Su grito de reproche es como un rechinar de frenos en el momento más fascinante de un poema o de una sonata. Esta irrupción del austero viejo que corta bruscamente la dulcísima melodía de Casella, cerrando el lento desenvolverse del canto con un «final» repentino y como a destiempo, tiene un significado que va más allá de la simple necesidad artística de variar la estructura y, especialmente, el desenlace de cada uno de los episodios. Se ha dicho muchas veces que la canción juvenil de Dante que canta Casella constituye un retorno efímero de la atmósfera estilnovista en este comienzo del Purgatorio, no solo por los recuerdos que evocó, sino también, por el retorno de un léxico, de un estado de ánimo y de un tono inconfundibles, de los que Dante parecía haberse alejado definitivamente. Pero lo que no se ha observado —creo— es que el reproche de Catón y el sobre entendido remordimiento de las almas penitentes y de Dante, que se hace explícito en Virgilio a principios del canto siguiente, constituyen una segunda crisis del estilnovismo. La primera

es catastrófica: es la de Francisca, en la crisis del «amor gentil». Esta es menos grave: lleva a reconocer en el abandonarse a las seducciones del arte como arte un *picciol fallo* (una pequeña falla), una culpa venial, pero culpa al fin (Purg. III, vv. 7-9).

El problema del arte puro y del compromiso, aunque no se plantea teóricamente en Dante en los términos actuales, era tan central para él como para nosotros; y queda en su obra, tan sistemática, como problema no resuelto. Dante no renuncia a la dulzura que sigue «resonando» en nosotros cuando la voz del poeta o del cantor se apaga; la justifica y la vuelve absoluta y eterna, proyectándola en el Empíreo y dándole un carácter sagrado, «comprometiéndola» de alguna forma, como había «comprometido» a Beatriz. Pero, evidentemente, en un plano temporal, el «poeta de la rectitud» temía y deseaba a la vez los momentos de olvido total de sí en el embeleso de la palabra y de la música, que, con los demás poetas del Dulce Estilo, había buscado tan insistentemente en la primera parte de su carrera poética. En siglos en que la literatura se concebía solo como arma de lucha o instrumento de salvación eterna, la corriente literaria que tiene su origen en la corte siciliana del emperador Federico II y se continúa con los versificadores toscanos de la tendencia de Guittone d'Arezzo, había cantado el Amor con mayúscula, buscando en los versos lo que Dante llamó después «la gloria de la lengua». En vano el Dulce Estilo, reaccionando contra el formalismo de los sicilianos y sículo-toscanos, había intentado justificar el amor y la poesía con la teoría de la gentileza de la mujer-ángel. Dante nos cuenta en la *Vita Nova* su malestar y trata de superar la contradicción implícita en el «amor gentil» con el desinterés del canto que alaba la belleza y la virtud de la Amada. Pero solo la muerte de Beatriz consigue cortar el nudo gordiano, en lo que al amor se refiere, eliminando de raíz toda sospecha de sensualidad; mas deja intacto el otro problema: el de la justificación del canto por su solo valor de canto.

Cuando Dante compone la *Comedia*, las «dulces rimas» son para él un recuerdo querido y remoto; pero por momentos lo sorprende la nostalgia de su juventud y de aquella música gratuita. Es una tentación y un problema.

Aquí, los términos de este problema son Casella y Catón. La música del canto del amigo no cesa de resonar en el corazón de Dante, pero las palabras del «viejo honesto», con su acusación de frivolidad, inquietan la conciencia del poeta. Más adelante, en el canto xxiv de esta misma cántica, Dante reivindicará la poética estilnovista, como él la concebía: «... lo mi son un che quando / Amorespira, noto, ed a quel modo /

chi ditta dentro vo significando» (Purg. xxiv, vv. 52-54) «yo soy uno que cuando / sopla el Amor, escribo, y de aquel modo / en que dicta adentro me voy expresando». El amor se ha impregnado, para él, de sentido moral y religioso; por lo tanto, aun cuando se confunde con la inspiración poética, es positivo, pero la amplitud misma de la palabra oculta un problema que —repito— ha quedado abierto. El amor, en la *Comedia*, se ha vuelto, a través de la muerte de Beatriz, «L'Amor che move il sole e l'altre stelle» (*Amor que mueve el sol y las estrellas*). Ya antes de la composición de la *Comedia*, en el Convivio, los versos que aquí canta Casella y que empiezan: «Amor che ne la mente mi ragiona» (*Amor que en la mente conmigo conversa*), habían sido alegorizados, para darles un significado filosófico-moral que casi seguramente no pertenecía a la inspiración primitiva. Pero todo esto no impide que las almas penitentes, Dante, y hasta Virgilio, lo olviden absolutamente todo, el deber de la penitencia y el deseo del paraíso (para no hablar de la filosofía, que en la *Comedia* vuelve a supeditarse a la teología), en el puro goce de la música.

De esta forma, este episodio de Casella, aun mantenido en una línea de aérea dulzura, contribuye a esa ambigua «terrestridad» que caracteriza al Purgatorio, y especialmente al Antepurgatorio.

Resumen de los cantos III y IV

Los dos poetas emprenden la ascensión por la pendiente escarpada y encuentran a un grupo de almas que se les acerca lentamente. Todos ellos pertenecen a personas que han muerto excomulgadas y deben permanecer en el Antepurgatorio treinta veces el tiempo que estuvieron, durante su vida, fuera de la iglesia. Entre ellos se destaca la figura conmovedora de Manfredi, el desafortunado hijo de Federico II, muerto en la batalla de Benevento en 1266, quien evoca amargamente a la vez, sus pecados y las injustas persecuciones de que su cuerpo inerte fue objeto por parte de la curia romana. Llegados, con gran esfuerzo por parte de Dante, a un pequeño espacio llano que interrumpe la línea ascendente, los dos peregrinos se toman un breve descanso. Su diálogo provoca la intervención de Belacqua, un fabricante florentino de laúdes, famoso por su pereza, integrante de otro grupo de almas que ven demoradas su admisión al Purgatorio por haberse arrepentido de sus pecados en los últimos momentos de su vida. Todavía se encuentran bajo el imperio de su vicio principal: la pereza. Mientras Manfredi está dramáticamente representado, la figurita de Belacqua está esculpida con fina, indulgente ironía.

Canto V

1 Estaba yo algo lejos de esas sombras
y andaba tras las huellas de mi guía
cuando, atrás, apuntando con el dedo,
4 «¡Mirad como no luce —una gritó—
el rayo por la izquierda del de abajo;
parece como vivo comportarse!».
7 Al oír esta voz volví los ojos,
y las vi que miraban sorprendidas
hacia mí, solo a mí, y a la luz rota.
10 «¿Por qué tanto tu ánimo se traba
—dijo el maestro— que caminas lento?
Y ¿qué te importa lo que allí murmuran?
13 Sígueme y deja que la gente hable.
Queda firme cual torre, cuya cima
nunca tiembla por más que el viento sople,
16 pues siempre el hombre, a cuyo pensamiento
otro pensar le brota, aleja el blanco,
porque el fervor del uno entibia el otro».
19 ¿Qué podría decir, sino: «Ya voy»?
Lo dije, y encendíme del color
que a veces de perdón nos hace dignos.
22 Mientras tanto cruzaban la pendiente
unas gentes, delante de nosotros,
cantando «Miserere» verso a verso.
25 Cuando se percataron que mi cuerpo
era obstáculo al paso de los rayos,
su canto se hizo un «¡Oh!» muy largo y ronco,
28 y dos de aquellos, como mensajeros,
acudieron corriendo a suplicarnos:
«De vuestro estado hacednos sabedores».
31 Y mi maestro: «Regresar podéis
para informar a quienes os mandaron
que el cuerpo de este es carne verdadera.
34 Si para ver su sombra se quedaron,
como yo creo, ya tienen bastante:
hónrelo ahora y tendrán recompensa».
37 Nunca ígneos vapores tan veloces
al caer la noche cruzan el sereno,
ni, en el ocaso, las nubes de agosto,

40 como subieron rápidos aquellos;
y con los otros todos regresaron
cual escuadrón que galopa sin freno.

43 «Esta gente que acude es numerosa
y vienen a rogarte, —dijo el guía— por eso ve, y escucha
mientras andas».

46 «Alma que subes para ser beata
con esos miembros con los que naciste,
detén un poco el paso», iban gritando.

49 «Mira si alguno aquí te es conocido,
para que de él allá lleves noticias.
¿Por qué te vas? ¿Por qué no te detienes?

52 Todos morimos de muerte violenta,
todos pecamos hasta la hora extrema;
entonces nos salvó una luz del cielo,

55 de modo que contritos, perdonando,
salimos de la vida en paz con Dios,
que con ansias de verlo nos angustia».

58 Y yo: «Por más que mire vuestras caras,
a nadie reconozco; pero si hay
algo que pueda hacer, almas benditas,

61 decidlo; yo lo haré gustoso en nombre
de aquella paz que siguiendo a mi guía
de mundo en mundo hace que la busque».

64 Y alguien allí empezó: «Todos confían
en tu palabra sin que tú lo jures,
si el no poder tu voluntad no anula.

67 Por eso yo, que me adelanto y hablo,
te ruego que si vas a la comarca
situada entre Romaña y la de Carlos,

70 me seas cortés, rogando a los de Fano
que me ayuden con buenas oraciones
a purgar mis ofensas, que son graves.

73 Allí nací, mas las heridas hondas
de que salió la sangre con la vida,
las recibí en la tierra de Antenor

76 en donde más seguro estar creía:
el Estense mandó que esto se hiciera,
quien desmedida rabia me tenía.

- 79 Pero si hubiera huido hacia la Mira,
cuando en Oriaco vi que me alcanzaban,
aún estaría donde se respira.
- 82 Corrí al pantano, y las cañas y el fango
me trabaron, caí, y vi entonces
de mis venas en tierra hacerse un lago».
- 85 Otra voz dijo luego: «Que el deseo
se cumpla que te trajo al alto monte!
Tú con buena piedad ayuda al mío.
- 88 Yo era un Montefeltro; soy Bonconte:
ni Juana ni otros de mí se preocupan.
Por eso llevo aquí baja la frente.
- 91 Y yo a él: «¿Qué fuerza o qué destino
te hizo alejar de Campaldino tanto,
que no se supo de tu sepultura?».
- 94 «Oh —contestóme—, al pie del Casentino
un agua cruza que se llama Arquiano:
sobre la Ermita nace en Apenino.
- 97 Allí donde su nombre se hace vano
llegué, con mi garganta traspasada,
huyendo a pie y ensangrentando el llano.
- 100 Allí perdí mi vista, y la palabra
se me cortó en el nombre de María;
allí caí y mi carne quedó sola.
- 103 Esto es lo cierto, y dilo entre los vivos:
de Dios el ángel me acogió, y gritaba
el del Infierno: «¿Por qué me lo quitas?
- 106 contigo llevas de este hombre lo eterno
por una lagrimita que lo salva;
pero de lo otro dispondré a mi antojo».
- 109 Tú sabes que en el aire se condensa
el húmedo vapor que agua se torna,
en cuanto sube al sorprenderlo el frío.
- 112 La mala voluntad, que busca el mal
con astucia, movió el humo y el viento
por la virtud de su naturaleza.
- 115 Y al ocaso, con niebla cubrió el valle
de Pratomagno hasta los grandes montes,
nublando arriba el cielo intensamente;

118 preñado el aire en agua convirtiése;
cayó la lluvia, y se volcó a las zanjás
lo que la tierra aprovechar no pudo;
121 y cuando convergió en los afluentes,
corrió tan velozmente hacia el gran río,
que nada pudo entonces retenerla.
124 En su boca encontró mi cuerpo helado el Arquiano
impetuoso; lo empujó
hacia el Arno, y la cruz soltó en mi pecho
127 que hice de mí, cuando el dolor se impuso:
me hizo rodar por la orilla y el fondo
y me cubrió y me envolvió con su arrastre».
130 «Ah, cuando tú hayas tornado al mundo
y estés repuesto de tu largo viaje,»
siguió un tercer espíritu al segundo,
133 «acuérdate de mí, que soy la Pía: Siena me hizo y deshizo
la Marisma; lo sabe aquel que dándome el anillo
136 antes me desposara con su gema»

Notas al canto V

vv. 1. Estas sombras son las de los perezosos, cuya presentación levemente satírica ha ocupado el canto anterior. El tema se prolonga en los primeros versos de este canto, en fuerte contraste con el carácter intensamente dramático del resto.

Las almas, recostadas en la roca, experimentan una fuerte sorpresa cuando Dante, al salir de la sombra del peñasco, proyecta la suya en el suelo, como solo puede hacerlo un cuerpo vivo. No se mueven, como otras en episodios similares (Purg. II, vv. 67-75; III, 88-93; vv. 25-30); sino que una de ellas se limita a alzar un dedo para señalar el hecho a sus compañeros. Se trata de una curiosidad de comadres, que Virgilio, tan cortés en casos análogos, desdeña satisfacer.

vv. 13-18. El tono de estas palabras de Virgilio es análogo al que emplea para amonestar a Dante en el Anteinferno, refiriéndose a los neutrales: «Míralos y pasa». El primero de estos dos tercetos es famoso por su contenido moral y su vigor expresivo, que se diluye bastante en el segundo, simple exhortación a no dejarse distraer de la meta.

vv. 20-21. Es el rubor de la vergüenza.

vv. 22-24. Este nuevo encuentro marca la transición entre la atmósfera benévolamente irónica del canto anterior y de su encabalgamiento en este, y la dramaticidad de la acción que sigue. El episodio que aquí empieza se divide en una introducción (estupor colectivo e impaciencia por darse a conocer y llegar a obtener, a través de Dante, las plegarias de los vivos: vv. 22-63) y en tres relatos, centrados todos ellos en la muerte violenta (vv. 64-84; 85-129; 130-136). *Miserere* es la palabra latina, de súplica a Dios, con que se inicia un salmo penitencial, al que sirve de título (1-11). Significa ‘ten piedad’.

vv. 25-27. El terceto, de ritmo lento, tiene una gran eficacia representativa. El estupor hace cesar el canto, que se transforma en una exclamación colectiva: «Un Oh largo y ronco». Ese segundo adjetivo agrega una nota espectral a la exclamación (recuérdese el análogo carácter de la aparición de Virgilio en el I canto del Infierno). Después

de este preludio lentísimo, la escena se anima y el diálogo que sigue es sumamente concitado.

v. 36. Este verso implica promesa, que Virgilio hace en nombre de Dante: todas estas almas penitentes desean que sus allegados, aún vivos, recen para abreviar su espera en el Antepurgatorio. Dante, que vive y volverá a este mundo, va a poder pedírselo en su nombre.

vv. 37-42. La rapidez de los mensajeros se compara aquí con la de los meteoritos (estrellas fugaces) que se ven a veces cruzar el cielo nocturno, o de los relámpagos que, en los ocasos de la estación calurosa, cruzan las nubes en el horizonte. Para la ciencia medioeval los dos fenómenos obedecían a una misma causa: eran «vapores ígneos». Esta comparación da levedad a la rapidez de los mensajeros, mientras la otra, del escuadrón desenfrenado, da una apariencia material al precipitarse tumultuoso, hacia Dante y Virgilio, de la multitud de las almas, atraídas a la vez por el prodigio y por la promesa.

vv. 43-45. La buena administración del tiempo era una de las preocupaciones principales de Virgilio.

vv. 46-57. En contraste con las de los perezosos, estas almas, de aquellos que murieron de muerte violenta, generalmente hombres de acción, creadores de historia, no se resignan a esperar en la inercia su hora, y cuando vislumbran la ocasión de apresurarla, tratan de no dejársela escapar, en la angustia de su deseo de Dios.

Corren tras de Dante, le ruegan que se detenga, le gritan su condición y, por fin con la fuerza de quien ve peligrar una esperanza, su quemante ansiedad de beatitud.

La muerte y la vida de todos ellos está dada en dos versos concisos (52-53), mientras la conversión final se extiende en los últimos cuatro, en los que el nudo del pecado y de la muerte violenta se desata en un ritmo amplio, cerrado por un acento melancólico (v. 57): ese deseo de Paraíso —el deseo de la visión de Dios— será un sentimiento acongojado, mientras no sea satisfecho. La sed de paz de estos combatientes, de estos asesinados, es la misma que torturará eternamente a Francisca, allá abajo, en el Infierno, e igual es la importancia de la palabra «paz» en ambos cantos. Aquí, Dante la retoma en su contestación.

vv. 58-63. Esta contestación, tan concisa en lo que se refiere al contenido de la promesa, termina en una amplia voluta expresiva referida a la íntima motivación espiritual, tendida hacia aquel la paz a la que aspiran, en una inmensa comunión todos los creyentes. El último verso tiene dimensiones cósmicas y, trasladando el sujeto de la primera persona (Dante) a «la paz», es decir a Dios, intensifica la religiosidad del

conjunto, ya que introduce, en esta peregrinación de un mundo a otro, el misterio de la gracia que, según la teología, es don de Dios y se identifica con el deseo esperanzado de Dios.

vv. 64-72. Estos versos, con que se inicia el relato de Jácopo del Cássero, tienen el valor de una cortés presentación. Jácopo es un ciudadano de Fano, localidad marítima de las Marcas, región situada en la costa Adriática, entre la Romana y el reino de Nápoles, gobernado entonces por Carlos II de Anjou («la comarca de Carlos»). Era una de esas personalidades inteligentes y enérgicas, solicitadas por las demás comunas para desempeñar el cargo de «potestad», que, en el siglo XIII, debía ser forastero. Fue llamado en calidad de tal por Bolonia, cuya independencia defendió contra Azzo VIII de Este, señor de Ferrara y, al año siguiente (1298), por Milán. Para ir a esta última ciudad sin pasar por Ferrara, dio un rodeo por Venecia y el territorio de Padua (que él llama de Antenor, por haber sido fundada Padua, según la leyenda, por ese héroe troyano). Allí fue alcanzado y muerto por los sicarios de Azzo VIII (el Estense).

vv. 73-84. El relato empieza en tono distante y objetivo. La mención de los sicarios y su mandante es sobria y equilibrada. La Mira y Oriaco son localidades del territorio paduano. El alma de Jácopo no se ha liberado del apego al cuerpo y a la vida terrena: vibra aún en sus palabras el intenso instinto de conservación del último momento, cuando pudo haberse salvado y, por haber elegido mal el rumbo de su fuga, encontró la muerte. El dramático final está todo en el último terceto del relato, tan lleno de movimiento y de tensión: empieza con la carrera desesperada hacia el pantano, sigue con la maraña de las plantas que provocan la caída en el fango, y termina con la contemplación inmóvil de la sangre que forma un lago fuera del cuerpo y se lleva inexorablemente la vida. La palabra «lago» al final del verso tiene un sonido pavoroso, pues encierra la seguridad de la muerte.

vv. 88. Eficacísimo, este primer verso del relato, después del deseo cortés y de la súplica, que sirven de introducción al nuevo episodio. El alma anuncia en primer término su título nobiliario con el verbo en pretérito indefinido: «pertenecí a la familia de los condes Montefeltro» (el personaje era hijo de ese Cuido de Montefeltro que protagoniza, junto con Bonifacio VIII, el canto XXVII del *Infierno*); luego viene, con el verbo en presente, el nombre personal, Bonconte, el único que le queda, en el Purgatorio, donde la nobleza pierde su valor. Pero acaso, observa en sus notas Sapegno, en esta contraposición de nombres propios y tiem-

pos verbales, está también la melancolía por el distanciamiento de una familia que lo ha olvidado (lo dice en los versos siguientes).

vv. 91-93. Dante, sí, lo recuerda. Bonconte era el comandante de las milicias gibelinas de Arezzo, que combatieron contra Florencia en Campaldino (1289), y había muerto en esa acción militar en la que Dante también había participado en defensa de su ciudad. El cuerpo de Bonconte no había sido encontrado, y la pregunta de Dante surge naturalmente del aflorar del recuerdo. La contestación va a ser larga y diseña un amplio cuadro, en el que la intervención de las fuerzas sobrenaturales (ángel y demonio) no hace, sino dar un carácter más terrorífico y algo así como un segundo significado a la representación realista de la tempestad y de la creciente.

vv. 94-96. El Arquiano, pequeño río del alto valle de Arno, del que es afluente, figura aquí en primer término, presentado solemnemente, pues va a desempeñar una parte importante, antropomórficamente protagonista, en el episodio que sigue. La Ermita (por antonomasia) es la de Camáldoli.

vv. 97-99. Las aguas del afluente pierden su nombre (pues este se «hace vano», inútil) al confundirse con las del Arno, en el punto de la confluencia. Recién en el segundo verso, en ese escenario geográfico tan ampliamente presentado, aparece Bonconte, agotado por la fuga y la sangre perdida. El verso 99 es larguísimo, con esos dos gerundios y ese «a pie» que describe la fuga, no tumultuosa y espectacular como sería si se hubiera llevado a cabo a caballo, sino silenciosa y oculta y agónicamente trabajosa, punteada en rojo por la sangre que gotea.

vv. 100-102. «Perdí la vista» parece una reminiscencia homérica para significar la muerte, pero, luego, el nombre de María nos dice que estamos en el Purgatorio y en el ámbito de la salvación cristiana. Y, en la misma atmósfera, se siente evocar esa carne que queda sola, sin el alma, abandonada a la violencia de los elementos desencadenados. Esa palabra «sola» al final del verso, dice un crítico (Puppo, en la *Lectura Dantis Scaligera*, Verona, 11), desempeña el mismo papel que la palabra «lago» al final del relato de Jácopo del Cássero: en ambos casos se trata de una palabra clave para significar la muerte.

v. 104. La acción del ángel es instantánea: de ahí el pretérito indefinido (el nombre de María salva inmediatamente a Bonconte); el diablo, enfurecido, no termina de gritar: de ahí el imperfecto.

v. 108. «Lo otro» es el cuerpo inerte e indefenso. La literatura religiosa medioeval abunda en estas contiendas entre el ángel y el demonio (y en contiendas análogas entre el alma y el cuerpo, entre el diablo y la

Virgen, etc.). La originalidad de Dante está en la naturalidad con que este «lugar común» se inserta en el realismo mágico del poema. La descripción de la tempestad tiene un carácter muy concreto, en el terceto 109-III, casi científico.

vv. II2-II4. El sujeto, aquí perifrásticamente indicado, es el demonio: una voluntad de hacer el mal guiada por la inteligencia. Esta es una de las posibles interpretaciones (la mejor, a mi juicio) del texto italiano, algo ambiguo.

v. II6. El alto valle del Arno (Casentino) está entre la cadena principal de los Apeninos («los grandes montes») y la sierra de Pratomagno.

v. 122. El «gran río» es el Arno.

vv. 126-127. Bonconte cruzó religiosamente los brazos sobre el pecho, cuando el dolor por sus pecados venció en él a todo otro sentimiento.

v. 129. Con la visión de ese cuerpo envuelto en barro en el fondo del Arno, termina este relato destinado a dar cumplida respuesta a la pregunta de Dante acerca de la sepultura de Bonconte. La concitación tumultuosa de la creciente, la soledad absoluta de este verso distante, dan un carácter más sorpresivo a la voz nueva que, en el verso siguiente, resuena al lado de los dos peregrinos de ultratumba, sin ninguna referencia previa al personaje que habla (esta se nos da recién en el v. 152).

vv. 130-136. Es la voz de Pía de los Tolomei, nacida en Siena y muerta por el marido en un castillo de la Maremma (marisma) toscana, en plena juventud. Este ruego de Pía es el más gentil, pues no promete, no hace votos, no alaba, sino que se preocupa con solicitud de madre o hermana, por el cansancio de Dante después de su largo viaje por el triple reino de los muertos, y pide solo un recuerdo —en las plegarias— después del descanso. El «acuérdate de mí», tan pospuesto, nos parece, por eso mismo, más reservado y menos impaciente que los ruegos de los demás. Pía menciona apenas, en tres versos llenos de alusiones, su vida y su muerte. En el primero (134), encierra el desarrollo de los hechos, todo el arco de su breve vida entre el nacimiento en Siena y la muerte en la Maremma. Los dos lugares asumidos como sujetos agentes de ese nacimiento y de esa muerte, despersonalizan en grado máximo la acción, mientras la alusión a la culpa del marido, encerrada en ese terrible «lo sabe», es acongojada y casi compasiva. El espacio mayor, en el brevísimo relato, se da a la ceremonia nupcial y al anillo, que marcan el momento fúlgido, aún acariciado por la memoria, de esa existencia oscura. Aquel «antes» a principio de verso (que refleja el *pria* al final del verso anterior en el texto italiano) concentra en sí la fuerza dramática de la narración: antes, «aquel» la había desposado dándole esa gema símbolo de amor,

y luego... luego él sabe lo que hizo. Pía no lo dice. En cuatro versos todo un drama, profundo y oculto, de amor y de muerte, de delicadeza y crueldad: son los cuatro versos dantescos más leídos y citados en la época romántica.

Resumen de los cantos VI al X

El canto VI tiene importancia para el estudio del pensamiento político de Dante, quien nos presenta en él la recia figura de Sordello, trovador provenzal que había osado reprochar a los poderosos su corrupción. Su movimiento espontáneo de afecto hacia Virgilio, sin que lo conociera, y solo por haberse enterado de que se trata de un conciudadano suyo, provoca la célebre invectiva de Dante, que cierra el canto, por las discordias entre italianos y por la decadencia culpable de la iglesia y del imperio. Mientras tanto se acerca la noche, durante la cual la ascensión debe interrumpirse. Sordello, después de haber rendido un conmovedor homenaje a Virgilio, que se le ha dado a conocer, lo guía, junto con Dante, hacia el vallecito de los príncipes negligentes, donde los tres asisten a una simbólica lucha entre dos ángeles bajados del cielo y el demonio tentador, que se presenta bajo el aspecto de la bíblica serpiente que tentó a Adán y Eva. En los intervalos de este drama sacro, Dante habla con las almas de Niño de Gallura y de Conrado Malaspina, que en vida habían tenido con él amistosas relaciones; luego se duerme y sueña que un águila lo rapta y lo lleva hasta la esfera del fuego (que los astrónomos antiguos y medievales ubicaban entre la tierra y la luna). El calor intenso lo despierta y, al abrir los ojos, el poeta se encuentra solo con Virgilio en las proximidades del Purgatorio propiamente dicho. Se entera por Virgilio de que ha llegado hasta allí en los brazos de Santa Lucía, que ha bajado del cielo para ayudarlo. Entra luego (con un ritual que recuerda el de la confesión y de la penitencia y después que el ángel que guarda la puerta le ha grabado con su espada en la frente *siete P*, que corresponden a los pecados capitales) en la primera cornisa, donde son castigados los soberbios. Al principio el espacio entre el borde del rellano circular y la escarpada pared de roca aparece desierto. Al pie de la pared que sube, un friso esculpido de milagrosa evidencia recuerda famosos ejemplos de humildad. Al final del canto X, se ven, con progresiva claridad, las almas penitentes, que avanzan con lentitud, encorvadas bajo el peso de enormes piedras.

Canto XI

1 «Oh padre nuestro que estás en los cielos,
no circunscripto, sí por más amor
que a tus primeras obras allá tienes,
4 loados sean tu nombre y tu valor
por toda criatura, como es digno
que a tu dulce vapor se rindan gracias.
7 Venga a nosotros la paz de tu reino,
pues solos no podemos alcanzarla,
si no viene, con todo nuestro ingenio.
10 Como te hacen tus ángeles la ofrenda
de su albedrío cantándote Hosanna
así los hombres hagan con el suyo.
13 El maná cotidiano daños hoy,
sin el cual, por este áspero desierto
hacia atrás va quien más avanzar quiere.
16 Como el mal que nosotros recibimos
a todos perdonamos, tú perdona
benigno, sin fijarte en nuestros méritos.
19 Nuestra virtud, que tan pronto se empaña,
con el antiguo adversario no pruebes;
líbranos de él que tanto nos provoca,
22 Señor amado, esta última plegaria
ya no es para nosotros, pues nos sobra,
es para aquellos que detrás quedaron».
25 Así implorando para sí y nosotros
buena pastura, iban esas sombras
bajo la carga, como en pesadillas,
28 variamente oprimidas y cansadas,
del rellano primero en el contorno
purgando la calígene del mundo.
31 Si siempre allí se ruega por nosotros
¿qué no podrán decir o hacer por ellos
los que aquí tienen buena voluntad?
34 Hay que ayudarlos a lavar las manchas
que llevan desde aquí, para que leves
y limpios suban a las altas ruedas.
37 «Ah, que justicia y piedad os alivien
para que pronto mováis vuestras alas
que secundando vuestro anhelo os alcen!

40 mostrádnos por qué mano a la escalera
se va más pronto; y, si hay más de un paso indicádnos el
menos empinado;

43 pues el que va conmigo, por la carga
de la carne de Adán, con que se viste,
en el subir, aunque no quiera, es lento».

46 Las palabras que fueron la respuesta
a las que dijo aquel a quien seguía,
no era claro de donde procedían;

49 pero alguien dijo: «Venid con nosotros
y a la derecha encontraréis un paso
que es accesible a una persona viva.

52 Y si esta piedra no me lo impidiera
que mi cerviz orgullosa doblega
por lo que llevo baja la mirada,

55 a este, que vive aún y no se nombra,
miraría, por si lo reconozco
y para que se apiade de esta carga.

58 Fui latino y nací de un gran toscano:
Guillermo Aldrobrandesco fue mi padre;
no sé si oíste alguna vez su nombre.

61 La sangre antigua y las rumbosas obras
de mis padres me hicieron tan altivo
que sin pensar en nuestra común madre

64 por todos tuve desprecio tan grande,
que por eso morí: se sabe en Siena
y lo sabe hasta un niño en Campagnático.

67 Yo soy Humberto; y no dañó a mí solo
mi soberbia, ya que a todos los míos
ella arrastró consigo en el desastre.

70 Y es forzoso que aquí lleve este peso
por ella, hasta que a Dios yo satisfaga,
ya que no entre los vivos, aquí, muerto».

73 Incliné el rostro mientras escuchaba,
y uno de ellos, no este que me hablaba,
se torció bajo el peso que lo dobla,

76 y me vio y conoció, y me llamaba
manteniendo con pena la mirada
fija en mí, que también iba inclinado.

79 «Oh —le dije—, ¿no eres tú Oderisi,
honor de Gubbio, y honor de aquel arte
que aluminar hoy se llama en París?»

82 «Hermano —dijo—, rien más las cartas
que colorea Franco de Bolonia;
todo el honor es suyo, y mío en parte.

85 No me hubiese mostrado tan cortés
mientras viví, por ese gran deseo
del corazón, que ansiaba primacía.

88 De tal soberbia aquí se paga el precio;
y aún aquí no estaría si no fuese
que pudiendo pecar, me volví a Dios.

91 ¡Oh vana gloria del poder humano,
cuán poco dura el verde allá en la cima
si no lo siguen tiempos más incultos!

94 Cimabúe creyó que campeaba
en la pintura, y Giotto suena tanto
que la fama de aquel se oscureció.

97 Así quitó el uno al otro Guido
la gloria de la lengua, y ya ha nacido
quizá quien a uno y otro eche del nido.

100 El mundano rumor es solo un soplo
de viento que de aquí o de allá viene
y muda el nombre porque muda el rumbo.

103 ¿Qué mayor gloria tendrás si separas
de ti vieja la carne, que si mueres
antes de haber dejado papa y nono,

106 cuando pasen mil años?, que es más corto
lapso en la eternidad, que un parpadeo
frente al cielo que va más lentamente.

109 El que tan poco espacio aquí adelante
toma, llenó Toscana con su nombre,
que ahora apenas se musita en Siena,

112 donde él era señor, cuando abatida
la rabia florentina fue, que altiva
era entonces, así como ahora es puta.

115 Vuestro renombre es color de la hierba
que viene y va y a la que decolora
quien la hace surgir verde de la tierra».

- 118 «Buena humildad me infundes con tus dichos,
—le respondí—,y mi hinchazón moderas.
Pero, ¿quién es aquel de quien hablabas?»
- 121 «Aquel —me dijo— es Provenzán Salvani;
y está aquí porque quiso, presuntuoso,
que toda Siena estuviera en sus manos.
- 124 Anduvo así, y anda sin descanso
desde que se murió: con tal moneda
paga el que osó en la vida demasiado».
- 127 «Si aquel que espera, para arrepentirse,
—dije— llegar al borde de la vida,
queda allá abajo y hasta aquí no asciende
- 130 sí una buena oración no lo socorre
mientras no pase el tiempo que vivió,
¿cómo se concedió que este viniera?».
- 133 Me contestó: «En la cumbre de su gloria,
por libre impulso, en el Campo de Siena, todo rubor
venciendo, se plantó:
- 136 y allí, para el rescate de su amigo
que padecía en la prisión de Carlos,
llegó hasta hacer temblar todas sus venas.
- 139 Más no diré: y sé que hablo oscuro;
mas de aquí a poco tiempo tus vecinos
harán que, solo, puedas explicarlo.
- 142 Esta obra lo libró de la demora».

Notas al canto XI

vv. 1 y ss. El canto empieza con una plegaria, con la plegaria fundamental de los cristianos, la única que procede de los Evangelios: el *Padre nuestro*, recitado y comentado lentamente, adaptando su ritmo y su sentido a la particular expiación del pecado de soberbia. Tommaseo, y, con él, algunos dantistas posteriores, encuentran fría esta paráfrasis impregnada de teología, en comparación con la cálida sencillez de la oración evangélica. Pero la oración de los soberbios tiene que juzgarse en el ámbito del Purgatorio dantesco y dentro del ritmo lentísimo de este canto. Las almas que lo recitan están cansadas y humilladas y al glorificar a la divinidad, insisten en su propia impotencia y en su necesidad de recibir ayuda.

vv. 1-3. Traduce y comenta: *Paternosterquies in coelist* («Padre nuestro que estás en los cielos»). El terceto marca una distancia, a la vez que afirma una presencia. Dios, está en todas partes, pero, al mismo tiempo, se encuentra a una altura infinita, allá arriba, con los ángeles, que fueron los primeros seres creados, junto con los mismos cielos. La restricción era teológicamente importante, pues se trata de afirmar la presencia de Dios, a la vez que su trascendencia. Más importante es, sin embargo, desde un punto de vista afectivo: los soberbios, mientras afirman que sienten a Dios en el mundo («no circumsripto»), se reconocen menos amados y menos dignos de ser amados, que los ángeles y los cielos («tus primeras obras»). El terceto, junto con los que siguen, forma parte de un recitativo que tiene un valor poético de conjunto, como expresión coherente de un estado de ánimo contrito.

vv. 4-6. Traduce y comenta: *Santificetur nomen tuum* («sea santificado tu nombre») extrayendo del «nombre» lo que lleva implícito: el valor de la esencia divina y su benéfica acción («tu dulce vapor»). Esta alabanza debe partir de todas las criaturas. Creo que hay aquí un eco del *Cántico de las criaturas* de San Francisco, no solo por la traducción de *santificetur* por «loado sea», sino también por el uso del adjetivo «digno» y por la atribución de la alabanza a todos los seres creados (véanse algunos pa-

sajes del Cántico: «ningún hombre es *digno* de nombrarte... *Loado seas*, mi Señor, *por todas tus criaturas*... *por* la hermana luna y las estrellas...»). Si se acepta una relación entre los dos textos, probable también por ser la humildad el tema fundamental del de San Francisco, se reforzaría la tesis de Luis Fóscolo Benedetto, que, en su libro *II cántico del Solé*, interpreta el cántico mismo como un himno de alabanza de todas las criaturas al creador, dándoles a los sustantivos con las preposiciones *per* y *cum* un valor de complementos agentes y no de complementos de causa («que te alaben las criaturas» y no «que te alaben por la belleza y la utilidad de tus criaturas»). Dante, en efecto, emplea la preposición *da*, que es, sin lugar a dudas, el signo del complemento agente. En el siglo XIV, en un mundo aún cercano al del santo de Asís, habría interpretado pues el Cántico como L. F. Benedetto.

vv. 7-9. Traduce y comenta: «Adveniat regnum tuum» (*Venga tu reino*). La invocación consuetudinaria adquiere un tono dramático de ruego desolado, por aquel agregado: «solos no podemos» instaurar el reino de Dios, el reino de la paz a través de la justicia; la afirmación está en armonía con el espíritu del canto y con el estado de ánimo de Dante, desterrado y desilusionado. El poeta no ha querido corregir el Padre Nuestro, sino darnos lo que él quería pedir al Padre, junto con todos los soberbios arrepentidos, cuyo conjunto él ya, en cierto modo integraba. El texto evangélico dice: «Venga tu reino»; Dante dice: «Venga *la paz* de tu reino», no para corregir, sino para interpretar la plegaria adaptándola a ese momento de su peregrinaje espiritual, pues él sentía la soberbia como contraria a la paz.

vv. 10-12. Traduce y comenta: «Fiat voluntas tua, sicut in coelo et in terra» (*Hágase tu voluntad en el cielo como en la tierra*). El tono del terceto es dado por un inciso: «cantando Hosanna». Las almas penitentes piden poder sacrificar su propia voluntad individual —el sacrificio máximo para un soberbio— con alegría y alabando al Señor, como hacen los ángeles.

vv. 13-15. Traduce y comenta: «Panem nostrum quotidianum da nobis hodie» (*Danos hoy nuestro pan cotidiano*). La plegaria se refiere tanto al pan material, como al alimento espiritual de la gracia. Dante emplea la palabra «maná», que tiene el mismo doble significado: es el alimento que, según la Biblia, llovió en el desierto para nutrir a los hebreos, mientras esperaban poder establecerse en la tierra de Canaán (que a su valor histórico-geográfico agrega, para los creyentes, el otro, de símbolo del Paraíso). La palabra *maná* arrastra consigo la imagen del desierto, referida a la vida terrena más que al Purgatorio. El v. 15 es una humilde

afirmación de impotencia del hombre no ayudado por la gracia, análoga a la del v. 9. A partir de aquí empieza, según muchos críticos, cuya opinión me parece compatible, la última parte de la plegaria, de que se habla en el v. 22: esas almas ya tienen asegurada la gracia divina (*el maná*), ya han perdonado y han sido perdonadas, ya no pueden caer en tentación.

vv. 16-18. Traduce y comenta: «Dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris» (*Remítenos nuestras deudas, como nosotros las remitimos a nuestros deudores*). El comentario se reduce a un agregado —el último verso— que obedece a las necesidades espirituales de los soberbios arrepentidos.

vv. 19-21. Traduce y comenta: «Ne nos inducas in tentationem, sed libera nos a Malo» (*No nos induzcas en tentación, sino libéranos del Mal*), con el agregado de una nota de cansada impotencia: las almas, recordando el tiempo en que aún vivían y, enceguecidas por el orgullo, se creían autosuficientes, reconocen ahora cómo la capacidad humana de resistencia («virtud»), frente a las fuerzas del mal que acosan con su estímulo irresistible («nos provocan»), fácilmente se debilita y cede («se empaña»).

vv. 22-24. Las almas del Purgatorio avanzan hacia la bienaventuranza, pero aman la tierra y sienten la solidaridad con todo el género humano. La plegaria se cierra con la expresión de esta continuidad entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Pero solo en el terceto siguiente sabremos quiénes recitan estas antiguas palabras con que el canto abruptamente se abre: son los soberbios penitentes, abrumados por el peso de grandes piedras, que Dante y Virgilio habían visto, encogidos como cariátidas, al final del canto anterior.

vv. 25-30. Se ve a los soberbios aún colectivamente, como en el canto x, pero ya no esculpidos, sino esfumados en una atmósfera de pesadilla, que envuelve su carga y su lento caminar alrededor del monte, por la primera cornisa, sin atenuar la angustia, sino espiritualizándola. Bajo ese peso aplastante, los orgullosos se liberan de las nieblas, de los humos («calígene») de soberbia, que, en el mundo, habían oscurecido su visión. Hay que justificar la traducción de los vv. 25-26 dificultada por la misteriosa palabra italiana *ramogna*, que se encuentra solo tres veces en el italiano medioeval, siempre con sentido dudoso. Se suele interpretar como ‘augurio’, sentido poco congruente con el verbo *orar*. Creo que echa luz sobre el pequeño problema el verbo español *ramonear*, que significa ‘podar’, o bien ‘cortar los animales para su pasto las ramas de

los árboles'. De ahí, la traducción *pastura*, que es metáfora corriente, en armonía con la otra que presenta a los fieles como ovejas.

vv. 31-36. Dos tercetos de tono moralístico: si ellos ruegan por nosotros, los hombres de buena voluntad deben rogar por ellos.

vv. 37-45. La pregunta de Virgilio a las almas comprende un augurio, un pedido, la justificación del pedido; y a cada una de estas tres partes corresponde un terceto.

vv. 46-51. La respuesta procede de un punto indeterminado de la lenta procesión. Se llega muy gradualmente del coro inicial (la plegaria) al «solo» de Humberto Aldobrandeschi y Oderisi.

vv. 52-57. El alma que había hablado se separa del coro, pero aún no se identifica.

vv. 58-60. «Latino» significa 'italiano'. Con el nombre del padre aflora el tono consuetudinario del noble orgulloso, reprimido enseguida por un esfuerzo de humildad («no sé si oíste alguna vez su nombre»). Humberto Aldobrandeschi, hijo de Guillermo, señor de Grosseto (pequeña ciudad toscana), había luchado contra Siena y había encontrado la muerte en la batalla de Campagnático, mientras combatía valerosamente, despreciando toda precaución. Según otra tradición, había muerto asesinado mientras dormía, por unos sicarios, agentes secretos del gobierno de Siena. En ambos casos, la muerte había sido una consecuencia directa de la soberbia. «La común madre» puede ser Eva o, más simplemente, la tierra.

vv. 67-72. En estos últimos dos tercetos del discurso de Humberto el tono se hace tranquilo y la lucha interior entre el orgullo supérstite y la humildad se aplaca en la aceptación serena del castigo, que en el terceto 52-54 había parecido tan externo y resistido. (Estas almas del Purgatorio dantesco son vitalmente contradictorias: se arrepienten de sus pecados, pero conservan aún las palabras y las actitudes que los caracterizan y que son las escorias de que tratan de liberarse a través de la penitencia. De ahí su complejidad que las individualiza y las vuelve poéticamente vivas.)

vv. 73-78. La confesión del noble de Grosseto repercute en la actitud de Dante, que espontáneamente se inclina, no solo para escuchar y ver mejor a su interlocutor, sino también por cierta solidaridad con los pecadores y por la conciencia de ser culpable del mismo pecado (lo confesará claramente en el canto XIII, vv. 136-138). Luego de su coloquio con Oderisi, Dante se enderezará, pero sus pensamientos seguirán «inclinados» (canto XII, vv. 8-9). Ahora, la nueva posición hace que otro penitente consiga ver a Dante, al precio de un gran esfuerzo (v. 75), y

lo reconozca. Una situación completamente irreal se nos presenta con un realismo lleno de naturalidad. El protagonista del segundo episodio, al vera Dante, cobra fuerzas. El v. 76 es dinámico y, en el polisíndeton, nos da el concitado sucederse de los momentos del encuentro: la acción de ver y la de reconocer son instantáneas y se expresan con el pretérito indefinido: la de llamar se extiende más en el tiempo y se expresa con el imperfecto: una palabra llana, abierta y reposada, con sus tres aes. Los tres momentos se mantienen sobre el filo de esa mirada rígida, cuya continuidad cuesta tanto esfuerzo (vv. 77-78).

vv. 79-81. El arte que en París se llama *enluminer*, italianizado (y aquí españolizado) en «aluminar», es la miniatura. Oderisi de Cubbio y Franco de Bolonia fueron miniaturistas de la segunda mitad del siglo XIII. La palabra «honor», en la que Dante insiste, parece dirigida a hacer vibrar en Oderisi la cuerda del antiguo orgullo, ya dominado por la humildad del penitente en el terceto que sigue.

vv. 82-90. Estos tres tercetos son los únicos que, en un largo discurso, el alma dedica a su propia historia. Mientras se deprime a sí mismo, Oderisi acaricia con las palabras a su arte: las cartas (es decir los pergaminos) «ríen», el artista las «colorea» (pero la palabra italiana *pennelleggiare* (?) más materialmente afectiva).

vv. 91 y ss. Comienzan aquí las consideraciones generales. A través de Oderisi, con el cual Dante tenía mayor afinidad que con Humberto Aldobrandeschi, nos habla el mismo poeta. Oderisi se refiere a la pintura, que era su arte, se refiere a la literatura, que era el arte de su amigo, con el tono de quien sabe qué poca importancia tienen, frente a los valores eternos, esas cosas queridas (un tono que se podría llamar prepetrarquesco). La negación ascética de la gloria se repite tres veces: abarca un terceto inicial (vv. 91-93), uno final (vv. 115-117) y tres en la parte central del discurso (vv. 100-108); entre la primera y la central hay dos ejemplos, uno dedicado a la pintura, y otro a la literatura; entre la central y la última, también dos tercetos de ejemplos, pertenecientes ambos a la soberbia política, la de Provenzán Salvani y la de Florencia (opuestas en terreno político, idénticas en terreno moral). Se revela en este discurso de Oderisi, más elocuente que poético, la acostumbrada preocupación de Dante por el equilibrio estructural.

vv. 91-93. Las plantas empiezan a secarse en la punta; pero, naturalmente, aquí este verde es tanto el que no dura en la punta de la rama, como la gloria terrena que dura poco aún en los hombres encumbrados, a menos —dice el poeta— que la edad que sigue sea de decadencia: entonces la gloria dura algo más.

vv. 94-96. La participación anímica de Oderisi infunde en la estrofa una vivaz sencillez que denuncia un entusiasmo latente: «campear» por dominar es imagen militar y la transposición sonora de la idea de fama («Giotto suena») contribuye a dar al conjunto cierto carácter clamoroso.

vv. 97-99. Guido Guinizelli, en el tercer cuarto del siglo XIII, había sido el iniciador de la corriente del Dulce Estilo, pero, en los últimos años de ese siglo, y antes de que Dante se hiciera famoso, la figura principal de la escuela había sido Guido Cavalcanti, el primer amigo de Dante. La «gloria de la lengua», en el período en que se empieza a usar, para fines creativos, el idioma materno quebrando el monopolio del latín, equivale a «la gloria literaria». En el v. 99, Dante no alude a sí mismo, como se pretendió, sino que anuncia una posibilidad genérica, en la que su obra puede estar incluida, tan efímeramente como las demás. Es posible sí, que se atribuya aquí a Oderisi la maliciosa intención de tentar el orgullo de Dante, como este había tentado el suyo en su pregunta (v. 80). Y entonces el «tú» de los vv. 103-104 perdería su carácter sentenciosamente general y aludiría directamente al interlocutor. Estamos sin duda en el clima del grupo florentino, en el que la amistad afectuosa no excluye una disimulada, indulgente ironía. Dante, (como personaje de su relato), tendría que atribuirse el «tú», solo si se hubiera atribuido este «quien» del v. 99.

vv. 103-108. Tanto si mueres viejo, como si mueres antes de haber dejado el lenguaje infantil, nada quedará de tu gloria de aquí a mil años, que son, frente a la eternidad, como un parpadeo frente al girar del cielo estrellado «que recorre un grado en cien años» (Conv. II, 14, 11).

vv. 109-114. El paralelismo entre los dos ejemplos es complejo. El protagonista del primero de los dos tercetos es Provenzan Salvani, empequeñecido en el primer verso y medio, ensalzado en el segundo hemistiquio del segundo verso, humillado de nuevo en el tercero (en cuyo susurro se apaga el entusiasmo sonoro del verso anterior), para resurgir poderoso en las primeras palabras del terceto siguiente (donde él era señor), cuya protagonista es Florencia. El momento del triunfo de P. Salvani coincide con la derrota, en Montaperti, de la antagonista de Siena, Florencia, tan soberbia antes, obligada luego a venderse (al papa, al rey de Francia, a Carlos de Valois). El claroscuro del primer terceto tiene una nobleza pensativa; en el segundo, lo claro es tan demoníaco como lo oscuro. Por la boca de Oderisi habla el dolor resentido de Dante.

vv. 115-117. Hermoso terceto conclusivo, que reafirma el concepto de la otra estrofa simétrica que da comienzo a esta meditación moralista (vv. 91-93), desarrollando una imagen vegetal cuyo elemento básico sigue siendo el color verde. Como sucede a menudo en las comparaciones felices, nos atraen más aquí las vicisitudes de la hierba, que viene y va, y nace ayudada por el sol, y se seca quemada por el sol, que las del objeto abstracto al que la hierba simboliza.

vv. 118-120. Dante, como personaje, acepta el sermón y reconoce que ha surtido en él buenos efectos, moderando la «hinchazón» de su soberbia, pero lo hace apresuradamente, en su impaciencia de preguntar quién es el misterioso espíritu que ocupa tan poco espacio delante de Oderisi y que fue antes tan famoso.

vv. 121-126. El primer verso, a pesar de ser solo enunciativo, adquiere, en el contexto, una solemnidad especial: ese nombre largo, al final, rompe un silencio, un anonimato, que había caído sobre el soberbio y pesaba más que su carga penitencial. El terceto se completa con las razones del castigo: el haber codiciado y ejercido el poder absoluto. Y, en contraste con aquella potencia, tenemos, en el segundo terceto, la figura actual del pecador, en un verso y medio de extraordinaria evidencia, de ritmo lento (que se trató de conservar en la traducción con el hiato entre las vocales de «así —y— anda»), prolongado, en el segundo verso, por el encabalgamiento («desde que se murió»). La cesura, luego de «murió», es muy fuerte y prepara el cambio de tono en la generalización sentenciosa final.

vv. 127-132. Pregunta puramente instrumental, para posibilitar la culminación del episodio de Provenzán Salvani, encerrada en los dos tercetos siguientes. ¿Por qué el señor de Siena inició su expiación en el momento de su muerte (v. 125), está bien cuando los que se arrepintieron solo a último momento deben esperar en el Antepurgatorio un tiempo igual a la duración de su vida, siempre que las oraciones de los vivos que los quisieron no abrevien esa espera?

vv. 133-138. Estos dos tercetos describen un acto de autohumillación con el acento épico con que se canta una victoria (y es una victoria: la del soberbio contra su soberbia). El Campo de Siena es una plaza enorme, y, en ella, se agiganta la figura del señor de la ciudad que, por libre impulso y por un noble fin se hace mendigo, hombre entre los hombres, sin inhibiciones cortesanas ni falsas vergüenzas, doblando su orgullo hasta llegar a la acción que más cuesta a un soberbio, pedir. Dante —por boca de Oderisi— no emplea la palabra que define la acción, sino que se refiere solo al estado de ánimo angustioso que lo acompaña, y

que él mismo conoció por experiencia en su aventuroso destierro. En la imagen del temblor que recorre todas las venas, la pasión personal del poeta invade la narración objetiva, tanto que este siente la necesidad de atribuir a Oderisi palabras proféticas que relacionan el episodio de Provenzán Salvani con las amarguras de su propio destierro.

vv. 139-141. El terceto se refiere solo al último verso del anterior y constituye «a parte», a modo de paréntesis, antes del verso final del canto, con el que concluye el episodio de Provenzán Salvani. Dante podía encontrar oscura la expresión «temblar en cada vena» en el año 1300, pero la entendería muy bien poco más tarde (el destierro empieza en 1302), cuando sus conciudadanos («tus vecinos») lo pondrán en la condición de vivir la experiencia del «pedir» y comentarla.

v. 142. Después del paréntesis destinado a confirmar el carácter autobiográfico de todo el canto, la narración concluye con la afirmación que responde a la última pregunta de Dante: la buena acción, realizada venciendo su orgullo, es la causa por la que ha sido ahorrado a Salvani el largo confinamiento en el Antepurgatorio.

Resumen de los cantos XII al XVI

De nuevo solos, Dante y Virgilio ven, en el suelo, nuevas esculturas con ejemplos de soberbia castigada. Al pie de la escalera que sube a la cornisa siguiente, un ángel con un golpe de ala, borra una P de la frente de Dante, quién se siente, luego, mucho más ágil y liviano. En la segunda cornisa sufren su castigos los envidiosos, quienes no ven, pues tienen los párpados cosidos con alambre. Los dos poetas oyen antes unas voces que pasan por el aire aludiendo, con brevísimas frases, a episodios de generosidad, relatados en las Escrituras o en los clásicos latinos; ven luego, como si se tratara de un bajorrelieve en la pared rocosa, a las almas de los envidiosos, que se apoyan afectuosamente unos en otros.

Se entabla un diálogo entre Dante y una ciudadana de Siena, Sapía, y, a continuación, otro espíritu penitente, Guido del Duca, hace una minuciosa descripción satírica de los pueblos del valle del Arno, deteniéndose en Florencia y en su próximo triste destino, para lamentar luego la corrupción de las costumbres en su Romana natal. Más adelante, se oyen de nuevo las voces, que pasan como truenos, gritando ejemplos de envidia terriblemente castigada. Suben Dante y Virgilio a la siguiente cornisa, no sin que antes el ángel haya borrado otra P de la frente del primero. Aquí Dante camina somnoliento y vacilante, absorbo en visiones que se presentan a su imaginación con ejemplos de mansedumbre. Vuelto en sí, entra en una densa nube de humo negro e irritante que envuelve las almas de los iracundos. Entre ellos está Marco Lombardo, quien contestando a una duda de Dante, afirma que la voluntad del hombre no está necesariamente sujeta a los influjos astrales y reivindica el libre albedrío. Al salir del humo, Dante tiene visiones de ira castigada; luego, tenemos el encuentro con el ángel (en este caso, el de la paz), la cancelación de otra P, y la ascensión a la cuarta cornisa, la de los que pecaron por desidia, es decir, por poco amor, como explicará Virgilio a su discípulo en un alto en el camino al que los obliga la llegada de la noche. Nuevas dudas de Dante provocan nuevas explicaciones acerca de los caracteres positivos y negativos del amor. En las primeras

tres cornisas sufren su pena los que amaron el mal ajeno; en la cuarta los que amaron poco el verdadero bien; en las tres últimas, los que amaron demasiado los bienes falsos y engañadores del mundo. Dante está por dormirse, cuando llega un numeroso grupo de sombras que corren detrás de dos que gritan llorando ejemplos de prontitud en la acción. El abad de San Zeno de Verona, contesta rápidamente, sin detenerse, a la pregunta de Virgilio acerca del camino y manifiesta nombre y estado. Siguen a la turba dos almas, que van gritando ejemplos de desidia castigada. Dante, al fin, se duerme, y, de madrugada, ve en sueños a una mujer fea y balbuceante, que se transforma en una bellísima criatura y dirige al poeta seductoras palabras; pero llega providencialmente otra mujer, santa y austera, que hace que Virgilio le desgarre el vestido a la primera y la muestre en toda su repugnante fealdad. Mientras los dos poetas, después del encuentro con el ángel, suben a la cornisa siguiente, Virgilio revela a su compañero el significado del sueño simbólico: la sirena engañadora representa las seducciones del mundo y de los sentidos. En la quinta cornisa, los avaros yacen boca abajo, llorando y recitando salmos penitenciales y ejemplos de desprendimiento de día, de avaricia castigada, de noche. Dante recoge las palabras del papa Adrián IV y, luego, las de Hugo Capeto, el fundador de la dinastía reinante en Francia. A través del largo discurso que atribuye a este último, Dante bosqueja una historia satírica de los crímenes y debilidades de los Capetos, no solo en Francia, sino también en el reino de Nápoles, del que se habían apoderado los angevinos, rama secundaria de esa misma dinastía.

Antes de abandonar la quinta cornisa, los dos poetas se ven sorprendidos por un fuerte temblor que sacude el monte, mientras todas las almas penitentes cantan el Gloria. Al poco tiempo los alcanza un espíritu que sigue su mismo camino. Es el alma liberada del poeta latino Estacio, quien, en la ficción dantesca, durante su vida, se había convertido secretamente al cristianismo. El temblor y el himno habían acompañado su liberación, como acompañaban —él mismo lo aclara— la de cualquiera de las almas penitentes. El reconocimiento de Virgilio y el diálogo que sigue tienen fuerza dramática y constituyen una de las páginas más importantes para el estudio del prehumanismo de Dante. Mientras tanto liberado Dante de otra P, los tres suben a la sexta cornisa, donde las almas de los golosos padecen hambre y sed, atormentados por la inalcanzabilidad de sabrosos frutos y frescas corrientes. Del ramaje de uno de los árboles inaccesibles parten voces que exaltan la sobriedad; de las frondas de otro, ejemplos de gula castigada. Entre el primero y el segundo, los peregrinos encuentran a las almas de los golosos, figuras impresionante-

mente descarnadas, entre las cuales Dante reconoce, por la voz, a Forese Donati, su amigo de juventud y compañero de francachelas. El diálogo con Forese, que da lugar para que Dante manifieste su arrepentimiento por su disipación juvenil, se ve interrumpido por una conversación de tema literario con el espíritu del versificador sículo-toscano Bonagiunta de Lucca, durante la cual Dante da su famosa definición del Dulce Estilo. Después del encuentro con el ángel y durante la ascensión a la séptima cornisa, Estacio explica el proceso del nacimiento, de la creación del alma y de su unión con el cuerpo en formación, de su separación de este último en el momento de la muerte y de su sobrevivencia, según las teorías de Santo Tomás, que Dante modifica levemente en aspectos secundarios. En la última cornisa, los lujuriosos se purifican en el fuego. Dante vislumbra entre las llamas a espíritus que cantan ejemplos de castidad edificante y de repugnante lujuria. A una pregunta de Dante contesta el alma de Guido Guinizelli, el padre literario del Dulce Estilo, y, luego, la del poeta provenzal Arnaldo Daniello.

Canto XXVII

1 El sol lanzaba sus primeros rayos
donde su creador vertió su sangre;
estaba el Ebro bajo la alta Libra,
4 y en la novena hora ardía el Ganges,
cuando el día a nosotros se nos iba
y se nos presentó dichoso el ángel.
7 Fuera del fuego estaba, junto al borde
y cantaba: Beati mundo corde
con voz mucho más viva que la nuestra.
10 «No se puede seguir si antes no muerde, almas santas, el
fuego: entrad en él,
y a ese canto de allá no seáis sordas».
13 Eso nos dijo cuando nos vio cerca.
Yo me sentí, al oír dichas palabras,
como aquel a quien meten en la fosa.
16 Tendido hacia mis dos manos trenzadas, miraba el fuego,
imaginando fuerte
cuerpos humanos que en el fuego viera.
19 Volviéronse hacia mí los buenos guías
y Virgilio me dijo: «Hijo querido
tormento puede haber, pero no muerte.
22 ¡Oh, recuerda, recuerda! Si yo pude
sobre el mismo Gerión salvar tu vida,
¿ahora qué no haré, de Dios más cerca?
25 Ten por seguro que si tú llegaras
a estar mil años dentro de esa llama
ni un solo pelo quitarte podría.
28 Y si acaso tú crees que te engaño,
arrímate, haz la prueba de ofrecerle
con tus manos el borde de tu capa.
31 ¡Aleja de ti, aleja tus temores!
¡Vuelve hacia aquí y ven, entra seguro!»
Y yo, obstinado y contra mi conciencia.
34 Cuando me vio inmovible y duro,
algo alterado, dijo: «Mira, hijo;
entre Beatriz y tú está este muro».
37 Como al nombre de Tisbe las pestañas Píramo
moribundo alzó y miróla,
cuando se volvió roja la morera,

40 lo mismo, al ablandarse mi dureza,
me volví al sabio guía, oyendo el nombre
que en la mente no cesa de brotarme.

43 Sacudió la cabeza y dijo: «¿Conque
nos quedamos acá?», y sonrióme
como a un niño vencido por un fruto.

46 Luego me precedió dentro del fuego, rogando que detrás
viniese Estado,
quien tanto trecho entre ambos anduviera.

49 En cuanto estuve dentro, en vidrio hirviente me hubiera
hundido para refrescarme
tan desmedido allí era el incendio.

52 Mi dulce padre, para conformarme,
no dejaba de hablarme de Beatriz
diciendo: «Me parece ver sus ojos».

55 Nos guiaba una voz que al otro lado cantaba, y
dirigiéndonos por ella,
fuimos a dar a donde se subía.

58 *Venite benedicti Patris mei*
en una luz sonó que allí estaba,
tal que vencióme y no pude mirarla.

61 «El sol se va —agregó— pronto anochece:
no os detengáis, sino apurad los pasos, mientras no se
oscurezca el occidente».

64 Recta subía la senda en la roca
hacia donde delante yo cortaba
los rayos del poniente ya muy bajo.

67 Pocas gradas habíamos subido,
cuando la sombra se apagó y los tres advertimos que el
sol se había puesto.

70 Y antes de que el amplísimo horizonte llegara a tener
todo igual aspecto
y ocupara la noche sus regiones,

73 cada uno de una grada se hizo un lecho, pues la índole
del monte quebrantaba
la fuerza de subir más y el deleite.

76 Y como están rumiando mansamente
las cabras, que eran díscolas y ágiles
sobre las cumbres, antes de saciarse,

79 calladas, en la sombra, mientras hierve
el sol, por el pastor bien custodiadas,
que en el bastón se apoya y las vigila;
82 y como el buen tropero a la intemperie
pasa la noche al lado de su hacienda
cuidando que las fieras no la ataquen,
85 así los tres estábamos entonces,
yo como cabra, y ellos de pastores,
entre paredes de empinada roca.
88 De lo de afuera, poco se veía,
y en ese poco creí ver los astros
grandes y claros más que de costumbre.
91 Mientras así rumiaba y los miraba,
me asaltó el sueño, el sueño que a menudo sabe los
hechos antes que acontezcan.
94 En la hora que desde el oriente
llegó al monte la luz de Citerea
que arder parece en llama de amor siempre,
97 joven y bella en sueños ver creía
andar una mujer cogiendo flores,
por un vergel y cantando decía:
100 «Sepa quienquiera mi nombre pregunte, que yo soy Lía y
voy moviendo en torno
mis manos para hacerme una guirnalda.
103 Me adorno por gustarme en el espejo;
mas mi hermana Raquel no se distrae
de su imagen, sentada, todo el día.
106 Se complace en mirar sus bellos ojos
como yo en adornarme con mis manos:
a ella el ver, a mí el obrar conforma».
109 Ya por las luces de la madrugada
que a los viajeros son tanto más gratas
cuanto más cerca, al regresar, pernoctan,
112 huían las tinieblas por doquiera,
y mi sueño con ellas; levánteme,
viendo ya a mis maestros levantados.
115 «El dulce fruto que por tantas ramas
el ansia de los hombres va buscando
hoy a tu hambre otorgará la paz.»

- 118 Estas palabras pronunció Virgilio dirigiéndose a mí;
regalo alguno
no hubo jamás como este placentero.
- 121 Y tanto en mí se duplicó el anhelo
de la altura, que luego, a cada paso,
para el vuelo las plumas me crecían.
- 124 Cuando toda la escala recorrimos
y llegamos al último peldaño,
en mí fijó Virgilio su mirada
- 127 y dijo: «El fuego eterno viste ya
y el temporal, y llegaste, hijo, a un punto, desde donde
más lejos no discierno.
- 130 Aquí te traje con ingenio y arte;
desde aquí tu placer toma por guía:
ya libre estás de sendas escarpadas.
- 133 Mira el sol que en tu frente resplandece, mira el césped,
las flores, los arbustos
que aquí la tierra por sí sola cría.
- 136 Mientras no lleguen los hermosos ojos
que, llorando, hacia ti acudir me hicieron, puedes sentarte
o caminar entre ellos.
- 139 No esperes ya mi gesto o mi palabra:
libre, derecho y sano es tu albedrío,
falta sería, así, no obedecerlo.
- 142 Sobre ti mismo te coronó y mitro».

Notas al canto XXVII

vv. 1-5. La indicación de la hora para ubicar en el tiempo las vicisitudes del viaje está casi constantemente acompañada, en el Purgatorio, por la mención de los factores astronómicos que señalan la hora correspondiente en la parte entonces conocida del hemisferio boreal: es una forma de mantener de alguna manera las relaciones con la vida terrena y de dar al pequeño acontecer humano dimensiones cósmicas. Se ponía el sol en el Purgatorio (v. 5), mientras despuntaba el día en Jerusalén (v. 2), era medianoche en la región del Ebro, es decir en España (en esa estación, a medianoche ocupa el cenit la constelación de la Libra: v. 3), y mediodía en la región del Ganges (v. 4: era la hora novena de los oficios eclesiásticos, que se iniciaban a las cuatro de la mañana. Conv. IV, 23-16). Jerusalén está indicada con una perífrasis: es la ciudad donde el creador de todas las cosas y por lo tanto también del sol vertió su sangre; se alude naturalmente a la pasión y muerte de Cristo. En esa luz vespertina, Dante, Virgilio y Estacio llegaron donde estaba el ángel de la cornisa de los lujuriosos.

v. 8. «Bienaventurados los que tienen el corazón puro», canta el ángel. En cada cornisa, el ángel respectivo canta una de las «bienaventuranzas» evangélicas: la que más se adapta al pecado del que allí las almas se liberan.

Pero, esta vez, no se limita a indicar, luego, como de costumbre, el camino para seguir subiendo, sino que ordena algo que, para Dante, es terrible: para llegar al Paraíso Terrenal, todos deben cruzar la barrera de fuego que rodea el monte en esa última cornisa donde padecen las almas de los lujuriosos.

v. 12. Véanse los vv. 55-56.

v. 15. Como el asesino condenado a ser enterrado vivo, según una bárbara costumbre medioeval, o, simplemente, como un cadáver. Según la primera interpretación, se trataría de un estado de pánico interior; en el segundo caso, se aludiría más bien al reflejo externo de tal condición anímica: uña rígida palidez.

v. 16. Es la actitud típica del que se siente aterrorizado y quiere escudriñar el peligro, asomándose tenso sobre la barrera protectora de las manos trenzadas con las palmas hacia afuera.

v. 22. La ambigüedad de este verso es consciente y buscada por el poeta. La invitación a recordar puede ser una vaga alusión a la vida pecaminosa de Dante (este dice, en otro lugar del Purgatorio —canto XIX, v. 7—, que la conciencia de la justicia de la pena ayuda a soportarla), o relacionarse simplemente con las palabras siguientes, que se refieren al episodio infernal de Cerión (Inf. XVII), el monstruo alado que llevó en su dorso a Dante y Virgilio del 8° al 9° círculo del Infierno.

v. 33. Hasta ahora, todos los esfuerzos por remover a Dante de su obstinada resistencia, de carácter irracional, debida al miedo instintivo de la carne, han sido inútiles. El terror a las llamas es más fuerte que todos los argumentos que Virgilio va exponiendo, con afectuosa paciencia. Toda la terrestre humanidad de Dante se rebela frente a la orden del ángel, de Virgilio, de la conciencia. En sus notas a la *Divina Comedia*, Grabher observa que esta llama inmaterial, comparada con las representaciones anteriores del fuego del Infierno, como la de Ciacomino da Verona («De Babilonia civitate infernali») nos convence de que «Dante no tuvo precursores» (ed. Principato, II, p. 261).

vv. 35-36. Virgilio, que, a lo largo de todo el poema, es la serenidad misma, siente una leve impaciencia frente a la obstinación de Dante, y recurre al nombre-talisman, que, en otro momento, crucial, había vencido las vacilaciones de su discípulo (Inf. II).

vv. 37-39. Según la mitología griega, Píamo, al acudir a una cita con Tisbe, al pie de una morera, encontró allí únicamente el chal ensangrentado de su amada y, creyéndola muerta, se mató con la espada. Regresó Tisbe al lugar, después de haberse salvado del ataque de un león, y, viendo a Píamo exánime, lo llamó desesperadamente nombrándose, antes de matarse a su vez. El moribundo abrió los ojos un momento al oír el nombre querido. La sangre de los dos amantes volvió rojo para siempre el fruto de la morera.

vv. 43-45. Al comprobar una vez más el efecto mágico del nombre de Beatriz, Virgilio sonríe con una punta de inocente malicia y trata a Dante con la indulgente y afectuosa ironía con que se trata a un niño, cuya caprichosa resistencia a una acción necesaria cesa de pronto ante la promesa de una recompensa (en este caso, un fruto). La pregunta implica cierto disimulado desquite —en son de levisima broma— del mentor por no haber escuchado el discípulo sus exhortaciones anterior-

res. Una vez más, la naturalidad más cotidiana da visos de realidad a las situaciones más insólitas.

v. 53. La prueba es tan terrible, que solo la repetición del nombre de Beatriz permite que Dante, prisionero aún de los impulsos ciegos de su cuerpo, pueda sostenerla.

v. 58. Otro ángel espera a las almas liberadas al pie de la última escalera, que lleva de la séptima cornisa del Purgatorio al Paraíso Terrenal, y canta: «Venid vosotros, a quienes mi padre bendice», palabras que, según los evangelios, Cristo pronunciará, dirigiéndose a los elegidos, el día del Juicio Final.

vv. 62-63. Luego de la puesta del sol, no se podía seguir ascendiendo, no por una prohibición, sino por una súbita impotencia.

vv. 65-66. Es decir, hacia levante.

vv. 68-69. Otra vez, la naturalidad de lo sobrenatural. Los tres poetas, sin volverse, sienten que el sol se ha ocultado, porque desaparece, ante Dante, la sombra, y, a la vez, porque las piernas se niegan a seguir subiéndolo. La sombra «se apaga»: la expresión es aquí tan natural, que la transposición audaz, (se apaga la luz, no la sombra) casi no se advierte.

vv. 76-87. El compás de espera en la inmovilidad del descanso está ocupado y representado por dos escenas pastorales. Las dos comparaciones análogas (aunque una diurna y otra nocturna) se refieren a la situación globalmente considerada, centrándose, la primer a en las cabras (Dante) y la segunda en el pastor (Virgilio-Estacio). Ambas nos traen el recuerdo clásico de las *Bucólicas* virgilianas (hay varios latinismos) y, a la vez, la atmósfera evangélica del Nacimiento y de la parábola del Buen Pastor. Es un posible que el punto de partida, consciente o no, estuviera en los frescos que Giotto pintó de 1305 al 1310 en la capilla de la Arena de Padua (ciudad que Dante, amigo del pintor, visitó en ese lustro). En esos frescos y particularmente en los que representan a San Joaquín hay cabras, ovejas, pastores graves apoyados en su cayado y rocas desnudas netamente recortadas. Toda la escena, caracterizada por la paz, el silencio, la naturalidad de acciones que se repiten, iguales desde tiempos remotos, tiene un tono sagrado, que prepara el sueño simbólico.

v. 90. Dante contemplaba el cielo estrellado desde la escalera profundamente excavada en la roca. Veía pocas estrellas, y por eso mismo, le parecían mayores y más luminosas que de costumbre. Esta explicación natural no excluye el carácter simbólico, del fenómeno, en relación con la atmósfera sagrada que rodea esta pausa de recogimiento, (que ha sido definida como «vela de armas») en la inminencia de la liberación.

v. 91. El verbo *rumiar* es coherente con la imagen de las cabras; aquí significa ‘meditar’.

v. 93. El Purgatorio es la cántica de los sueños proféticos. Este, centrado en Lía, hija de Labán y primera esposa de Jacob, símbolo de la vida activa (como su hermana Raquel es símbolo de la vida contemplativa), anticipa —al modo en que, según Dante, suelen hacerlo los sueños— la figura de Matelda que domina todo el canto siguiente.

vv. 94-96. La hora en que la estrella Venus ilumina el monte del Purgatorio es la madrugada, cuando, según los antiguos, el carácter premonitorio de los sueños era más acentuado y verídico. La estrella aquí es llamada Citerea, uno de los nombres con que se conocía antiguamente a la diosa del amor. Las características de esta última se transfieren al astro (v. 96).

vv. 97-99. En un solo terceto y pocos trazos está aquí, referido a Lía, lo esencial de la descripción de Matelda (canto xxviii, vv. 37-42 y 49-51), herederas ambas de la tradición de la mujer rodeada de vergeles primaverales en la poesía provenzal «y las anticipaciones de las hermosas protagonistas de las pinturas de Botticelli o de los versos de Policiano. Se ha tratado de conservar en la traducción “la blanda música del gerundio”» (Momigliano emplea esta expresión a propósito de otro terceto dantesco con resonancia análoga).

vv. 100-108. El espejo simboliza la conciencia, la belleza física representa virtud. Lía busca satisfacer su conciencia con las obras, Raquel, con la contemplación.

vv. 110-111. Al ver las primeras luces de ese día en que, en representación de la humanidad, debía tener acceso al Paraíso terrenal (primera patria del género humano, desterrado de él como consecuencia del pecado original), Dante experimenta la emoción, sin duda soñada muchas veces en relación con Florencia, del exilio al alba del último día de su viaje de regreso. No se puede excluir que sea esta expresión sutil de un secreto sentimiento de desquite: el florentino Dante no vuelve a Florencia, pero el hombre Dante vuelve a la patria primitiva que la humanidad ha perdido.

v. 115. «El dulce fruto» es la felicidad de la inocencia, que hoy el hombre busca inútilmente y de que, originariamente, gozó en el Paraíso terrenal, o, si se quiere (vino a ser lo mismo), es la libertad, perdida como consecuencia del pecado original.

vv. 127-129. El fuego eterno es el del Infierno; el temporal, el del Purgatorio la misión de Virgilio ha terminado. El poeta romano puede ver las verdades a las que puede llegar con el uso pleno de la razón. Para

los misterios de la fe, que han sido objeto de la revelación, se necesita, como guía, un alma santa del Paraíso. En los terceto siguientes de esta sobria despedida, Virgilio anuncia, en efecto, el advenimiento de Beatriz (vv. 136-137).

v. 135. En el Paraíso terrenal, como en toda la tierra en la fabulosa Edad de Oro de los antiguos, las plantas brotan sin semillas, por generación espontánea.

v. 137. Virgilio recuerda aquí la visita que Beatriz le había hecho en el Limbo (Infierno, canto 11 y especialmente el v. 116).

v. 140. Para este carácter del Purgatorio dantesco, considerado como conquista del libre albedrío, véanse la Introducción y las notas al canto de esta misma *cántio*.

v. 142. Verso poderosamente sintético y, a la vez, solemne: «Perch'io te sovra te corono e mitrio» (*te doy la corona y la mitra del poder sobre ti mismo*). La corona, el emblema del poder temporal; la mitra, del poder espiritual. A través de estas últimas palabras que atribuye a Virgilio, Dante se siente, pues, su propio rey y su propio sacerdote, dentro de las posibilidades de la razón humana. La íntima exaltación de los versos tiene el mismo carácter épico del impulso que anima el célebre dístico al primer canto del Purgatorio: «Libertà va cercando...» (vv. 71-72) al que corresponde, como final de un ciclo narrativo que con aquel se inicia. A través de la difícil tensión, Dante ha conquistado el dominio de sí mismo, su propia libertad frente al pecado y las pasiones, que lo sustrae —como lo dice Virgilio— a la necesidad de la distancia.

La autoridad, para la teología, es una consecuencia del pecado original, que afecta el libre albedrío. Así, libre albedrío y libertad política se tocan. La libertad frente a la Madura de César que buscó Catón en la historia y la libertad espiritual a través de redención, simbolizada por el Purgatorio, para Dante se identifican.

Canto XXVIII

1 Ansioso de explorar dentro y en torno
 esa divina selva, espesa y viva
 que atenuaba la luz del nuevo día,
4 sin más demora me alejé del borde
 y lentamente me interné en el campo
 que exhalaba perfume por doquiera.
7 Un aura dulce, que en sí no ofrecía
 cambio ninguno, dábame en la frente
 con fuerza no mayor que un suave viento;
10 y por ella las frondas, temblorosas,
 se doblegaban todas hada el lado
 donde empieza a dar sombra el santo monte;
13 pero de la postura erguida tanto
 no se apartaban, que las avecillas
 no pudiesen allí ejercer sus artes;
16 con plena dicha las primeras brisas
 cantando recibían, entre hojas
 que de bordón hacían a sus rimas,
19 cual de una rama en otra se recoge
 por el pinar de la costa de Chiassi
 cuando Eolo al Siroco deja suelto.
22 Mis pasos lentos me habían llevado
 a internarme en la antigua selva tanto
 que ya por donde entrara no veía;
25 y de pronto cortó mi marcha un río
 que hacia la izquierda, con pequeñas ondas,
 doblegaba la hierba de su orilla.
28 Todas las aguas que aquí son más puras
 diríase que tienen impurezas
 frente a la que allí vi, que nada esconde,
31 aunque ella fluya oscura, muy oscura
 bajo sombra perpetua que no deja
 resplandecer allí ni sol ni luna.
34 Los pies detuve y crucé con los ojos
 el arroyito, para contemplar
 la mucha variedad de frescos mayos;
37 y allí me apareció, como aparece
 súbitamente algo que desvía
 por la sorpresa, cualquier pensamiento,

40 una mujer solita que avanzaba
cantando y escogiendo entre las flores
que coloreaban todo su camino.

43 «Dama hermosa que al rayo del amor
ardes, si he de creer a los semblantes
que suelen ser del corazón testigos,
46 condesciende a querer adelantarte
—le dije yo— acercándote a este río,
para que entender pueda lo que cantas.

49 Me recuerdas cómo era y dónde estaba
Proserpina en el trance en que perdieron
su madre a ella y ella a primavera».

52 Como se vuelve, con las plantas juntas
pisando fuerte la mujer que baila,
y un pie delante de otro apenas pone,
55 así volvióse a mí sobre las flores
rojas y gualdas, no de otra manera
que una virgen que baja la mirada;
58 y los ruegos que le hice satisfizo:
se acercó tanto que el dulce sonido
junto con el sentido me llegaba.

61 Tan pronto estuvo allí donde la hierba
bañan las ondas del hermoso río,
de alzar sus ojos hízome el regalo.

64 No brilló, creo, bajo las pestañas
de Venus tanta luz, cuando la hirió,
el hijo contra todas sus costumbres.

67 Erguida en la otra orilla sonreía
trenzando con sus manos los colores
que en la alta tierra brotan sin semilla.

70 Nos alejaba el agua varios pasos,
pero Helesponto, donde cruzó Jerjes
—que aún es freno del orgullo humano—
73 no hizo sufrir a Leandro más odio
entre Sestos y Abidos agitándose,
que aquella en mí porque no se abrió entonces.

76 «Aquí sois nuevos y quizá mi risa
—dijo ella— en este sitio destinado
para ser nido de la especie humana,

- 79 os sorprende y os tiene en cierta duda,
mas con su luz el salmo Delectasti
os puede despejar el intelecto.
- 82 Oh tú que estás delante y me rogaste,
di si quieres oír más; pronta vine
a responder a todas tus preguntas».
- 85 «El agua —dije— y el son de la fronda
en mí combaten una fe reciente
en algo que yo oí contrario a esto».
- 88 Entonces ella: «Te diré la causa
de que procede lo que te sorprende
disipando la niebla que te estorba.
- 91 El sumo bien, que solo en sí se place,
bueno hizo al hombre y para el bien, y en prenda
este lugar le dio de eterna paz.
- 94 Por su pecado aquí moró muy poco,
por su pecado, en llanto y sufrimiento
cambió la risa honesta, el dulce juego.
- 97 A fin de que la turbación que causa
la exhalación del agua y de la tierra
que, abajo, al calor sigue cuanto puede,
- 100 en algo aquí no molestase al hombre,
al cielo subió el monte tanto, y libre
desde la puerta queda de este riesgo.
- 103 Puesto que con la bóveda primera
el aire todo en círculo se mueve
si no rompe su giro algún obstáculo,
- 106 en esta altura que en el aire vivo
toda se expande, el movimiento hiere
y hace sonar la selva que es tupida;
- 109 y la planta golpeada puede tanto
que va a impregnar de su virtud el aire
y este, luego, girando, la derrama;
- 112 y la otra tierra concibe y genera,
según sus cualidades y su cielo,
de diversa virtud, diversas plantas.
- 115 Maravillar allá pues no debiera,
oído esto, cuando alguna planta
germina sin semilla manifiesta.

118 Y saber debes que el campo sagrado
en el que estás, rebosa de simientes,
y frutos tiene en sí, que allá no hay.
121 El río que tú ves no es manantial
que el vapor nutra luego de enfriarse,
como aquellos que crecen y que menguan;
124 mas brota de una fuente firme y cierta,
que tanto del querer de Dios recibe,
cuanto ella abierta por dos lados vierte.
127 De este lado con tal virtud descende
que borra la memoria del pecado;
del otro, del bien hecho la devuelve.
130 Este Leteo, aquel del otro lado
Eunoé se llama, y surte efecto
solo si de ambos lados se ha gustado:
133 este supera a todo otro sabor.
Y si bien puede quedar saciada
tu sed, aunque yo más no te descubra,
136 un corolario te daré por gracia:
no creo que te sea menos grato
por exceder lo que antes prometiera.
139 Los que antaño cantaron en sus versos
la edad de oro y su feliz estado
quizá en Parnaso este lugar soñaron.
142 Aquí la raíz humana fue inocente
y siempre hay primavera y todo fruto;
néctar es este del que todos hablan».
145 Entonces hacia atrás yo me di vuelta
y vi que mis poetas escuchaban
sonriendo aquellas últimas palabras;
148 y a la hermosa, mujer volví los ojos.

Notas al canto XXVIII

vv. 5-6. Esta lentitud del paso de Dante, al internarse en el Paraíso terrestre, es la de quien avanza en territorio desconocido y es, a la vez, la de quien hace uso de una libertad a la que no está acostumbrado, saboreándola embelesado, aunque con cierto temor por la responsabilidad que ella implica.

vv. 7-12. Esta brisa siempre igual encuentra su explicación más adelante, en las palabras de Matelda; sopla de oriente a occidente, pues inclina levemente las plantas en el sentido de la sombra que da el monte del Purgatorio en primer término, es decir, de mañana. Si este vientecillo le da en la frente, Dante camina hacia oriente, como se desprende también del v. 133 del canto anterior, en que la luz del sol le daba del mismo modo en la frente (la palabra se repite), liberada ya de las siete *P* del pecado. Esta brisa sin cambios, dice Grabher, es la respiración de la eternidad.

vv. 13-25. La inclinación de las plantas es tan poco acentuada, que no perturba, en su copas, el canto mañanero de los pájaros, acompañado por el murmullo («bordón», es decir, acompañamiento grave) que produce esta brisa entre las frondas, semejante al que recorre el pinar de Ravena (cuyo puerto era Chiassi, en la costa adriática) y parece concentrarse en el punto en que cada cual lo escucha, cuando sopla el Siroco. La imagen del v. 21 es mitológica: Eolo, el rey de los vientos según la mitología griega, tenía encerrados a sus súbditos en una caverna y los soltaba a su criterio o por orden de alguno de los dioses. El Siroco es un viento sudoriental (procede de Siria; de ahí su nombre). Recordando aquí el pinar de Ravena, ciudad donde pasó sus últimos años, Dante nos revela una vez más las raíces terrenales de su mística visión y nos prepara para reconocer, a través de la poblada y luminosa procesión alegórica que desfilará entre los árboles del Paraíso terrestre en los cantos siguientes, el influjo de los colores y de la magnificencia de los mosaicos que Ravena guarda aún, en sus edificios paleocristianos y bizantinos.

v. 24. Este verso nos recuerda el v. 10 del canto 1 del *Infierno*: «lo non so ben ridir com'io v'entrai». Si aquella selva infernal era la del pecado, esta del Paraíso terrenal es la de la inocencia.

v. 25. Este es el Lete o Leteo, el río del olvido (en el Purgatorio dantesco, del olvido de los pecados).

v. 34. El acento en la séptima sílaba, que se trató de conservar en la traducción, refleja fónicamente la interrupción del movimiento del cuerpo y su continuación con la mirada.

v. 36. Los «mayos» eran las ramas florecidas, que en Florencia, en el mes de mayo (que cae en primavera en el hemisferio boreal), se ponían en puertas y ventanas. En España existieron, con el mismo nombre, análogas costumbres. Aquí significa simplemente: ramas en flor.

v. 40. Esta mujer solitaria (más tarde sabremos que se llama Matelda) es probablemente, en terreno alegórico, la personificación de la vida activa, pues repite los caracteres de Lía, a la que Dante acaba de ver en sueños y que, con sus palabras, ha dado de sí misma esa definición. Las tentativas de identificarla con este o aquel personaje histórico son todas muy discutibles. Para la poesía, Matelda forma parte de la sublimación de la naturaleza que encontramos en la primera parte del canto y la resume en sí. En los versos siguientes de los que su figura surge tan viva en su estilización y especialmente en el v. 40, hay reminiscencias reveladoras —y seguramente conscientes— de la Pastorella de Guido Cavalcanti, criatura deliciosa que, con pagana inocencia, ama como los pájaros y toda la naturaleza en primavera, en el marco de un paisaje primitivo y esplendoroso. Matelda es la «sacralización» de la Pastorcita, como el escenario natural de los primeros 36 versos de este canto es una «sacralización» de la naturaleza, que el ascetismo medievo había considerado diabólica.

v. 43. Se trata, naturalmente, del amor divino; el aspecto de Matelda es el de una mujer enamorada. Lo dirá Dante al principio del canto siguiente, con un verso que repite, casi textualmente, el v. 7 de la *Pastorella* cavalcantiana («cantava come fosse innamorata»). El amor de los santos por la divinidad es, para Dante, la sublimación del amor humano, al que ya el Dulce Estilo había tratado de ennoblecer espiritualizándolo.

vv. 49-51. Este recuerdo clásico, como, más abajo, la comparación con Venus, contribuye al carácter prerrenacentista que tiene para nosotros esta Matelda dantesca. Proserpina es evocada no solo en su hermosa juventud («cómo era»), sino también dentro del marco que la rodeaba («dónde estaba»), en el momento en que fue raptada por Plutón y llevada a reinar en el Averno, lejos de su madre, lejos de las flores que

estaba juntando. La madre (la diosa Ceres) la perdió; ella perdió, en la obscuridad subterránea, el mundo de las estaciones, donde todos los años vuelve la primavera. Para una madre, el porvenir está en el hijo; para el hijo, está en el mundo, representado, para Proserpina, por esas flores que la rodeaban. Esta «primavera», en el centro exacto del retrato de Matelda, da tono a todo el conjunto.

vv. 52-54. A las palabras de Dante, Matelda se vuelve hacia él con leve movimiento de danza, visto con minucioso realismo. La comparación con la bailarina (de la que se ven solo los pies en el momento en que, al girar, se apoyan con más fuerza en el piso, desemparejando apenas las puntas, como en una pausa, en un punto firme, del vuelo de la danza) obedece al deseo de dar a la figura de Matelda una estilizada elegancia, acompañada en la estrofa siguiente por el recato que correspondía al ideal femenino del Dulce Estilo y se hace visible en la mirada baja.

vv. 56-57. Se trata de una falsa comparación (Matelda era una virgen que bajaba recatadamente la mirada), de las que se encuentran frecuentemente en Dante, quien las emplea con un propósito de generalización (Cfr. *Purg.* I, 119; III, 11; *xxviii*, 37-39, etcétera).

v. 62. «Hermoso río»: en ningún instante la gracia de Matelda se separa de la belleza del paisaje.

v. 63. Al alzar la mirada, Matelda se revela plenamente; pero lo hace con delicadeza, como quien ofrece un regalo.

vv. 64-66. Sus ojos son más luminosos que los de Venus, cuando, herida accidentalmente por su hijo Cupido, se enamoró de Adonis. Momigliano observa que: «bajo las pestañas» agrega, con la sombra, esplendor a la mirada y marmórea belleza a la figura.» (II, p. 478).

vv. 68-69. Haciendo una guirnalda con las flores variamente coloreadas que produce espontáneamente la tierra del Paraíso terrestre («alta tierra», por estar situada en la cumbre de una montaña altísima). Aquí termina la presentación de Matelda, que abarca doce tercetos: tres dedicados a su aparición (vv. 34-42), tres, al ruego de Dante para que se acerque (vv. 43-51), tres, al movimiento con que la hermosa se vuelve y se aproxima a la orilla (vv. 52-60), tres a la revelación de su mirada y de toda su persona, erguida entre las flores, del otro lado del Lete (vv. 61-69). Cada una de estas cuatro partes mantiene su unidad interna, en la que cada terceto se articula con el siguiente, sin dejar de desempeñar una función propia, en un perfecto equilibrio. La figura de Matelda se presenta en la confluencia de la gentileza estilnovista con la gracia prehumanista que procede de Virgilio y Ovidio y preanuncia no solo a Boccaccio, sino también a Policiano, Lorenzo de Médici y Ariosto. Es el fruto de un

trabajo de estilización, cuidado hasta en los menores detalles del sonido, dé las correspondencias tonales, de la simetría. En un espacio reducido, sobre un fondo en sombra fuertemente coloreado por la hierba, los árboles, las flores y el limpidísimo arroyo, la hermosa mujer canta y se desplaza con movimientos mínimos, llenos de gracia y pudor, regulados por el ritmo de danza y acompañados por un semblante encendido y una mirada intensa que se baja y se levanta cuando debe. Anima el cuadro el amor, que serpentea como fuego latente y se revela en el relampaguear de la mirada no enteramente oculta bajo las pestañas, en los semblantes «que suelen ser del corazón testigos», en el canto, en los colores encendidos de aquellas flores en la sombra, en la mención del rapto «amoroso de Proserpina, de la herida amorosa de Venus... El amor de la Pastorcita: cavalcantiana se ha vuelto amor divino y tiene derecho de ciudadanía en el Paraíso; terrenal. Así se salvan, a través de la alegoría, el Dulce Estilo y la Antigüedad.

vv. 70-75. El doble recuerdo clásico pone un broche final, indudablemente pesado, a esa escena diseñada con trazos tan livianos. El Lete, por ser obstáculo entre Dante y Matelda, fue objeto de mayor odio por parte del poeta, que el Helesponto por parte de Leandro, que tenía que cruzarlo a nado, entre Sestos y Abidos, para reunirse con su amada. Pero la mención del Helesponto suscita el recuerdo de Jerjes, el rey persa que lo cruzó, seguro de su potencia, para invadir Grecia y, derrotado en Salamina, se retiró humillado, sirviendo su ejemplo de freno al orgullo de los hombres. Dante odia al Lete porque no se abre para darle paso: y hay aquí, implícita, una alusión al mar Rojo que se abrió al paso de los Hebreos. Todo este bagaje de erudición histórico-mitológica sirve para reforzar retóricamente una hipérbole: Dante no odiaba, no podía odiar al Lete, en ese trance y en ese lugar, aunque no conociera aún la función bienhechora que desempeñaba ese río. Ese pretendido «odio» no hace, sino enfatizar la atracción mística que ejerce Matelda.

v. 76. «Risa», en Dante, significa generalmente «sonrisa intensa».

v. 78. Según las Escrituras, el Paraíso terrenal era, antes del pecado original, la sede («nido») del género humano, representado por Adán y Eva.

v. 80. El salmo Delectasti (xcī-xcīī) glorifica las obras de la creación y la justicia de Jehová: «Me deleitaste Señor, con tu creación y producirán exultancia en mí las obras de tus manos...». Ese salmo iluminará la mente de los recién llegados, disipando la niebla del estupor y de la duda: la alegría de Matelda se debe a la magnificencia de la creación, que alcanza en ese lugar su manifestación perfecta.

vv. 85-87. Estacio, poco antes (canto XXI, vv. 43-57), había afirmado que la montaña, a partir de la puerta del Purgatorio propiamente dicho, estaba libre de viento, lluvias y temblores. Ahora Dante encuentra en su cumbre un río y una brisa que mueve las hojas y produce un murmullo parecido al que se oye en el pinar de Ravena. Parece haber contradicción; y Dante pide a Matelda que le aclare esa duda.

v. 91. Perífrasis para indicar a Dios.

vv. 97-102. Matelda confirma las palabras de Estacio. Las perturbaciones atmosféricas, causadas por los vapores que suben del agua y de la tierra hacia el calor del sol, no llegan, según la ciencia medioeval, sino a determinada altura. La montaña del Purgatorio, a partir de la puerta, la sobrepasa, y por lo tanto está libre de las variaciones del clima.

vv. 103-108. La brisa que agita la selva en el Paraíso terrenal tiene, pues, otra explicación. Según la errónea cosmografía tolemaica, que Dante acepta, de acuerdo con sus contemporáneos, los cielos, a partir del más externo («la bóveda primera», el Primer Móvil), se mueven alrededor de la tierra. Con ellos gira, de oriente a occidente, también el aire, con un movimiento circular uniforme, que aquí se rompe contra la montaña y los árboles de la selva, produciendo el efecto descrito. Pero, de toda esa explicación, notable por el esfuerzo de claridad científica, quedan en nuestra memoria esa altura que se expande (Dante dice: «ch'è tutta disciolta»: «que se suelta», «se libera») en el aire vivo, y esa selva que suena.

vv. 109-114. Del Paraíso terrenal proceden, llevadas por esa brisa constante, las semillas de las plantas que crecen en el mundo de los vivos («la otra tierra»). En el v. 110, por «virtud» hay que entender «potencia generativa».

v. 115. «Allá» significa: en la tierra habitada, la *otra tierra* del v. 112. Es Matelda quien habla. Dante, cuando se expresa en primera persona —en el relato, no en el diálogo— dice *aquí*, para referirse al mundo de los vivos, donde escribe su poema.

v. 120. Verso discutido; creo que quiere decir simplemente que hay más frutos en el paraíso terrenal que en nuestro mundo. Algunos ven aquí una alusión al fruto de los árboles de la vida y del bien y del mal, de que nos habla el *Génesis*.

vv. 121-123. Matelda ha explicado el viento; ahora va a explicar el agua. La corriente que Dante ha visto no tiene el mismo origen que nuestros ríos, cuyo caudal aumenta y disminuye. El terceto es de una admirable concisión.

vv. 124-133. Este manantial, alimentado directamente por Dios, da origen a dos ríos: el Lete (o Leteo), que quita el recuerdo del pecado (ya en el Averno de los antiguos era el río del olvido), y el Eunoé, que devuelve el recuerdo de las buenas acciones, condiciones ambas para que sea perfecta la bienaventuranza de las almas en el Paraíso.

v. 135. «Tu sed»: el deseo de saber, manifestado a través de las dos preguntas implícitas en el terceto 85-87.

v. 136. No se trata de una noticia, ni de una explicación, sino de una observación que se desprende de lo anterior: un corolario. Las palabras siguientes de Matelda son un don espontáneo (una «gracia»); no obedecen a ninguna pregunta, a ningún pedido.

vv. 139-141. La identificación entre el Paraíso terrenal y el mito clásico de la Edad de Oro, presentado como un sueño de poetas («soñado en Parnaso») estuvo desde un principio, evidentemente, en las intenciones de Dante y está detrás de todo el paisaje edénico del canto; y a eso de debe su ligero sabor humanístico.

v. 142. La raíz humana es la primera pareja, constituida por Adán y Eva.

vv. 143-148. Esta última parte del discurso de Matelda se dirige indirectamente a Virgilio y Estado, quienes, complacidos, sonrían. Dante lo entiende y se vuelve; luego de nuevo mira hacia Matelda. El v. 148 cierra el canto con un movimiento similar al de otros muchos «finales» de la *Divina Comedia*, pero, a la vez, lo relaciona con el canto siguiente.

Resumen del canto XXIX

Matelda sigue protagonizando los primeros tercetos de este canto. Los damos aquí, para completar el episodio (vv. 1-9).

Cantando cual mujer enamorada,
 continuó al final de sus palabras:
«Beati, quorum tecta sunt peccata».
 Como las ninfas cuando andaban solas
 por las sombras silvestres, deseando
 huir unas del sol y otras verlo,
 se movió así y anduvo por el borde
 contra el curso del río, y yo al par de ella,
 paso breve con breve acompañando.

v. 1. Es uno de los dos versos que denuncian el parentesco entre Matelda y la Pastorcita de Cavalcanti (Ver canto anterior, nota a los vv. 40 y 43).

vv. 2-3. Matelda pasa, sin transición, del discurso informativo al canto de un salmo (xxx1-xxx11): «Bienaventurados aquellos cuyos pecados han sido cubiertos» (olvidados), que se relaciona aquí con el poder que tienen las aguas del Lete.

vv. 4-6. La imagen de las ninfas, que *andaban* por el bosque (el imperfecto las aleja en el tiempo y alude claramente al mundo clásico) en ese claroscuro de sombras y de sol, confirma el carácter humanístico de la figura de Matelda y disipa un tanto su halo alegórico.

vv. 7-9. Se mueve la hermosa en el sentido inverso al de la corriente, con pasos pequeños, que nosotros vemos a través de los pasos de Dante y que nos recuerdan, en armoniosa continuidad, los movimientos de danza del canto anterior.

Un relámpago que se estabiliza y una dulce melodía que se difunde anuncian que algo espectacular se acerca del otro lado del río: es una procesión lenta, precedida por siete candelabros luminosísimos y for-

mada por veinticuatro ancianos con blanca vestimenta, coronados de lirios, y los cuatro animales del Apocalipsis, entre los cuales avanza un carro triunfal tirado por un grifo de alas infinitamente altas, y cuerpo dorado, blanco y rojo. A la derecha del carro avanzan danzando tres mujeres; a la izquierda, cuatro. Detrás del carro caminan dos viejos, seguidos por un grupo de cuatro; al final va uno solo, dormido, mas con expresión penetrante; estos últimos siete personajes están coronados de flores rojas. Cuando el carro llega frente a Dante, se oye un trueno, y toda la procesión se detiene.

Canto XXX

1 Cuando ya el Septentrión del primer cielo
que nunca conoció ni alba ni ocaso,
ni velo de otra niebla que de culpa,
4 y que indicaba allí a cada uno
cuál era su deber, como el más bajo
guía al timón para que llegue al puerto,
7 detuvo el paso, la infalible gente
que antes viniera entre el grifo y aquel
al carro se volvió como a su paz;
10 y de ellos uno, cual nuncio del cielo,
«Veni, sponsa, de Líbano» cantando
gritó tres veces; todos lo siguieron.
13 y como los beatos al supremo
llamado surgirán de los sepulcros
al reencontrado cuerpo aleluyando,
16 así se alzaron sobre el santo carro
cien ministros, *ad vocem tanti senis*,
y mensajeros de la vida eterna.
19 «*Benedictus qui venís!*» proclamaban,
y echando flores arriba y en torno,
«*Manibus o date lilia plenis!*»
22 Vi alguna vez, al comenzar el día,
en la parte oriental rosado el cielo
y lo demás de un bello azul sereno,
25 y la cara del sol nacer velada,
de modo que, atenuado por vapores,
largo tiempo los ojos lo miraban;
28 así, a través de una nube de flores
que de manos angélicas subían
y caían de nuevo, dentro y fuera,
31 ciñendo olivo sobre blanco velo,
mujer me apareció con verde manto,
vestida de color de llama viva.
34 Y mi alma, que durante tanto tiempo
no se había sentido en su presencia
temblorosa de asombro y quebrantada,
37 sin poder conocerla con los ojos,
por oculta virtud que de ella vino,
de antiguo amor sintió la gran potencia.

40 Y cuando, luego, impresionó mi vista
la alta virtud que ya me había herido
antes de que saliera de la infancia,
43 me dirigí a la izquierda por amparo
como el niño que corre hacia su madre
si tiene miedo o cuando está afligido,
46 para decirle a Virgilio: «Ni un gramo
de sangre me ha quedado que no tiemble;
siento los signos de la antigua llama».
49 Mas Virgilio me había dejado huérfano
de sí, Virgilio, dulcísimo padre,
Virgilio a quien me di para salvarme;
52 todo cuanto perdió la antigua madre
no impidió que mi rostro, que el rocío
lavó, se ensombreciera con las lágrimas.
55 «Dante, porque Virgilio se te vaya,
aún no llores, no llores todavía,
pues tienes que llorar por otra espada».
58 Como almirante que a popa y a proa
va a ver la gente que en las otras naves
trabaja, y la estimula a hacerlo bien,
61 sobre el costado del carro a la izquierda,
volviéndome al sonido de mi nombre
que por necesidad aquí registro,
64 vi a la mujer que antes vislumbrara
velada por la fiesta de los ángeles,
por sobre el río en mí fijar sus ojos.
67 El velo que caía de su frente
ceñido por las frondas de Minerva,
no la dejaba ver enteramente,
70 mas con gesto de reina, siempre altiva,
siguió, como quien habla reservando
para después palabras más quemantes.
73 «¡Mira aquí bien! yo soy, yo soy Beatriz.
¿Cómo ascender al monte te dignaste?
¿No sabías que el hombre aquí es dichoso?»
76 Cayó a la clara fuente mi mirada,
mas, al verme, la puse en la pradera,
tal la vergüenza que pesó en mi frente.

79 Como al hijo la madre le parece
altiva, así ella a mí, pues muy amargo
es el sabor de la piedad severa.

82 Ella calló; y los ángeles cantaron
de súbito: «*in te Domine speravi*»,
pero de «*pedes meos*» no pasaron.

85 Como la nieve entre los vivos postes
sobre el lomo de Italia se congela,
endurecida por el viento eslavo,

88 después, licuada, en sí misma gotea,
cuando sopla el país que pierde sombra,
como vela que el fuego va fundiendo,

91 así no hubo en mí llanto o suspiros,
antes de que cantaran los que siguen
las notas de los círculos eternos;

94 pero cuando sentí en su dulce canto
mayor piedad de mí que si dijeran:
«Mujer, ¿por qué lo afliges de ese modo?»,

97 el hielo que oprimía el corazón
se hizo suspiro y llanto y con angustia
por boca y ojos me salió del pecho.

100 Inmóvil ella, en ese mismo lado
del carro aún, a la sustancias pías
dirigió de este modo sus palabras:

103 «Así veláis en el eterno día,
que ni la noche ni el sueño os ocultan
los pasos que da el siglo en su camino;

106 por eso se dirige mi respuesta
a que me oiga allá el que está llorando
a fin de que a la culpa el llanto iguale.

109 No solo es obra de las magnas ruedas
que llevan a algún fin cada semilla
según la conjunción de las estrellas,

112 sino de la amplitud de la divina
gracia, que llueve de tan altas nubes
que nuestra vista no se les acerca,

115 el que este fuera tal en sus albores,
virtualmente, que todo hábito recto
hubiera hecho en él óptima prueba.

118 Mas tanto más silvestre y malo el suelo
se vuelve con cizaña y sin cultivo,
cuanto más tiene de vigor terrestre.
121 Con mi presencia lo sostuve un tiempo;
mostrándole mis ojos jovencitos
por buen rumbo conmigo lo llevaba.
124 Cuando al umbral de mi segunda edad
hube llegado y pasé a nueva vida,
este se me alejó y se dio a otros.
127 Cuando de carne a espíritu ascendí
y en belleza y virtud crecido había,
menos me quiso y menos le agradé;
130 y dio sus pasos por un mal camino,
imágenes del bien siguiendo falsas
que nunca cumplen la promesa entera.
133 No me valió obtenerle inspiraciones
con que en los sueños, o de otra manera
volví a llamarlo; ¡poco le importó!
136 Cayó tan bajo que todos los medios
para salvarlo resultaron cortos,
menos mostrarle la perdida gente.
139 Llegué por esto al umbral de los muertos
y a aquel que hasta acá arriba lo condujo
mis súplicas, llorando, se ofrecieron.
142 El alto hado de Dios se rompería
si el Leteo se pasara y este néctar
se paladeara sin pagar un precio.
145 de contricción que a lágrimas obligue».

Notas al canto XXX

vv. 1-9. La procesión, encabezada por los siete candelabros (símbolo de los dones del Espíritu Santo) y en cuya última parte avanzaba el carro (símbolo de la iglesia) tirado por un grifo (símbolo de Cristo), se detiene; y los veinticuatro ancianos (símbolos de los libros del Antiguo Testamento) se vuelven hacia el carro, en cuya contemplación sus deseos e inquietudes se apaciguan («como a su paz»). Los siete candelabros se comparan con las siete estrellas de la Osa mayor, constelación que, para nosotros marca el norte y que los antiguos llamaban Septentrión: son el Septentrión del Empíreo («el primer cielo»), una constelación que no surge ni se pone y solo puede ser ocultada por el velo del pecado. Allí (en el Paraíso terrenal) esas siete luces marcan el rumbo, como aquí la Osa mayor (el septentrión más bajo, pues pertenece a nuestro cielo) guía a los timoneles de los barcos hacia el puerto. Los veinticuatro ancianos que en la procesión seguían a los candelabros y precedían al carro (canto xxix), son llamados «gente infalible», pues el Antiguo Testamento es considerado la misma palabra de Dios.

v. 10. El anciano que canta es el que representa al *Cantar de los cantares*, cuyo octavo versículo del iv capítulo, en la *Vulgata* (traducción de San Jerónimo), es justamente: «Veni, sponsa, de Líbano» (*Ven, esposa, desde el Líbano*). Aquí, la esposa es Beatriz.

vv. 13-18. «El supremo llamado» es la invitación de las trompas angélicas el día del juicio final, cuando los bienaventurados saluden con aleluyas la resurrección de sus cuerpos («aleluyar» aquí es transitivo). Y como ellos surgirán de sus tumbas, así surgió en el carro una multitud de ángeles («cien ministros y mensajeros de vida eterna»), «al llamado de tan augusto anciano» («ad vocem tanti senis»).

v. 19. «Bendito seas, oh tú que llegas»: son las palabras con que los habitantes de Jerusalén saludaron a Jesús. Aquí se dirigen a Beatriz que está por aparecer.

v. 21. «Dad lirios a manos llenas»: estas palabras forman parte de un hexámetro, virgiliano (*Eneida*, vi, 883), con el agregado de la interjec-

ción «o», necesaria para el endecasílabo. Virgilio se las hace pronunciar a Anquises en honor de Marcelo de Octavio. Aquí, preparan la aparición de Beatriz. Grabher, en sus notas a este canto, relaciona este eco virgiliano con la separación inminente. Y, en realidad, en pocos lugares del poema menudean tanto como en estos últimos cantos del Purgatorio las *reminiscencias de la Eneida*.

v. 32. Aquí está el sujeto («mujer») del largo período que empieza en el v. 28 y, si incluimos la comparación, en el v. 22: se nos presenta primero, la visión de las nubecillas rosadas que, velando apenas el sol, nos permiten mirarlo en una aurora serena; luego, la nube de flores que suben y vuelven a caer dentro y fuera del carro, lanzadas por las manos de los ángeles; por fin, dentro de esa nube, y bajo un blanco velo con corona de olivo, la mujer. Se mencionan después del sujeto únicamente los demás colores de su vestimenta: el verde del manto, el rojo del vestido. Tantos estos como el del velo son colores simbólicos; significan que Beatriz está revestida de las tres virtudes teologales: la fe (el blanco), la esperanza (el verde) y la caridad (el rojo). Pero esta última noción, aunque evidente, no agrega (ni quita) nada a la imagen, que se desarrolla en un «crescendo» de intensidad y de colores, desde el leve rosado inicial a la «llama viva» con que se cierra, y que se relaciona, ideal y fónicamente, más que con la caridad en abstracto, con «la antigua llama» que Dante vuelve a sentir arder en sí mismo (v. 48) y que es —o se está volviendo— una forma individual izada y concreta de esa caridad.

vv. 34-39. Secuencia análoga a la anterior, pero en la intimidad de la conciencia. También aquí la oración principal («de antiguo amor sintió la gran potencia») está al final de una evocación que remonta a la *Vita Nova*. El sentimiento de trepidación amorosa, que es la nota dominante en esa obrita juvenil, vibra, con adulta intensidad, aquí, en el v. 36.

v. 42. Otra alusión a la *Vita Nova*; aquí se recuerda el primer encuentro entre Dante y Beatriz, ocurrido cuando el poeta tenía nueve años (*Vita Nostra*, cap. II).

v. 48. Dante se va a dirigir a Virgilio con las palabras que Virgilio mismo, en su Eneida, atribuye a Dido (IV, 23). La contigüidad entre este verso virgiliano y el otro, en que se anuncia la sorpresiva desaparición de Virgilio, a la que justamente ahora, en la culminación de un proceso afectivo que empieza en la selva infernal, el poeta se dirige con el concreto y urgente cariño de un hijo (vv. 42-43 y 50), contribuye a la fuerza dramática de la escena.

vv. 49-51. La repetición del nombre de Virgilio es, en el momento en que Dante escribe, una evocación narrativa que refleja una invocación

desesperada y muda de Dante como protagonista de la acción; pero, entonces, esa congoja solo se deja adivinar a través de las lágrimas. El desgarramiento de esa ausencia repentina no hace, sino dar un carácter agudo a la melancolía permanente de Dante (y, luego, de los humanistas) por la condena eterna de Virgilio y la separación entre el mundo cristiano y la poesía antigua, tan amada.

v. 52. Todas las bellezas del Paraíso terrenal, que Eva («la antigua madre») perdió como consecuencia del pecado original.

vv. 53-54. El rostro de Dante había sido lavado por Virgilio con el rocío de la pradera próxima a la playa de la isla del Purgatorio (véase *Purg.* I, vv. 121-129).

vv. 55-57. La sorpresa dolorosa de Dante, al advertir la desaparición de Virgilio, no tiene tiempo de superar el primer momento de asustada irracionalidad (la del niño que acude a la madre [vv. 44-45] y no la encuentra), porque resuena por primera vez la voz amada de Beatriz, y resuena con inusitada severidad. En ningún otro lugar del poema aparece el nombre de Dante: aquí él lo oye en el momento de mayor mortificación, en los labios que han suplicado a Virgilio por su salvación, y ahora, después del largo viaje del poeta y de su larga espera, se preparan a pronunciar palabras tan duras. El reproche, en este terceto, no hace, sino anunciarse bajo la metáfora de la espada.

vv. 58-66. La comparación de Beatriz con un almirante que vigila el trabajo de las tripulaciones de toda una flota es originada, sin duda, por su posición eminente en el borde izquierdo del carro, pero también por la autoridad que su dura misión en ese momento le confiere. Es esta la primera de las presentaciones de Beatriz en su majestuosidad rectora, que menudean en el Paraíso, alternándose con la imagen de una Beatriz afectuosamente maternal o radiante de amor. La «fiesta de los ángeles») es la nube formada por las flores que aquellos lanzan (vv. 28-30).

v. 68. «La fronda de Minerva» es el olivo, la planta que Palas Atenea (la Minerva de los romanos) donó al Atica.

v. 70. Antes, la actitud de Beatriz era la de un almirante, ahora, la de una reina; en uno y en otro caso, se insiste en la distancia que, en el momento mismo del encuentro tan deseado, se crea pavorosamente entre Dante y su amada. Es esta una consecuencia de la culpa de Dante y es episodio necesario en esta extraña historia de amor.

vv. 73-75. El reproche de Beatriz, después de la escena relatada por Virgilio en el canto II del Infierno, es sorpresivo. La expresión repetida con que Beatriz afirma su identidad, parece responder a una supuesta duda de Dante, en relación con esa sorpresa amarga. El reproche se tor-

na luego más áspero y hace que Dante se sienta un intruso en el Paraíso terrenal, «donde el hombre es dichoso», porque es inocente.

vv. 76-78. La vergüenza se materializa en esa mirada, que parece un objeto separado del cuerpo, un objeto embarazoso que cae al agua y, al encontrarse con la imagen del protagonista, insoportable en ese trance, es llevado por este, con esfuerzo, a la pradera. Dante, pues, baja los ojos en dos tiempos. El verse reflejado en el agua duplica el efecto anonadante de las palabras de Beatriz. Al esconder su mirada en la hierba, más cerca de sus pies, Dante intenta huir de sí mismo. En estos últimos cantos del Purgatorio, Beatriz es más que nunca la proyección externa de la conciencia moral del poeta. Pero, ¿es otra cosa la idea del ser amado, para quien verdaderamente ama? Ese papel de Beatriz comienza en la *Vita Nova* y esto no impide que se trate de una novela de amor.

vv. 79-81. La severidad de Beatriz es amarga como para el hijo la severidad de la madre, pero es, como esta, el producto de una cariñosa piedad.

vv. 83-84. Los ángeles intervienen cantando el salmo xxx-xxxI, desde sus primeras palabras: «En ti puse mi esperanza, Señor», hasta el versículo 8 que termina con «mis pies» (lo demás no interesa para la situación). Toda esta primera parte del salmo consiste en variaciones alrededor del mismo tema: la esperanza en Dios. He aquí la justificación de Dante por haberse atrevido a llegar hasta allí: no confió en sus méritos, sino en la bondad divina.

vv. 85-99. La piedad de los ángeles (que cantan siguiendo la música de los cielos v. 92) disuelve el hielo que endurecía el corazón del poeta, permitiéndole desahogarse con lágrimas y suspiros, que salieron al exterior, con trabajo y angustia, a través de los ojos las primeras, de la boca los segundos. Del mismo modo, la nieve endurecida por los vientos del noroeste («eslavos») en los árboles («vivos postes») del Apenino («el lomo de Italia»), se derrite lentamente, «goteando en sí misma» como una vela por el calor del fuego, cuando sopla el viento desde África del Norte, el país en el que la sombra de los objetos al mediodía llega, en algunos momentos del año, a anularse del todo («el país que pierde la sombra»). La comparación es eficacísima, también porque corresponde a la figura algo rígida del poeta, que parece, a veces, tallada en madera dura. Estamos ante otra fina manifestación de realismo psicológico. Si alguien nos compadece en nuestro infortunio, más fácilmente rompemos a llorar (la observación es del mismo Dante: *Vita Nova*, xxxv, 3).

v. 101. Las «sustancias pías» son los ángeles, considerados por la escolástica como puras sustancias espirituales, sin materia; Dante los

llama «píos», bien por haberse mostrado piadosos hacia él, bien, en sentido religioso, por estar eternamente dedicados a contemplar y a alabar a Dios.

vv. 103-108. Los ángeles lo ven todo en Dios, que es un eterno presente en que el pasado y el futuro están comprendidos, un día eternamente continuado, sin interrupciones de tinieblas; por eso saben todos los pasos que da el mundo («el siglo») y ya conocen toda posible noticia sobre la vida de cada hombre. Beatriz se dirige a ellos, porque el canto angélico había implicado una exhortación a la indulgencia, que exigía respuesta, pero sus palabras tienen la finalidad de aumentar el dolor y la confusión de Dante, pues la contricción debe llegar a ser tan intensa como grave ha sido la culpa. A partir de aquí empieza el reproche circunstanciado de Beatriz a Dante como personaje del poema, es decir, la indirecta confesión de Dante escritor.

vv. 109-117. Este (Dante) en su juventud («en sus albores») tuvo tales posibilidades («fue tal virtualmente», es decir, en potencia), que, de traducirse esa virtualidad en recta conducta, los frutos hubieran sido óptimos; y esto, no solo por influjo de los cielos («las magnas ruedas») que dirigen cada vida en un sentido determinado por el astro que acompañó su nacimiento (v. 111), sino por la directa generosidad de la gracia divina, la cual es como la lluvia que cae de nubes tan altas, que nuestra vista de ángeles y bienaventurados (es Beatriz quien habla) no puede acercárseles.

vv. 118-120. La metáfora es de origen evangélico. Abandonado a las malas influencias y sin una recta disciplina, el espíritu se vuelve tanto peor, cuanto más vigoroso y rico en posibilidades era el principio.

v. 124. «La segunda edad» es la juventud, que comienza, según Dante, a los 25 años.

v. 125. La «nueva vida» es la vida eterna, después de la muerte. Beatriz murió a los 25 años.

v. 126. El italiano *altrui* es indeterminado. Traducimos «a otros», para conservar la indeterminación. Puede ser que aluda a la «mujer gentil», y en este caso, la traducción sería «a otra». Pero la expresión puede abarcar las malas compañías —incluso en terreno filosófico o político— y los estudios profanos. «El pecado de Dante —dice Eugenio Chiarini comentando este canto (*Lectura Dantis scaligera* v. 11, p. 1130)— todo lo múltiple y grave que se quiera, es el de haber olvidado el Paraíso», es decir, el bien absoluto.

v. 127. La muerte es considerada como una ascensión.

v. 131. Construye: «siguiendo falsas imágenes del bien» (que llevan a desilusiones pues no cumplen todo lo que prometen): son los bienes materiales, la gloria, la sabiduría mundana, todo lo que es efímero, contrapuesto a los valores eternos, a Dios, que es, en el ámbito mental del poema, el bien verdadero.

v. 133. Se sobrentiende: pidiéndoselas a Dios.

v. 138. «La perdida gente» es la que padece las penas eternas del Infierno.

vv. 139-141. El Infierno es la verdadera muerte, la muerte del alma. Beatriz bajó al Infierno para suplicar a Virgilio que acudiese en ayuda de Dante (Inf. 11).

v. 142. Las normas divinas son tan ineluctables como el hado de los antiguos. No se puede cruzar el Lete, ni saborear sus aguas, sin verdadero arrepentimiento, atestiguado por las lágrimas. Con esta grave afirmación final, reconocimiento de una férrea necesidad, Beatriz justifica la severidad, por momentos despiadada, de su reproche, atemperado, por otra parte, por algunas expresiones que denuncian una secreta ternura: el recuerdo complacido del amor juvenil de Dante por ella, el dolor de su alejamiento, la evocación del llanto con que pidió la ayuda de Virgilio, palabras como «mis ojos jovencitos», que revelan cómo Beatriz se ve a sí misma a través del amor de Dante en el tiempo de su vida terrena... Grabher, en sus notas a este canto, se detiene en forma especial en este último matiz.

Canto XXXI

1 «Tú que estás más allá del río sacro»,
volviendo a mí de punta su palabra,
cuyo filo era ya bastante áspero,
4 recomenzó, sin hacer pausa alguna,
«di, di si eso es verdad: a tales cargos
se tiene que agregar tu confesión».
7 Estaba mi virtud tan confundida
que la voz se movió, mas quedó extinta
antes que de sus órganos saliese.
10 Poco esperó; luego dijo: «¿Qué piensas?
Dame respuesta: los malos recuerdos
en ti no afectó el agua todavía».
13 Confusión y pavor en mí mezclados
tal «sí» sacaron fuera de mi boca
que a entenderlo debió ayudar la vista.
16 Como se rompe la ballesta cuando
arco y cuerda se tienden demasiado
y el dardo llega más débil al blanco,
19 tal me quebré bajo la grave carga,
lágrimas derramando con suspiros,
y la voz se perdió cuando salía.
22 Entonces ella a mí: «Entre los deseos
que te inspiré, y que al Bien te llevaban
allende el cual no hay nada a que aspirar,
25 ¿qué zanjás o cadenas encontraste,
que deponer te hicieron la esperanza
de seguir avanzando en tu camino?
28 ¿y qué facilidades o ventajas
pudiste ver en esos otros bienes
para que así debieras cortejarlos?»
31 Luego que extraje un amargo suspiro,
voz hallé apenas para la respuesta:
los labios con trabajo la formaron.
34 Llorando dije: «Las cosas presentes
con falso halago torcieron mis pasos
tan pronto se ocultó vuestro semblante».
37 Y ella: «Si callaras o negaras
lo que confiesas, lo mismo sería
clara tu culpa; ¡tal juez la conoce!

40 Pero si estalla de la propia boca
confesada la culpa, en nuestra corte
la rueda se da vuelta contra el filo.

43 Mas para que mayor vergüenza sientas
de tu error, y en futuras ocasiones,
al oír las sirenas seas más fuerte,

46 el germen deja del llorar y escucha:
oirás así como a contraria parte
debió llevarte mi carne sepulta.

49 Nunca te dio naturaleza o arte
tanto placer como los bellos miembros
en los que estuve y que están en la tierra;

52 y si llegó a fallarte el sumo goce
por mi muerte, ¿qué ser percedero
debió luego arrastrarte a desearlo?

55 Bien debiste, después del primer golpe
de las cosas falaces, elevarte
detrás de mí, que ya falaz no era.

58 No debió hacerte replegar las alas
para esperar más golpes, niña alguna
ni otra vanidad de tan breve uso.

61 Pájaro nuevo, dos o tres espera;
pero ante aquellos que ya tienen plumas
se usa el arco o la red inútilmente.»

64 Como los niños vergonzosos, mudos,
los ojos bajos, quedan escuchando,
conscientes de su falta, arrepentidos,

67 así yo estaba; y ella dijo entonces:
«Si solo oír te duele, alza la barba
y más congoja te dará si miras.»

70 Resistencia menor opone un roble
robusto al viento nuestro, o bien al otro
de la tierra de Jarba, que lo arrancan,

73 que yo al alzar por su orden el mentón;
y cuando designó por barba el rostro,
capté bien el veneno en sus palabras.

76 Al distenderse ya por fin mi cara,
miré a aquellas primeras criaturas
y vi que su aspersión interrumpían;

- 79 y mis luces, aún poco seguras,
a Beatriz vieron, vuelta hacia la fiera
que es una sola en dos naturalezas.
- 82 Bajo su velo y más allá del río
creí verla vencer su antiguo aspecto
más que a las otras cuando estaba aquí.
- 85 Tanto sentí la ortiga de la culpa,
que entonces se me hicieron más odiosas
las cosas que más de ella me apartaron.
- 88 Tanto me mordió el pecho la conciencia
que caí vencido, y cómo estuve entonces
lo sabe aquella que me dio el motivo.
- 91 Y cuando el corazón reanimó el cuerpo,
a la mujer que antes hallara sola
vi sobre mí, y decía: «¡Tenme! ¡Tenme!»
- 94 En el río me hundió hasta la garganta
y arrastrándome iba sobre el agua
con una levedad de lanzadera.
- 97 Casi al llegar a la beata orilla,
«Asperges me» se oyó tan dulcemente
que no sé recordarlo, ni escribirlo.
- 100 La mujer bella abrió entonces los brazos,
rodeó mi cabeza y sumergióme
hasta que tuve que tragarme el agua.
- 103 Me sacó luego y me ofreció mojado
dentro del corro de las cuatro hermosas
y con su brazo me cubrió cada una.
- 106 «Ninfas somos aquí, en el cielo astros;
antes de que Beatriz bajara al mundo,
le fuimos dadas como servidoras.
- 109 Ante sus ojos te llevamos; para
su luz gozosa aguzará los tuyos
las tres de allá, de mirar más profundo».
- 112 Así cantando comenzaron; luego
ante el pecho del grifo me llevaron;
Beatriz se hallaba vuelta hacia nosotros.
- 115 Me dijeron: «No ahorres tus miradas:
ante las esmeraldas te hemos puesto
de donde Amor lanzó hacia ti sus armas».

- 118 Más ardientes que llamas, mil deseos
mis ojos a los ojos relucientes
ligaron, que en el grifo estaban fijos.
- 121 Como en espejo el sol, no de otro modo,
la doble fiera dentro refulgía
ya con una figura, ya con la otra.
- 124 Piensa, lector, si me sorprendería,
viendo la cosa que en sí estaba quieta,
y que se trasmutaba en el reflejo.
- 127 Mientras que llena de estupor y alegre
el alma mía saboreaba el néctar
que, al saciarnos, de sí nos deja sed,
- 130 mostrando ser de superior linaje
por sus actos, las tres se adelantaron
danzando al ritmo de su canto angélico.
- 133 «¡Vuelve, Beatriz, vuelve tus ojos santos
—ese era el canto— a tu fiel amigo,
que, para verte, ha caminado tanto!
- 136 Por gracia, haznos la gracia que descubras
para él tu boca, a fin de que discierna
la segunda belleza que ahora ocultas.»
- 139 ¡Oh, esplendor de viva luz eterna!
¿quién pálido quedó bajo la sombra
del Parnaso, o bebió de su cisterna,
- 142 qué mente obnubilada no mostrara,
si hiciera por pintarte cual te vimos
donde el cielo armonioso te rodeaba
- 145 cuando del velo al aire te soltaste?

Notas al canto XXXI

vv. 1-3. Beatriz se dirige ahora directamente a Dante, después de haberle hecho llegar indirectamente su reproche a través de su relato a los ángeles. Su palabra es como una espada, que, después de habérsele presentado al poeta del lado del filo, ahora endereza hacia él su punta. Continúa la metáfora del canto anterior (v. 57), al que este está estrechamente unido por su tema y por su tono. El mismo Dante subraya esta continuidad en el v. 4.

vv. 7-9. *Virtud* tiene aquí su sentido primitivo de ‘eficiencia’, ‘capacidad’. Es este uno de los momentos más dramáticos del ansiado y doloroso encuentro con Beatriz. A Dante, anonadado, se le exige que desempeñe ahora un papel activo, confesando sus culpas. La exigencia, que puede parecer cruel, no parte de Beatriz, que no hace más que enunciar su necesidad, sino de la ley divina. Y Dante no puede emitir la voz.

v. 12. El agua es la del Lete, que borra los recuerdos malos.

v. 15. La insistencia inexorable de Beatriz, que es aquí más que nunca la proyección fantástica de la conciencia (en la culminación de esa identidad entre el amor y la vida moral que el Dulce Estilo había sentido y buscado), hace que el protagonista pronuncie un «sí» que se adivina por los movimientos de los labios.

vv. 16-21. La analogía con la ballesta que se rompe por excesiva tensión, malogrando el golpe (la flecha llega, pero sin fuerza) explica ese «sí» sin voz, que se pierde entre las lágrimas y los suspiros.

vv. 22-30. Para que Dante complete su confesión, Beatriz le pregunta ahora qué obstáculos (zanjas —las que impedían entonces el acceso a los castillos— o cadenas —con las que se cruzaban las calles cerradas al tránsito—) impidieron que avanzara hacia el sumo Bien, es decir, hacia Dios (vv. 23-24) y qué atractivos hicieron que anduviera tras los bienes menores (los «cortejara», como un enamorado).

vv. 34-35. En su breve y trabajosa respuesta, Dante resume las causas de su extravío en los halagos de «las cosas presentes» contrapuestas a lo eterno, en lo relativo contrapuesto a lo absoluto. Beatriz lo mantenía

en la esfera de los valores religiosos y morales (reléase el cap. xi de la *Vita Nova*); en cuanto ella murió, amores, pasión política, deseo de gloria, estudio de una ciencia averroísticamente separada de Dios, o lo habían arrastrado en un torbellino en que Beatriz quedó por un tiempo olvidada.

vv. 41-42. «Nuestra corte» es el tribunal de Dios. Ante la confesión, la espada de la justicia divina pierde su filo; la rueda en que se afilaba se vuelve ahora contra el filo para anularlo. Es decir, Dios perdona.

v. 45. Las «sirenas» son «los halagos de las cosas presentes» (vv. 34-35).

v. 46. Empieza aquí la segunda parte del reproche: ya no se trata de lo que Dante hizo y que es ahora causa («germen») de su llanto, sino de lo que debió hacer. Lo que sigue es un canto nostálgico al hermoso cuerpo de Beatriz destruido por la muerte. La extrema espiritualización de esa figura y, más aun, el carácter alegórico que Dante sugiere que le atribuyamos, permiten al poeta poner en la boca de ella su propia aguda añoranza de los «bellos miembros», mezclados ahora con la tierra.

v. 52. El «sumo goce» terrenal es la contemplación de la perfecta belleza.

vv. 55-63. Se sugiere aquí, vagamente, la semejanza del alma (en este caso, la de Dante) con un pájaro, que puede volar hacia arriba, escapando a los golpes de los cazadores, si no lleva peso en sus alas. Esos pesos son las preocupaciones y los halagos efímeros («de tan breve uso») de la tierra. Entre estos Beatriz menciona a una «niña» (*pargoletta* es la palabra, no tan corriente del texto italiano). El hecho de que Dante hubiera dedicado varias de sus «rimas» a una «pargoletta», nos obliga a pensar que hay aquí una alusión precisa a uno de los amoríos de Dante. A pesar de todo, esta Beatriz que Dante ha creado con su amor que sobrevive a la muerte de su amada, es mujer, y mujer enamorada, que no tolera rivales. Dante se ha comportado —dice— como un pájaro joven, que no escarmienta con el primer golpe mientras los más adultos («que tienen plumas») saben huir del arco y de la red. Este reproche de haberse comportado como un niño, él que es un hombre con barba (la «barba» del verso 68 corresponde a las plumas de los pájaros adultos del v. 62, y no es necesariamente crecida y visible), anticipa la ironía de las últimas palabras de Beatriz.

vv. 64-69. La actitud de Dante es la de un niño arrepentido y Beatriz insiste irónicamente en su carácter de hombre, exhortándolo a comportarse como tal y a mirar la realidad de frente, aunque duela (la nueva belleza de Beatriz debía aumentar el dolor del poeta por haberse alejado de ella).

vv. 70-73. Sería interesante estudiar el papel metafórico que desempeña el árbol, o más genéricamente la madera, en la poesía de la *Comedia*. Aquí se trata de un roble robusto desarraigado por el viento (el «nuestro», el viento italiano la «tramontana» que sopla desde el norte, o el africano —de la tierra de ese rey Jarba que amó a Dido sin suerte— que sopla desde el sur). Sus raíces oponen menor resistencia de la que opuso Dante, abrumado por la vergüenza, a la exhortación de levantar la cara.

vv. 74-75. Ver notas a los versos 62 y 68.

v. 77. Las «primeras criaturas» son los ángeles, creados en primer término.

vv. 79-81. Las «luces» son los ojos. La fiera que es una en dos naturalezas es el grifo (león y águila), símbolo de Cristo, Dios y hombre al mismo tiempo.

v. 90. La causa del desvanecimiento de Dante es la belleza de Beatriz, que agudiza el remordimiento. Solo Beatriz (quien «le dio el motivo») puede saber cómo estaba Dante en ese momento. Con este desmayo místico termina la primera parte del canto y la fase más dramática del encuentro del poeta con su amada, encuadrado en la representación de un auto sacramental alegórico, destinado a quitarle un carácter que Dante sentía como demasiado personal. En el resto del canto, el proceso de purificación del protagonista adquiere aspecto de ceremonia simbólica y entra en lo que llamamos alegoría litúrgica.

vv. 92-93. Es Matelda. La palabra *spola* del verso italiano (93) puede interpretarse como ‘góndola’ o como ‘lanzadera de telar’, que corre entre los hilos de la urdimbre sin tocarlos, llevando el hilo transversal. Este segundo significado le dio casi seguramente el poeta.

v. 98. «Asperges me», palabras latinas que significan «Me rociarás» y forman parte del salmo L-LI (versículo 9-7): «Me rociarás con el hisopo y quedará limpio; me lavarás y seré más blanco que la nieve». Se cantaba en los ritos de consagración y purificación. En este caso la purificación está representada por la inmersión en las aguas del Lete, que, luego, bebidas (v. 102), quitan el recuerdo de los pecados.

v. 104. Las cuatro hermosas son las virtudes cardinales, que el hombre puede poseer aun sin la gracia: prudencia, justicia, fortaleza, y temperancia.

v. 106. Lo mismo significan, alegóricamente, las cuatro estrellas que iluminan el rostro de Catón en el canto I del Purgatorio. En este verso el mundo religioso-moral de Dante se materializa, espacialmente, en el cosmos, y abarca a la vez, temporalmente, la cultura precristiana (al llamar «ninfas» a las personificaciones de las virtudes «humanas», que

poseyó en grado sumo —según el prehumanismo dantesco y el humanismo posterior— la civilización grecolatina).

v. III. Son las personificaciones de las tres virtudes teologales, fruto de la gracia: fe, esperanza, caridad. Estas «miran más hondo» y, ayudado por ellas, Dante podrá mirar los ojos de Beatriz («las esmeraldas» del v. II6).

v. II4. Beatriz no se había movido desde el momento en que, terminado el reproche, dirigió sus ojos al grifo (v. 80). Las cuatro ninfas llevan a Dante frente a ella, para que el pecador arrepentido pueda ver sus ojos, en los que se refleja la fiera simbólica (Cristo). Aquí, Beatriz es la verdad revelada, a la que no se puede llegar con la razón. Por eso, Dante necesitará el auxilio de las virtudes teologales para sostener esa mirada, que aún se mantiene fija en la fiera de doble naturaleza.

vv. II8-120. La expresión del amor de Dante se va haciendo cada vez más intensa y adquiere, aprovechando la libertad de la alegoría, un carácter humano y realista, que nos revela el sentimiento oculto bajo la etérea espiritualidad de la *Vita Nova*. Aquí son «mil ardientes deseos»; al principio del canto siguiente será «la sed de diez años que se sacia...» (v. 2).

vv. 123-126. El misterio de la unión de las dos naturalezas (la divina y la humana) en la persona de Cristo está aquí representado por el cambio de la imagen del grifo en los ojos de Beatriz (esta puede «ver» las dos naturalezas), mientras la «doble fiera» permanece idéntica ante los ojos humanos de Dante.

vv. 128-129. Ese «néctar», que llena perfectamente las aspiraciones del hombre y sin embargo deja intacto su deseo, es la verdad revelada, a la que el ser humano no puede llegar por sus propios medios y que Dante acaba de ver en los ojos de Beatriz.

v. 131. Las «tres» son las virtudes teologales, descritas como hermosas doncellas en el canto XXIX y anunciadas aquí, en el v. III.

v. 135. Toda la pena del largo viaje en el relato, todas las angustias de una vida atormentada en la realidad, parecen reflejarse y apaciguarse en este verso.

v. 136. La repetición de «gracia» es un recurso retórico, muy del gusto del siglo XIV, para dar solemnidad a la súplica.

v. 138. La primera belleza de Beatriz son los ojos; la segunda, la boca, aún oculta por el velo.

v. 139. En Beatriz, como en todos los bienaventurados, resplandece la luz eterna de Dios.

vv. 140-143. ¿Qué poeta no se confundiría al intentar describirte en ese momento? (El poeta se dirige mentalmente a Beatriz, «esplendor de viva luz eterna»). El poeta es designado —con una perífrasis— como quien se agotó («quedó pálido») a los pies del Parnaso (el monte de las Musas y de Apolo) o bebió en su fuente, la fuente Castalia. Esta ampliación mitológica, que quiere crear un clima de suspenso a la espera del verso final del canto, en que el éxtasis amoroso toca su punto más alto, es, en realidad, con su sabor académico, como un cuerpo opaco y ajeno que interrumpe una transparencia.

vv. 144-145. El primero de estos dos versos no es muy claro, pero es poderosamente sugestivo. Al quitarse el velo, Beatriz se muestra en toda su belleza, que armoniza con ese místico cielo, y se mueve libremente en el aire abierto.

Resumen de los cantos XXXII al XXXIII

Dante mira absorto a su amada, «para saciar su sed de diez años»; sus ojos no pueden apartarse de «la santa sonrisa que los atrae con la antigua red». Pero las tres mujeres que representan a las tres virtudes teologales lo llaman y dirigen su atención hacia el cambiante espectáculo que lo rodea. La procesión da media vuelta y se mueve en sentido inverso. Dante y Estacio ahora forman parte de ella, a la derecha del carro, del que desciende Beatriz. El grifo ata el carro a un enorme árbol despojado de hojas, que inmediatamente se vuelve abundantemente frondoso. A su pie se sienta Beatriz, rodeada por las siete mujeres, mientras el resto de la procesión vuela al cielo. Baja de pronto un águila sobre el árbol, despojándolo de hojas y corteza y atacando luego el mismo carro. Este sufre también la agresión de una zorra, que Beatriz rechaza. Vuelve el águila y cubre el árbol con sus plumas. Un dragón que surge de la tierra entre las ruedas hiere nuevamente el carro con la cola y se lleva una parte del fondo. Entre las plumas surgen del carro siete cabezas y sobre el carro mismo aparecen una meretriz y un gigante, que de vez en cuando se besan. Una mirada codiciosa que la mujer dirige a Dante hace que el gigante la flagele de pies a cabeza. Luego el gigante desata el carro y desaparece con él en la selva. Se encamina Beatriz precedida por las siete doncellas y seguida por Matelda, Dante y Estacio. Beatriz explica el significado de algunos aspectos de la visión simbólica, habla de los males de la iglesia, predice la futura liberación, en un lenguaje oscuro y erizado de símbolos y metáforas. Es para que Dante sepa qué distancia separa la cultura «de las escuelas», de la verdad divina. Luego Matelda sumerge a Dante y a Estacio en el río Eunoé, cuyas aguas avivan los recuerdos de las buenas acciones cumplidas. Dante se siente purificado y dispuesto a subir al cielo.²¹

21 La complicada alegoría de los últimos cantos ha dado lugar a engorrosas discusiones en los detalles, pero hay suficiente acuerdo en las grandes líneas: las luces de los siete candelabros son los dones del Espíritu Santo, los veinticuatro ancianos son

los libros del Antiguo Testamento, los cuatro animales apocalípticos son los cuatro Evangelios, el carro representa la iglesia, las siete mujeres son las virtudes (cuatro cardinales y tres teologales), los siete viejos que cierran la procesión son los seis autores de las Epístolas y, aislado, San Juan, autor del Apocalipsis (naturalmente, según la atribución tradicional, que Dante acepta). El grifo, como se vio, es Cristo; el resto está sujeto a discusión. El árbol, que es el del bien y del mal, cuyo fruto perdió a Eva, parece representar a la vez el imperio. El águila es también el imperio, como autor de las persecuciones anticristianas antes, y, luego, como protector de la iglesia y, al mismo tiempo, corruptor de ella a través de la donación de Constantino. La zorra representaría las mi herejías, el dragón al diablo, las siete cabezas del carro transformado en monstruo los siete pecados capitales, la meretriz la iglesia de Aviñón y el gigante a Felipe el hermoso. La interpretación de los símbolos tiene importancia para el estudio del pensamiento político-religioso de Dante y de la mentalidad medioeval, pero no para la comprensión de la poesía dantesca.

Paraíso



Introducción al Paraíso²²

La tercera cántica es, de las tres, la menos leída y comentada. Es la menos terrenal y la más difícil de definir en terreno literario.

¿En qué consiste la poesía del Paraíso, cuyo único sentimiento inspirador manifiesto es el amor que se identifica con la caridad y no es, en último término, otra cosa que el Espíritu Santo? ¿En qué consiste la poesía de una cántica, en que cantos y cantos están dedicados a detallar la solución de complicados problemas teológico-filosóficos o a buscar con esfuerzo, aproximándose a ella por medio de imágenes, la expresión siempre huidiza del éxtasis místico, que por definición es inefable?

Ahora bien: para Dante el paraíso es esencialmente el goce del conocimiento de la Verdad absoluta, a la que deseamos y a la que podemos aproximarnos cada vez más en la vida, sin posibilidad de alcanzarla, sino a través de la muerte.

Esta sed de verdad, que se confunde con el amor por Beatriz y con el amor divino, es, en el relato, la fuerza ascensional que lleva al peregrino milagroso de cielo en cielo, y es, para el crítico, el tema central efectivo de la cántica.

Es indudable que en el Paraíso faltan algunos de los aspectos más vitales de las otras dos cánticas: la dramaticidad del diálogo, la humanidad de los personajes (la perfección no es humana), el carácter concreto del paisaje, los contrastes de colores: la tierra y el hombre, en una palabra. Y a menudo, la poesía se ve como disecada por la aridez de la filosofía escolástica. Croce habla, a propósito de esto último, de una insanable dualidad entre la poesía altísima de muchos pasajes y la «novela teológica» en cuya estructura se apoyan, que tiene origen y finalidades anteriores y ajenos al libre desplegarse de la fantasía. Esta afirmación de Croce se refiere a toda la *Comedia*, y ha sido abundantemente refutada. Pero, en lo que atañe al Paraíso, tan recargado de elementos doctrina-

²² Adaptación de Luce Fabbri-Cresatti, «La poesía del Paraíso y la metáfora de la nave», *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, n.º 18.

rios, parece merecedora de una nueva consideración. Pienso que hay, sí, una incómoda dualidad, particularmente evidente en el Paraíso; pero esta no se da entre estructura y poesía, como Croce sostiene, sino entre dos estructuras no siempre congruentes: la teológica y la narrativa.

En el Paraíso la dicotomía es bien visible, y la separación sería fácil de hacer. En la novela teológica de la que nos habla Croce, hay una novela y una teología, y la novela, con su historia de amor y con su aventura mística y con la cosmovisión que las condiciona, está consustanciada con la poesía del poema y forma parte de ella. Pero el poema quiere ser también un tratado de teología, en que el poeta busca rectificar errores propios y refutar errores ajenos (los que él considera errores); y esta es la parte que no llega a fundirse perfectamente con el conjunto, generando esa insatisfacción que sienten a menudo los lectores del Paraíso.

Pero, aun en estos casos, el ardor del conocimiento se siente a través del razonamiento lógico; el sentido épico de la batalla del pensamiento y de la batalla por salvar la pureza moral está «como calor de llama lejana» en cada uno de los trozos llamados didascálicos, que nunca tienen el carácter de la prosa versificada, diluida e incolora, de los rimadores didácticos de la época, como Brunetto Latini. La búsqueda de la técnica difícil, que obedecía para los últimos trovadores provenzales, a una moda literaria es, para Dante, una forma de ascetismo trasladada al terreno poético-moral (que es, para él, un terreno único) y obedece, generalmente, a un esfuerzo de esencialidad y concisión. Hay una manera burda y empírica de comprobar esta exigencia que Dante tiene consigo mismo: tradúzcase en prosa esa enciclopedia de la sabiduría medioeval que es *Il Tesoretto* de Brunetto Latini, y se verá que el número de palabras disminuye, porque en los versos las hay que obedecen a las necesidades de la rima. En una traducción similar realizada sobre un terceto didascálico de la *Divina Comedia*, en general ese número aumenta, por la densidad expresiva del original, que es a veces dura, pero siempre eficaz.

Creo, pues, que la expresión crítica más exacta para definir, subordinadamente al significado general del poema que todos conocen, la poesía de Paraíso es: *poesía del entusiasmo intelectual*. La gran aventura del espíritu, que culmina en el éxtasis, es relatada con el tono y la intensidad épica del canto infernal de Ulises: es la aventura de la razón más allá de sí misma, que fracasa para Ulises prisionero de su humanidad, y triunfa en Dante, en el Dante personaje central de su poema, quien se siente acompañado por la gracia. Pero, en un caso y en el otro, se trata de la *épica del conocimiento y de la expresión*. Dentro de estos límites, que son límites racionales, hay que definir el misticismo de Dante.

Épica del conocimiento, dijimos. Leamos, como ejemplo de comprobación, la metáfora de la nave al principio del canto II del Paraíso, en la que asoma una de las constantes de la poesía dantesca:

O voi che siete in piccioletta barca, / desiderosi d'ascoltar, seguiti / dietro al mio legno che cantando varca, / tornate a riveder li vostri liti: / non vi mettete in pelago, ché forse, / perdendo me rimarreste smarriti. / L'acqua ch'io prendo già mai non si corse; / Minerva spira, e conducimi Apollo, / e nove Muse mi dimostran l'Orse. / Voialtri pochi che drizzaste il collo / per tempo al pan de li angeli, del quale / vivessi qui, ma non sen vien satollo, / metter potete ben per l'alto sale / vostro navigio, servando mio solco / dinanzi a l'acqua che ritorna eguale. / Que' gloriosi che passaro al Colco, / non s'ammiraron come voi farete, / quando Iasòn vider fatto bifolco. / La concreata e perpetua sete / del deiforme regno cen portava / veloci quasi come'l ciel vedete.

Vosotros que en pequeña embarcación / ansiosos de escuchar vais navegando / tras de mi nave que cantando avanza, //volved a cobijaros en la orilla, / no os metáis en el mar, pues, al perderme, / puede ser que quedarais extraviados. // El agua en que entro jamás se cruzó; / sopla Minerva y me conduce Apolo / y nueve Musas me indican el Norte. // Vosotros pocos que con largo esfuerzo / ese pan de los ángeles buscasteis / del cual aquí vivimos sin saciarnos, // enderezar podéis a la alta mar / vuestro navío, dentro de mi surco, / mientras detrás el agua se empareja. // Los gloriosos que fueron a la Cólquida / no se asombraron cual lo haréis vosotros/cuando a jasón vieron hecho labriego. // La perpetua y creada con nosotros / sed del reino de Dios nos transportaba / veloces casi como al cielo veis.²³

23 *Concreata* es palabra forjada por Dante. Es mucho más fuerte que innata y equivale a 'creada junto con el hombre'.

Dante, en su navío, se nos presenta en una soberbia soledad, la misma soledad de Ulises y los suyos en la inmensidad del océano. Hay en la *Comedia*, desde el punto de vista estructural, más de un desdoblamiento. Eso ocurre generalmente en los relatos en primera persona, pero no en forma tan evidente y complicada como en la *Divina Comedia*, donde los problemas expresivos del narrador, especialmente en el Paraíso, entran a formar parte del drama. Tenemos, en primer término, al Dante autor del Poema, como lo vemos nosotros a través de tantos siglos de experiencia crítica y de estudios eruditos, al Dante «che mangia e bee e dorme e veste panni» (Inf. xxxiii, 141) (*que come y bebe y duerme y se viste*), y, además, pensó y soñó y escribió. Tenemos, luego, al Dante escritor como él se veía y que integra de vez en cuando, con su voz de autor, la acción del poema. Esa integración es tradicional en los poemas épicos, pero solo en la invocación o en la declaración inicial de propósitos, o en algunas reflexiones parentéticas. En cambio, en la *Divina Comedia* ese germen se desarrolla, y el poeta-profeta, con su problema expresivo, adquiere ribete de personaje, que, en general, es difícil de separar del otro, el Dante protagonista de la acción del poema, especialmente en el Paraíso, donde la insuficiencia decreciente de los sentidos corpóreos para afrontar la experiencia mística es concomitante con la dificultad —creciente esta en la fábula del poema— que tiene el poeta para recordarla y expresarla. Pero, en este épico comienzo del c. 11 del Paraíso e, intermitentemente, en otros pasajes, los dos personajes, el personaje objetivo, el que deja con Beatriz el Paraíso Terrenal acercándose rápidamente al cielo de la Luna, y este navegante solitario (al que podríamos llamar personaje subjetivo), ayudado solo por Apolo y Minerva y las Musas, que avanza cantando, por un mar incógnito, en busca de la expresión de lo absoluto, están en dos planos técnicos distintos. Dante siente su aventura poética, que refleja, a distancia, su aventura mística, pero a la que no hay que confundir con ella, como su personaje Ulises siente su aventura exploratoria.

El progresivo y triunfal afirmarse en Dante de la conciencia de su potencial humano y poético coincide con el tono cada vez más alto con que canta su vida de pensador y poeta sentida como navegación espiritual: imagen sí, esta última, pero como era imagen el barco de Virgilio, que requiere un constante esfuerzo de remos para adelantar y no ser arrastrado hacia atrás por la corriente,²⁴ imagen de tal evidencia física que denuncia su relación con una experiencia interior sentida en términos de esfuerzo corpóreo. En otras palabras, se trata de una imagen

24 Geórgicas 1, vv. 199-203.

vivida y no literaria, de las que a un poeta le sirven para expresarse a sí mismo, mucho antes de hacerlo frente a los demás en la obra estructurada, lo que tiene de más íntimo y personal. Y no le importa que se trate (como en este caso) de un lugar común. La vida, una navegación; las olas tempestuosas, las adversidades; el peligro del naufragio, siempre al acecho; no hay imagen más trillada en la Edad Media, que es la edad de lo trillado. Y aun en otras épocas vuelve a menudo.

Ahora bien: Dante no emplea nunca imágenes fáciles; si por excepción las usa, quiere decir que para él no son las mismas. Del mismo modo las palabras, que —como es inevitable— son en su mayoría las del lenguaje corriente, parecen todas creadas por él. Es lo que pasa con los poetas, y por eso Croce define la estética como lingüística. Este carácter especial —de símbolo y síntesis de la autobiografía poética de Dante— que tiene la metáfora de la nave en su obra, lo podemos reconocer en una serie de textos de su juventud y de su madurez. Pero, limitémonos a la *Comedia*. El relato del Purgatorio empieza así:

Per correr miglior acque alza le vele / ormai la navicella del mio ingegno / che lascia dietro sé mar sì crudele.

Iza, para cruzar mejores aguas / su vela el barquichuelo de mi ingenio, / que deja tras de sí mar tan cruel.

La metáfora tiene su explicación en el mismo verso, con un complemento de especificación que es un verdadero término de comparación disimulado: «La navicella del mio ingegno».

En la nave del Paraíso del pasaje ya citado, la comparación ha desaparecido; no subsiste ni sobreentendida, ya que Dante siente dentro de sí, con un carácter de evidencia más que de analogía, la aventura mística que se identifica con el incesante esfuerzo de la inteligencia, como un viaje difícil por un mar ignorado hacia una meta segura. Y hay en este epos de la aventura intelectual un entusiasmo casi físico, que se expresa naturalmente en términos de navegación.

El canto de Ulises (Inf. xxvi) entra en la línea lírica que estamos estudiando y su tono contribuye a demostrar el particularísimo carácter épico del Paraíso, en que la imagen de la nave culmina y termina.

El hecho de que el canto de Ulises entre naturalmente en esta continuidad de la metáfora contribuye a probar el carácter humanístico

o —si queremos— prehumanístico de esta épica del conocimiento. En efecto, la apasionada aventura de Ulises cantada en el canto xxvi del Infierno constituye la expresión heroica del humanismo dantesco, mientras la melancolía viril de los grandes del Limbo en el canto iv y la dulzura pensativa y acongojada de la figura de Virgilio a lo largo de las dos primeras cánticas, constituyen su expresión elegíaca. Dante queda ajeno al espíritu belicoso medieval como se expresa poéticamente, digamos, en la *Chanson de Roland*: su épica es burguesa (en el sentido de antifeudal, de no aristocrática) y de tipo prehumanístico. Cuando, terminada la época de los precursores, el humanismo dominará en el mundo de la cultura, del arte y hasta de la vida política, su aspecto heroico será dado no por las guerras de Italia, sino por los descubrimientos geográficos por un lado y las hogueras de Miguel Servet y Giordano Bruno por otro.

Esta épica de la investigación y del pensamiento, es decir, del esfuerzo cognoscitivo y creador a la vez, se confunde a veces en Dante con el sentimiento épico de la poesía, que es también esfuerzo cognoscitivo y creador. «E di vederli in me stesso m'esalto», dice Dante en el iv del Infierno, encontrándose frente a los grandes poetas de la antigüedad. Y es, en este canto elegíaco, un verso de tensión épica, la misma que da una recia cohesión interna al relato de Ulises.

Impulso épico implica combate; y el combate del intelecto es la duda. Hay, pues, en el Paraíso, una épica de la duda, sentida como tormento y como gloria del hombre en cuanto hombre:

Io veggio ben che già mai non si sazia / nostro intel-
letto, se'l ver non lo illustra / di fuor dal qual nessun
vero si spazia. / Posasi in esso, come fera in lustra, /
tosto che giunto l'ha; e giugner puollo: / se non, cia-
scun disio sarebbe frustra. / Nasce per quello, a guisa
di rampollo, / a piè del vero il dubbio; ed è natura /
ch'al sommo pinga noi di collo in collo.

Veo bien que no se sacia nuestro ingenio / si es que
aquella verdad no lo ilumina / al margen de la cual
ya no hay verdades. // Descansa en ella como fiera
en cueva / cuando la alcanza: y alcanzarla puede; / si
no, toda esa sed sería en vano. // Nace por ella, como
fuera un vástago, / la duda al pie de la verdad; natura
/ de monte en monte a lo alto nos empuja.

Esa sed de verdad, que jamás se sacia en la tierra, hace que a toda solución parcial conquistada le siga una duda ulterior que exige nuevos esfuerzos y nuevas conquistas. También esta vez el férvido trabajo del pensamiento es sentido en términos de esfuerzo físico, pero ahora se trata del esfuerzo ascensional del alpinista que, alcanzada una cumbre, ve siempre delante de sí una cumbre más alta, que se convierte en su nueva meta. Esa tensión constante del hombre hacia la verdad absoluta es la sustancia misma de la épica dantesca, que canta una batalla cuya victoria para el poeta está en la muerte corpórea y en la vida eterna del espíritu fuera del tiempo. En la tierra, todas las victorias del pensamiento son parciales, pero unas tras otras marcan un camino en ascenso que conoce angustias e iluminaciones y lleva a la victoria definitiva y al descanso en el Paraíso con el conocimiento de la única verdad —verdad absoluta— fuente de las verdades particulares. El hombre puede alcanzar lo absoluto (parece que Dante lo afirmara para tranquilizarse a sí mismo, para aplacar una angustia secreta); de otro modo sería inútil el deseo que tiene de él, esa «*concreata e perpetua sete*». Este descanso final en la verdad se presenta a la mente de Dante como el sueño abandonado de la fiera en su cueva, después de la caza sangrienta y angustiosa que lo mantuvo en tensión todo el día. El hombre tiende a concebir su descanso y su seguridad como el descanso y la seguridad en una cueva. Esa paz, ese descanso, es la naturaleza misma del Paraíso: la quietud en que termina la afanosa cadena de las dudas, el apaciguamiento de la codiciosa voluntad en la voluntad de Dios («*e la sua volontate é nostra pace*» dice Picarda en el canto III, v. 85), el sueño en la cueva. La angustia del destierro no es solo material, y aquel vagabundear forzado fuera de Florencia es paralelo al trabajo febril del pensamiento que pasa de una duda a la otra sin aplacarse nunca. Dante es un luchador y un alma fuerte y concibe el proceso del pensamiento agonísticamente. La «vis» épica de estos nueve versos está pues en el último terceto, que glorifica la lucha más que la victoria, el esfuerzo más que el descanso. Por eso el orden natural se invierte y aparece el descanso antes que el esfuerzo, el relajamiento feliz antes que la tensión heroica.

El aspecto épico de la Comedia, que culmina en la tercera «cántica» y es mucho más evidente y profundo que su aspecto místico, cambia de contenido a medida que Beatriz y Dante ascienden hacia el Empíreo, sin dejar de ser poesía del esfuerzo intelectual.²⁵

25 Sería casi innecesario observar que hay, aisladamente, otros motivos épicos en el Paraíso; por ejemplo, la santidad (cantada como lucha del hombre consigo mismo

Ese esfuerzo intelectual, pues, en la segunda parte del Paraíso, no se aplica ya a la búsqueda de la verdad (a la que el razonamiento y la cadena de las dudas pueden hacernos acercar, según Dante, pero que, al final, requiere solo la contemplación directa, que es un estado místico), sino a la expresión adecuada de este estado místico. La fuerza expresiva del hombre es limitada y Dante se confiesa impotente para lograr la transmisión de lo inefable; pero afronta la dificultad una y otra vez y este no resignarse a la derrota tiene en sí algo de épico: ya no es la batalla de Dante como símbolo de la humanidad en su esfuerzo de redención por un lado, de acercamiento a la verdad por el otro; es la batalla de Dante poeta, incesantemente perdida por su propia confesión e incesantemente renovada: es la batalla contra la limitación de la palabra humana que solo puede aludir o acercarse por imágenes a lo sobrehumano, es la batalla contra las limitaciones de la inteligencia humana que pierde su claridad cuando quiere penetrar en el misterio. Y las dos batallas son en realidad una sola. También hay una épica de las batallas perdidas cuando han sido valientemente combatidas (la de Rolando en Roncevalles fue derrota); podemos, pues, decir que estas innumerables derrotas expresivas del Paraíso, seguida cada una de ellas de ese esfuerzo intelectual, pues, en la segunda parte del Paraíso, no se aplica ya a la búsqueda de la verdad (a la que el razonamiento y la cadena de las dudas pueden hacernos acercar, según Dante, pero que, al final, requiere solo la contemplación directa, que es un estado místico), sino a la expresión adecuada de este estado místico. La fuerza expresiva del hombre es limitada y Dante se confiesa impotente para lograr la transmisión de lo inefable; pero afronta la dificultad una y otra vez y este no resignarse a la derrota tiene en sí algo de épico: ya no es la batalla de Dante como símbolo de la humanidad en su esfuerzo de redención por un lado, de acercamiento a la verdad por el otro; es la batalla de Dante poeta, incesantemente perdida por su propia confesión e incesantemente renovada: es la batalla contra la limitación de la palabra humana que solo puede aludir o acercarse por imágenes a lo sobrehumano, es la batalla contra las limitaciones de la inteligencia humana que pierde su claridad cuando quiere penetrar en el misterio. Y las dos batallas son en realidad una sola. También hay una épica de las batallas perdidas cuando han sido valientemente combatidas (la de Rolando en Roncevalles fue derrota); podemos, pues, decir

y contra la convenciones sociales. Véase el canto XI) y el destierro agonísticamente considerado (canto XVII). Pero aquí se trata de encontrar una dominante que permita una definición global en función de los aspectos más discutidos.

que estas innumerables derrotas expresivas del Paraíso, seguida cada una de ellas por una nueva tentativa, forman parte de esta épica del esfuerzo espiritual, orientado esta vez hacia una finalidad que es para nosotros esencialmente literaria, en el sentido más noble que tiene ese adjetivo. Con este motivo se abre y se cierra el Paraíso: con la confesión de una impotencia expresiva consciente de sí misma, pero no resignada, cuya amplitud se reduce progresivamente por la obstinación intelectual del hombre, ayudado por Minerva y Apolo, sin esperanza de que sea nunca superada en la tierra. Así, al principio del primer canto: «*evindicose che ridire / né sa né puó chi di la su discende*» (*y cosas vi que relatarlas / quien de allí vuelve ni sabe ni puede*) (vv. 4-5) Y algo más adelante:

Beatrice tutta ne l'eterne l'eterne rote / fissa con li
occhi stava; ed io in lei / le lucí fissi, di la su rimóte. /
Nel suo aspetto tal dentro mi fei, / cual si fe'Glauco
nel gustar de l'erba / che'l fe'consorte in mar de li altri
Dei. / Trasumanar significar per verba / non si poria;
pero l'esempio (Par. I vv. 64-72)

De aquí a los últimos versos del Paraíso el drama íntimo de la inefabilidad de lo sobrehumano se hace más hondo y se multiplica sin llegar a un desenlace. En los últimos versos de la cántica, para expresar indirectamente la inadecuación de la palabra y de la memoria humanas a la visión suprema de la Trinidad, Dante recurre a una comparación de carácter marcadamente intelectual. De aquí a los últimos versos del Paraíso el drama íntimo de la inefabilidad de lo sobrehumano se hace más hondo y se multiplica sin llegar a un desenlace. En los últimos versos de la cántica, para expresar indirectamente la inadecuación de la palabra y de la memoria humanas a la visión suprema de la Trinidad, Dante recurre a una comparación de carácter marcadamente intelectual:

Qual è il geométra che tutto s'affige / per misurar
lo cerchio, e non ritrova, / pensando, quel principio
ond'elli indige, / tal era io a quella vista nova: / veder
volea come si convenne / l'imgo al cerchio e come
vi s'indova / ma non eran da ciò le proprie penne: /
se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore
in che sua voglia venne. / A l'alta fantasia qui mancò
possa; / ma già volgeva il mio disio e il velle, / si come

rota ch'igualmente è mossa, / l'amor che move il sole
e l'altre stelle.

Como en medir el círculo el geómetra / gasta todo su
esfuerzo, y ya no encuentra, / pensando, aquel prin-
cipio que precisa, // así yo estaba ante la nueva vista:
/ quería ver cómo se adapta al círculo / la imagen y
lugar en él encuentra: // mas yo no tenía alas para
aquello; / pero mi mente entonces fue golpeada //
por un fulgor en que llegó mi anhelo. // Perdió aquí
fuerza mi alta fantasía / mas daba impulso a mi de-
sear y al velle / como una rueda que igualmente gira,
/ aquel amor que mueve sol y estrellas.

La visión termina: la fantasía no puede volverla a crear para trans-
mitirla. Esta falta de fuerzas es el límite humano y es el descanso en
Dios. La nave ha llegado. Su ímpetu triunfal ha quedado trunco en
la culminación mística. Ya no hay épica: lo épico está en el esfuerzo
de entender, que en este caso se identifica con el esfuerzo de ver y de
enunciar la visión con palabras. La similitud con el geómetra que busca
el principio que necesita y que creía tener (*non ritrova*) para vencer la
inconmensurabilidad de la circunferencia con su diámetro, nos da la
medida de esa tensión espiritual del hombre hacia algo que está más allá
de sus límites de alcance, de comprensión, de expresión. Así la épica del
Paraíso termina como debía terminar: con una derrota gloriosa.

Puede ser interesante señalar de paso la repetida exaltación de la
experiencia por encima del razonamiento deductivo, en el Paraíso. Tal
valorización corresponde, como en la corriente, contemporánea de
Dante, de los franciscanos de Oxford, a una exigencia mística, pero es a
la vez el punto de partida de la ciencia moderna.

Canto I

1 La gloria de Él que al universo mueve
por el todo penetra y resplandece
en una parte más, en otra menos.

4 En el cielo que más su luz recibe
estuve, y cosas vi que relatarlas
quien de allí vuelve ni sabe ni puede,

7 porque, al aproximarse a su deseo,
el intelecto nuestro se hunde tanto
que no puede seguirlo la memoria.

10 Mas todo lo que yo del reino santo
en mi mente guardé como un tesoro
será materia ahora de mi canto.

13 Buen Apolo, en el último trabajo,
hazme de tu valor vaso tan lleno
cuanto tú exijas para darme el lauro.

16 Hasta ahora una cumbre del Parnaso
me alcanzó. Mas hoy de ambas necesito
para ingresar a la última palestra.

19 Entra en mi pecho, insúflale tu espíritu,
tal como cuando a Marsia tu extrajiste
antaño de la vaina de sus miembros.

22 Oh divina virtud, si te me prestas
hasta que del feliz reino la sombra
marcada en mi memoria manifieste,

25 me verás ira tu querida planta
y coronarme allí con esas hojas
de la que tú y mi tema me haréis digno.

28 Tan raras veces, padre, se precisan
para el triunfo de un César o un poeta
—culpa o vergüenza del querer humano—

31 que debiera alegrar al luminoso
dios de Delfos la fronda del Peneo
cuando hay alguien por fin que la apetece.

34 A débil chispa una gran llama sigue:
acaso tras de mí con mejor voz
se ha de rogar a Cirra que conteste.

37 Por varias bocas sale para el hombre
la linterna del mundo, y por aquella
que cuatro círculos corta en tres cruces,

40 con mejor curso y con mejor estrella
sale conjunta, y la mundana cera
más a su modo atempera y moldea.
43 De ella había salido aquí la noche
y la mañana allá; todo ya blanco
estaba ese hemisferio, el otro negro,
46 cuando vi a Beatriz que estaba vuelta
sobre su izquierda y que miraba el sol;
tan fijo nunca osó mirarlo el águila.
49 Y así como el segundo rayo suele
del primero salir, y subir luego
cual peregrino que volver desea,
52 de su actitud, llevada por los ojos
a mi conciencia, derivó la mía,
y al sol miré como nunca solemos.
55 Mucho es lícito allá que aquí es vedado
a nuestras facultades, por el sitio
hecho para albergar la humana especie.
58 No lo sufrí ni mucho ni tan poco
que no lo viese destellar en torno
cual hierro al rojo que sale del fuego.
61 Súbitamente pareció sumarse
día con día, cual si el Poderoso
con otro sol allí adornara el cielo.
64 Beatriz absorta en las eternas ruedas
concentraba la vista; y yo en ella
fijé la mía y la aparté de lo alto.
67 Al contemplarla, tal me hice por dentro
cual se hizo Glauco al saborear la planta
que en el mar lo igualó a los otros dioses.
70 «Trashumanar» explicar no se puede
per verba; baste entonces el ejemplo
a quien tendrá por gracia esta experiencia.
73 Si en mí lo que por último creaste
solo estaba, oh Amor que al cielo riges,
lo sabes tú, que con tu luz me alzaste.
76 Cuando la rueda que tú haces eterna,
deseado, hacia sí mi mente atrajo
con la armonía que templos y modulas,

79 tanta parte del cielo vi encendida
por la llama del sol, que lluvia o río
no hicieron nunca un lago tan extenso.

82 El nuevo son y la gran luz me dieron
de conocer su causa tal deseo,
que nunca sentí otro tan agudo.

85 Ella, que en mí veía cual yo mismo,
para aquietarme el ánimo turbado,
no esperó mi pregunta, abrió la boca

88 y comenzó: «Tú mismo te obnubilas
con falso imaginar; no ves, por eso,
lo que verías si lo desecharas.

91 No te hallas en la tierra, como crees,
sino que el rayo, huyendo de su sitio,
no corre como tú, que a él retornas.»

94 Si me libré de la primera duda
por esas sonreídas palabritas
en otra nueva más me vi enredado,

97 y dije: «Ya satisfecho descanso
de una gran inquietud, mas hallo extraño
que suba yo más que estos cuerpos leves.»

100 Y ella, después de un suspiro piadoso,
los ojos volvió a mí con el semblante
de una madre hacia el hijo que delira,

103 y comenzó: «Las cosas todas tienen
un orden entre sí: con esta forma
el universo a Dios es semejante.

106 La huella en esto ven los altos seres
del eterno valor, el cual es fin
para el que fue forjada dicha norma.

109 Inclínanse, en el orden que yo digo,
todas las cosas de distinto modo,
a su principio más o menos próximas;

112 se mueven pues, hacia distintos puertos
por el gran mar del ser, y cada una
con instinto asignado que la lleva.

115 Este levanta el fuego hacia la luna;
este es motor del corazón mortal,
este une en sí la tierra y la comprime.

- 118 No solo hiere este arco a las criaturas
irracionales, sino aun a aquellas
de intelecto dotadas y de amor.
- 121 La providencia, que tanto organiza,
da siempre paz con su esplendor al cielo,
en el que gira el que más prisa tiene;
- 124 y ahora allí, como a sitio asignado,
nos lleva la virtud de aquella cuerda
que apunta siempre el tiro a feliz blanco.
- 127 Pero como la forma no se ajusta
a la intención del arte en ocasiones
pues la materia es sorda y no responde,
- 130 así de este camino se separa
la criatura a veces, ya que puede
torcer el rumbo, pese a aquel impulso;
- 133 y el ímpetu primero (como es dable
ver que descienda fuego de una nube)
por un falso placer se tuerce a tierra.
- 136 No debes sorprenderte, según creo,
de tu ascensión, sino como de un río
que de alto monte fluye a lo más bajo.
- 139 Asombroso sería en ti que libre
de impedimento quedaras sentado
como en el suelo, quieto, un fuego vivo.»
- 143 Y luego volvió al cielo su mirada.

Notas al canto I

vv. 1-9. El exordio es especialísimo y nos introduce, con tono nuevo, en un nuevo mundo mental. El que todo lo mueve es Dios; el cielo que más luz divina recibe es el Empíreo, que, según la cosmografía medieval, es inmóvil y comprende en sí los demás cielos que giran, con los astros, alrededor de la Tierra. El Empíreo es la sede de Dios, de los ángeles y de los bienaventurados.

El conjunto es descriptivo-explicativo, de una sencillez cristalina. Estos primeros versos aparentemente no quieren más que enunciar el tema general, como en un tratado, casi sin imágenes ni embellecimientos literarios. La elección de las palabras y su disposición sintáctica y rítmica, revelan apenas, con discreción, el entusiasmo, la exaltación interna severamente contenida.

En el v. 7, el hacer de Dios, no el objeto del deseo de la inteligencia humana, sino el deseo mismo, borrando la distinción entre sujeto y objeto, infundiendo a Dios en la misma inteligencia que lo desea, quiere decir abrir de par en par la puerta a la experiencia mística. Pero, además de todo esto, hay que hacer resaltar la luz de gloria que ilumina los dos primeros tercetos en contraste con el rico halo semántico de aquel «se hunde», atribuido al intelecto, que indica un penetrar con tesón y fruición en esa luz que, por la resonancia habitual en todas las palabras relacionadas con la raíz de *hondo*, y por la imposibilidad de la memoria, que es la personalidad, de penetrarla, lleva en sí una connotación de oscuridad (la misma oscuridad que veía en la luz de Dios el místico Jacopone).

En estos tres tercetos, tan llanos y, a la vez, tan «teológicos», hay pues, un juego de luz y sombra: luz intensísima en el cielo, progresiva oscuridad e impotencia en la tierra. Pero entre la penumbra, el más o menos, y la luz absoluta está ese triunfal estufo, está Dante que, representando a la humanidad, une la tierra con el cielo. De la gran experiencia, sin embargo, queda algo en la memoria, guardado como un tesoro. Y esta será la materia del Paraíso.

vv. 10. El reino santo es el Paraíso. Con el terceto 10-12, termina el exordio temático, de tono medio, en el que se percibe una remota música triunfal; pero esta resonará en forma mucho más desplegada al principio del segundo canto. Aquí la nota de la humildad es aún dominante y atenúa esa íntima sensación de plenitud eufórica que se nota en los primeros versos y a la que Dante se abandona en el canto siguiente. Esta humildad no es solo moral, sino también expresiva; y su fusión con la solemnidad del tema que se desprende del ritmo, nos da, en estos primeros versos, un tono especial, de ardor contenido, de entusiasmo mesurado.

vv. 13-15. La invocación a Apolo, dios griego de la poesía, y la expresión del deseo de la corona poética son lugares comunes de la poesía antigua, que habían seguido formando parte de la tópica medioeval y que aquí Dante emplea aún medioevalmente, es decir como elementos literarios simbólicos, desprovistos de toda connotación pagana, más aun, de toda connotación religiosa. Si religión hay, es la de la poesía, con un simbolismo que remonta lejos en el tiempo y ha atravesado incólume la revolución cristiana, sin entraren conflicto con ella. La expresión «hazme vaso de tu valor» equivale a «inspírame tu valor». De hojas de laurel, árbol amado por Apolo, se hacían, en la antigüedad, las coronas para los poetas y los generales victoriosos.

vv. 16-18. El monte Parnaso, sede y símbolo de la poesía para la cultura clásica, tenía dos cumbres, una (Nisa) consagrada a las Musas y la otra (Cirra) a Apolo.

vv. 20-21. Según la mitología, el sátiro Marsias había desafiado a Apolo pretendiendo cantar mejor que él. El Dios lo venció y, como castigo, lo desolló. «La vaina de sus miembros» es la piel.

vv. 22-24. Este terceto, si se lee aisladamente, podría igualmente bien referirse a los beneficios literarios de Apolo o a la gracia de Dios. Pero lo que sigue nos vuelve a sumergir en plena mitología pues la «querida planta» es naturalmente el laurel, en que se ha inmovilizado Dafne, la ninfa amada por Apolo.

En este terceto, que puede parecer consuetudinario, hay que notar el acierto expresivo en la formulación de una idea abstracta: el recuerdo borroso, «la huella del reino feliz», apenas marcada en la memoria. Empieza aquí la que será una de las notas fundamentales del Paraíso: el esfuerzo por expresar lo inexpresable: los valores absolutos de la bienaventuranza eterna, el éxtasis místico, la penetración intuitiva en el misterio. Este es un primer ejemplo, si nos limitamos al Paraíso, de este esfuerzo expresivo, después que el poeta ha afirmado la imposibilidad de un logro completo (vv. 5-9). Queda solo un recuerdo vago, una sombra

en la mente. Presentar la visión inefable como un recuerdo, nublarla de distancia cronológica, es una de las posibles maneras, si no de expresarla, de aludir a ella como a la culminación de una experiencia única y semiolvidada (Compárese con Par. xxxiii, vv. 94-96).

vv. 32. El dios de Delfos es Apolo, que en Delfos tenía su principal santuario. La fronda del Peneo es el laurel, pues el río Peneo era —en la mitología— el padre de Dafne.

vv. 34-36. La invocación termina con un acento de humildad: la «débil chispa» es la poesía de Dante a la que el poeta espera que siga una voz más poderosa. Cirra está por todo el Parnaso, es decir Apolo, presentado aquí como un eco de la montaña.

vv. 37-42. Cuando la «linterna del mundo», es decir el sol, se levanta en el punto en que los cuatro círculos (el ecuador, la eclíptica, el coluro equinoccial y el horizonte) se cruzan formando tres cruces, es primavera u otoño; pero Dante se refiere a la primavera, estación en que, según la ficción del poema, se realiza el viaje milagroso. En esta estación, según Dante, el influjo de las constelaciones (en este caso, la de Aries) es más favorable.

vv. 43-45. Una vez terminada la invocación a Apolo, poco fluida y un tanto trabajosa, y la más trabajosa aun ubicación cronológica, la poesía recupera intensidad e impulso, al presentarnos a Beatriz con los ojos fijos en el sol (el Paraíso es la epopeya del conocimiento de lo absoluto, pero es, a la vez, un poema de amor). Allá, en el Paraíso terrenal desde donde Dante emprende, con Beatriz, su ascensión, es de mañana, y aquí, en la tierra, donde el poeta escribe, es de noche, cuando empieza la acción de la tercera cántica.

vv. 46-48. Es extraordinaria la fuerza con que está representada esta figura de mujer —porque es una mujer— que se destaca sobre ese cielo, que ya no es un cielo meteorológico, sino un cielo de eternidad, y mira el sol. La imagen del águila está en consonancia con esta Beatriz tranquilamente poderosa, ya divina.

vv. 56-57. El sitio hecho a propósito para la especie humana es el Paraíso Terrenal, desde donde Beatriz y Dante emprenden el vuelo hacia el Empíreo.

vv. 64-66. A través del encandilamiento de la luz cada vez más intensa, vuelve la figura de Beatriz como punto fijo. Ese grupo de Beatriz y Dante en el mar de luz tiene la misma tensión interna y el mismo carácter dramático que el de Pablo y Francisca en la oscuridad tempestuosa del abismo infernal. También este amor es eterno e invencible. El primer impulso de la *Comedia* en terreno narrativo, es decir el arre-

pentimiento de Dante, su rechazo de los fáciles amores, su retorno a la perfecta ortodoxia, es un poderoso esfuerzo por alcanzar a Beatriz y a su pureza (la pureza del amor adolescente) más allá de la muerte. Beatriz mira hacia lo alto, y Dante la mira fijo a ella. A lo largo de esa doble mirada, por la fuerza de esa doble mirada, de una fijeza que me atrevería a llamar geométrica (y este carácter es confirmado por la comparación del «rayo peregrino», que vuelve a subir al reflejarse —vv. 49-51—), se realiza, sin que Dante se dé cuenta, la ascensión del Paraíso terrenal al Paraíso celeste. Esa mirada dotada de fuerza ascensional es una mirada de amor, amor por Beatriz, que progresivamente se va identificando con el amor por Dios y por el universo, y, a través del éxtasis, por un momento, con el amor mismo de Dios por el todo, que es el Amor absoluto: l'Amor che muove il solé e l'altre stelle» (Par. c. xxxiii).

vv. 67-72. Fijar los ojos en Beatriz quiere decir sobrepasar la condición humana (No encamina ya a esto la sublimación espiritual, que es una consecuencia del saludo de Beatriz en el cap. xi de la *Vita Nova*?). Dante incorpora, tomándolo del latín místico medieval un verbo para esa transformación profunda que hace salir al hombre de sí mismo, que hace elevarse al hombre muy por encima de sí mismo: *trashumanar*, ir más allá de lo humano. Estamos otra vez en el terreno de lo inefable. Aquí Dante plantea directamente, por tercera vez en un solo canto, su problema expresivo, y lo declara de imposible solución *per verba* (locución latina de saber escolástico: con palabras), sugiriendo a la vez otro camino que no sea el de las palabras en su sentido propio y definitorio, para que el lector se aproxime a esa verdad que Dante consideraba como sustancia de su canto. Ya no la sombra de un recuerdo —*l'ombra del beato regno*—, sino un ejemplo (el mitológico pescador de Beoda que al saborear un alga se volvió dios) sirve esta vez para sugerir lo que no se alcanza a decir. Pero la verdad concreta del «trashumanar» de Glauco y de Dante, el lector la podrá tener, si se salva, al alcanzar la gloria eterna en el Paraíso. La experiencia dirá la última palabra, en el terreno místico como en el científico.

vv. 73-74. Según las doctrinas teológicas que Dante acepta y hace exponer en el Purgatorio por Virgilio y por Estacio, Dios crea el alma cuando el cuerpo ya está suficientemente formado en el proceso prenatal. El poeta quiere decir aquí que no sabe si su ascensión al Paraíso se realizó con alma y cuerpo o solo con la primera (En el Paraíso no se menciona nunca el impedimento de la carne, que es uno de los motivos que se reiteran, canto a canto, en el Purgatorio). El Amor que gobierna el cielo es, naturalmente, Dios.

v. 76. Según la teología, basada en Aristóteles, el movimiento de rotación que la ciencia del tiempo de Dante atribuye a los cielos es determinada (como, en general, todo movimiento y la evolución de formas inferiores a formas superiores) por el deseo de Dios que experimenta el universo entero.

vv. 92-93. La sede natural del fuego (en este caso, el rayo) es el cielo; el lugar natural del alma pura es el Paraíso, que está en el cielo y al que el alma tiende a retornar. Se trata de un regreso, pues el alma procede de Dios.

vv. 94-102. En esta parte del diálogo, Dante ve a Beatriz primero con ojos de enamorado y, luego, con respeto filial. En el v. 95 la sonrisa ilumina las pocas palabras de Beatriz; la expresión crea una repentina intimidad, que da calor a ese mar de luz y naturalidad a lo sobrenatural. Y después que Dante ha invocado, para justificar su asombro, la ley de la gravedad, esa intimidad cambia de carácter, pues Beatriz se hace maternal y protectora, pero la ternura no desaparece. El «delirio» de Dante es el de la ciencia humana. Los «cuerpos leves» son el aire y el fuego. Dante no puede convencerse de que es más liviano que el aire.

vv. 103 y ss. El espectáculo no se presta para preguntas precisas. Por eso, Beatriz contesta directamente al asombro que lee en el espíritu de Dante. Se inicia aquí la parte didáctica del canto, que pertenece a la estructura teológica, en estrecha relación, sin embargo, en este caso, con la estructura narrativa, por el carácter, diríamos, naturalmente milagroso que le da a toda la aventura celeste. Se trata de un milagro presentado como ley natural: Beatriz proclama la verdad de una ciencia superior contrapuesta a la rutina de una ciencia imperfecta, trabada en el mundo de la materia. Este gran cuadro metafísico del canto I del Paraíso pertenece, sí, al ámbito de la teología, pero se refiere al ser y a sus modalidades, no a definiciones de conceptos y a relaciones entre conceptos, como más adelante, a propósito de las virtudes teologales o de las dudas que surgen de contradicciones lógicas. Aquí estamos aún en un terreno en cierta forma concreto y la diferencia tonal con la estructura narrativa no es tajante.

vv. 103-105. El primer terceto de la exposición de Beatriz es poderosamente sintético. El universo tiene un orden interno que relaciona todas las cosas; este orden es la «forma» del universo, que lo hace semejante a Dios, pues Dios ha creado el universo según su propio orden. Beatriz habla el lenguaje de la escolástica de la manera más clara y llana posible.

vv. 106-108. Terceto de pura exposición doctrinaria, prosa versificada, pero con una dignidad, un ritmo, un cuidado de la palabra exacta,

que son características de los recitativos de Dante y que volvemos a encontrar en la estrofa siguiente. Los «altos seres» son los ángeles y los bienaventurados; el «eterno valor» es Dios.

vv. 112-118. A partir de aquí, el tono se eleva; dentro de un orden lógico que denuncia los orígenes escolásticos de la exposición (se podrían citar como fuentes pasajes de Santo Tomás) encontramos una amplia inspiración épica de tipo lucreciano. Esta poderosa respiración cósmica se propaga al terceto siguiente. Son versos llenos de movimiento y de entusiasmo por el movimiento; y como movimiento se concibe también la gravedad. Los corazones mortales son los de los animales, pues, para Dante, los corazones humanos resurgirán con el cuerpo el día del Juicio Final.

vv. 118-120. Este movimiento natural, instintivo, abarca a los seres racionales y por lo tanto inmortales. Las ondas de significado se amplían. La imagen del instinto o tendencia natural como flecha de origen divino intensifica la idea de movimiento. El último verso requiere una explicación teológica. Según las Sagradas Escrituras el hombre ha sido hecho a semejanza de Dios; se vuelven a encontrar en él, pues,—según San Agustín— las tres facultades: potencia, inteligencia y amor, que constituyen la trinidad divina: Padre, Hijo y Espíritu Santo. La segunda y la tercera en su sentido propio existen solo en los seres inmortales (ángeles y hombres) y los definen. Pero, más allá de su significado, el verso tiene un ritmo y un sonido marcadamente estilnovista (Recuérdese «*Donne ch'avete intelletto d'amore*» en la *Vita Nova*). *Y es imposible que Dante, al ponerlo en la boca de Beatriz, su amada juvenil, no asociara las dos expresiones, las dos posturas mentales, aunque la correspondencia no rebasa en mucho la semejanza fónica.*

vv. 122-123. El cielo al que Dios da paz con su luz es el Empíreo («*il ciel de la divina pace*» Par. 11, v. 112) y el más rápido es el Primer Móvil.

vv. 125-126. Retoma aquí la imagen del instinto visto como arco que lanza una flecha en determinada dirección (v. 118).

vv. 127-135. Saldría de los tercetos precedentes la visión de un mundo mecánico e invariablemente positivo. Pero interviene aquí el libre albedrío, que, a pesar del impulso bueno que cada uno recibe, puede hacer desviar al hombre de su camino natural. La comparación es rica en alusiones y procede de muchas fuentes (la «estatua» de Aristóteles —en Metaf. VII-3-1028 y IX-6-1048—; la negatividad de la materia en Platón; la teoría agustiniana del libre albedrío como explicación de la existencia del mal). Desde un punto de vista literario, la más interesante es la aristotélica: «Llamo materia, por ejemplo, al bronce; forma, la figura

ideal; unidad (sínolo), la estatua que resulta de ambas» (Metaf. vii-3-1028). Pero aquí, dando la relación entre materia y forma como obvia, se quiere hacer resaltar la resistencia de la materia, que Dante, con audaz transposición, llama sordera. Así el libre albedrío del hombre, seducido por los placeres terrenales, resiste contra sus tendencias naturales, que son buenas y lo llevarían a salvarse.

vv. 136-141. Los últimos seis versos del discurso de Beatriz son un prodigio de sencillez, aún si en la memoria remota e inconsciente de Dante resonaban sin duda los hexámetros de la Bucólica de Virgilio acerca de los ríos que no pueden remontar a sus fuentes o de los ciervos que no pueden pastar en el aire. Beatriz insiste aquí en la naturalidad del curso del río hacia abajo, afirmando que la ascensión de Dante obedece a la misma causa natural: la necesidad de todas las cosas creadas de ir a ocupar el lugar que les corresponde en el universo.

v. 142. Finaliza la exposición de Beatriz con un movimiento que cierra naturalmente un discurso ya lógicamente concluido.

Comentario general al canto I

El canto es fundamentalmente narrativo. Las partes teológicas están al principio y al final y son, en realidad, aún, un elemento necesario del relato, como el telón de fondo en el teatro o el paisaje en la novela, porque tienden a explicar el milagro, a presentar como natural lo sobrenatural, en una visión cósmica grandiosa, en que el movimiento se resuelve en un impulso general de amor hacia Dios. Las imágenes mitológicas son prehumanísticas y se relacionan con la poesía en sí, retóricamente concebida, con la excepción de la de Glauco, más ejemplo que imagen. Más nuevas y auténticas son las que se refieren a hechos puramente espirituales (la sombra del paraíso marcada en la memoria) o metafísicos (el universo como reflejo del orden de Dios, el gran mar del ser...). Hay otras puramente narrativas (la lámpara del mundo —el sol—, el rayo reflejado —una mirada como resultado de otra—, el relámpago, la flecha, el río que baja, la quietud en el fuego vivo...), que tienen todas un carácter de levedad, la luz y rapidez, menos la del río, que es uno de los elementos de contraste. La carne, si bien teológicamente aceptada como parte de la creación, toda positiva, se siente líricamente (y es herencia platónico-ascética) como enfermedad, opacidad, peso. De ahí, el otro tipo de imágenes, las de la materia, que generalmente consisten en el cambio del adjetivo, sustantivo o verbo obvios, por otro que subraya el impedimento. El error vuelve «gruesos» a los hombres, la duda viste, cubre o entrapa, y hay que sacudírsela de encima, desvestirse de ella... Domina el canto la figura de Beatriz, ya potente como el águila, ya dulce como la mujer amada que habla sonriendo («le sorrise parolette brevi», *las breves palabritas sonreídas*), ya afectuosamente preocupada como una madre que cuida al hijo que está delirando.

Todo el canto está lleno de luz, de vuelo, de amor, con un punto pesado y denso, que es el cuerpo de Dante, la vida ligada a la tierra de Dante, la mente perezosa e incompleta de Dante, la incomprensión y las dudas de Dante, la torpeza de Dante hombre en el esfuerzo por transmitir con palabras (*per verba*) una experiencia sobrehumana. El fuego sube, pero

el río baja. Dante sube, porque su espíritu, ayudado por la gracia, vence su «terrestridad», pero ella está presente en la dificultad para soportar el esplendor del Paraíso y, sobre todo, en la dificultad para expresar las verdades últimas, pues las palabras son también terrestres.

Y todo este rico contenido se cierra con un gesto de Beatriz, punto final luminoso, después del diálogo teológico con el amado. «Quinci rívolse in ver 'lo cielo il viso» (*y luego volvió al cielo su mirada*). Este movimiento, en la narración absolutamente fantástica, nos parece tan natural como una puerta que se cierra. Es un ejemplo mínimo del «realismo mágico» dantesco, yes, a la vez, un toque levemente estilnovista, de los que caracterizan al personaje de la «gentilísima», acentuándose a lo largo de todo su soberbio vuelo de águila, hasta el gesto de silenciosa plegaria en favor de Dante en el último canto del poema.

Es este uno de los pocos cantos del Paraíso en que la separación entre estructura narrativa y estructura teológica no se advierte. El impulso ascensional de Dante y Beatriz forma parte de un movimiento que anima a todo el «mar del ser», haciéndolo gravitar hacia Dios, o, mejor, hacia el orden de Dios. Esa inmensa visión cósmica, de envergadura lucreciana, es el marco del vuelo maravilloso. Beatriz mira hacia el cielo y su mirada es de amor; Dante mira a Beatriz, y esta mirada también es de amor; ambas traducen esa «concreada» sed que lleva irresistiblemente hacia lo alto.

Resumen de los cantos II al X

Dante y Beatriz llegan —en este su vuelo— hasta el cielo de la luna y penetran en una nube densa, resplandeciente y pulida, donde aparecen figuras que Dante cree en un primer momento imágenes reflejadas como en un espejo. Son las almas bienaventuradas que, en vida, fueron obligadas a romper sus votos (Picarda Donati, Constanza). Asoman, en esta atmósfera abstracta, el mundo de la juventud florentina y del Dulce Estilo —mucho más remotos que en el Purgatorio— y el de la vida política de esa época, vistos imparcialmente a través de un aspecto negativo (ruptura de voto por finalidades políticas), y juzgados por las almas con objetividad alejada.

El canto IV se inicia con un diálogo entre Dante y Beatriz sobre problemas teológicos. La sonrisa de esta última se hace más intensa y luminosa a medida que se pasa de una contestación a otra. Esta luz se vuelve imposible de afrontar con la mirada.

Resuelta la duda de Dante, Beatriz calla y se transfigura: ella y Dante han llegado, con una velocidad de flechas, al cielo de Mercurio. Las almas acuden como peces de un acuario cuando creen que se acerca del exterior una fuente de alimento. Cada alma se reviste de un fulgor claro que es la luz de caridad que emana de sus ojos. Este fulgor aumenta cuando el alma, ejerciendo una forma de caridad intelectual, contesta a la pregunta de Dante. La luz la cubre entonces y la encierra como en un capullo. El alma a la que Dante se dirige es la de Justiniano, en cuya boca Dante pone la exposición de su propio pensamiento político en el momento en que escribe el Paraíso: un repudio tanto de los güelfos como de los gibelinos, basado en una síntesis histórica que tiende a exaltar el imperio romano. En contraste con toda esa grandeza, la modesta figura de Romeo peregrino cierra el canto VI.

Después de nuevas enseñanzas de Beatriz, ella y Dante llegan al cielo de Venus y, dentro de su luz, acuden hacia ellos, brillando, luces más vivas.

El alma de Carlos Martel se manifiesta y critica el gobierno de su hermano Roberto de Anjou, rey de Nápoles. Contesta luego algunas preguntas de Dante. A continuación este conversa con Cunizza da Romano y Folchetto de Marsiglia y, al final, se menciona a Raab, todos pecadores carnales, redimidos, los dos primeros por el arrepentimiento —del que han perdido la memoria— y la vida conventual o eclesiástica (Folchetto fue obispo de Tolosa) y la tercera por haber contribuido a entregar Jericó a Josué y a salvar Tierra Santa, que ahora papas y cardenales olvidan, solicitados por la avaricia (simbolizada por el florín) y por la ambición (pues estudian más las Decretales que el Evangelio). Una larga introducción astronómica precede el relato de la llegada de Dante y Beatriz al cielo del Sol. Dante se da cuenta de pronto de que está en él. Las almas que allí se ven se destacan no por diferencias de color, sino por mayor luz.

Inútil querer expresar esa intensidad luminosa: hay que creer y, más tarde, ver. Beatriz exhorta a Dante a agradecer a Dios. Dante lo hace con tanta devoción «che Beatrice eclissó ne l'oblio» (*que hundió en el olvido a Beatriz*). Beatriz no se queja, sino que goza por ello y sonríe con una sonrisa tan luminosa que el alma de Dante vuelve a estar dividida entre ella y Dios. Una corona de fulgores gira lentamente tres veces cantando alrededor de Dante y Beatriz. Después se detiene como en una pausa musical de la danza. Santo Tomás, uno de ellos, se nombra y nombra a los demás. Son doce teólogos. Terminada la lista, los fulgores cantando, reanudan la danza.

Canto XI

1 ¡Insensata inquietud de los mortales,
qué defectuosos son los silogismos
cuando hacia abajo te hacen batir alas!

4 Quien tras las leyes, quien tras aforismos
andaba, quien cursando el sacerdocio,
quien reinando por fuerza o por sofismas,

7 y quien robando, quien buscando cargos,
quien envuelto en deleites de la carne
se fatigaba, o se entregaba al ocio;

10 mientras yo, de todo esto liberado,
con Beatriz estaba allá en el cielo
y tan gloriosamente recibido.

13 Cuando hubo vuelto cada cual al punto
del círculo de donde antes partiera,
quedó firme cual vela en candelabro.

16 Oí que, desde adentro, aquella luz
que antes me había hablado, sonriendo
y haciéndose más tersa, comenzaba:

19 «Como yo por su rayo resplandezco,
mirando dentro de la luz eterna,
lo que origina tu pensar percibo.

22 Dudas y quieres que otra vez explique
en tan abierta y desplegada lengua
mi discurso, que en ti quede bien claro

25 lo que antes dije: «Donde bien se engorda»
y donde dije: «No surgió un segundo»;
y aquí discriminar es necesario.

28 La providencia que gobierna al mundo
con criterio que vence a cualquier vista
creada, antes que llegue hasta su fondo,

31 a fin de que anduviera hacia su amado
la esposa de quien, dando un alto grito,
la desposó con su bendita sangre,

34 en sí segura y aún a él más fiel,
favorecióla ordenando a dos príncipes
que a un lado y otro su rumbo encauzaron.

37 Fue el primero seráfico en su ardor;
el otro fue, por su sabiduría
en la tierra un querúbico esplendor.

40 De uno diré, ya que alabando a uno,
de ambos se habla, cualquiera que se elija,
pues hacia un mismo fin fueron sus obras.

43 Entre el Tupino y el agua que baja
de la colina del beato Ubaldo
cae la fértil pendiente de un monte

46 que calor a Perusia manda y frío
por la Puerta del Sol; detrás le llora
por ardua peña Nocera con Gualdo.

49 En esa cuesta, donde se quebranta
más el declive, nació al mundo un sol,
como hace a veces este desde el Ganges.

52 Por eso, quien discurre de ese sitio
no diga Ascesi, pues diría poco,
mas diga Oriente, si nombrarlo quiere.

55 No estaba aún muy lejos de su orto,
cuando empezó a hacer sentir la tierra
de sus grandes virtudes el consuelo;

58 pues por tal dama, jovencito, en guerra
con el padre se halló, a la que nadie
como a la muerte, quiere abrir la puerta;

61 delante de la corte espiritual
et coram patre, la hizo su esposa;
y luego más la amó de día en día.

64 Esta, privada del primer marido,
mil cien años y más, aislada, oscura,
hasta que este llegó quedó sin nadie.

67 No valió oír que la encontró segura
con Amiclate, al resonar su voz,
el que en el mundo entero infundió miedo;

70 ni le valió ser tan constante y firme
que, al tiempo que María quedó abajo,
ella con Cristo se subió a la cruz.

73 Mas para no seguirían encubierto,
a Francisco y Pobreza reconoce
en los amantes de que te hablé tanto.

76 Concordia y alegría en sus semblantes,
amor, fascinación, dulces miradas,
originaban santos pensamientos.

79 Fue así como Bernardo, el venerable,
se descalzó, y detrás de tanta paz
corrió y corriendo creyó ir despacio.

82 ¡Oh ignorada riqueza oh bien feraz!
Ya se descalzan Egidio y Silvestre
tras del esposo, tanto ella les gusta.

85 Se va luego aquel padre, aquel maestro,
seguido por su amada y la familia
que ya ceñía el humilde cordel.

88 No pesó la vergüenza en sus
pestañas por ser hijo de Pedro Bernardone,
ni por ser blanco de asombrado escarnio;

91 sino que como un rey su duro intento
manifestó a Inocencio, y tuvo de este
un primer sello su orden religiosa.

94 Cuando creció la pobrecita gente
detrás de él, cuya vida en la gloria
del Empíreo, mejor se cantaría,

97 con segunda corona fue nimbado
por Honorio al que guiaba el Santo Espíritu
el pío anhelo de este archimandrita.

100 Y luego que por ansia de martirio,
en la presencia del Sultán soberbia
a Cristo predicó y a sus secuaces,

103 y al encontrar la conversión remota
de aquella gente, y por no estar en vano,
volvióse al fruto de la hierba itálica,

106 entre el Tíber y el Arno, en peña abrupta,
de Cristo recibió el último sello
que sus miembros llevaron por dos años.

109 Y cuando aquel que tanto bien le diera
quiso llamarlo a sí para aquel premio
que él mereció haciéndose pequeño,

112 a sus frailes, sus justos herederos,
recomendó a su esposa tan querida
y les mandó que la amasen con fe;

115 y del regazo de ella su alma clara
quiso partir, para volver al reino:
no quiso otro ataúd para su cuerpo.

- 118 Juzga ahora cuál es quien se hizo digno
colega de este en mantener el barco
de Pedro en alta mar con rumbo recto;
- 121 este resultó ser nuestro patriarca;
por esto, quien lo sigue como él quiere,
ya puedes ver que buena carga lleva.
- 124 Pero su grey de nuevos alimentos
tan ávida se hizo que es forzoso
que por diversas peñas se disperse;
- 127 y cuanto más remotas sus ovejas
y vagabundas lejos de él se vayan
más vuelven al redil con ubres secas.
- 130 Cierto que algunas hay que el daño temen,
y estréchanse al pastor, mas son tan pocas,
que para capas poco paño basta.
- 133 Si mis palabras pues, no son endeables,
si tus oídos han estado atentos,
si lo que dije en la memoria evocas,
- 136 tu anhelo en parte estará satisfecho:
verás por qué el árbol se quebranta;
comprenderás la corrección que dice:
- 139 «donde se engorda, si no se va errando».

Notas al canto XI

vv. 1-9. Esta introducción jubilosa tiene un insólito punto de partida horaciano. Basta releer la Oda 16 del 11 Libro, la Epístola 10 del 1 Libro o el segundo épodo para sentir esta afinidad. Horacio contrapone, a las preocupaciones de los hombres ávidos de riquezas y honores, el placer de los tranquilos trabajos campestres; Dante, la paz gozosa del Paraíso. El poeta cristiano no desprecia las actividades mundanas, sino cuando están dirigidas a fines puramente egoístas y materiales, empezando por la especulación filosófica (vv. 1-3). Desde arriba, deja caer una mirada compasiva y triunfal sobre ese vano atarearse de los que, con fines de riqueza y poder, estudian derecho, medicina (en el v. 4 alude a los *Aforismos* de Hipócrates), o teología para el sacerdocio; de quienes reinan con medios ilícitos (v. 6); de quienes roban, tratan de conseguir puestos en la administración o, simplemente, buscan los placeres materiales y el ocio (vv. 7-9).

vv. 10-12. Trata de transmitir la sensación de libertad absoluta frente a las relativizadoras preocupaciones terrenales, de quien pasa de este mundo a la gloria del Paraíso.

vv. 13-15. Se trata de la ronda luminosa de los teólogos, que había girado cantando alrededor de Dante y Beatriz.

v. 16. «Aquella luz» es Santo Tomás de Aquino, el autor de la *Summa theologiae* y la figura principal de la filosofía escolástica, es decir de la doctrina que se enseñaba en las escuelas en la Edad Media.

vv. 19-21. Los bienaventurados son luminosos por su propio ardor de caridad y porque en ellos se refleja la luz eterna de Dios; mirando en esa fuente de luz pueden verlo todo, sin barreras de espacio ni de tiempo. Allí lee Santo Tomás las dudas de Dante.

vv. 22-27. Santo Tomás se refiere a las palabras que ha pronunciado en el canto anterior. Al referirse a sí mismo, el santo había dicho que él había sido un cordero de la grey de Santo Domingo, quien la guía por un camino donde «bien se engorda si uno no se desvía», verso que requiere explicación (Santo Tomás la dará al final de este canto, y para

ella la vida de San Francisco, que va a relatar, le sirve de fundamento). La otra duda, ahora simplemente enunciada, pero que se resolverá en el canto XIII, se refiere al rey Salomón, de quien Santo Tomás había dicho que había sido inigualable («no surgió un segundo Salomón» Par. x, 114), lo que, desde un punto de vista teológico, sería absurdo, porque, aun dejando de lado a Jesucristo, hubo santos de igual excelencia. A este propósito, el santo dirá, en el canto XIII, que hay que distinguir entre el hombre y el rey. Solo entre los reyes no hubo un segundo Salomón. A esta distinción alude en el v. 27 de este canto, donde «aquí» se refiere solo a la segunda duda de Dante, que se deja, por ahora, de lado.

vv. 28-30. Este terceto es, en su conjunto, el sujeto del verbo «favoreció», que aparece recién en el v. 35. Cuando Dante hace referencia a las decisiones de la divinidad, difícilmente deja de señalar, como aquí, su inescrutabilidad: ninguna inteligencia creada, es decir de hombre vivo, de alma, de ángel, puede penetrar hasta el fondo los designios de Dios.

vv. 31-34. Significa: para que la iglesia (la esposa de Cristo, según la teología) avanzara hacia su amado (siguiera el camino recto hacia Cristo) segura de sí misma y más fiel a él... A Cristo se le designa, perifrásticamente, como «aquel que desposó a la iglesia con su sangre en el momento de la crucifixión, cuando gritó con gran voz» (Mateo, xxvii, 50).

vv. 35-36. Los «dos príncipes» son San Francisco y Santo Domingo, fundadores en el siglo XIII de las dos órdenes religiosas que de ellos tomaron el nombre y que tanta importancia tienen en la historia de la Baja Edad Media. San Francisco guió los pasos de la iglesia volviéndola más fiel, con el amor; Santo Domingo, más segura, con la doctrina (v. 36).

vv. 37-39. Serafines y querubines constituían dos de los nueve coros angélicos (véase el canto xxviii del Paraíso, que no figura en esta antología). Los serafines estaban caracterizados por su ardor de caridad, los querubines por su sabiduría.

vv. 43-48. Empieza aquí la vida de San Francisco, vigorosamente estructurada alrededor de sus relaciones con su amada: la Pobreza, y dividida sobriamente en una serie de cuadros. En estos dos tercetos tenemos el escenario geográfico: entre los ríos Tupino y Chiascio (que recoge las aguas que bajan de la colina en que tuvo su ermita y su tumba el bienaventurado Ubaldo), se levanta el monte Subasio, cuya fértil ladera occidental mira hacia Perugia, mandándole frío y calor por la puerta del Sol, mientras que frente a la oriental están, diseminadas por la escarpada pendiente opuesta, como si fueran lágrimas, las casas de los pueblos de Nocera y Gualdo. (El «llora» del verso 47 ha dado lu-

gar a muchas discusiones. Esta es la interpretación que me parece más probable.)

vv. 49-51. En esta ladera occidental del Subasio, donde la pendiente es menos empinada, está Asís, donde nació San Francisco en el año 1182. La comparación con el sol era un lugar común de la hagiografía franciscana. El sol verdadero para los habitantes de Italia «nace desde el Ganges», es decir, en la dirección de la desembocadura del Ganges, en el equinoccio de primavera.

v. 53. *Ascesi* era, en la Edad Media, el nombre popular de *Assisi* (Asís).

v. 55. Dice «orto» (aurora) y no «nacimiento», por coherencia con los tercetos anteriores, donde Francisco es un sol.

vv. 58-60. La dama a la que nadie quiere abrir la puerta es la pobreza; y en esto se parece a la muerte. Citado ante el obispo de Asís por el padre, el comerciante Pedro Bernardone, quien lo acusaba de dilapidar sus bienes (había vendido telas y un caballo para restaurar la iglesia de San Damiano), Francisco renunció a la riqueza paterna y se despojó de su vestimenta para entregarla a su acusador, obligando al obispo a cubrirlo con su manto. Esta fue su boda con la pobreza, de la que se habla en el terceto siguiente.

v. 61. La «corte espiritual» es la del obispo.

v. 62. «Et coram patre»; locución latina, que significa: ‘en presencia del padre’. Era una fórmula corriente en las actas notariales.

v. 64. El primer marido de la Pobreza había sido Cristo. San Francisco nació mil ciento ochenta y dos años después de la fecha tradicional del nacimiento de Cristo, bastante más de mil cien después de su muerte.

v. 68. Amiclate fue un pescador que, según cuenta Lucano, confiando en su pobreza, a nadie le tenía miedo y permaneció sereno ante el mismo César, «el que en el mundo entero infundió miedo». «También al lado de Amiclate vive esta alta e ideal figura de la Pobreza, que no es una personificación, sino una persona. Es una persona hecha únicamente de determinaciones espirituales; sin embargo está viva, como una presencia silenciosa y profunda» (Momigliano, Nota a estos versos en la p. 641 de su edición de la *Comedia*. Sansoni-Firenze).

v. 72. Hay una variante en este verso, que puede importar: algunos manuscritos, en cambio de «salse» (subió), tienen «pianse» (lloró), quedaría a la escena ideal un carácter más romántico y menos austero.

vv. 79-84. Los secuaces de San Francisco caminaban descalzos. Por lo tanto, el acto de descalzarse simboliza, sí, el abandono de los bienes terrenales; pero la visión dinámica que nos da el sentido literal, con esos hombres que tiran los zapatos para correr tras la pareja feliz que

les promete la paz, es algo más que una imagen: es la contracción en un acto concretamente realizado de toda una historia, en que cada personaje tiene importancia y ha tenido su drama. La elección del acto de descalzarse, en relación con la simbólica carrera, da a toda la escena una evidencia casi realista. Bernardo, Egidio, Silvestre, junto con fray León constituyen el primer núcleo de los discípulos del santo, de esa «familia» (v. 86) destinada a transformarse muy pronto en una orden.

v. 85. Se va a Roma, con sus primeros secuaces, para pedir la aprobación del papa.

v. 86. La amada es la Pobreza. La orden de los «menores» se caracterizó por el cordel que ceñía los hábitos, oficiando de cinturón.

v. 89. El padre de San Francisco era un rico comerciante, pero no era noble, y, en aquella época, frecuentaban las cortes (la pontificia no era una excepción) casi solo los nobles.

vv. 91-93. Inocencio III dio su aprobación verbal a la primera regla de la orden franciscana, que era muy severa, pues tenía entre sus normas la pobreza integral. El apóstol de la humildad, vestido de un pobre sayo, habló ante el papa con el aplomo de un rey, tan seguro se sentía de sí y de su misión.

vv. 97-99. La segunda regla, atenuada en su rigidez a causa de fuertes presiones, a las que San Francisco cedió después de dolorosas luchas internas, fue aprobada por el papa Honorio III (Dante dice: por el Espíritu Santo, que se sirvió de Honorio como instrumento) en 1223. *Archimandrita* significa en griego ‘jefe de los pastores’; es término eclesiástico.

vv. 100-105. Se alude a una desafortunada tentativa misionera de San Francisco entre los musulmanes del Cercano Oriente (1219). El verso 105 se refiere a los frutos espirituales de la predicación.

vv. 106-108. Cuenta la tradición que en 1224, en el peñasco de la Verna, entre los altos cursos del Tíber y del Arno, San Francisco, habiendo deseado compartir el dolor de la pasión de Cristo, fue visitado por este y, después de la visión mística, se encontró las manos y los pies heridos por llagas semejantes a las del Crucifijo.

vv. 109-111. Cuando Dios lo llamó a sí (es decir, cuando lo hizo morir) para darle el premio que él mereció por su humildad...

v. 113. Su esposa es la Pobreza.

vv. 115-117. Cuenta San Buenaventura que San Francisco, en sus últimos momentos, se hizo poner desnudo en el piso de tierra, para morir en los brazos de su amada, y quiso que ese fuera su único ataúd.

vv. 118-120. Por la excelencia de San Francisco se puede juzgar la de su colega en la tarea de mantener el rumbo del barco de Pedro (la iglesia) en alta mar (en tiempos difíciles). Este colega es Santo Domingo, a cuya orden pertenece Santo Tomás.

v. 121. «Nuestro patriarca» es Santo Domingo.

v. 123. Los secuaces de Santo Domingo que obedecen a las normas que este les da, llevan una buena carga (se entiende: de virtud).

vv. 124-129. La avidez y el deseo de novedades de los Dominicos los hacen desviar del «rumbo recto»; en la metáfora consuetudinaria, los frailes desobedientes son ovejas que se alejan del pastor y se dispersan, para regresar luego «con las ubres secas». Ningún fruto recogen los frailes quiere decir Santo Tomás de esas correrías lejos del pastor, en busca de bienes materiales o de una sabiduría mundana.

v. 132. Para decir que hay escasez de buenos dominicos, Santo Tomás dice que basta poco paño para sus capas.

v. 136. «En parte» quedará satisfecho el deseo de Dante, pues solo una de sus dudas, la que se refiere a la expresión de Santo Tomás que se cita en el v. 25 y se vuelve a citar en el v. 139, ha sido explicada. La otra, acerca del rey Salomón, será objeto de aclaración más adelante (véase la nota a los vv. 22-27).

v. 137. El «árbol» es la orden dominicana.

Comentario general al canto XI²⁶

En el polo opuesto de los despiadados grotescos con que Dante nos representa en el Infierno a los clérigos avaros o simoníacos y a la nobleza usurera, encontramos la epopeya de la pobreza del canto xi del Paraíso, el canto de San Francisco de Asís.

El S. Francisco de Dante no es el dulce amigo de los pájaros y del lobo de Gubbio que encontramos en Las Florecidas y en los pintores primitivos, sino una austera y escueta figura de caballero andante de la pobreza. Uno y otro pertenecen a la historia, pero Dante dejó de lado el aspecto seráfico del Santo, para exaltar su aspecto heroico y constructivo. Y he aquí como Francisco de Asís, sin deformarse, se vuelve criatura dantesca.

El canto xi es pues un canto épico, de esa épica dantesca que no exalta batallas, sino aquellas calidades de valor, desprendimiento, sacrificio, dignidad, espíritu de lucha, que el hombre malgasta en hazañas bélicas y que, en sí, corresponden al ideal humano de Dante, tenso, a través de la aventura del conocimiento, a través del sufrimiento por la verdad, hacia el fin supremo: la paz, paz terrenal dada por la justicia (*ché sanza lei* (la justicia) *non è in terra pace*: «Ya que sin ella —la justicia— no hay paz en la tierra» —Soneto: La justicia, v. 14); paz celestial en la vida eterna (*e venni dal martirio a questa pace*, Par. xv, v. 148: «y vine desde el martirio a esta paz», dice Cacciaguida; «... *da martirio e da essilio venne a questa pace*», Par. x, vv. 128-129 «... desde el martirio y el destierro vino a esta paz», se dice de Boecio).

Esta es la épica de Dante, aun en el Infierno; es la épica de la defensa que Farinata hace de Florencia en la asamblea de Empoli, solo contra todos y con peligro de su vida; es la épica de Ulises que opone su vida y su inteligencia de hombre (gastado por los años y acompañado por viejos, pero *hombre*) a la furia de los elementos y a los peligros

26 Del ensayo de Luce Fabbri-Cressatti, «Dante y el capitalismo medieval», *Revista Temas*, n.º 4, nov.-dic. 1965, pp. 5-8.

desconocidos, detrás de los cuales se encuentra insospechada la ira de Dios; es también la épica de los pecadores obstinados, como Francisca o Capaneo, que, aun sufriendo, se mantienen fieles a las razones de su lucha terrenal.

Esta coherencia, en la que se siente algo de heroico, Dante admira en el hombre: la llama «magnanimidad», grandeza de alma; aun los condenados sin esperanza la pueden tener. No la tiene la muchedumbre de los que no son ni buenos ni malos, a los que Dante tanto desprecia («*Questi sciaurati che mai non fur vivi*», Inf. III, v. 64. «Estos desgraciados que nunca estuvieron vivos»).

Este clarín de la entereza y de la acción resuena intermitentemente en el Paraíso. Y una de sus notas más altas es dada por este canto XI, en cuyo centro el Santo de Asís y la Pobreza celebran sus bodas.

Este amor heroico parece aquí más un desafío al mundo que una manifestación de ascetismo. La pobreza es presentada como un ideal activo y no como contemplativo abandono. La Edad Media había sido dominada en el terreno de las aspiraciones religioso-morales por la actitud ascética hacia los valores materiales de la vida. Y, sin embargo, Dante afirma que la pobreza, viuda de Cristo, estuvo sin nadie que la amara hasta San Francisco. Dante, pues, no identifica la pobreza con el aislamiento y la penitencia en la Tebaida, ni con la vida laboriosa de los Benedictinos. La esposa de Francisco de Asís es una fuerza activa y fermental en el mundo y el momento en que Dante vivía.

Estamos en el cielo del Sol, el cielo de los teólogos. Habla Santo Tomás de Aquino, el gran filósofo de la orden de Santo Domingo; y pronuncia el elogio de San Francisco. Se expresa con una dignidad llena de latinismos, y con una lógica basada en distinciones: es el padre de la escolástica quien habla. Pero, en cuanto empieza la epopeya de S. Francisco, su verbo se vuelve escueto y vigoroso: S. Francisco es personaje dantesco y, por boca de S. Tomás, y a veces con las palabras de San Buenaventura o de Tomás de Celano o del *Arbor vitae crucifxae* de Libertino de Casale, eligiendo episodios, Dante esculpe, con esencial concisión, un grandioso mito que se inscribe con naturalidad entre los más suyos: la boda y el idilio de San Francisco con la Pobreza.

El mito empieza realísticamente con una minuciosa descripción de paisaje. La pendiente fértil, pero escarpada del monte Subasio, rodeado por dos cursos de agua, mira hacia Perusia. Del otro lado, aún más abrupto, lloran (es decir caen como lágrimas) Nocera y Gualdo. Donde esa pendiente se quiebra haciendo menor su inclinación, surge Asís, en la cual nació un sol, como del Río Ganges surge el sol para los occiden-

tales. Por eso no hay que llamar a esta ciudad Asís, sino Oriente. He aquí el fondo del cuadro, que tiene algo de miniatura, según el gusto de los pintores de los siglos XIII y XIV, no limitado a la ciudad, sino abierto en pocos rasgos severos, a través de toda Umbría, desde las Marcas al Lacio; y, al final, ese acercamiento de Francisco al Sol, de Asís al Ganges en una comparación que sería barroca si no fuera, ya en tiempos de Dante, característica de la hagiografía franciscana amplía fabulosamente el horizonte de ese paisaje de fondo.

Sobre él se desarrolla una singular historia de amor, contada en rápidos episodios: el primero de ellos, la boda, en la corte espiritual del obispo, frente a la hostilidad del padre del novio. Las biografías del Santo relatan que, habiendo Francisco vendido un caballo y unas piezas de tela para hacer restaurar la iglesia de S. Damiano, el padre lo citó frente al obispo para desheredarlo. Y allí el Santo renunció a sus bienes y entregó al padre hasta los vestidos que llevaba puestos, debiendo el obispo cubrirlo con su capa. De este episodio surgió la tradición mítica de la boda entre S. Francisco y la Pobreza. Un mito no es nunca creación enteramente individual: y el mito franciscano había sido creado por la imaginación popular y el cariño de los discípulos del Santo, en la fragua ardiente de la lucha que se llamó de la Pobreza (vv. 58-63).

La novia tiene un pasado; un pasado glorioso y triste, de austero aislamiento, que Dante caracteriza deteniéndose en dos momentos de esa larga historia, un momento pagano y uno cristiano, según su costumbre. La encontró César, segura de sí misma, con el pescador Amiclate, que, frente al guerrero poderoso, conservó su tranquilidad porque, pobre, nada tenía que temer; y Cristo se casó con ella y con ella padeció en la cruz. Después, viuda, vivió más de mil cien años «dispetta e scura» (despreciada y oscura), hasta que Francisco la eligió como esposa (vv. 64-72).

No es una personificación esta figura de la pobreza, dice Momigliano, sino una verdadera persona espiritual; un mito diría yo, con todos los atributos personales de las figuras míticas. Pero las definiciones poco importan, puesto que se trata de una criatura poética viva y activa, cuyo idilio con el Santo es sintetizado con acentos estilnovistas y presentado en su irradiación y en su fuerza sugestiva sobre los demás (vv. 76-84).

La rapidez de la difusión del franciscanismo está indicada con un solo rasgo, eficacísimo y que, siendo simbólico, parece realístico. Esas figuras de hombres que se descalzan para correr más ligero, son de una gran evidencia. Hay un «crescendo», interrumpido solo por el inciso «dietro a tanta pace», que, intensificado por las exclamaciones: Oh ignota ricchez-

za! oh ben ferace! (que desempeñan un papel no retórico, sino musical), culmina con el verso: Scalzasi Egidio, Scalzasi Silvestro.

Varios recursos estilísticos contribuyen a la concitación de la escena: ese apaciguamiento brevísimo del ritmo que abre un vasto e indefinido espacio futuro: «e dietro a tanta pace», con esa exclamación sobrentendida en *tanta* que da a toda la expresión un matiz afectivo²⁷ el acento en la primera y séptima sílabas del verso 81 («corsé e correndo gli parve esser tardo») en toda una secuencia con acento en la sexta, que marca el momento inicial del movimiento; las repeticiones de palabras o de raíces que, como en otro lugar lo hace notar Momigliano, adquieren en Dante un valor musical, y que aquí me parecen contribuir a acelerar el ritmo: «corse e correndo», «scalzasi Egidio, scalzasi Silvestro», «dietro a lo sposo, sí la sposa piace»; las exclamaciones, tan incorporadas a la acción que parecen no de Santo Tomás, sino de los espectadores implícitos en la escena simbólica, que contribuyen a dar la nota del entusiasmo.

A partir de este momento, los tiempos de la acción se aceleran. La Pobreza, la esposa austera, le inspira a S. Francisco la altivez con que le expone a Inocencio III la regla que piensa seguir: «Ma regalmente sua dura intenzione // ad Innocenzio aperse...» (Par. XI, 91-92. «Pero con altivez de rey declaró su dura intención a Inocencio»).

Esa misma altivez de los más humildes la encontramos en los documentos de la época que se refieren a la lucha por defender la regla franciscana de la pobreza contra las jerarquías eclesiásticas que no simpatizaban con ella.²⁸ Dante reconoce en esa altivez un rasgo de su propia alma y la recoge y hace de ella el nervio mismo de este canto XI.

La pobreza y su duro amor llevan a San Francisco por segunda vez a Roma para la aprobación de la segunda regla y luego entre los musulmanes de Oriente, para convertirlos. La sed del martirio le hace predicar la fe cristiana, inútilmente, «ne la presenza del Soldan su-

27 Compárese este inciso con una abertura, del mismo tipo, hacia el futuro, en el canto v del *Inferno*: «questi, che mai da me non fia diviso».

28 En la «Crónica della quistione insorta in Avignone sulla povertà di Cristo» (publicada por F. Flora en apéndice a la *Storia di fra Michele minorità*, Florencia: Lemonnier), se atribuye al general de los franciscanos, Miguel de Cesena análoga actitud con palabras análogas: «Frate Michele generale resistette a esso papa Giovanni nella faccia virilmente e costantemente» (p. 123). Hay una especie de orgullo de la humildad, que no es más que conciencia de la verdad evangélica de la pobreza.

Véanse, por otra parte, las palabras de San Francisco al cardenal de Ostia, referidas por San Buenaventura y citadas por Momigliano en su comentario, palabras que revelan la misma conciencia segura.

perba» (v. 101) y aquel «soberbia» al final del verso acentúa el carácter agonístico de la escena.

En lo que sigue, pocos los adjetivos y ásperos, sin una concesión a lo obvio, en un tema aparentemente trillado por toda la hagiografía medioeval, como es la recepción de los estigmas en la ermita encaramada en el «crudo» peñasco de la Verna. Dante resiste a la tentación de dramatizar, de describir las llagas y la sangre: Francisco recibe «l'ultimo sigillo» (*el último sello*), una especie de consagración desde lo alto que lo marca en la carne.

Llega por fin el último momento de la gesta que es a la vez idilio: la muerte en los brazos de la amada, es decir sobre la tierra desnuda.

Así, con ese abrazo final, que identifica la pobreza con la madre tierra y con la misma muerte, termina esta ruda historia de amor.

El canto xi del Paraíso tiene importancia en la historia de la literatura franciscana, porque es el momento más alto que alcanza literariamente el tema de la pobreza. Y esto, justamente porque no se trata de la expresión inmediata de un sentimiento individual, sino de una realidad histórica poderosa, contemplada desde afuera, con el distanciamiento necesario al arte, por un poeta.

Solo quien había superado su propia biografía, su propio sufrimiento, para hablarnos con el lenguaje universal de la poesía, podía presentarnos a esa criatura fantástica de la Pobreza, tan sombría y tan fuerte, que se había convertido en la amada de todo un movimiento apasionado.

Y ahora, habría que volverá contar toda esta singular historia con los frescos de Giotto de la iglesia superior de Asís. Sería el único comentario adecuado.

Dante no fue un militante de la pobreza; pero vio los peligros del capitalismo adolescente en su tiempo y se sintió idealmente solidario con los que despreciaban «la maldita flor» y «las subitáneas ganancias». Poco místico y poco humilde, tuvo sin embargo una extraordinaria sensibilidad para el valor épico de las luchas espirituales, del sacrificio, de la disciplina interior, y lo expresó con extraordinaria potencia.

Resumen de los cantos XII al XVI

Vuelve a girar la rueda. Otra guirnalda de luces rodea a la primera y, cuando ambas se detienen, San Buenaventura, que es una llama de la segunda rueda, pronuncia el elogio de Santo Domingo, que termina, simétricamente con el anterior, con la deploración de la decadencia de los franciscanos (Dante no toma partido entre las dos alas extremas de esta última orden). Luego San Buenaventura se nombra y enumera a los espíritus de la segunda guirnalda. Las dos guirnaldas giran en sentido inverso, cantando. Tema de su canto es la Trinidad y la doble naturaleza de Cristo. Santo Tomás aclara la otra duda que había tenido Dante a propósito de la excelencia de Salomón y aprovecha para una digresión teológica y una recomendación de mesura en los juicios. Ahora habla Beatriz y plantea dos dudas de Dante sobre la resurrección de los cuerpos, resueltas luego por Salomón. De pronto, a Dante le parece ver otra corona externa de fulgores, pero tan centelleante que ciega su vista. Cuando la recupera, está en el resplandor rojo de Marte, en la profundidad del cual se distinguen dos rayos en forma de cruz; en ellos hay centellas mayores y menores como en la vía Láctea, que se mueven con el movimiento atorbellinado del polvo atmosférico en un rayo de sol que penetre en un lugar oscuro. Cuando se cruzan, brillan mucho más. Son almas, que cantan un himno de alabanza, del que Dante no distingue más que algunas palabras. Se calla la melodía para darle a Dante la posibilidad de preguntar; una luz de la extremidad derecha, recorriendo los dos radios, baja al pie de la cruz y en latín celebra la gracia de Dios que permite a Dante que ingrese dos veces al cielo. Dante mira a Beatriz y la ve más luminosa. La luz sigue hablando en lenguaje demasiado profundo para que Dante pueda entenderlo y por fin bendice a la Divinidad: cuenta a Dante haberlo esperado largo tiempo y lo exhorta a preguntar. Dante pide permiso a Beatriz y, conseguido este, pregunta el nombre de su interlocutor. Es Cacciaguida, padre del bisabuelo de Dante, nacido en Florencia, la Florencia de antes, encerrada en el círculo de las viejas murallas, de la que Cacciaguida da un panorama edénico,

como de un lugar lleno de honestidad y pureza. Luego cuenta escuetamente su vida: nacimiento, matrimonio con una mujer del valle del Po, ennoblecimiento por obra de Conrado III, muerte en la II cruzada. Pero el diálogo vuelve al tema de la vida en Florencia en los tiempos antiguos comparados con los de Dante.

Canto XVII

1 Cual se acercó a Climene a noticiarse
de lo que había contra sí oído
quien con su prole hace a los padres parcos,
4 así yo estaba, y así me sentían
tanto Beatriz como la santa lámpara
que antes por mí cambiara de lugar.
7 Mi amada dijo entonces: «Lanza fuera
la llama del deseo, y haz que salga
muy bien marcada por el sello interno;
10 no porque crezca lo que conocemos
con tu decir, mas para que te adiestres
a confesar tu sed, y que te escancien».
13 «Querida planta mía, que te elevas
tanto, que como ven terrenas mentes
que en triángulo no caben dos obtusos,
16 así tú ves las cosas contingentes
antes que sean en sí, mirando al punto
en que todos los tiempos son presentes;
19 mientras yo iba junto con Virgilio
subiendo al monte que a las almas cura,
y descendiendo hasta el mundo difunto,
22 de mi vida futura me dijeron
palabras graves, aunque yo me sienta
tetragono a los golpes de la suerte.
25 Mi anhelo entonces se satisfaría
si supiera qué suerte se me acerca:
flecha prevista viene más despacio.»
28 Así le dije a aquella misma luz
que antes me había hablado y como quiso
Beatriz, confesé yo mi deseo.
31 No por ambages, en que el pueblo estulto
antaño se enredaba, antes que muerto
fuera el Cordero que el pecado borra,
34 mas con palabras claras y preciso
latín, hablóme aquel amor paterno
encerrado y patente en su sonrisa:
37 «La contingencia, que nunca el cuaderno
de esa vuestra materia sobrepasa,
toda pintada está en la vista eterna.

- 40 Pero de allí necesidad le llega
solo como, del ojo que la mira,
a la nave que sigue la corriente.
- 43 Desde allí, como llega hasta el oído
música dulce de órgano, a la vista
me viene el tiempo que se te prepara.
- 46 Como partió Hipólito de Atenas,
por su cruel y pérfida madrastra,
así tendrás que irte de Florencia.
- 49 Esto se quiere y esto ya se busca
y esto se logrará por quien lo piensa
donde siempre con Cristo se comercia.
- 52 La culpa se echará a los ofendidos,
en la pública voz, mas el castigo
probará la Verdad que va a infligirlo.
- 55 Tu dejarás cada una de las cosas
que más quieres, y es este el primer dardo
con que ha de herirte el arco del destierro.
- 58 Probarás luego cómo sabe a sal
el pan ajeno, y qué duro camino
es bajar y subir gradas ajenas.
- 61 Y lo que más te pesará en los hombros
será la mala y torpe compañía
con la cual caerás en ese valle;
- 64 pues toda ingrata, mentecata, impía
se mostrará contigo, mas muy pronto
ella, no tú, tendrá rojas las sienes.
- 67 De su bestialidad su proceder
dará la prueba; y te será honroso
haber hecho un partido por ti mismo.
- 70 Tu refugio primero y hospedaje
cortesía será del gran Lombardo
que en la escalera lleva el ave santa;
- 73 ha de acogerte tan benigneamente,
que entre hacer y pedir será para ambos
primero aquello en que los otros tardan.
- 76 Con él veras a aquel que fue marcado
tanto, al nacer, por esta fuerte estrella,
que van a ser notables sus empresas.

79 No sabe de él la gente todavía
por su temprana edad; solo nueve años
en torno de él giraron estas ruedas:

82 Pero antes que el Gascón engañe a Enrique,
destellos se verán de su virtud
al no ahorrar en dinero ni en desvelos.

85 Y se sabrá de sus magnificencias,
de modo tal que ni sus enemigos
sobre eso mantendrán sus lenguas mudas.

88 En él espera, y en sus beneficios;
muchos por él se verán trasmutados,
trocando estado ricos y mendigos.

91 De él llevarás escrito algo en la mente
que no dirás, »y dijo entonces cosas
increíbles aun para testigos.

94 Y agregó: «Estas son, hijo, las glosas
a lo que oíste; estas las insidias
que se esconden detrás de pocos giros.

97 No envidies, sin embargo, a tus vecinos,
porque tu propia vida se enfutura
más allá del castigo de sus culpas».

100 Callando, demostró haber terminado
el alma santa de llenar la trama
de aquella tela que le di en urdimbre.

103 Comencé entonces, como quien desea,
en la duda, el consejo de quien ve
y tiene recta voluntad y ama:

106 «Bien veo cómo corre, padre mío,
hacia mí el tiempo, para darme un golpe
tal que más duele a quien más se abandona;

109 de previsión es bueno, pues, que me arme
tal que si me echan del lugar que amo,
no pierda los demás por lo que escribo.

112 Por el abismo eternamente amargo
y por el monte desde cuya cumbre
los ojos de mi amada me elevaron

115 y en el cielo después, de luz en luz,
aprendí aquello que, si lo repito,
dará a muchos sabor de fuerte agrura;

118 y si de la verdad tímido amigo
soy, temo perder vida entre los hombres
que nuestro tiempo llamarán antiguo.»

121 La luz donde reía mi tesoro
que allí encontré, se hizo fulgurante
como al rayo del sol espejo de oro;

124 contestó luego: «Las conciencias sucias
por ajenas vergüenzas o las propias,
oirán sin duda tus palabras brascas.

127 Mas, dejando de lado las mentiras,
toda esta visión tuya manifiesta;
y aquel que tiene roña que se rasque.

130 Porque si bien tu voz va a ser molesta
al primer gusto, muy vital sustancia
dejará luego, cuando la digieran.

133 Este tu grito hará como hace el viento,
que las cimas más altas más golpea;
y esto de honor es causa no pequeña.

136 Por eso se te muestra en estas ruedas,
y en el monte y el valle doloroso,
solo a las almas de notoria fama,

139 pues la mente del que oye no repara
ni su fe pone en ejemplos que tengan
sus raíces incógnitas u ocultas,

142 ni en argumento alguno que no brille.

Notas al canto XVII

vv. 1-6. Faetón, el que con su ejemplo hace que los padres aun estén poco dispuestos a acceder a los deseos de los hijos (pues el haberle dejado el Sol las riendas de su carro de fuego provocó un desastre), se acercó ansioso a su madre Climene para preguntarle si era verdad lo que le habían dicho: que no era hijo del Sol. Del mismo modo se sentía Dante, por el deseo de que Cacciaguida le aclarara las oscuras profecías que había oído sobre su porvenir inmediato en el Infierno y en el Purgatorio (véanse los vv. 19-23); y ese estado de ánimo leían claramente en él tanto Beatriz, como la luz santa (Cacciaguida) que, para hablarle, se había desplazado por la cruz luminosa que domina el cielo de Marte (canto xv, vv. 13-24). Después del largo coloquio en que antepasado y descendiente habían encontrado un terreno de tan íntimo contacto en la evocación de la antigua Florencia (cantos xv y xvi), Dante reserva para el final la pregunta que lo ha atormentado durante toda su dramática peregrinación. Y desea plantearse a Cacciaguida, como un hijo recurre a la madre (con el amor y la vacilación con que Faetón recurrió a Climene), para que le aclare algo de importancia vital. La respuesta de Cacciaguida hace, de este canto xvii del Paraíso, el canto del destierro, el más vivo de esta parte central de la cántica, y el más complejo desde el punto de vista estructural, pues, aun siendo completamente narrativo (la preocupación teológica aflora solo dos veces, ligeramente, en la parte introductiva), injerta, en el relato, la profecía, es decir, otro relato, en tiempo futuro. Es un canto lleno de fuerza épica, como el xi: aquí, es la épica de la dignidad en el destierro, la épica de la poesía como lucha, como deber de afrontar peligros, como alto compromiso.

vv. 7-9. Ya, esta exhortación de Beatriz está marcada por una especial energía: está presente en ella la doble exigencia, de la autenticidad del sentimiento y de la adecuación a él de la forma expresiva, según la norma que se encuentra en el célebre terceto de definición del Dulce Estilo, en el canto xxiv del Purgatorio: «cuando Amor sopla, escribo, y, del mismo modo en que dicta adentro, voy expresándome». Y que se trate de pura

disciplina formal, lo dice el terceto siguiente de este canto: ni Beatriz, ni Cacciaguida necesitan que Dante hable, para saber lo que piensa.

vv. 13-27. El discurso con que Dante dirige a Cacciaguida su pregunta (cinco tercetos) consta de dos períodos. El primero, de cuatro tercetos, contiene la exposición de los hechos, precedida por una invocación; el segundo, de un solo terceto, la pregunta misma. La invocación es larga, pues incluye la justificación del planteo, basada en el conocimiento que los bienaventurados tienen del tiempo futuro (vv. 13-18). Cacciaguida es la planta de la que Dante es una rama (para mayores detalles sobre este personaje, véase el esquema narrativo que coordina los cantos elegidos). Este antepasado de Dante llega tan alto —pues ha alcanzado la bienaventuranza—, que ve los acontecimientos efímeros («las cosas contingentes») antes de que se produzcan («antes que sean en sí», que tengan existencia efectiva), mirando la mente de Dios («el punto, en que todos los tiempos son presentes»); y los ve con la misma evidencia con que la mente humana ve las verdades elementales, por ejemplo, el hecho de que en un triángulo no caben dos ángulos. Dante se siente fascinado por la geometría: véase, entre muchos otros ejemplos, el terceto 133-135 del canto final). El v. 20 se refiere al Purgatorio, el 21 al Infierno. Las dolorosas profecías («palabras graves») son las de Farinata (Inf. x), Brunetto Latini (Inf. xv), Vanni Fucci (Inf. xxiv), Corrado Malaspina (Purg. viii) y Oderisi (Purg. xi). En cuanto a la palabra «tetragono», se discute si se refiere a un cubo o a un tetraedro. Pero el significado exacto poco importa. La palabra vale por su sonido áspero, por la idea de solidez estable que implica (común a los dos cuerpos geométricos mencionados) y, además, por los cuatro ángulos, regularmente distribuidos, que significan defensa en todos los posibles frentes. Es otra de las imágenes geométricas, fuertemente intelectualistas, que Dante amaba.

vv. 31-36. La contestación de Cacciaguida se da en lenguaje sencillo y concreto, fuera de toda alegoría, sin las oscuridades («ambages») de que rodeaban sus profecías los antiguos oráculos, antes de la muerte de Cristo («el Cordero que el pecado borra», que traduce la invocación ritual: *Agnus Dei qui tollis peccata mundi*). El detalle, que Dante pone de relieve, tiene su importancia para una visión exacta del papel que desempeña en su obra la alegoría. Reserva, en efecto, esta última para anunciar solemnemente, pero en forma vaga y oscura, acontecimientos auténticamente futuros, esperados o temidos. La oscuridad oculta el desconocimiento y resucita el tono de los antiguos oráculos; pero es desechada con firmeza, como aquí, cuando se trata de profecías «después del hecho», es decir, del anuncio de acontecimientos perfectamente conocidos por Dante como

poeta, aunque desconocidos por Dante como protagonista. «Latín», aquí como en otros pasajes del poema, significa simplemente «lenguaje». Al hablar, el alma de Cacciaguida sonríe; en el Paraíso, las almas resplandecen de una luz fúlgida que impide ver su figura y que expresa la sonrisa con un mayor brillo: la sonrisa, pues, traducida en luz, encierra al alma y, a la vez, manifiesta sus sentimientos.

vv. 37-45. Las palabras de Cacciaguida, que abarcan una gran parte del canto, comienzan con dos tercetos sobre el libre albedrío, que parecen pertenecer a esa estructura teológica del poema que tan a menudo especialmente en el Paraíso se siente como yuxtapuesta al relato y separable de él. Sin embargo, aquí son necesarios para que Dante se nos presente como sujeto responsable en la tragedia que está por cambiar el curso de su vida y de la historia de Florencia. Verdaderamente aquí la teología, en el punto de tangencia con una zona dolorosa de la experiencia personal de Dante, que es, a la vez, uno de los principales motivos inspiradores del poema, nos da poesía. La metáfora de la nave, que no resuelve el problema teológico de la conciliación entre el libre albedrío y el conocimiento que Dios tiene del futuro (a pesar de haber sido usada para eso por los teólogos), acompaña majestuosamente el destino de Dante desde siempre (véase Par. II, tercetos iniciales) y aquí se conjuga de alguna manera, en la fantasía, con aquella «dulce música de órgano» (v. 44). El mundo contingente de la materia se le presenta a Dante como un cuaderno que se abre, hoja por hoja: nosotros vemos una sola hoja por vez; Dios las ve todas simultáneamente, sin determinar su contenido, así como el ojo que ve una nave que sigue la corriente de un río (en este caso, la vida de Dante), no determina su curso. Y, en Dios, Cacciaguida ve el futuro de Dante.

vv. 46-48. El destierro de Dante será tan injusto como el de Hipólito (hijo de Teseo, rey de Atenas), quien, acusado falsamente por su madrastra Fedra de haber atentado contra su honor de esposa, fue obligado por el padre a dejar la ciudad.

v. 50. Por el papa Bonifacio VIII.

v. 51. En Roma.

vv. 52-54. Como siempre, se echará la culpa a los vencidos; pero el castigo divino (alude probablemente a la agresión de que fue objeto el papa y a su muerte en 1303) probará la verdad, es decir atestiguará la potencia de Dios, que es verdad absoluta. El v. 54 es fuertemente sintético, pues identifica la verdad en un caso particular (acerca de los reales culpables de la ruina de Florencia), con la verdad suprema (Dios), que juzga y castiga. Esta identificación, que el poeta siente como legítima, es

obra no solo de la inteligencia que universaliza, sino también del sentimiento, que vive el instante en un plano de eternidad. A partir de aquí el relato del destierro, pensado en tiempo pasado y expresado en tiempo futuro, adquiere una sencillez acongojada y altiva.

vv. 58-60. Es el terceto culminante del canto. Dependier de otros para la subsistencia fue, entre todos los mates del destierro, el que más atormentó al espíritu orgulloso de Dante. Recuérdese el episodio de Provenzán Salvani en el canto xi del Purgatorio (esp. el v. 138).

vv. 61-69. Dante participó en las primeras tentativas de los desterrados blancos para forzar con acciones armadas su retorno a Florencia; luego, disgustado, se apartó. El «valle» del v. 63 es metáfora del destierro. Esa «mala y torpe compañía» tendrá las sienes rojas de sangre, pues será derrotada en la acción de la Lastra de 1304, y en otros golpes posteriores, que Dante desaconsejó.

vv. 71-72. El gran Lombardo, que lleva el ave santa (el águila, santa por ser emblema del imperio romano) en la escalera, es el señor de Verona, perteneciente a la familia de los Della Scala o Escalígeros, cuyo blasón estaba caracterizado por una escalera con un águila en su peldaño superior. El poeta se refiere a Bartolomé Della Scala o, menos probablemente, al hermano de este, Alboíno.

vv. 74-75. En general, la acción de pedir, en el solicitante, precede a la acción de dar, por parte del que otorga. El orden se invierte en la relación entre Dante y el gran Lombardo: este le va a dar antes de que Dante pida.

vv. 76-78. En su corte, Dante verá a Can Grande, aún niño. Las empresas militares de este último serán notables, porque, al nacer, recibió el sello del planeta Marte, en cuyo cielo se encuentra Cacciaguida y está en ese momento también Dante (Marte era, entre los antiguos, el dios de la guerra y, en el cielo de Marte, según la *Divina Comedia*, están las almas de los guerreros muertos por la fe, como el mismo antepasado de Dante).

v. 81. «Estas ruedas» son los cielos. Can Grande tenía nueve años en 1300.

v. 82. Antes de que el papa Clemente V (el gascón) engañe al emperador Enrique vii de Luxemburgo, alentándolo para la empresa italiana (1310-1313) y aliándose luego con sus adversarios.

vv. 91-93. La alabanza entusiasta termina con una alusión misteriosa, que da lugar a cualquier suposición. Algunos se basan en este terceto para identificar a Can Grande con el Lebrél del canto i del Infierno. Sobre la amistad entre Dante y Can Grande, véase la Introducción.

v. 96. «Pocos giros» son pocos años (pocos giros del sol o, como dice en el v. 81 de las ruedas celestes).

vv. 97-99. Los «vecinos» de Dante son los florentinos. La vida de Dante se prolongará tanto, que este llegará a asistir al castigo de sus adversarios (probable alusión a la trágica muerte de Corso Donati, jefe de los güelfos negros, acontecida en 1308). «Infuturarsi» (*enfuturarse*) es un verbo acuñado por Dante.

v. III. Esta segunda pregunta de Dante a Cacciaguida es el eco del temor que Dante mismo seguramente experimentaba y valientemente superaba: de que las verdades que iba escribiendo y que herían a los poderosos, le hicieran perder las posibilidades de recibir refugio y protección. La altiva respuesta a estos temores (por boca de Cacciaguida habla la conciencia misma del poeta) cierra el canto con un acento épico. El coraje de decir la verdad afrontando por ella peligros y penurias inspira esta épica dantesca, que en ningún momento es épica guerrera.

vv. II2-II5. Los tres reinos de ultratumba están indicados de un modo cada vez diferentes y, aquí, con particular eficacia: el Infierno está caracterizado por la infinita amargura, el Purgatorio, por la mirada de Beatriz, que representó para el poeta su culminación y su finalidad, y cuya fuerza ascensional permitió que Dante emprendiera la última parte de su viaje, que se realiza, en el Paraíso, «de luz en luz».

vv. II6-120. Las verdades oídas por Dante en su largo recorrido serán desagradables (agrias) para muchos. Pero el callarlas puede disminuir la fama del poeta entre los que considerarán antiguos sus tiempos, es decir, entre la posteridad. Perder fama quiere decir perder esa «vida» póstuma, a través de la cual los muertos siguen viviendo en la tierra.

vv. 121-122. El «tesoro» es Cacciaguida.

vv. 127-129. El consejo de decir *toda* la verdad («toda» está a principio de verso, con un fuerte e insólito acento en la primera sílaba) deriva su especial energía de la vulgaridad intencional del tercer verso, que significa: «y que le duela a quien tiene que dolerle».

v. 134. El viento golpea con mayor energía las cimas más altas; la palabra de Dante herirá en mayor grado a los más poderosos.

v. 136. «En estas ruedas»: aquí, en el Paraíso (las ruedas, ya se vio, son los cielos).

v. 137. En el Purgatorio y en el Infierno.

vv. 139-142. Para conmover y convencer, los ejemplos deben ser ilustres y los temas deben tener el brillo que da una tradición conocida (la moda de los temas humildes en literatura empezará en el siglo XIX, con la corriente romántica).

Resumen de los cantos XVIII al XXX

Después que Cacciaguida enumera a los demás guerreros por la fe que están con él en el cielo de Marte, Dante y Beatriz llegan a Júpiter planeta más claro. Allí las almas forman letras y luego la figura de un águila, que, hablando como un solo ser, satisface dudas de Dante sobre la salvación de los justos no cristianos y nombra luego a algunos de sus componentes (David, Trajano, Ezequías, Guillermo el Bueno, Rifeo). A propósito de Rifeo, da una segunda solución a la duda de Dante. Luego Dante y Beatriz llegan a Saturno, donde, por una escalera de luz se mueven los místicos, entre los que se distingue a San Pier Damiano y San Benito. De allí suben al cielo estrellado, desde donde contemplan las siete esferas y la tierra y donde asisten al triunfo de Cristo y, luego, de María, alrededor de la cual vuela cantando el arcángel Gabriel. María desaparece en lo alto, pero los esplendores que la adoraban se quedan. En el cielo estrellado Dante es sometido a un triple examen teológico, sobre la fe por San Pedro, sobre la esperanza por Santiago y sobre la caridad por San Juan. Luego mantiene un diálogo con el alma de Adán. La actualidad terrenal vuelve con una invectiva de San Pedro contra la corrupción de la iglesia; en seguida los bienaventurados suben al Empíreo y Dante dirige su mirada a la remotísima tierra. Luego asciende con Beatriz al Primer Móvil, donde ve los nueve coros angélicos, que rodean un punto luminosísimo, que es Dios. De a poco los círculos luminosos se borran y los dos peregrinos celestes llegan al Empíreo, el cielo que es pura luz. Allí ángeles y bienaventurados se presentan a Dante como chispas que salen de un río de luz y flores que reciben esas centellas en los bordes. Cuando los párpados de Dante beben esa luz, el río se transforma en la gran rosa de los bienaventurados, entre los cuales revolotean los ángeles.

Canto XXXI

1 En forma, entonces, de cándida rosa
se me mostraba la milicia santa
que con su sangre Cristo desposara;
4 mas la otra que, volando, ve y canta
el esplendor de aquel que la enamora
y la bondad que la hizo tan gloriosa,
7 como enjambre de abejas, que a las flores
vuela primero, y luego allí regresa
donde sabor adquiere su trabajo,
10 en la gran flor descendía, que se orna
de tantas hojas, y a subir volvía
allá donde su amor por siempre mora.
13 Eran sus rostros como llamas vivas,
las alas de oro, y lo demás tan blanco,
que no hay nieve que llegue a tal blancura.
16 Cuando iban a la flor, de grada en grada,
la paz comunicaban y el ardor
que ventilando el flanco se ganaban.
19 y así interpuesta entre la flor y lo alto
toda esa voladora plenitud
no impedía la vista ni el fulgor,
22 pues la divina luz el universo
penetra en la medida de sus méritos,
tanto que nada puede serle opaco.
25 Este seguro y jubiloso reino
con gente antigua y nueva dirigía
su amor y su mirada a un solo objeto.
28 ¡Oh trina luz, que en una sola estrella
brillando ante ellos tanto los conformas,
mira aquí abajo nuestra tempestad!
31 Si bárbaros, el sitio ese dejando
por Hélice cubierto cada día
que con el hijo amado siempre rota,
34 al ver a Roma y sus altos palacios
quedaban asombrados, cuando a toda
cosa mortal Letrán se sobrepuso,
37 yo, que desde lo humano a lo divino,
desde el tiempo a lo eterno me allegara
y de Florencia a un pueblo justo y sano,

40 ¡de qué estupor debí sentirme lleno!
 Asombro y goce preferirme hacían
 no oír nada y quedarme silencioso.

43 Y como un peregrino se complace
 mirando el templo al que llegó por voto
 y espera ya contar cómo está hecho,

46 así por la luz viva paseando,
 la mirada movía por las gradas,
 hacia arriba, hacia abajo y luego en torno.

49 Vi rostros que irradiaban caridad
 por luz ajena y por su risa ornados,
 y gestos que el recato embellecía.

52 La forma general del paraíso
 había ya captado con mi vista,
 no fijándola aún en parte alguna;

55 y me volví con ansia renovada
 a preguntarle cosas a mi amada
 que mi mente tenían en suspenso.

58/4 una pensé hablar, respondió otro:
 Creí ver a Beatriz, y vi a un anciano
 vestido como espíritu glorioso.

61 Sus mejillas y ojos demostraban
 serenidad benigna; su actitud
 cual la de tierno padre era piadosa.

64 Y «¿Ella dónde está?», dije de pronto.
 Entonces él: «Para cumplir tu anhelo
 de mi lugar me hizo salir Beatriz;

67 y si miras arriba, al tercer círculo
 desde el más alto, volverás a verla
 en el trono logrado por sus méritos».

70 Sin responder yo levanté los ojos
 y la vi que se hacía una corona
 con luz refleja del eterno rayo.

73 De la región más alta donde truena
 ningún ojo mortal es tan distante,
 por más que se abandone al mar profundo,

76 cuanto de allí a Beatriz era mi vista;
 eso no me afectaba, pues su efigie
 no descendía a mí mezclada al medio.

79 «Oh mujer en que es fuerte mi esperanza
y que, para salvarme, soportaste
dejar en el infierno tus vestigios,
82 a tu poder, a tu bondad yo debo
la gracia y la virtud que permitieron
que todas estas cosas contemplara.
85 De siervo que era, me tornaste libre
por todos los caminos y las formas
en que poder tenías para hacerlo.
88 En mí conserva tu magnificencia,
de modo que mi alma, que sanaste,
te agrade al desligarse de mi cuerpo.»
91 Así oré, y ella, tan lejana
cual se mostraba, sonrió y miróme,
y luego se volvió a la eterna fuente.
94 Y el santo viejo: «Para que termines
bien tu camino —dijo-, a lo que vine
por ruego y por amor santo enviado,
97 con los ojos por este jardín vuela;
pues el mirarlo aguzará tu vista
para subir por el rayo divino.
100 Y la reina del cielo, por la que ardo
todo de amor, nos hará cualquier gracia,
puesto que yo soy su fiel Bernardo».
103 V como aquel, que acaso de Croacia
nos llega a contemplar nuestra Verónica,
y por su hambre antigua no se sacia,
106 mas dice en su interior, mientras la muestran:
«Mi señor Jesucristo, Dios veraz,
¡así, pues, este fue vuestro semblante!;
109 tal era yo, mirando la vivaz
caridad del varón, que en este mundo,
contemplando, gozó de aquella paz.
112 «Hijo de gracia, ese estado jocundo
—empezó él— no se te hará patente,
si al fondo sigue fija tu mirada;
115 mira hasta el más remoto de estos círculos,
y en su sitial podrás ver a la reina
de que este reino es súbdito y devoto.

118 Alcé los ojos; como de mañana
la porción oriental del horizonte
supera a aquella donde el sol declina,
121 así, como se va del valle al monte
con la mirada, alcancé a ver del borde
una parte más fúlgida que el resto.
124 Y como allí donde al timón se espera
que mal rigió Faetón, hay más incendio
y de un lado y del otro la luz mengua,
127 así aquella pacífica oriflama
se avivaba en el medio; en el contorno
de igual modo la luz palidecía.
130 Y allí en el centro, con abiertas alas,
vi yo a más de mil ángeles de fiesta,
todos distintos en fulgor y en arte.
133 Allí vi que a sus juegos y a sus cantos
reía una belleza que era gozo
en la mirada de los otros santos.
136 Y aunque al decir tuviera tal riqueza
como al imaginar, nunca osaría
ni un átomo expresar de su delicia.
139 Cuando Bernardo vio los ojos míos
en su cálido amor fijos y atentos,
a ella con tal fervor volvió los suyos
142 que hizo a los míos de mirar más ávidos.

Notas al canto XXXI

Introducción

Es un canto de nítida perfección constructiva y de gran intensidad lírica. Contemplativo-descriptiva es la primera parte (la mirada de Dante recorre el Paraíso); la segunda parte central está ocupada por el fuerte choque emocional del alejamiento silencioso y sorpresivo de Beatriz, seguido por la plegaria de Dante a su amada y la sonrisa sin adjetivos que esta le dirige antes de absorberse nuevamente en la visión de Dios; la tercera parte está dominada por la figura de San Bernardo, maestro de misticismo: este guía la mirada de Dante hacia la Virgen María, cuya luz refulge con intensidad auroral en la parte superior de la rosa formada por los bienaventurados. El canto es pura narración mística. La teología asoma solo en la insistencia con que se señala la no espacialidad del Empíreo, que da a la visión de lo aparentemente remoto una sobrenatural claridad y precisión. Pero es un dato teológico necesario para la creación de una atmósfera extraterrena, como sería necesario el dato científico de la ingravidez para la poesía de los vehículos interplanetarios.

Pero este carácter místico del canto podría servir, como sirve generalmente el del canto xxxiii, para probar justamente la tendencia de Dante hacia un intelectualismo crítico, que excluye el abandono, típico en el misticismo vocacional. Es un misticismo más de la voluntad que del sentimiento espontáneo. La mirada de Dante recorre la cándida rosa, y su deslumbramiento no le impide distinguir los momentos, los grados, las posiciones como no le había impedido captar la transformación mágica del «miro gurge» («la maravillosa corriente») del canto anterior.

v. i. Ya ese ilativo «entonces» introduce en lo maravilloso un elemento (aunque sea un simple nexos) sólidamente racional.

vv. 2-6. «La milicia santa», dispuesta en forma de rosa, está constituida por las almas bienaventuradas, esposas de Cristo (a las que Cristo desposó en el acto de su sacrificio). La otra milicia, que vuela y ve y canta la potencia y la bondad de Dios, es la de los ángeles.

vv. 7-12. Como las abejas vuelan a las flores y luego regresan a la colmena, donde elaboran la miel («donde su trabajo adquiere sabor»), así los ángeles bajan a la cándida rosa, cuyos pétalos son las almas santas vestidas de blancas túnicas y vuelven luego a subir hacia donde Dios («su amor») tiene su sede. Para entender estos dos tercetos, es necesario tener presentes los tres del canto anterior en que Dante relata la primera visión que tuvo del Empíreo:

Y una luz vi correr como en un río / de líquido
esplendor, entre dos bordes / pintados de admirable
primavera. / De esa corriente por doquier salían /
chispas vivas, y entraban en las flores, / cual rubíes
que oro circunscriben. / Como ebrias de perfume, ellas
se hundían / en ese prodigioso remolino; / y, si una
entraba, otra de allí salía

La correspondencia es tan plena, que no nos cuesta concebir la primera, maravillosa visión como un desdibujamiento de esta segunda, debido a la poca claridad, a la imperfección ineludible de los sentidos en este cuerpo de carne. El revoloteo de colmena, que se sentía en los tercetos del *miro gurge*, aquí se hace explícito en la comparación de las abejas. Pero esas chispas que se hundían en las flores como rubíes en el oro en que se engarzan y luego se volvían a confundir en la corriente del río de luz, ahora tienen una figura: son ángeles.

vv. 13-15. Los ángeles se ven ahora con un contorno y colores bien definidos, como en el Infierno y en el Purgatorio. También los integrantes de la «milicia santa», que fueron hombres y mujeres, después de haberse presentado, en el Paraíso, como luces cada vez más intensas y como flores *a la vera del miro gurge*, ahora recuperan la nitidez de sus figuras, en una glorificación suprema de lo terrenal, es decir, de lo personal. Es como si, en el reino de la suprema espiritualización, la vocación plástica de Dante hiciera sus últimas pruebas.

vv. 16-18. Cuando penetraban en la rosa de los bienaventurados, comunicaban a estos la paz de Dios y el amor por Dios («el ardor») de que, en su vuelo hacia arriba, se habían impregnado.

vv. 19-24. El interponerse, entre la flor y la altura, de tanta plenitud de vuelo (la imagen tiene un sabor pregongorino) no impedía que las almas vieran a Dios, ni que el fulgor de este último llegara a ellas, pues la luz divina llega a través de cualquier obstáculo a todos en la medida de sus méritos.

vv. 25-32. La descripción particularizada que precede, en la que Dios es aludido, pero no designado con palabras precisas (es: el que enamora a los ángeles, la bondad, el amor, lo alto, la divina luz...) se cierra con una visión sintética, que lleva, con naturalidad, a una invocación conmovida al Ser supremo, aquí, sí, indicado con precisión teológica. La «gente antigua y nueva» (los bienaventurados de todos los tiempos) que poblaba el Paraíso (el reino de la seguridad y del júbilo) dirigía su amor y su mirada a un solo objeto: Dios. Y aquí estalla la plegaria de improviso, interrumpiendo la contemplación. La luz trina en una sola estrella representa a la Trinidad, es decir al Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas y una sola sustancia. La súplica es un grito que surge de la tierra y de su angustia. Dios, en este momento, fuera de todo el refinamiento definitorio de la teología, es, para Dante, estrella en la tempestad de la vida. Pero a la vez, satisface con su triple luz la sed de amor de los bienaventurados. Esta conmovida irrupción de la «terrestridad» de Dante en la atmósfera seráfica del canto se prolonga en los versos siguientes.

vv. 31-33. Los bárbaros que procedían del extremo norte de Europa, de la región sobre la cual se muestran en su rotación la Osa mayor (en la que se había transformado, según la mitología, la ninfa Hélice) y Boote (el hijo de Hélice), eran los más alejados de la civilización romana, los que más debían asombrarse al entraren contacto con su magnificencia.

v. 36. En la época en que triunfó el cristianismo (el palacio de Letrán fue la primera sede de los papas) el empuje de los bárbaros se hizo irresistible.

vv. 37-42. El estupor de Dante al encontrarse en el Empíreo se parece al de los bárbaros en Roma y lo hace enmudecer. La mención de Florencia, al restringir esa visión infinita, dándole asidero en un punto —el punto que más duele— la vuelve, de pronto, íntima y personal. Toda la melancolía de lo terrestre invade con estos versos, y particularmente con el 39, la atmósfera gozosa del Paraíso.

vv. 43-48. Sigue el llamamiento de la tierra. Dante recuerda, mientras contempla, que debe volver y relatar. En este examen general, en esta visión panorámica, la mente de Dante se llena de preguntas.

v. 50. «La luz ajena» es la luz de Dios; la risa es el goce interior.

vv. 58-60. Con este terceto empieza la parte central del canto (la sustitución de Beatriz por San Bernardo), caracterizada por una leve dramaticidad. No se trata aquí de una separación definitiva —o que se teme sea definitiva— como cuando desaparece Virgilio (Purg. xxx), sino de un breve alejamiento, preludio de una eternidad dichosa. Por eso, el episodio, enmarcado en un ambiente de éxtasis y serenidad, se cierra, no con lágrimas, como en el caso anterior, sino con un himno de gracias (vv. 79-90).

vv. 61-63. El retrato de San Bernardo puede hacernos recordar el de Catón, en el canto 1 del Purgatorio; pero aquí se acentúa el matiz paternal (que no está caracterizado ahora tanto por la reverencia que se le debe, como por la ternura que demuestra) y desaparece en cambio la severidad.

v. 64. Dante no pregunta al anciano venerable quién es. La sorpresa angustiada lo lleva a preocuparse solo de la ausencia de Beatriz.

v. 65. El anhelo de Dante es, obviamente, el de la visión de Dios.

v. 72. La corona luminosa que rodeaba la cabeza de Beatriz estaba formada por los reflejos de los rayos de la luz divina que en ella incidían como en un espejo.

vv. 77-78. La distancia era inmensa y la visión inmediata. Dante intenta traducir en términos sensoriales la no espacialidad del Empíreo.

vv. 79-90. Dante no contesta a San Bernardo, no le agradece; contempla a su amada y le dirige estas apasionadas palabras de gratitud que terminan en alta plegaria (agradece lo logrado y pide conservarlo hasta la hora de su muerte). En el ruego final, aun en la solemnidad que procede de la mención de la muerte, vibra el amor: Dante pide la fuerza de conservarse puro, para que su alma, al desligarse del cuerpo, sea digna de Beatriz. Momigliano hace notar que, al dirigirse por última vez a su amada, Dante emplea el «tú», mientras que, en todo el poema, la trata respetuosamente con el «vos», siendo que el la constantemente lo tutea. Creo que eso no se debe al acercamiento, sino, al contrario, al carácter sagrado y casi sacramental que adquiere en este momento la relación entre los dos protagonistas.

vv. 91-93. «La eterna fuente» es Dios. Después de la plegaria de Dante, la sonrisa y la mirada de Beatriz son la única y suficiente respuesta, que cierra, con sobria intensidad de sentimiento, esta historia de amor, sellando un proceso de progresiva unión espiritual, en que el sentimiento de Dante por su amada juvenil encuentra su plenitud. Una sonrisa, una mirada, la absorción en Dios: es el último acto del

drama humano, breve como un suspiro y lleno de luz. Pero el volverse de Beatriz a «la eterna fuente» no es una puerta que se cierra, es una invitación a la eternidad.

vv. 94-102. El ruego y el santo amor (v. 96) que invitaron a Bernardo a asistir a Dante en la ultimísima parte de su viaje son los de Beatriz. «Este jardín» (v. 97) es el Paraíso, donde florece «la cándida rosa». La «reina del cielo» es la Virgen María (Hay que recordar que a San Bernardo se debe en el siglo XII la intensificación del culto mariano en occidente, que tanta importancia tiene para explicar el origen de la lírica amorosa «en vulgar»). Recién después que se cierra el último diálogo mudo entre Dante y Beatriz, Bernardo se presenta discretamente, casi diría incidentalmente. Esta reserva del santo, que respeta el impacto producido en Dante por el alejamiento de Beatriz, es profundamente poética. Y, en este paralelismo con el amor místico de Bernardo por María, el amor mismo de Dante por Beatriz acentúa su carácter sagrado.

vv. 103-108. La Verónica (corrupción popular de *vera icona*: ‘imagen verdadera’) es un paño que lleva vagamente impresos los contornos de un rostro masculino: según la tradición, es el sudario de Cristo y conserva milagrosamente su imagen. Se guarda en San Pedro, en Roma, y se exhibe en determinada época a la veneración de los peregrinos, que, a veces, llegan de muy lejos (Croacia, región eslava al norte del Adriático, es un ejemplo).

vv. 109-111. Dante mira a San Bernardo (al ser que, en este mundo, gozó, a través del éxtasis, de la paz del Paraíso) con el estupor de la reciente revelación y con la intensidad con que el peregrino mira a la Verónica. Al trasluz de la comparación dantesca, captamos el personaje fugaz del peregrino, lleno de fervor ingenuo, arrodillado en San Pedro, con los ojos largamente fijos en la imagen deseada. La comparación de ese deseo con el hambre (que, por ser antigua no llega a saciarse) incide fuertemente en la representación del estado de ánimo de Dante. En general, la identificación entre el peregrino terrestre que anhela ver la imagen de Jesús y el peregrino celeste que, de pronto, se encuentra con el alma de San Bernardo, de cuyo conocimiento directo él también había tenido «antigua hambre», es mucho mayor que en las comparaciones corrientes. La peregrinación paradisíaca es la proyección de una terrestre ansia de cielo.

v. 112. «Hijo de gracia». El ser regenerado por la gracia (en este caso, Dante) es como si hubiera sido engendrado por ella. El estado jocundo es el de los bienaventurados.

vv. 115-117. «Este reino» es el Paraíso, y su «reina» es María, que tiene su sede en el círculo más alto («el más remoto», desde el lugar en que se hallaba Dante) de la «cándida rosa».

vv. 118-123. Hay aquí dos comparaciones trenzadas: a) el lugar donde está María en el borde superior de la rosa brillaba más que el resto, como, de mañana, la parte oriental del horizonte brilla más que la occidental; b) Dante levantó lentamente la mirada, como quien, desde el valle, llega con ella a la cumbre del monte (Las reminiscencias alpinas y apenínicas de Dante no lo abandonan en su viaje astral).

vv. 124-129. La luz de María ha sido (vv. 118-120) la luz de la mañana; ahora que Dante fija en ella los ojos, es un incendio, que va menguando a medida que la mirada se aleja del punto del horizonte en que el sol va a asomar (en que, dice Dante, recurriendo una vez más a la mitología, se espera el carro del Sol, cuyo timón fue manejado tan mal por su hijo Faetón, que se produjo una catástrofe). La oriflama era una bandera roja con asta clorada. Aquí es metáfora de la luminosidad de la Virgen (bandera, pero pacífica).

v. 131. «Arte»: cantos y danzas.

v. 134. La belleza es, naturalmente, la de María.

vv. 139-142. El tema mismo del canto es el amor, llevado a tal punto que se borran las fronteras entre la tierra y el cielo, entre la carne y el espíritu.

Resumen del canto XXXII

San Bernardo contesta las tácitas preguntas que Dante se plantea a propósito del nuevo espectáculo que se despliega ante su vista, nombrando a algunas de las almas bienaventuradas, bien hebreas (que creyeron en el Mesías), bien cristianas.²⁹

29 En el esquema narrativo que coordina los cantos aquí seleccionados, se dejó generalmente de lado la estructura teológica particularmente importante en el Paraíso, pero innecesaria para la comprensión inmediata de los textos propuestos para la lectura.

Canto XXXIII

1 «Oh Virgen madre, hija de tu hijo,
la más alta y humilde criatura,
término fijo de eterno designio,
4 aquella eres que tanto ennobleciste
la humana especie, que su alto hacedor
no desdeñó convertirse en su hechura.
7 En tu vientre el amor ardió de nuevo
cuyo calor aquí en la paz eterna
hizo que germinara así esta flor.
10 Para nosotros meridiana antorcha
eres de caridad, y, entre los vivos,
eres fuente vivaz de la esperanza.
13 Mujer, eres tan grande y tanto vales,
que el que ansia una gracia y no te invoca,
quiere que vuele sin alas su anhelo.
16 No solo tu bondad siempre socorre
a quien te ruega, sino que a menudo
liberalmente al ruego se anticipa.
19 En ti misericordia, en ti piedad,
en ti magnificencia, en ti se aúna
cuanto tienen de bueno las criaturas.
22 Este, que de la ínfima laguna
del universo vino aquí y ha visto
las vidas incorpóreas una a una,
25 te suplica por gracia que le des
tanta fuerza que pueda alzar su vista
más alto, hacia la última salud.
28 Y yo que mi visión nunca deseé
tanto como la suya, a ti dirijo
todos mis ruegos, y ruego te basten
31 para que tú las nubes le disipes
de su mortalidad con tus plegarias,
y así el sumo placer se le despliegue.
34 También te ruego, reina, a ti que puedes
lo que tú quieres, que conserves sanos,
después que tanto vea, sus afectos.
37 ¡Venza tu guardia sus impulsos de hombre!
¡Mira a Beatriz, con cuántos venturosos
por mi ruego hacia ti junta las manos!»

40 Esos ojos que Dios venera y ama,
fijos en el que oraba, nos mostraron
cuán gratos le eran los devotos ruegos;
43 luego a la eterna luz se enderezaron,
hacia la cual no es posible que lleguen
de criatura alguna ojos tan claros.
46 Y en mí, que al fin de todos los anhelos
me aproximaba, tal como debía,
llegó a su extremo el ardor del deseo.
49 Bernardo me hizo señas sonriendo
para que hacia lo alto yo mirara,
pero yo era ya tal como él quería;
52 pues mi mirada, haciéndose más pura,
más y más penetraba en aquel rayo
de la alta luz que por sí es verdadera.
55 Mi visión desde ahora sobrepasa
nuestras palabras ya que ante ella ceden,
y cede la memoria a tanto ultraje.
58 Del mismo modo que el que ve soñando,
después del sueño la pasión grabada
lleva en su mente y lo demás no vuelve,
61 así soy yo, pues casi toda cesa
mi visión, y en mi espíritu destila
aún la dulzura que me vino de ella.
64 Así en el sol la nieve se derrite,
así en el viento, sobre leves hojas,
se perdía el dictamen de Sibila.
67 Oh suma luz, que tanto te levantas
sobre el concepto humano, ahora un poco
a mi mente devuelve de tu aspecto
70 y haz que sea mi lengua tan potente
que una sola centella de tu gloria
pueda dejar a la futura gente;
73 pues, si vuelves un poco a mi memoria
y si sueñas un poco en estos versos,
se juzgará más grande tu victoria.
76 Por la penetración que padecí
del vivo rayo, me habría perdido
si de él mis ojos hubiera apartado.

- 79 Recuerdo que por ello me atreví
a sostener su vista, hasta que uní
al valor infinito mi mirada.
- 82 ¡Oh gracia ingente, por la cual osé
hundir mis ojos en la luz eterna,
tanto que en ella consumí mi vista!
- 85 En su profundidad vi que se interna,
ligado con amor en un volumen
lo que en el mundo se desencuaderna:
- 88 sustancias, accidentes, sus funciones,
como fundidos juntos, de tal modo
que lo que digo apenas lo ilumina.
- 91 La forma universal de tal unión
creo que vi porque más ampliamente
al decir esto siento que disfruto.
- 94 Me causa un solo instante más letargo
que veinticinco siglos a la empresa
que hizo a Neptuno ver la sombra de Argos.
- 97 Así mi mente, toda ella en suspenso,
miraba fija, inmóvil y atenta,
y siempre en ansias de mirar ardía.
- 100 Aquella luz produce tal efecto,
que apartarse de ella hacia otra cosa
es imposible que nadie consienta,
- 103 puesto que el bien, que es del querer objeto,
en ella se concentra, y fuera de ella,
es defectuoso lo que allí es perfecto.
- 106 Será más corto ahora mi discurso
frente a lo que recuerdo, que el de un niño
que baña aún su lengua en el pezón.
- 109 No porque más que un único semblante
tuviese la luz viva que miraba,
pues siempre queda tal como era antes;
- 112 mas por la vista que, mientras miraba,
en mí crecía, aquel único aspecto
al transformarme yo, se me cambiaba.
- 115 En la profunda y límpida sustancia
de la alta luz tres discos se mostraron
de tres colores y una superficie;

118 y uno de otro, cual iris de otro iris,
parecía el reflejo, y el tercero
fuego que por igual de ambos surgiera.
121 ¡Cuán corto es el decir, y cuán endeble
ante el concepto!, y frente a lo que vi
este es tan pobre que es menos que poco.
124 ¡Oh luz eterna, que sola en ti estás,
sola te entiendes y por ti entendida
y entendiéndote, te amas y complaces!
127 El círculo que en ti se aparecía
como una lumbre reflejada, luego
que algo pude mirarlo con mis ojos,
130 en su interior y de su color mismo,
pintado pareció con nuestra efigie
por lo que en él se concentró mi vista.
133 Como en medir el círculo el geómetra
gasta todo su esfuerzo, y ya no encuentra,
pensando, aquel principio que precisa,
136 así yo estaba ante la nueva vista:
quería ver cómo se adapta al círculo
la imagen y lugar en él encuentra:
139 mas yo no tenía alas para aquello:
pero mi mente entonces fue golpeada
por un fulgor en que llegó mi anhelo.
142 Perdió aquí fuerza mi alta fantasía;
mas daba impulso a mi desear y al verle
como una rueda que igualmente gira,
145 aquel amor que mueve sol y estrellas.

Notas al canto XXXIII

vv. 1-6. La preocupación doctrinaria, aunque subyace en todo el canto, se siente en forma especial en estos primeros tercetos y solo aquí, creo, interfiere verdaderamente con la pura expresión poética. Pero la reminiscencia de pasajes escriturales les dan a estos primeros versos un carácter ritual y sagrado, que nos hace olvidar lo que pueden tener de ingeniosidad barroca estas fórmulas de invocación. Estas responden, en efecto, no a un rebuscamiento literario (no quieren ser imágenes insólitas, basadas en sorprendentes contraposiciones), sino a una creencia ardorosamente profesada, que se basa en la coexistencia de atributos que serían contradictorios en el campo de la realidad natural. El hijo de María, Jesús, es, a la vez, Dios, el padre común de todos los seres y, por lo tanto, también de María; lo mismo, en el segundo terceto, el hacedor de María y de todo el género humano que ella ennoblece (Dios creador) se hace su hechura (el hijo, el hombre, Jesús). Estas expresiones antitéticas, características desde siempre del lenguaje religioso —piénsese en los oráculos—, se encontraban ya en la liturgia mariana: «genuisti qui te fecit» (*engendraste a quien te hizo*). No se trata, pues, de barrocos juegos de palabras, sino del «misterio» teológico de la Trinidad. El verso 3 es el más verdaderamente dantesco. La humilde «sirvienta del Señor» se nos presenta como un jalón en la historia, por estar predestinada, desde la eternidad, para el rescate de los hombres. Esos dos adjetivos: «fijo» y «eterno», borran la imagen consuetudinaria de la madre de Jesús, venerada por las almas sencillas como piadosa intercesora para atenuar el castigo del dolor cotidiano, y nos la muestran erguida entre dos eras (lo dice Steiner en sus notas a este canto), ubicada en el tiempo para dividirlo en dos partes, por una decisión que viene desde fuera del tiempo.

vv. 7-9. El amor entre Dios y los hombres, afectado por el pecado original, volvió a encenderse por el sacrificio de Jesús. Ese amor, pues, se renovó en la maternidad de María, que hizo posible el acceso de la humanidad al Paraíso y, por lo tanto, la eclosión de la rosa de los bien-

aventurados. «Esta flor» del v. 9 es la «cándida rosa» del primer verso del canto xxxi.

v. 10. Bernardo se refiere, con la palabra «nosotros», a todos los bienaventurados.

vv. 22-27. Terminada la alta alabanza, que tiene reiteraciones de letanía, el tono se hace menos litúrgico y más poético. Comienza aquí la segunda parte de la oración, con el ruego apasionado a la Virgen para que a Dante le sea concedida la visión de Dios («de la última salud», es decir, «de la suprema salvación»). Con el ruego en favor de Dante volvemos al terreno de la narrativa.

El terceto ascendente que empieza en el v. 22, con sus dos encabalgamientos y el ritmo lentísimo del último verso, resume en el momento supremo el largo itinerario y hace más intenso el ruego concreto de los tercetos siguientes. Esa intensidad, dada por la perspectiva temporal, se vuelve a encontrar en el v. 36 («después que tanto vea»), que proyecta esta precisión más allá de la experiencia suprema, pero incluye todas las etapas anteriores del viaje milagroso.

vv. 28-33. Bernardo reitera el ruego con mayor apasionamiento. La repetición de una misma palabra en el v. 30, así como su reiteración en el v. 32 está destinada a agregar solemnidad a la solicitud, según las preferencias estilísticas de la época (véase otro ejemplo en *Purg.* xxxi, 136). Lo que impide que los hombres vean a Dios, dice Bernardo, es «la niebla de su mortalidad»: solo después de la muerte, la visión cabal, «desplegada», del «sumo placer» (otra forma de designar a Dios) es posible. Bernardo pide a la Virgen que disipe por un instante esa niebla en favor de Dante.

vv. 34-37. Pide ahora Bernardo otra cosa a la Virgen: que vigile amorosamente para que después de una visión tan extraordinaria, Dante se mantenga puro. En el verso 37, María se acerca a la humanidad y recupera su papel de gentil y afectuosa intercesora.

vv. 38-39. Con estos dos versos, humanos y grandiosos a la vez, termina la súplica; la mención de Beatriz, que pide, en unión con todos los bienaventurados, una gracia tan excepcional en favor del ser que la ama y al que ella ama, pone un toque casi doméstico en un conjunto de amplitud infinita.

vv. 40-54. El movimiento de los ojos de la Virgen, que, fijos antes en San Bernardo (hay aquí, apenas aludida, otra singular historia de amor), se vuelven, terminada la oración, hacia Dios, como para interceder en favor de Dante accediendo a la súplica colectiva, conserva algo de la intimidad del terceto anterior, intimidad que se reencuentra luego en la sonrisa de San Bernardo (v. 49), quien con el gesto invita a Dante para

que mire hacia lo alto. «La eterna luz», «el fin de todos los anhelos», «lo alto», «la alta luz que por sí es verdadera» son otras tantas maneras de designar a Dios.

vv. 55-57. A punto de iniciar el relato de la visión suprema, el poeta se detiene para expresar el azoramiento de quien se encuentra frente a una inconmensurabilidad insalvable. No solo le falta la palabra adecuada, sino también el recuerdo nítido (hoy nosotros diríamos que las dos carencias se identifican). Le queda, eso sí, el recuerdo afectivo, el embeleso. La visión, por su carácter absoluto, sobrehumano, derrota la memoria, en que permanece marcado solo lo humano; en cierto modo, el contacto fugaz entre lo limitado y la infinita potencia, ejerce violencia sobre la mente en el acto de sobrepasarla y vencerla. La palabra *ultraje* (en italiano, *oltraggio*, cuya acepción corriente es la misma que en español) está tomada aquí en su significado etimológico de ‘exceso’ —*ultra* significa ‘más allá’—, pero tiene indudablemente un matiz agresivo (nuestra mente siente lo absoluto como un inenfrentable desafío).

vv. 58-66. Esa nostalgia de una visión dulcísima, pero inasible en el recuerdo, da lugar al momento de más intensa poesía de todo el canto. Imposible reproducir en la traducción la musicalidad que el juego de los diptongos y los hiatos, de las consonantes más leves, de las rimas insólitas en *illa* proporciona al texto italiano («Qual è colui che somniando vede, / che dopo il sogno la passione impressa / rimane, e l'altro alla mente non riede, // cotal son io, ché quasi tutta cessa / mia visione, ed ancor mi distilla / nel core il dolce che nacque da essa. // Così la neve al sol si disigilla; / così al vento, nelle foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla»). La visión se desvanece como un sueño, que deja en el alma un rastro de emoción, pero cuya sustancia, por más esfuerzos que se hagan, «no vuelve» a la memoria, una vez despierta; se derrite como la nieve; se pierde como se perdían los responsos de las antiguas Sibilas, escritos en las hojas que el viento, luego, dispersaba.

vv. 67-75. A pesar de todo, Dante pide a Dios («suma luz») que le conceda poder recordar y expresar algo de lo que vio. Los versos 55-75 constituyen algo así como un prólogo al relato de la experiencia mística, pero su tema: el drama de la insuficiencia del hombre frente a lo sobrehumano, impregna toda la última parte del canto, interrumpiendo a menudo su carácter narrativo y revelándose como su principal motivo inspirador.

vv. 76-84. La absorción completa de la personalidad en Dios se expresa aquí con sencilla inmediatez. El «vivo rayo» encandila al protagonista («el valor infinito» del v. 81 y «la luz eterna» del v. 83) a tal

punto de volverlo ciego para cualquier otra luz. Es como si solo existiera esa infinita fuente de luz espiritual, y fuera de ella no hubiera más que tinieblas y miedo. Esa soledad frente a lo divino da valor para la unión mística, en la que se emplean todas las posibilidades del ser: «tanto que en ella consumí mi vista».

vv. 85-90. He aquí el primer aspecto de la visión: la unidad del múltiple universo en un punto, en la esencial sencillez de Dios, en la que están, amorosamente ligadas en un volumen las hojas esparcidas, desligadas en el mundo creado. Este volumen es el orden de la mente divina que se despliega en el universo, mencionado al principio del primer canto del Paraíso. Toda la realidad (escolásticamente vista a través de la multiplicidad de las sustancias —lo que existe por sí—, los accidentes —determinaciones de las sustancias—, y sus comportamientos y relaciones) se ve allí en su «forma universal». El poeta no pretende describirnos al portentoso misterio. Sabe que lo que dice echa sobre ese misterio solo una débil luz. Él mismo cree haber visto esa unidad, no por un recuerdo preciso y transmisible, sino por el goce que produce en él mencionarla.

vv. 94-96. Se interrumpe la narración con otra declaración de impotencia: un instante bastó para nublar en Dante la visión de «la forma universal», más de lo que, en la memoria de los hombres, se haya nublado, por obra de los veinticinco siglos transcurridos, la empresa de Jasón, que, con la nave Argos cruzó por primera vez el Egeo, en pos del velloncino de oro. La pérdida del recuerdo está expresada con una vigorosa palabra: «letargo». La mirada estupefacta que lanza Neptuno (el dios del mar), desde las profundidades del Egeo, a la sombra de la primera nave que osa surcarlo, mirada vieja de tantos siglos y aún no olvidada, le da a esta escena paradisíaca un extraño asidero en la historia humana muy anterior a Cristo. Es una tentativa de transmitir el pasaje desde la atemporalidad al tiempo en términos de remota distancia temporal, nublada de leyenda.

vv. 93-105. Estos versos, que parecen repetir el tema de los anteriores 76-84, tienen un carácter algo distinto, pues aquellos preparan el relato de la visión en su primer momento, y estos prolongan el estado de éxtasis, haciéndonos intuir el goce de la perfección conquistada, que satisface completamente, porque en ella se concentra todo lo bueno a que tiende la voluntad («el querer») del hombre, una vez liberada.

vv. 106-108. Solo algo de lo que Dante recuerda se puede expresar con palabras, y estas serán desproporcionadas frente a ese recuerdo, más que si fueran las de un niño de pecho. La expresión hiperbólica es una

de las menos felices entre las que en este canto sirven para darnos una idea de la inefabilidad de la contemplación estática.

vv. 109-114. Empieza aquí, al hacerse más poderosa y profunda la mirada del protagonista, el segundo aspecto de la visión: la Trinidad. El cambio no se produce en la luz, que es invariable, sino en Dante, que ve ahora en ella lo que antes no veía.

vv. 115-117. No dice de qué colores son los círculos, ni importa. Importa, sí, que sean círculos de colores distintos y una superficie. Son tres y son uno, porque se le manifiestan así a Dante las tres personas de la Trinidad, que, para la religión católica, son una sola sustancia.

vv. 118-120. Un disco era el reflejo de otro, como un arco iris es, a veces, el reflejo de otro arco iris: el Hijo (sabiduría, intelecto, Logos) es el reflejo del Padre (la potencia), es generado por él. De ambos, en igual medida, procede el fuego del Espíritu Santo (amor). El terceto, que quiere transmitirnos uno de los momentos culminantes del éxtasis místico, constituye un poderoso esfuerzo intelectual para visualizar el más difícil de los dogmas, hasta en sus aspectos conflictuales (la diversidad de opiniones acerca de la procedencia del Espíritu Santo de una u otra o de ambas personas restantes de la Trinidad es uno de los pocos problemas doctrinales que separaron a la Iglesia Romana de la Iglesia Griega Ortodoxa). Dante concibe la unión mística como conocimiento, es decir, como un logro de la inteligencia, como una satisfacción del deseo de saber. La luz del Paraíso es «luz intelectual llena de amor» (Par. xxx, 40), su tan anhelada paz es la cesación de la duda, el sueño de la fiera en la cueva, después de la caza, es decir el reposo después de la incesante búsqueda del pensamiento (Par. iv, 127-128).

vv. 121-123. Otro intervalo de desaliento frente a la dificultad de recordar y relatar, que separa el segundo del tercer y último momento de la visión. Insuficiente es la palabra para expresar el recuerdo («el concepto»); más débil aun es el recuerdo frente a lo que el poeta vio.

vv. 124-126. Con este terceto comienza la tentativa de darnos el tercer aspecto de la visión: la unidad de las dos naturalezas de Cristo, la divina y la humana, unión simbolizada por el grifo de los últimos cantos del Purgatorio. Aquí el poeta no busca ni símbolos ni alegorías; lo que vio es para él la absoluta verdad. Para expresarla, se dirige a la divinidad y dice, invocándola, lo que pudo llegar a ver en ella. Este es el terceto de la invocación, que contiene, en una sola luz, la reiteración de la Trinidad; la luz es (Padre), se entiende a sí misma (Hijo) y se ama (Espíritu Santo).

vv. 127-132. En el interior del círculo reflejo (el Hijo), Dante ve un semblante humano, como pintado de igual color del círculo mismo (no discernible, por lo tanto, por parte de ojos normales). En él concentró su vista milagrosamente aguda, en un esfuerzo, a la vez, visual e intelectual.

vv. 133-138. Ningún abandono místico en este momento culminante de la visión de Dios, sino la extrema tensión intelectual del hombre de ciencia que está o cree estar a punto de resolver un difícilísimo problema. El peregrino privilegiado quiere ver cómo se unen las dos naturalezas de Cristo (cómo una imagen finita y particular se adapta a un círculo que es «la forma universal» del mundo creado). No lo consigue, como el estudioso de geometría no consigue medir el círculo por el diámetro, porque ya no encuentra en su mente el principio (una medida común) que creía haber hallado. Ese principio no existe y el problema del geómetra es insoluble. Dante tampoco puede encontrar ese *cómo*.

vv. 139-141. Ese esfuerzo supremo se frustraría si Dante tuviera que confiar solo en sus propias fuerzas («sus alas»). Pero aquí interviene la Gracia que ilumina violentamente la inteligencia del poeta y su deseo queda satisfecho. Es natural que aquí termine el relato y nada más se nos diga. Si a ese *cómo* Dante no pudo llegar con sus «alas» de hombre, tampoco puede expresarlo con palabras humanas.

v. 142. La fantasía pierde fuerza: el viaje milagroso ha llegado a su término.

vv. 143-145. Después de la fulguración, el protagonista vuelve a ocupar su puesto de hombre entre los hombres, en el orden del universo, conformando su deseo intelectual y su voluntad de acción (su «desear» y su «velle», infinitivo latino, este último, que significa «querer» en sentido volitivo) al impulso que les imprime un ritmo regular como el de una rueda y que procede de Dios, el Amor que mueve sol y estrellas. Una conquista le queda: la libertad, que, según él, consiste justamente en moverse de acuerdo con el impulso que Dios imprime al universo, sustrayéndose al dominio de las pasiones materiales. El Paraíso termina, como empieza, con la glorificación del primer motor.

Comentario general al canto XXXIII

Es uno de los cantos más hermosos y más discutidos de la tercera cántica. En él se han centrado las controversias sobre la naturaleza de la poesía dantesca en el Paraíso, sobre la posibilidad de una poesía metafísica o teológica, sobre las relaciones entre estructura y poesía en Dante.

La oración de San Bernardo a la Virgen constituye el vestíbulo del canto. El amor del santo por María, paralelo al de Dante por Beatriz en los últimos cantos del poema, le hace elevar hacia la madre de Jesús un canto de alabanza, en que las fórmulas teológicas del comienzo, con su solemnidad hierática, no consiguen enfriar la calidez del conjunto, que se acentúa al final, cuando Bernardo suplica en favor de Dante, y todos los bienaventurados, entre ellos Beatriz, se unen a él con el gesto.

La narración de la experiencia suprema está caracterizada por el sufrimiento de la inexpresabilidad y de la imposibilidad de recordar y por la expresión, lograda esta, de la intensa dulzura que la visión inefable ha dejado en el alma del poeta. La tensión dolorosa por no poder recordar perfectamente y la fascinación permanente del imperfecto y huidizo recuerdo, encuentra su momento de más alta poesía a continuación de la plegaria de Bernardo. La extrema labilidad de esa visión de lo Absoluto, que luego Dante se esforzará por transmitir a través de continuas protestas de imposibilidad, se refleja aquí en imágenes casi inmateriales y música: el sueño que se desvanece dejando una indefinida emoción, la nieve que se derrite, las hojas livianas que se llevan en el viento el oráculo de la Sibila, son otras tantas figuraciones evanescentes de esa inasibilidad de un contacto visivo cuyo goce intenso llena aún de dulzura el espíritu. Los versos son leves como el sueño, la nieve, las hojas.

En el verso 76 empieza la segunda parte del canto: la visión de Dios y la brusca terminación del viaje.

La primera tentativa de enunciar, en términos generales, la visión suprema es la más impregnada de espíritu místico: toda la personalidad se concentra (pero no se anula, al contrario) en este conocimiento que comprende en sí todo posible conocimiento; la vista se agota en la con-

templación de ese punto que abarca al universo. Luego, los esfuerzos por describir, por transformar en imagen fantástica transferible, una experiencia concebida como puramente intelectual y afectiva, infunden en los últimos tercetos del poema una fuerza penetrante y alusiva, apoyada en una sutil melodía, que resulta altamente poética, pero completamente ajena al abandono místico.

La desproporción entre la comprensión humana y la inmensidad intuitiva en un mundo extra-espacial y extra-temporal que, sin embargo, se ha doblegado a asumir la medida del hombre, sobrecoge a Dante y lo abruma, como la imposibilidad de medir la circunferencia por el diámetro abruma al matemático, que creía tener la clave del problema y siente que se le ha escapado. Pero la gracia divina, en una fulguración, satisface el deseo de Dante de ver cómo la naturaleza humana y divina de Cristo llegan a unirse. Y aquí termina de pronto el poema, por imposibilidad de ir más lejos y porque la meta, lo absoluto, ha sido alcanzada. Dante, que ha sido por un tiempo la excepción, vuelve a entrar en el orden del universo, que hace al universo mismo semejante a Dios (Par. I, vv. 103-105). Se retoma al final, pues, el motivo del orden cósmico con que se inicia la cántica. Y el último verso «l'amor che move il sole e l'altre stelle» (*el amor que mueve el sol y las demás estrellas*) es un eco intensificado del último de cada una de las dos cánticas anteriores: «e quindi uscimmo a riveder le stelle» (*y luego salimos a mirar de nuevo las estrellas*) y «puri e disposti a salire alle stelle» (*puros y preparados a subir a las estrellas*). Son los tres momentos: la visión remota del cielo, la posibilidad de ascensión, el logro. Dante está de nuevo solo, como al principio del poema: obtenida la gracia, la rueda del movimiento universal lo recupera y queda, cerrando el poema, el Dios normal de la teología, Amor que mueve el sol y las estrellas, sujeto del último terceto de la Divina Comedia, colocado al final, como Dante es el sujeto de su primer terceto. Esta simetría de las grandes líneas se le presenta a Momigliano como «la prueba conclusiva de aquella unidad a la vez moral y arquitectónica que Dante ha buscado como supremo criterio directivo de su poema».³⁰

30 D. Alighieri. *La Divina Comedia*, Ed. Sansoni. tomo II Paraíso, p. 857.

Apéndice al comentario sobre el canto XXXIII

Se puede tomar este canto xxxiii del Paraíso como un ejemplo de las discusiones a que ha dado lugar este problema de la estructura a partir del momento en que Croce despertó al mundo de los dantófilos y de los dantólogos con el escándalo de su dicotomía entre estructura y poesía de la *Comedia*.

Su análisis de este canto xxxiii es típico; se puede leer en *Poesia antica e moderna* (Laterza, Barí, pp. 151-161). Para Croce, todo el relato de la visión mística en este canto es «literatura didáctica de excelso argumento, de altísima entonación, pero nada más que literatura, literatura didáctica, con los recursos que le son características». Otorgado el ritual tributo de admiración a esta literatura, hay que buscar —dice— la poesía. Croce declara estar de acuerdo con Cosmo, cuando este afirma que «si el lector no logra ver las verdades que Dante descubre, ve y siente el debatirse de su espíritu para llegar a ellas; y esto basta para crear la poesía». Pero ¿dónde expresa Dante este sentimiento que acompaña la búsqueda?, se pregunta Croce. No en los dos tercios del canto en que se esfuerza en decir y confiesa que no puede decir, «porque aquí claramente continúa el hilo de su exposición teológica llegando al nudo en que la teología debe negarse a sí misma en lo inescrutable y en lo inefable». A continuación Croce indica cuáles son, a su juicio, los versos que pertenecen al tercio restante, de efectivo valor poético (38-39; 40-45; 49-50; 58-66; 91-93; 94-96; 97-99). Y concluye la lectura de estos versos con esta consideración de irónica complacencia: «De esta clase son los deleites, los ilícitos, vedados deleites que experimenta quien, sacrílegamente, reduce Dante a fragmentos, lo desmenuza».

Ahora bien: si abrimos el II tomo de *Discorsi di varia filosofia* del mismo autor, encontramos (p. 75) una visión general de la poesía de la *Comedia*, y especialmente del Paraíso, en neto contraste con esta: Croce afirma aquí el carácter poético de cantos y pasajes doctrinales del Paraíso, negando que sean, como a menudo se piensa, meras teologías, filosofía y cosmología en versos. «En efecto, solo por un preconcepto se puede de-

jar de notar esta poeticidad y de observar cómo resalta, en comparación con la literatura didáctica propiamente dicha y aun en comparación con algunos pasajes del mismo poema, por ejemplo la explicación acerca de los pecados y de los castigos, suministrada por Virgilio en el canto XII del Infierno. Y luego: «Se puede sentir esta vibración de canto, aun en la pacata exposición, desde los primeros tercetos de la primera de las exposiciones doctrinales que se encuentran en el Paraíso: «Le cose tutte quante / hanno ordine tra loro; e questo è forma / che l'universo a Dio fa simigliante». Croce cita toda la primera parte del gran cuadro de la creación que traza Beatriz al final del canto I, hasta el v. 120. Y agrega: «No es razonamiento, sino una onda musical, un «canto fermo», que brota del razonamiento y fluye ante la fantasía».

Y bien: esta afirmación se puede aplicar a casi todos los pasajes del canto XXXIII que Croce relega en la «alta didáctica». No se puede negar que haya una vaga música figurativa en «e l'un da l'altro, come iri da iri / pareo riflesso...» (vv. 118-119) (*y uno se reflejaba en el otro como un arco iris en otro arco iris...*), donde la sensación visual, que queda misteriosa en el concepto expresado en las palabras, se intuye en cierta forma a través del eco recíproco de los sonidos (véase, a este propósito el magnífico comentario de Momigliano), de la misma manera en que la nieve que «si disigilla» —pierde al derretirse su forma— representa el desvanecimiento de los contornos en el recuerdo. La verdadera literatura didáctica está en el canto XI del Infierno y, pasando al Paraíso, en las disquisiciones sobre las manchas de la luna o sobre el voto, o en los tres exámenes de Dante, donde la escolástica se aplica en razonamientos sin asidero en el mundo de los objetos. El sentimiento está, y su calor se siente intermitentemente, pero el esfuerzo hacia la lucidez racional traslada al poeta y a su lector del campo de la fantasía libre al de la lógica, asida a un dato preexistente y fijo, que es el dogma.

La razón de esta contradicción en un pensador tan lúcido está —creo— en el hecho de no haber separado, en la *Divina Comedia*, la estructura narrativa, soporte fantástico de la poesía, y nacido con ella y para ella, de la estructura teológica, armazón constrictiva preexistente, de la que la poesía consigue asimilar solo algunas partes, necesarias como telón de fondo de la narrativa. El relato místico integra el aspecto narrativo.

Momigliano y Fubini, sin haber entrado en la discusión del problema general, tienen, a mi entender, la posición más acertada en este terreno, y especialmente en la valoración del canto XXXIII. Al otro extremo se encuentra Getto, quien llega a una especie de identificación de teología

y poesía, sin separar el silogismo escolástico del impulso místico y de la fuerza fantástica.³¹

³¹ Para esta discusión sobre el c. xxxiii del Paraíso, véanse entre otras cosas, los comentarios a la *Divina Comedia* de Momigliano (Sansoni, Florencia) y Sapegno (La Nuova Italia, Florencia); Benedetto Croce: *Poesia antica e moderna* (Laterza, Bari) y *Discorsi di varia filosofia*, tomo II (Laterza, Bari), además del conocido ensayo de este autor, *La poesia di Dante*, que la misma editorial publicó en ocasión del sexto centenario de la muerte del poeta; Mario Fubini: *Due studi danteschi* (Sansoni, Florencia); Giovanni Getto: *Alcuni aspetti della poesia di Dante* (Sansoni, Florencia).

Apéndice

Apéndice I

Esquema cronológico para encuadrar la vida de Dante

1147-1148. Segunda cruzada, en la que murió Cacciagüida, antepasado de Dante

1176. Batalla de Legnano, en la que las milicias burguesas de la Liga de las Comunas lombardas derrotaron al ejército feudal de Federico I Barbarroja, emperador romanogermánico de la casa sueva de los Hohenstaufen, consolidando así las autonomías municipales. En Alemania, en cambio, la lucha era aún interfeudal: desde la primera mitad de este siglo XII, los adversarios de los Hohenstaufen se llamaban güelfos, mientras sus partidarios tomaron el nombre de gibelinos. Más tarde, esos dos nombres se difundirán en Italia, para designar, respectivamente, a los adversarios y a los partidarios de la autoridad imperial, que, por otra parte, se mantuvo, por más de un siglo, en manos de los Hohenstaufen (hasta la muerte de Federico II, en 1250).

1183. Paz de Costanza, donde se reconocen los privilegios conquistados por las comunas italianas.

Primera mitad siglo XIII. La ciudadanía de Florencia adopta, para los dos partidos en que se hallaba dividida, los nombres de güelfos y gibelinos (según la tradición, en 1215).

1250. Muerte de Federico II de Hohenstaufen, rey de Nápoles y Sicilia y emperador romano-germánico, cuyo programa hegemónico en la península itálica había fracasado en los últimos años de su vida. En Florencia, el partido güelfo (burguesía y parte de la pequeña no-

bleza) conoce un primer período de auge. Se organiza el gobierno llamado del «primer pueblo» y los jefes gibelinos son expulsados de la ciudad.

1260. Las milicias florentinas son derrotadas en Montaperti por el ejército de Siena, por los gibelinos de Florencia exiliados, al mando de Farinata de los Uberti, y por tropas auxiliares enviadas por Manfredi, hijo natural de Federico II, rey de Nápoles y Sicilia y jefe del partido gibelino en Italia. A raíz de esta derrota, los güelfos son echados de Florencia, donde prevalecen nuevamente los gibelinos. Brunetto Latini, escritor florentino que más tarde ejerció un gran influjo sobre Dante en su juventud, enterado de la derrota güelfa al cruzar los Pirineos, cuando volvía de una misión diplomática desempeñada por cuenta de su comuna ante Alfonso X *El Sabio*, rey de Castilla, renunció a volver a Florencia por el momento y se refugió en Francia, donde escribió en francés *Le Trésor*

1265. Nace Dante (Durante), en la familia de los Alighieri, perteneciente a la pequeña nobleza florentina (su antepasado, Cacciagüida, había sido nombrado caballero por el emperador Conrado III). Quedó muy pronto huérfano de madre y creció al cuidado de una madrastra y en compañía de varios hermanos y mediohermanos.

1266. Batalla de Benevento, en la que Manfredi es derrotado por Carlos de Anjou, hermano de Luis IX (San Luis), rey de Francia. Esta batalla marca la instalación del dominio angevino, güelfo y aliado de la corte pontificia, en Nápoles y Sicilia (donde la tradición normando-germánica se ve, pues, substituida por el influjo francés), y el prevalecer del partido güelfo en Italia y especialmente en Florencia, donde los gibelinos no volverán a ocupar posiciones de gobierno. Consecuencia más remota de esta derrota gibelina es la crisis del güelfismo (ver Introducción: nota 7)

1274. Primer encuentro entre Dante y Beatriz (casi seguramente, Beatriz de Folco Portinari, de una destacada familia vecina de la de Dante, que se casó con Simón de los Bardi y murió muy joven, en 1290).

1277. Contrato en que se estipula el matrimonio de Dante con Gemma de Manetto Donati, efectuado, en fecha imprecisa, después de 1287.

1282. Institución en Florencia de una magistratura suprema: los Priors de las Artes, que representaban a las Corporaciones, es decir a la burguesía de los mercaderes y artesanos. Sublevación de Sicilia contra Carlos de Anjou («Vísperas sicilianas»)

Se inicia la guerra que hace pasar la isla del dominio angevino al aragonés, separándola del reino de Nápoles.

1283. Segundo encuentro entre Dante y Beatriz.

1289. Victoria florentina, en Campaldino, contra Arezzo, aliada de la gran rival toscana de Florencia, Pisa. En esta batalla, probablemente, combatió Dante.

1290. Muerte de Beatriz. Comienza para Dante un período de intenso estudio, especialmente en terreno filosófico. El dolor por la desaparición de Beatriz encuentra un alivio en la compasión de la «mujer gentil», de la que Dante, según el relato de la «Vita Nova», acaba por enamorarse. Más tarde, en *Il Convivio*, Dante interpreta alegóricamente este amor, identificando «la mujer gentil» con la filosofía.

1292-1294. Composición de la *Vita Nova* (Vida nueva), culminación y superación de la fase estilnovista de la trayectoria literaria de Dante (ver Introducción). Es el relato novelado del amor del poeta por Beatriz, a través de la recopilación de una parte de su obra lírica juvenil acompañada por prosas intercaladas de carácter narrativo e interpretativo.

1294. Ordenamientos de Justicia de Giano de la Bella, que excluyen a los nobles del gobierno de la ciudad. Luego (1295), se estableció que bastaba la inscripción a una Corporación para tener acceso a los cargos políticos. Dante se inscribió en la Corporación (Arte) de los Médicos y Farmacéuticos.

Muerte de Brunetto Latini, que había vuelto a Florencia después de la batalla de Benevento.

Bonifacio VIII es elegido papa.

1295. Dante es nombrado miembro del Consejo especial del Capitán del Pueblo (nov. 1295-abril 1296).

1296. Es miembro del Consejo de los Cien (uno de los órganos más importantes de la política florentina), de mayo a setiembre.

1297. Forma parte del Consejo del Potestad (El «Potestad» era, en las comunas italianas, en su segundo período, el supremo magistrado, generalmente extranjero, es decir ciudadano de otra comuna. Pero, en Florencia, su poder se encontraba limitado por la existencia de magistraturas paralelas y de numerosos consejos).

1298-1301. Habiéndose perdido las actas de los consejos florentinos correspondientes a este período, falta una documentación pormenorizada acerca de la actuación política de Dante en estos años. Surgen, en este lapso, en Florencia, las dos facciones de los Blancos (encabezados por la familia de los Cerchi) y de los Negros (encabezados por Corso Donati), dentro del güelfismo dominante.

Dante fue blanco, es decir perteneció al bando que defendía la autonomía de la comuna contra las ambiciones angevino-papales.

1300. Año santo.

Fecha ficticia de la visión narrada en la Divina Comedia.

El cardenal de Acquasparta es enviado a Florencia como legado pontificio.

En mayo, Dante va como embajador florentino a San Gimignano. Del 15 de junio al 15 de agosto, fue uno de los Priors. Durante su mandato, Dante votó, y quizás propuso, el confinamiento de los más turbulentos integrantes de las dos facciones en que se dividían los güelfos (la medida afectó a Guido Cavalcanti, quien, confinado en Sarzana, enfermó de paludismo y murió poco después de su regreso)

y, además, se opuso constantemente a las tentativas hegemónicas de Bonifacio VIII y a las maniobras del cardenal de Acquasparta. Este último lanzó la excomunión, por orden del papa, contra la Señoría de Florencia; pero Dante acababa de salir de ella, cuando la medida se hizo efectiva.

En este año, antes o después de su priorato, el poeta realiza un peregrinaje a Roma, en ocasión del Año Santo.

1301. Abril: Dante es nombrado por los interesados sobrestante de los trabajos de refacción y ensanche de la calle florentina de San Prócolo, 1.º de abril-30 de setiembre: forma parte nuevamente del Consejo de los Cien. Toma dos veces la palabra para sostener que la República no debía seguir enviando tropas al papa, para ayudarlo en las pequeñas guerras que sostenía contra algunos Señores, cuyos dominios estaban enclavados en los Estados Pontificios (en este caso, los Aldobrandeschi).

Octubre: en la inminencia de la llegada de Carlos de Valois, hermano del rey de Francia, enviado por el papa a Florencia, ostensiblemente como pacificador, pero, en realidad, para apoyar a los Negros, el gobierno Blanco resuelve enviar una embajada a Bonifacio VIII.

Uno de los miembros de tal embajada, probablemente el más importante, fue Dante. Se puede decir que, con este viaje a Roma, comienza el destierro del poeta, pues los acontecimientos, que se sucedieron con ritmo rapidísimo, le impidieron el regreso. En efecto, el papa, al dar licencia de retirarse a los demás embajadores, retuvo a Dante mientras se producía el cambio en la política interna de Florencia.

10 de noviembre: después de negociaciones, en las que la Señoría blanca demostró su indecisión y su debilidad, Carlos de Valois entró en Florencia. Se produjo un golpe de estado: fue depuesta por la violencia la Señoría legal, substituida inmediatamente por una Señoría Negra. Fue llamado, como Potestad, Cante de los Gabrielli de Gubbio, un instrumento de Corso Donati (jefe de los Negros), quien legalizó las persecuciones contra el partido derrotado. Ardieron las casas de los Blancos; hubo muertes, torturas y condenas.

1302. Uno de los primeros condenados fue Dante, por sentencia con fecha 27-1-1302. La acusación era de «barattería» (peculado) y oposición al papa. La condena consistía en una cuantiosa multa, dos años de confinamiento y exclusión perpetua de los cargos públicos. No habiéndose hecha efectiva la multa, se pronunció el 10 de marzo, contra Dante, una nueva sentencia, que condenaba al acusado a la hoguera.

8 de junio: encuentro entre desterrados blancos (Dante es uno de ellos) y algunos gibelinos, en San Godenzo, para preparar una expedición militar que les permita volver a Florencia.

1303. Como consecuencia de estas tentativas, se agravaron las condenas.

En la de Dante fueron incluidos sus hijos, en cuanto rebasaran la edad de 14 años.

Hubo otras tentativas fracasadas; los resentimientos y las recriminaciones recíprocas, que son la consecuencia inevitable de tales fracasos, hicieron que Dante se separara de sus compañeros de destierro e hiciera «parte de sé stesso» (se constituyera, él solo, en un partido). Desde ese entonces, sin que su lenguaje político pierda nada de su virulencia, él no quiere ser ya ni güelfo, ni gibelino, ni Blanco, ni Negro; solo un combatiente por la justicia.

Termina la guerra angevino-aragonesa por la posesión de Sicilia. El largo conflicto entre Felipe El Hermoso, rey de Francia, y Bonifacio VIII, continuación modernizada de las luchas entre el poder religioso y el poder civil del emperador en la etapa histórica inmediatamente anterior, conoce su fase más aguda cuando, en este año, Nogaret, enviado por el rey de Francia, asalta, junto con los Colonna, enemigos locales de Bonifacio VIII, la residencia papal de Anagni, y toma prisionero al papa, ofendiéndolo gravemente.

Liberado por el pueblo, Bonifacio murió a los pocos días (octubre).

A partir de este momento, la cronología dantesca es mucho menos segura. Hay muchas hipótesis, tradiciones no confirmadas, aproxi-

maciones. Sabemos que el poeta encontró un refugio en la corte del señor de Verona, Bartolomé de la Scala.

1304-1307. En estos años Dante escribe dos obras importantes: «De vulgari eloquentia» (en latín, en defensa del empleo de la lengua materna, el «vulgar», en una época en que el latín se consideraba como la única lengua de la cultura) el *II Convivio* (en vulgar, obra de filosofía, bajo la forma de un comentario a canciones de carácter doctrinal), ambas inconclusas.

En este período, después de la muerte de Bartolomé Della Scala, Dante va peregrinando de una ciudad a otra. Lo encontramos en Treviso (en la corte de Gerardo da Camino), en Padua, acaso en Bolonia, seguramente —en 1206— en Lunigiana, donde le dieron hospitalidad los marqueses Malaspina, quienes en una oportunidad lo enviaron como embajador al obispo de Luni (Spezia).

1305. Sube al trono papal el francés Clemente v, con quien empieza el «destierro» de la sede pontificia en Aviñón y su absorción en la órbita de la política francesa.

1307-1321. Ámbito cronológico probable de la composición de la *Divina Comedia*. Inútil mencionar aquí las discusiones al respecto. Baste recordar la teoría, que reposa en una noticia muy discutida de Boccaccio, según la cual los primeros siete cantos del *Infierno* fueron escritos en Florencia antes del destierro, aunque modificados posteriormente.

1308. Es probable que remonte a este año (¿o al año 1313?) la estadía de Dante en Lucca.

1308-1310. Algunos sostienen que, en este período, el poeta estuvo en París y en el sur de Francia. La mayoría de los dantistas tiende a negarlo.

1310. Enrique vii de Luxemburgo, emperador romano-germánico, realiza su expedición a Italia. Es el primer emperador, después del gran interregno (vacancia del imperio desde la muerte de Federico ii al advenimiento —en 1273— de Rodolfo de Habsburgo), que toma en serio la misión universal inherente al título imperial y parece re-

cordar que de acuerdo con este, su capital moral es Roma (véanse las invectivas de Dante contra los antecesores de Enrique VII, en *Purg.* VI). Se presenta, no como gibelino, sino como defensor de la justicia y de la paz por encima de los partidos. La misión pacificadora estaba destinada al fracaso: el emperador se encontró en seguida en manos de los grandes señores gibelinos de la Italia del norte. Pero Dante creyó ver realizado su sueño. Dirigió una epístola a «los príncipes y pueblos» de Italia, anunciando la salvación. Y corrió a rendir homenaje al salvador. Contra el emperador se manifestaron muy pronto la güelfa Florencia, el rey de Nápoles y Clemente V.

1311. Violenta epístola de Dante a los florentinos rebeldes y otra al emperador, exhortándolo a aplastar «a esa pequeña zorra maloliente», que era Florencia. La ciudad responde excluyendo a Dante de una amnistía decretada en setiembre. El poeta se encuentra en este momento en el Casentino (alto valle del Arno).

1312. Después de haber sido coronado en Roma, según la costumbre, Enrique VII regresa al norte y se decide a atacar Florencia. Hay florentinos exiliados en su ejército; Dante se abstiene de intervenir con las armas. De todos modos, el ataque fracasa.

Desde el Casentino, Dante se traslada a Verona donde goza de la hospitalidad de Can Grande della Scala, que él había conocido niño en la corte de Bartolomé y al que más tarde dedicaría el Paraíso, con una célebre epístola.

1313. Agosto: muerte de Enrique VII. Se cierra el único paréntesis de esperanza en el largo destierro de Dante.

1314. Muerte de Clemente V. Epístola de Dante a los cardenales italianos para que elijan a un papa peninsular que vuelva a establecer la sede pontificia en Roma.

1315. Florencia, derrotada en Montecatini, decreta una nueva amnistía, imponiendo, sin embargo, a los exiliados que regresen, condiciones humillantes. Dante rechaza el perdón con una célebre carta «a un amigo florentino». Se le confirma entonces la condena capital.

1317-1321. Dante pasa sus últimos años en Ravena, ciudad llena de recuerdos bizantinos, en la corte de Guido Novello da Polenta, sobrino de aquella Francisca que el poeta immortalizó en el canto V del Infierno.

1319. Correspondencia poética en églogas latinas con el docto poeta boloñés Juan del Virgilio, que invita a Dante a cultivar la poesía latina y a realizar una visita a Bolonia. Dante rechaza cortésmente, en elegantes hexámetros, ambas exhortaciones.

1320. En Verona, interviene con una conferencia en latín (*Disputatio de aqua et terra*) en una discusión acerca de la altura respectiva del agua y de la tierra en el globo.

1321. De regreso de una misión diplomática a Venecia por cuenta de Guido Novello, muere Dante en Ravena, el 14 de setiembre, a los 56 años de edad, después de haber puesto el punto final a su poema.

Nota: Muy discutida es la fecha del tratado dantesco «De Monarchia», imposible de ubicar en una cronología, mientras no se llegue a alguna conclusión.

La mayoría de los dantistas tiende a relacionar de alguna manera este tratado en latín, que sostiene la independencia recíproca de los dos poderes universales que dominaban, por lo menos teóricamente, la vida medioeval, el papado y el imperio, con la desafortunada expedición italiana de Enrique VII de Luxemburgo (1310-1313). Ocho años después de la muerte de Dante, el cardenal Bertrand du Pojet, enviado papal, hizo quemar por el verdugo, como herético, en Bolonia, el tratado en que Dante había condensado su pensamiento político, de tinte indudablemente averroísta (ver Intr.).

Apéndice II

Dante, poeta del conocimiento³²

Dante es poeta tan universal, que puede acompañar las distintas vidas y los distintos momentos de una vida. Quien se ha detenido a escucharlo por un tiempo, luego lo lleva consigo. Poeta desterrado él mismo, su poesía ha dado por el mundo calor de hogar a los desterrados; hombre de partido, ha hecho de la pasión política un alto motivo inspirador de su mundo fantástico; y el amor hace vibrar en él todas sus cuerdas, desde las más puras (Beatriz) hasta las más ardientes (la Petra o Francesca), desde las que se identifican con la caridad evangélicamente entendida, hasta las que resuenan de un épico clamor de justicia (que es también Amor).

Hay un Dante que es de todos los lectores y de todos los momentos: el de Francesca y de Farinata y de Ulises y del conde Ugolino; el de Manfredi y Casella; el que transfigura épicamente la imagen del pobrecito de Asís, haciendo de él el combativo esposo de su amada, la Pobreza.

Pero la complejidad y la riqueza de la poesía dantesca hacen que, de acuerdo con el ángulo visual que elijamos, de acuerdo con nuestro propio «momento espiritual», aspectos que nos habían parecido secundarios, de pronto se iluminen y vistan de su luz toda la obra.

Dante se consideraba y se definía a sí mismo como «poeta de la rectitud», es decir de la justicia. Y en la Epístola a Can Grande, cuya

³² Leído en celebración del VII centenario del nacimiento de Dante en el Instituto Italiano de Cultura de Montevideo el 27-VIII-1965 y publicado en la *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, Montevideo, n.º 22, 1965.

paternidad hoy casi todos los estudiosos le reconocen, la Divina Comedia es ubicada en el dominio de la ética, pues, dice el poeta, está dirigida a la acción. Este es el aspecto que Dante sentía como primordial en sus versos y en su prosa; nosotros no lo sentimos como el más alto, pero acaso como aquel en el que captamos con mayor inmediatez lo humano.

Por extraña paradoja, con este aspecto que podríamos llamar práctico (en el sentido en que decimos que lo moral pertenece a la esfera de lo práctico) está relacionada otra faceta de la poesía dantesca, en apariencia la más abstracta, la que Croce, por eso mismo, tiende a considerar apoética: es la que tiene como motivos inspiradores la ciencia y el pensamiento, inseparables, en la Edad Media, de la teología.

Es un aspecto que fue muy estudiado por los dantólogos del siglo pasado, en relación con los entusiasmos cientifistas finiseculares. Pero se trataba de un interés dirigido esencialmente al contenido de ese bagaje doctrinario; y hoy nosotros, en terreno literario, estudiamos esencialmente la poesía, en que todo contenido queda absorbido y, en los casos mejores, absorbido sin residuos.

Por eso mismo, no es la astronomía de Dante la que nos interesa en primer término, ni algunas de sus extraordinarias intuiciones, ni el hecho de que él se encontrara, en general, en la vanguardia de la ciencia de su tiempo, sino el hecho de haber sentido todas esas cosas con su fantasía creadora de poeta.

Y, hoy, ese es el aspecto de la poesía de Dante que más tiende a quedar en la sombra. Su importancia se me presentó de pronto, como suele suceder, desde el mirador de la Facultad de Humanidades y Ciencias —que es mi Facultad—, por el hecho mismo de la conjunción de estos dos términos: Humanidades, Ciencias, que hoy el vertiginoso progreso científico tiende a alejar cada vez más, creando en ambas ramas del conocimiento una, a menudo inconsciente, sensación de desamparo. Y esa necesidad de reacercamiento, que nosotros, los de Letras, sentimos con particular urgencia, pero que parece embargar, a veces, también a nuestros compañeros de Ciencias, se sitúa naturalmente, cuando dirigimos la mirada hacia atrás, en busca de un tranquilizador punto de partida, bajo el signo de Dante, que sintió poéticamente la ciencia, o lo que para él y sus contemporáneos era ciencia.

Traté de demostraren otra ocasión que la definición misma del Paraíso dantesco no puede ser más que la «épica del conocimiento».

El Paraíso es, para Dante, esencialmente la visión gozosa de la verdad: «luz intelectual llena de amor». Por esto, el poeta pudo decir, en la prosa doctrinaria del *Convivio*. «La ciencia es la última perfección de nuestra alma, en la cual está nuestra última felicidad» (Conv. I, I, 1); en ella se siente el placer altísimo de bienaventuranza, que es el máximo bien en el Paraíso» (Conv. III, xv, 2), dándole así un valor moral y religioso al conocimiento.

Claro que la ciencia era, para él, la de Aristóteles a través de Santo Tomás, culminación del trabajo independiente de la razón humana, que, completado por la Gracia y la revelación, se convertía, a sus ojos, en la substancia misma del Paraíso. Siendo ante todo poeta, Dante es acaso, entre los poetas, quien mayor esfuerzo ha realizado para hacer de todo lo humano, y especialmente de lo más noble del hombre, según él, el pensamiento filosófico y la ciencia, poesía, y para que la poesía fuera también ciencia y pensamiento. Fue quien más sintió el valor de creación y concreción que tiene la palabra y quien más sintió la tragedia de la palabra, que es la tragedia del hombre frente al conocimiento, puesto que lo inexpresable se identifica, en el fondo, con lo inasible.

El presentimiento de la identidad entre la palabra y su significación, lo aleja de toda la literatura didáctica medioeval. Para él no se trató nunca de vestir afirmaciones científicas y filosóficas con hermosas palabras, tarea para la cual numerosísimas *artes dictandi* en toda la tradición mediolatina y las más recientes en idioma «vulgar» le ofrecían minuciosos preceptos, sin hablar de la Retórica de Brunetto Latini, ni de los ejemplos que Brunetto Latini mismo había dado con *Le Trésor* en francés e *II Tesoretto* en italiano.

La tentativa de Dante, aun en los momentos menos felices, a pesar de que sus ideas estéticas eran las de su tiempo, fue mucho más seria y profunda. Es cierto que Dante no tuvo la conciencia quisquillosa o, más bien, exasperada, que tenemos nosotros, de la distinción entre la razón y la fantasía, entre la expresión del pensamiento y de los valores científicos por un lado y el arte por el otro. Y quiso darnos, en su obra, toda su visión del mundo, considerando la verdad, no como

el contenido, sino como la fuente de la poesía. El poeta, para él, era un maestro y un profeta.

Esta es, según Croce, la debilidad de la poesía metafísica, científica, histórica, de Dante. Para Croce, no se da poesía de la inteligencia, sino solo del sentimiento universalizado por la fantasía. Y es cierto que Dante es ajeno a esas distinciones; pero, en los momentos más felices, consigue volver combustible su ciencia y revelar su luminosidad. La contestación a Croce la da, en este aspecto, su discípulo Luigi Russo, cuando en discusión con él y a propósito de Dante, escribe (*Critica letteraria contemporanea*, Laterza-Bari, II, p. 9): «El arte no nace, sino que se vuelve ingenuo... a través de una purificación y sublimación de cultura, cada vez más rigurosas. El arte es una flor que surge sobre una hecatombe de historia.» Y cita, para ejemplificar, un terceto de Dante (Purg. XVIII, 143-145), que se refiere a una cadena previamente mencionada, de pensamientos distintos (pensamientos, no imágenes): «e tanto d'uno in altro vaneggiài, / che li occhi per vaghezza ricopersi, / e'l pensamento in sogno trasmutai» (*Y tanto de uno a otro [pensamiento / fui vagando, que, para saborearlos, cerré los ojos, y el pensamiento en ensueño transformé.]*)

Este pensamiento que, sin dejar de ser tal, se convierte en ensueño, puede ser la definición sintética de ese aspecto especulativo, cuyo examen hoy se prefiere no encarar, de la poesía de Dante.

Esta es, pues, a menudo, poesía doctrinaria, poesía de pensamiento, pero no didascálica, que querría decir centrada dos veces, separadamente, en la forma por un lado y, por el otro, en el contenido.

Dante mismo se define como poeta en sentido absolutamente unitario: «l' mi son un che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / Ch'è detta dentro vo significando» (*Yo soy alguien que, cuando Amor sopla, escribo, y de aquel mismo modo que dicta por dentro, voy expresándome*).

Amor toma, en este contexto, un sentido tan extenso, es tèrmi no de aliento tan amplio, que llega a identificarse con la poesía misma, pero una poesía que implica a todo el hombre, con todos sus valores. Y no es una identificación personal de Dante y antojadiza, sino bien sumergida en la mentalidad de una época en que un tratado de

gramática y métrica provenzales podía titularse *Leys d'Amor* (leyes de amor).

Toda la Edad Media había aspirado y aspiraba a la unidad; pero la había buscado a través del mantenimiento de un idioma de la cultura cada vez más separado de los lenguajes vernáculos; la había buscado en una religión única que empezaba a resquebrajarse en cuanto surgían corrientes de religiosidad espontánea y popular, fuera de la burocracia eclesiástica; la había buscado en una sabiduría ordenada en enciclopedias que se esforzaban en comprender, clasificándolo empíricamente, todo el conocimiento; la había buscado en una historia que, siempre y en todas partes y con cualquier centro de interés, era historia universal.

Solo pocos espíritus privilegiados, precursores de la mentalidad renacentista, sienten entonces la unidad a que aspiraban como organicidad. Dante es acaso el máximo representante de estos precursores.

Y como más tarde Leonardo veía en la pintura una forma de conocimiento y el instrumento de creación de un mundo, así Dante concebía la poesía, su poesía, como la organizadora poderosa, para el hombre y a imagen del hombre, de un universo que era el suyo, y del que formaban parte la tierra y el cielo, el tiempo y la eternidad.

No se trata de estudiar a Dante como filósofo, ni a Dante como hombre de ciencia, aunque fue una y otra cosa, de acuerdo con su tiempo (pero con un fervor y una sinceridad que lo acercan a nuestro tiempo y a cualquier tiempo). Se trata de verlo en su esfuerzo poderoso por ser poeta de todo sí mismo, por darnos, fundidos en el crisol de su creación, su pensamiento y su fe, su amor y su angustia, su humilde devoción y su soberbia indignación; y por darnos de sí mismo, por lo tanto, también el pensamiento y la ciencia y las dudas inherentes a uno y a otra.

Por eso no encontramos, sino pocas veces en su obra versos puramente didácticos. Para elegir un ejemplo, diríamos, corriente, es decir sin el brillo de los trozos generalmente citados, recurramos a una zona en sombra, de tipo que puede ser considerado simplemente conectivo, del célebre episodio de Cacciagüida, en el Paraíso. No hay asomo de afán didáctico, sino expresión natural de una situación,

objetivamente trabada con un substrato filosófico-teológico, en las palabras que, en el cielo de Marte, Dante dirige al alma bienaventurada de su antepasado Cacciagüida: «O cara piota mia che si t'insusi / che come veggion le terrene menti / non capere in triangol due ottusi, / cosi vedi le cose contingenti / anzi che sieno in sé, mirando il punto / a cui tutti li tempi son presentí» (Par. XVII, 13-18) (*Querida raíz mía que estás tan alto que, como las mentes terrenales ven que no caben dos ángulos obtusos en un triángulo, así ves las cosas contingentes antes de que existan en sí, mirando el punto en el cual todos los tiempos están presentes...*).

Dante quería conocer su propio futuro y se lo hace anunciar por Cacciagüida, que, en el Paraíso, goza de la visión de Dios. Y Dios es el punto en el cual todos los tiempos están presentes y en el cual todas las cosas son en esencia (ante rem, decían los escolásticos), antes de existir en el tiempo (*in re*). En Dios, en ese punto que resume todo el tiempo y todo el espacio, Cacciagüida puede verlo todo con la evidencia con que la vista mental inmediatamente percibe que no puede haber dos ángulos obtusos en un triángulo. La imagen fuertemente intelectualizada, es, sin embargo, de una gran eficacia representativa, y corresponde no solo a una manera de pensar usual en Dante, sino al carácter fuertemente incorpóreo que él quiere imprimir a su Paraíso, cuya luz es «luce intellettuale piena d'Amore»; y recalco tanto *intellettuale* como *Amore*.

Su Dioses, a la vez, el Dios místico de San Buenaventura y el Dios racional de Santo Tomás; el terceto que, en el trozo citado, se refiere a él («cosi vedi le cose contingenti / anzi che sieno in sé, mirando il punto / a cui tutti li tempi son presentí») es una poderosa síntesis del problema de los universales que había atormentado fecundamente toda la Edad Media, así como se presenta resuelto en el tomismo. Pero a la vez nos da una imagen, no por abstracta menos eficaz, de ese punto que todo lo unifica y en que la luz intelectual de Cacciagüida lee, con evidencia inmediata, el futuro de Dante.

Esta poesía no deja de ser, según la exigencia crociana, liricidad.

En efecto, aun cuando se trata de temas científicos, históricos, filosóficos, la nota dominante es la autobiográfica, y, por eso mismo, la máxima preocupación expresiva es la de la fidelidad a un estado de

ánimo interior. Tal preocupación es objetivada en una exhortación de Beatriz al poeta, que vacila en plantear a Cacciagiüida su pregunta: «Manda fuor la vampa / del tuo disio, mi disse, si ch'ella esca / segnata bene de la interna stampa» (*Haz que salga la llamarada de tu deseo, me dijo, de modo que ella esté bien marcada por el sello interior*).

Había dicho en el Purgatorio: «Quando // Amore spira, noto, ed a aquel modo // Che detta dentro vo significando.»

Identidad de intuición-expresión, dice Croce, es la definición misma de la poesía o, más en general, del arte.

En este sentido, Dante, que fue esencialmente poeta, pero que consideraba la poesía misma como sabiduría, fue poeta del pensamiento, de la ciencia y de la historia; y todo eso introdujo en su viaje por los tres reinos de los muertos, que es un viaje por su propia alma tenazmente apegada a la tierra y anhelante de cielo, sedienta a la vez de verdad y de fe, empeñada en un poderoso esfuerzo por hacer de esas dos formas de sed un solo logro, postergado para el más allá. Pero aquí, en la vida terrenal, Dante exalta el impulso hacia el conocimiento, que constituye la humanidad misma del hombre y se concreta en tres formas: en la experiencia, en la duda, en la búsqueda.

En un mundo que tendía a despreciar el cuerpo para exaltar solo los valores espirituales, Dante revaloriza la experiencia sensible. Ya la escolástica con Santo Tomás había puesto la experiencia en la base del conocimiento: «No hay nada en el intelecto que no haya estado antes en los sentidos». Pero Dante va mucho más lejos: «El vuelo de la razón —dice—, es corto tras los sentidos» y «la opinión de los mortales suele errar donde los sentidos no sirven de llaves para abrir el camino» (Par. II, 56 y ss.). Sé que estos versos son generalmente interpretados en forma distinta. Pero a mí me parece natural la interpretación que si no solo en sí misma, sino también en la comparación de ese texto con otros como este: «Nel suo aspetto tal dentro mi fei, / Qual si fé Glauco nel gustar dell'erba, / Che il fé consorte in mar degli altri Dei. / Trasumanar significar per verba / Non si poria; pero l'esempio bastí / A cui esperienza grazia serba» (*Mirándola [a Beatriz] me volví por dentro como se volvió Glauco al saborear la hierba que lo hizo Dios entre Dioses en el mar. No se podría expresar con palabras el superar la condición humana; por lo tanto baste el ejemplo a*

quien la gracia divina le reserva la experiencia (después de la muerte, en el Paraíso).

Aquí se trata de la experiencia no sensible, a la que Dante en el poema se acerca, sin embargo, por milagrosa excepción, con sus cinco sentidos.

Pero, en otros pasajes, la experiencia de que se habla tiene carácter material. Por ejemplo, a propósito de la falsa opinión de Dante acerca de las manchas de la luna, Beatriz dice: «Da questa istanza può deliberarti / esperienza, se già mai la provi / ch'esser suol fonte ai rivi di vostr'arti» (*De esta falsa opinión puede liberarte la experiencia, si alguna vez la realizas, que suele ser fuente a los ríos de vuestra ciencia*). Y sigue la descripción de un experimento que parece sacado de un manual de óptica.

Llevado por sus tendencias profundas al racionalismo, Dante se resiste a ser arrastrado por este. Sostiene la independencia recíproca de la razón y de la fe, pero no quiere negar esta última. Le da por tanto como fundamento, donde la razón no la explica, la revelación confirmada por la experiencia mística, experiencia al fin. En la primera parte del Paraíso el silogismo reina soberano; pero, a medida que Dante sube y la luz de Beatriz se intensifica, la experiencia di recta, es decir el relato, recupera sus derechos. Así, por el camino místico, que para nosotros es un camino de paradoja, llega Dante al mismo terreno en que, con la misma paradoja, se encontraban los franciscanos de Oxford, que echaron, con Bacon, los cimientos de la ciencia experimental. En otras palabras, esta exaltación de la experiencia sería un aspecto del combate interior de Dante contra los residuos de su «extravío» (de lo que él consideraba extravío), cuyo aspecto filosófico era un racionalismo tendencialmente averroísta.

Pero el impulso que procede de su entusiasmo racionalista no se agota y es en él activo y fermental.

Un acento épico resuena, en efecto, cuando el poeta exalta las conquistas de la razón, conquistas humanas y por lo tanto nunca definitivas ni perfectas, que nunca satisfacen plenamente la sed de conocimiento del hombre («la concreata e perpetua sete» (la sed innata y perpetua) Par. II, 19), conquistas que están continuamente acicateadas por la

angustia de la duda, pero que constituyen lo más humano del hombre, la sustancia misma de esa continua superación que, según Dante, está destinada a aquietarse llegando a la perfección solo después de la muerte, en la certidumbre de la experiencia definitiva.

«lo veggio ben che già mai non si sazia / nostro intelletto se'l ver non lo illustra / di fuor dal qual nessun vero si spazia. / Posasi in esso come fiera in lustra / tosto che giunto l'ha; e giugner puollo: / se non, ciascun disio sarebbe frustra. / Nasce per quello, a guisa de rampollo, / a piè del vero il dubbio: ed è natura / ch'ai sommo pinga noi di collo in collo» (Par. IV, 124-132) (*Yo veo bien que nunca se sacia nuestro intelecto, si no lo ilumina aquella verdad fuera de la cual ninguna verdad se extiende. / Descansa en ella, como fiera en la cueva, en cuanto la ha alcanzado; y puede alcanzarla: si no todo deseo sería en vano. / Nace por aquella como nuevo brote, al pie de la verdad, la duda; y es la naturaleza la que hasta la cumbre suprema nos impulsa, de altura en otra altura*).

Llegados al final, nos olvidamos del sueño abandonado de la fiera cansada en la cueva. El trozo termina con estos acordes triunfales que celebran la ascensión incesante del hombre de una altura a otra más elevada, en busca de una verdad que nunca es completa, puesto que de ella brota siempre una duda ulterior, pero que es cada vez más excelsa; y esto, mientras dure la vida. El descanso, para después; pero, en esta epopeya de la ciencia, ese después no es lo que tiene mayor relieve. El acento está puesto en el esfuerzo fecundo de hoy, y el de mañana y el siguiente, en la tierra.

La representación del hombre como el héroe del conocimiento, como el ser que ansía saber y a esa sed («concreata e perpetua») sacrifica familia, afectos y la vida misma, en un vuelo impetuoso a través de lo desconocido, en un entusiasmo de exploración, que, en terreno estrictamente histórico, se puede definir como prerrenacentista, pero que, en el terreno de la poesía es el impulso mismo que anima la ciencia, está dada en el Ulises del canto xxvi del Infierno.

El canto de Ulises es un descanso en la ruta dolorosa a través del paisaje infernal: el recuerdo dolorido de Florencia, en su comienzo, luego el campo, y por fin el mar, en la parte central y final.

La apertura está lógicamente relacionada con el tema anterior, el de los ladrones, pero representa la forma de salir de él a través de un recuerdo terrenal y personal: Florencia. La meditación dolorosa de Dante sobre los males de su ciudad marca el intervalo entre los dos temas, el pasaje de un bolsón de Malebolge a otro.

Dante y Virgilio contemplan ahora el bolsón de los forjadores de engaños: una hondonada poblada de lucecitas. Cada una de ellas es una llama en la que arde eternamente un pecador; pero, visto a distancia, su conjunto evoca la imagen de una apacible escena campestre. En el Infierno y en el Paraíso, la tierra y la vida del hombre en la tierra se hacen presentes a cada momento, como un llamamiento continuo, a veces como una obsesión: la tierra para siempre perdida («il dolce mondo», «il dolce lume») o para siempre superada, transcendida en la suprema bienaventuranza («l'aiuola che ci fa tanto feroci»). Solo en el Purgatorio nos sentimos aún en la tierra; hasta sus caracteres mágicos son familiares y casi domésticos, del tipo de los cuentos de hadas infantiles, y el paisaje es el nuestro de todos los días.

La escena campestre que encontramos en los umbrales del canto de Ulises es del tipo de las del Purgatorio, algo así como un anticipo, pero, como siempre en el Infierno, tiene un fondo desesperado, porque es comparación que oculta, bajo la semejanza, una oposición. Es una escena realista, de un realismo de miniatura, e idílica a la vez: un anochecer de verano, el campesino que descansa en una altura después de haber arado, los mosquitos que, en el aire, sustituyen a las moscas, la oscuridad que invade el valle poblándolo de luciérnagas. Y es este valle oscuro punteado de luces que nos vuelve a sumergir en la parte más profunda del Infierno, donde se encuentra el otro término de la comparación: el bolsón de los consejeros de engaños, antorchas humanas que son las trágicas luciérnagas de esta hondonada dolorosa. Entre ellos está Ulises, condenado por ser el autor intelectual del ardid del caballo de madera grávido de guerreros aqueos que produjo la caída de Troya, pero glorioso por su sabiduría; *polytropos* lo llama Homero, es decir «lleno de múltiples impulsos de conocimiento».

El Virgilio de la Divina Comedia lo interroga acerca de su muerte, sobre la que corrían, desde la antigüedad, numerosas leyendas. Se decía que nunca había vuelto de un último viaje hacia mundos desconocidos más allá del estrecho que nosotros llamamos de Gibraltar

Y que en la antigüedad se llamaba de Hércules. Y Ulises contesta y cuenta. Su relato, que vamos a escuchar luego en un disco, leído por un buen actor, constituye la parte fundamental del canto.

Los ilimitados misteriosos horizontes marinos borran, por el espacio de muchos tercetos, las brumas negras del Infierno. El océano al que se lanza Ulises, transformando los remos en alas de su loco vuelo («dei remi facemmo ali al folle volo») es bien el Océano que afrontó Colón, el Océano que en tiempos de Dante habían afrontado los hermanos Vivaldi, los genoveses que desaparecieron en él sin dejar rastro; las indicaciones geográficas son minuciosas y forman parte del realismo mágico de la Divina Comedia: la isla de Cerdeña, Ceuta, la costa africana, el pasaje del Ecuador. Pero ese Océano es, a la vez, no simbólicamente, sino en la vida concreta de la Edad Media, el reino de lo desconocido, la indefinida extensión líquida donde se pone el sol para ir a iluminar un hemisferio sin gente (Ulises irá «di retro al sol, nel mondo sanza gente»). El océano, como los desiertos de África, indicados en los mapas con la inscripción «Hic sunt leones», como los montes Hiperbóreos al norte, marcaba los límites mismos del conocimiento. Quebrar esos límites marcados por los dioses era, ya en la antigüedad, un desafío. (El Ulises dantesco llama el estrecho de Gibraltar: «quella foce stretta / dov'Ercule segnò li suoi riguardi / acciò che l'uom più oltre non si metta» (*aquella desembocadura estrecha, donde Hércules marcó sus barreras, para que el hombre no se atreva a ir más allá*). En la cosmografía teológica de Dante, quebrar esos límites marcados por Dios, era más grave: Dios había puesto en el medio de ese Océano el monte del Paraíso Terrenal, del que el hombre —pero Ulises no lo sabía—, había quedado excluido luego del pecado original, pecado de conocimiento. Quebrar esa frontera sagrada era una osadía castigada con la muerte.

El viaje debe terminar, pues, fatalmente en catástrofe por decreto divino, que aquí, por el hecho de ser irrevocable y, al mismo tiempo, ignorado, se parece extrañamente al Hado de la tragedia griega, lo que le da al tema de Ulises una íntima coherencia. Pero Ulises es el hombre frente al Hado, hombre a pesar del Hado, hombre con su sed de verdad, con su impulso de búsqueda.

Dante, desde el otro lado de la barrera no exclusivamente cronológica levantada por el nacimiento de Cristo, mira la tragedia con

los ojos de quien conoce de antemano la inevitabilidad del desenlace, pero también con la participación apasionada de quien se siente identificado con el protagonista de esa sed de saber, en esa necesidad imperiosa de conocer la verdad.

Dante se sentirá en el Paraíso un nuevo Ulises; «L'acqu ach'io prendo giammai non si corse» (*el mar cuya navegación emprendo jamás se recorrió*), nos dirá. Su viaje hacia la verdad a través de esas aguas desconocidas es la Divina Comedia; su nave es la nave de la poesía: «il legno che cantando varca» (*el navío que cantando avanza*). Pero Dante está en la gracia de Dios y Dante se salvará.

La tragedia de Ulises es la tragedia de todo el mundo antiguo para Dante: haber deseado con todas sus fuerzas la verdad, haberla buscado empleando sabiduría y valientemente todas las posibilidades puramente humanas, y estar condenado irremisiblemente a la ignorancia eterna de la Verdad suprema. Por eso, debajo de la admiración afectuosa de Dante por Virgilio, de su admiración exaltada por los grandes personajes del Limbo y, aquí, por Ulises, hay una latente congoja. Esta congoja nos explica el pathos de esta epopeya de la investigación que es el canto que estamos examinando.

Ulises ya viejo, con sus compañeros físicamente cansados, consagra lo que le queda de vida a la suprema experiencia (es la palabra que Dante emplea) de ver lo que hay «más allá». Infunde valor a sus compañeros recordándoles qué significa ser hombres: «fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e conoscenza» (*No fuisteis hechos para vivir como seres irracionales, sino para seguir virtud y conocimiento*).

Esta loca, pero consciente aventura del conocimiento se estrella contra la voluntad de Dios, a la vista de la montaña prohibida. De esta surge un tornado que hace girar al navío tres veces sobre sí mismo e irse a pique, mientras el mar se cierra sobre los audaces («infin ch'el mar fu sopra noi richiuso» [*hasta que el mar se cerró sobre nosotros*]; verso que es como una losa sepulcral, dice Momigliano).

La muerte, para Ulises, es el oscurecimiento definitivo de la conciencia, la desaparición de esa inquieta luz que busca ávidamente los seres y las cosas, la definitiva interrupción del conocimiento.

En Homero, la muerte es fundamentalmente un apagarse del sol, es un huir de la luz frente a la mirada, un quedarse totalmente ciegos. En Dante, la imagen de la muerte está directa o indirectamente relacionada con el aspecto cognoscitivo de la vida.

Sobre Ulises, el mar se cierra y con él, la visión del mundo.

Para el cristianismo termina con la muerte la búsqueda afanosa y gloriosa y empieza el conocimiento directo, la triunfal certeza. Para los condenados a las penas eternas, que conservan según Dante, la facultad de conocer, no el presente, sino un borroso futuro, el juicio Final, la terminación de los tiempos, marcará el cierre de ese futuro, es decir aun de esa retaceada posibilidad de conocimiento, de acrecentamiento de la personalidad: «Pero comprender puoi che tutta morta / fia nostra conoscenza, da quel punto / che del futuro fia chiusa la porta» (*Por lo tanto comprenderás que completamente muerto quedará nuestro conocimiento, a partir del instante en que se cierre la puerta del futuro*), dirá Farinata, refiriéndose a ese momento terrible en que, la segunda muerte, que es, para la teología, el Infierno, se vuelva total. El verso «che del futuro fia chiusa la porta» tiene una resonancia tremenda, y, para un no creyente, puede ser la definición misma de la muerte.

Y, si comparamos este verso con el de la catástrofe de Ulises: «infin che'l mar fu sopra noi richiuso», observamos entre uno y otro —que se refieren a dos situaciones teológicamente tan distintas— una semejanza de tono que las hace poéticamente afines. En uno y otro caso, se cierra el conocimiento.

Bastaría el canto de Ulises para hacer de Dante el poeta de la ciencia, es decir el poeta del entusiasmo científico y para poner bajo su signo, este año, no solo nuestras actividades literarias, sino también las científicas; más aún, para poner bajo su signo, nuestros esfuerzos por crear entre letras y ciencias el calor de un hogar común, en nombre de esa «innata y perpetua sed» de verdad que a todos nos seca la garganta.

Luce Fabbri de Cressatti.

Sobre la autora

Luce Fabbri-Cressatti nació en Roma el 25 de julio de 1908.

Se doctoró en Letras en la Universidad de Bolonia, en octubre de 1928, y al año siguiente llegó al Uruguay, en compañía de sus padres, huyendo del fascismo imperante en Italia.

Desde 1933 se desempeñó como Profesora de Historia y de Italiano en Enseñanza Secundaria y luego, desde 1949 como Catedrática de Literatura Italiana en la recién fundada Facultad de Humanidades y Ciencias. Desde la fundación del Instituto de Profesores Artigas en 1950, fue Profesora de Historia y Literatura Italiana.

Entre sus principales obras figuran:

- *I canti dell'attesa* (1932)
- *Camisas negras* (1935)
- *El totalitarismo entre las dos guerras* (1948)
- *Influenza della letteratura italiana sulla cultura rioplatense* (1966)
- *La poesía de Leopardi* (su *opus magnum*, 1972)
- *El anarquismo más allá de la democracia* (1983)
- *El Príncipe de Nicolás Maquiavelo* (1993)

Entre 1935 y 1945, fue directora de la revista *Studi Sociali*, continuando así la labor de su padre Luigi Fabbri, quien fuera también escritor y sindicalista libertario.

En su extensa producción se hallan varios trabajos publicados en Series de Separatas de la *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, entre otros:

Interés literario de las obras menores.

- «El “Ayax” de Foscolo» (1952)
- «El antistilnovismo de C. Angiolieri» (1954)
- «Las corrientes de crítica de historiografía literaria en la Italia actual» (1955)
- «La poesía del Paraíso y la metáfora de la nave» (1960)
- «Alegoría y profecía de Dante» (1962)

Deben señalarse también sus estudios en la *Revista Garibaldi*: «Estudios sobre la inmigración italiana en el Uruguay» (cinco conferencias) y «Los italianos en el Río de la Plata», que constituyen varias publicaciones anuales acerca de las primeras oleadas inmigratorias italianas con desarrollo hasta 1930.

Fue distinguida con el título de Profesora Emérita por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República y también por el Instituto de Profesores Artigas.

La *Divina Comedia*, obra cumbre de Dante Alighieri, no solo es un viaje por los reinos del más allá, sino también una travesía espiritual, filosófica y poética que ha marcado la cultura universal. En esta edición, el lector encontrará la huella profunda de Luce Fabbri-Cressatti, intelectual, escritora y docente cuya pasión por Dante se traduce en una tarea rigurosa y generosa: la selección de pasajes esenciales, su traducción precisa y clara, y comentarios de alto valor pedagógico.

Fabbri logra tender un puente entre la grandeza literaria del siglo XIV y la sensibilidad contemporánea, iluminando sentidos que muchas veces se pierden en la complejidad del poema. Sus anotaciones no solo orientan al estudiante y al docente, sino que también invitan al lector curioso a descubrir la fuerza viva de un clásico eterno.

Esta obra es, al mismo tiempo, un homenaje a Dante y al compromiso de Luce Fabbri con la educación y la cultura, entendidas como herramientas de libertad y crecimiento personal. Una guía imprescindible para adentrarse en la voz inmortal del *sumo poeta*.