

La divina comedia

DANTE ALIGHIERI

CON LAS ILUSTRACIONES DE
SANDRO BOTTICELLI

Y UN ENSAYO ICONOGRÁFICO DE JUAN CALATRAVA

edición bilingüe anotada de
Juan Barja y Patxi Lanceros





Nota editorial

Tiene el lector en sus manos una edición de *La Divina Comedia* que presenta algunas características relevantes que resulta preciso destacar.

▷ En primer lugar, la traducción. Se trata de un ejercicio no sólo filológico, sino sobre todo poético, de primera magnitud. La versión en verso de Juan Barja pretende traducir lo que dice el original respetando el modo en que lo dice, el razonamiento y la prosodia; no sólo transmitir información, sino verter un mismo contenido poético universal en otra lengua. Huye, por tanto, de una traducción literal de las palabras en el intento de alcanzar la traducción literal y formal de aquello que éstas dicen.

Por lo que al metro se refiere, y siguiendo una tradición inaugurada en nuestro idioma por Bartolomé Mitre en 1894, se ha optado por el mismo del original italiano, el endecasílabo, sólo que en verso blanco, pues ajustar el texto a los mismos versos y rimas, en tercetos y endecasílabos, del poema original, tal como se ha hecho reiteradas veces a lo largo del tiempo, sólo es posible a fuerza de comprimir, mutilar o eliminar, al modo del mítico Procusto, algunos significados importantes, o bien cambiarlos en otros e incluso añadir algunos nuevos. La fidelidad al poema ha exigido, por tanto, tal como hemos dicho, respetar el sentido, la prosodia y el razonamiento lógico, teológico, cosmológico, poetológico, histórico y político antes que el número de versos.

La edición italiana que se ha tomado como base para la traducción es la clásica, hoy considerada canónica, de Giorgio Petrocchi: *La Commedia secondo l'antica vulgata* (Mondadori, Milán, 1966-1967). Además, con el fin de mantener la fidelidad al original, se ha prescindido de las introducciones y entradas explicativas a cada uno de los Cantos –que ni son de Dante ni forman parte del poema–, siendo añadidos posteriores. Pensamos que, por esa condición, interrumpen el curso narrativo, épico y poético del texto y, al fin, del todo de la obra. El poema no tolera fácilmente irrupciones o interrupciones, no admite sin resignación guías previas o anticipos de lectura. Por eso las notas, generosas en extensión, se han ubicado en la parte final: el lector puede usar de ellas a su criterio, tras la lectura de cada uno de los Cantos, de cada uno de los versos. Como puede asimismo, en cualquier caso, anticipar el contenido de esos Cantos gracias al índice de ilustraciones de Botticelli incluido al final del libro.

▷ En segundo lugar, las ilustraciones. Se trata de la primera edición en español de la *Commedia* que acompaña los Cantos del poeta con los maravillosos dibujos e iluminaciones que Sandro Botticelli realizara *ex profeso* para cada uno de ellos. Estas imágenes –algunas de ellas lamentablemente perdidas– consiguen expresar materialmente, con toda la fuerza y expresividad del dibujo que sólo Botticelli puede ofrecer, aquello que las palabras del poeta describen y la imaginación del lector desarrolla...

Estas ilustraciones proceden de dos manuscritos, tal como puntualmente se detalla en los pies de cada una: el *Codex Reg. Lat. 1896* de la Biblioteca Apostólica Vaticana (Ciudad del Vaticano) y, sobre todo, del *Botticelli/Codex Hamilton 201*, del Gabinete de estampas de Berlín.

▷ En tercer lugar, cabe destacar los ensayos introductorios (históricos, conceptuales e iconográficos) de Patxi Lanceros, Juan Barja y Juan Calatrava, que firman sendos trabajos para la presente edición. Patxi Lanceros y Juan Barja, con la colaboración de Valentín Vegara, son además los autores de las casi 350 páginas de «Notas y comentarios» a la traducción, junto a una actualizada «Bibliografía» y un extenso «Índice de nombres propios y de cosas notables». Sólo resta desearle al lector buena lectura y feliz viaje, recordándole que podrá ubicarse y reubicarse a cada paso, en esta trama tan especial y espacial, gracias al dibujo esquemático de José Miguel Gómez Acosta situado al comienzo del libro (págs. 104-105).

Todo ello habrá de facilitar, sin duda, la comprensión y el disfrute de esta obra fundamental en el séptimo centenario de la muerte del poeta.

UT POESIS ITER
**UN DOBLE RECORRIDO POR EL TEXTO Y EL CONTEXTO
DE LA *DIVINA COMEDIA***



UN HOMBRE SOLO

Patxi Lanceros

Nada es definitivamente seguro cuando se trata de la biografía de Dante. Y no todo es definitivamente seguro cuando se trata de su obra. Por suerte, lo indudable supera con mucho, en cantidad o calidad, a lo dudoso; y la sombra de la duda, que invita a la especulación más o menos fundada, ha sido la inestable base sobre la que se ha elevado una ingente hagiografía: una que, a una obra de dimensiones colosales, añade un autor de envergadura mítica. No nos interesa aquí seguir minuciosamente la peripecia –ni la indudable ni la dudosa– de ese hombre, de ese nombre; tan sólo dibujar el escenario, múltiple y problemático, en el que se gesta una de las obras literarias más poderosas de todos los tiempos. La *Commedia*, efectivamente: comedia por voluntad de su autor; divina, algo se dirá al respecto, por méritos propios¹.

- 1 La bibliografía sobre Dante, sobre todos los aspectos, posibles e imposibles, que rodean al personaje y a la obra, es ingente. A estas alturas, la mera reseña o mención satura copiosos volúmenes. De hecho, muy pronto, al poco de la muerte del autor, acaecida en 1321, tanto la *vita* como la *lectura Dantis* se convirtieron en un género, o en dos (entre los primeros que los cultivan se halla, además de Iacopo y Pietro, hijos de Dante, y de notables lectores, como Lana o Guido di Pisa, la sobresaliente figura de Giovanni Bocaccio, que, además, «dictó cátedra» sobre la *Com-*

de doctrina, ni de moral. Se trata de palabra, de voz, de imagen, de poesía. Se trata de creación. Y las creaciones, las genuinas creaciones, ni cesan ni dimiten²¹. La *Commedia*, que es tal por la voluntad de su autor, y divina por derecho propio, es, efectivamente, una galaxia en un extraño universo. Se apagarán muchos astros, pero las estrellas de esa extraordinaria constelación siguen brillando, con una intensa luz. Habrá, sin duda, oscuridad. Habrá exilios. Habrá que salir. A la *Commedia*. *E quindi uscimmo a riveder le stelle*.

21 «*Lo que permanece, lo fundan los poetas*». Mil veces repetidas, esas palabras son de Hölderlin; y de cualquiera que las quiera escuchar. La *Commedia* es el poema. Y, como tal, permanece. Como las almas que contiene y con las que se conmueve, ya está juzgado. Una y otra vez se revisará la sentencia que merece. Y esa sentencia –como todas, como todo– ya estará contenida en el poema. Obra total.

STAIR TO HEAVEN

Juan Barja

El paso, vinculado con la respiración y cargado de sentido, la marcha [...],
 es el comienzo de la prosodia [...].
 El pie del verso, el paso –la inspiración y la expiración–.

OSIP MANDELSTAM

Si para una cierta teoría tanto hermenéutica como politológica la *Comedia* sería el paradigma de lo que realmente es una auténtica profecía encarnada –y quizá, más aún, la (hoy) verdadera–, profecía en la cual y por la cual el tiempo va encontrando cumplimiento tan sucesivo como simultáneo sobre el suelo que son los propios versos¹, frente a ello se da, desde otro suelo que sea el propio quizá de lo poético o, quizá, propiamente, del poema, el intento de *ver*, y de pensar –y escuchar y atender al mismo tiempo–, qué pre-tende decir ese cumplirse *en el espacio de los propios versos*. A tal respecto Massimo Cacciari señala (a) la precisa relación entre lo que es la profecía (un emitir lo visto, hacia adelante) y aquello que es el *proferir* como acción de *llevar* hacia adelante; ese *fero* latino, que construye –y que construye en tanto que des-plaza– la labor verdadera del poeta –más aún, del poema: su labor–. La labor que sería, por lo tanto, un *pro-ferir* aquello que se ha visto en tanto que quizá, posiblemente, pero, *ahí*, estrictamente, realizado. En efecto, es ahí fundamental entender y aceptar que en la *Comedia* el tiempo ya se

1 Massimo Cacciari, «Dante profeta», en Juan Barja y Jorge Pérez de Tudela (eds.), *Dante. La obra total*, Madrid, 2009, pp. 87-127.

encuentra realizado –entera y totalmente realizado– y que el texto lo ha hecho –*se* ha cumplido–, al menos si se lee –si se actúa– desde el punto de vista que le es propio a lo poético mismo. Poesía que, por ello, *se* encuentra realizada: profecía ya siempre realizada, profecía perfecta (con-cluida), pese a su in(d)icio en una «selva oscura» (selva real, aquí: la *poesía*, materialidad de la palabra); selva que, sin embargo, al dilatarse e irse por sí misma recorriendo (recurriendo también) no se despeja para dejar de ser aquella selva: la materialidad misma del texto –sobre el saber concreto que presenta y el construirse concreto de ese texto– es lo que (ahí) va avanzando, derivando como *tema real*, estrictamente. Esa *selva* que luego (¿con el tiempo?, y, al tiempo sin duda, con el *tempo*), todavía en el centro ‘operativo’ de lo que aún es el siglo diecinueve, vamos a reencontrar en Baudelaire (al igual que en Fauré, a través suyo), en su poema de las «Correspondencias».

Otro de los motivos esenciales en el desarrollo de esos textos es la presencia de un *silogizar*, dis-poner con cuidado un argumento junto a otro, con otro, desde otro, lo que ahí equivale a un *com-poner*; lo que ahí citan, de modo ‘simultáneo’ –es decir, en el tiempo y en el modo–, la palabra latina *compositio*, el concepto (moderno) *contrapunto* y, por fin, la palabra *contracanto*; quizá incluso podría sospecharse que ahí radica la *contrapalabra* (*Gegenwort*) que Paul Celan re-clama (a contra-tiempo). En efecto, de hecho, (en) ese texto se empieza *in medias res*, en una selva, y una selva boscosa que es –se dice– la selva de lo que es la propia vida, selva que se mantiene –inextricable– porque es la selva misma de los versos que se vienen ahí entrecruzando, de igual modo que en medio de la selva se entremezclan los árboles y plantas, esos mismos que, dicho en castellano, no nos dejarían ver el bosque: repetimos, un todo inextricable. En el mismo sentido –ciertamente, pero ¿tiene ese ‘hecho’ algún ‘sentido’?–, se ha señalado el *novum* absoluto que ‘en el principio’ es (ya) ese poema, la enorme novedad que re-presenta en la re-petición en que se enmarca y a la que se remite sin descanso. De una parte se puede, y aun se debe, insistir en el Dante medieval, mientras que a su vez, por otra parte, Dante es un poeta ‘primigenio’, un poeta *moderno* por completo... como poeta y como *poema*... Con él, con Cavalcanti, se nos dijo, como con Cino y con algunos otros, comienza un tiempo nuevo en poesía; uno que se ha extendido a toda Europa y que aún sigue aquí en cierto modo. Un tiempo –y uno nuevo en cierto

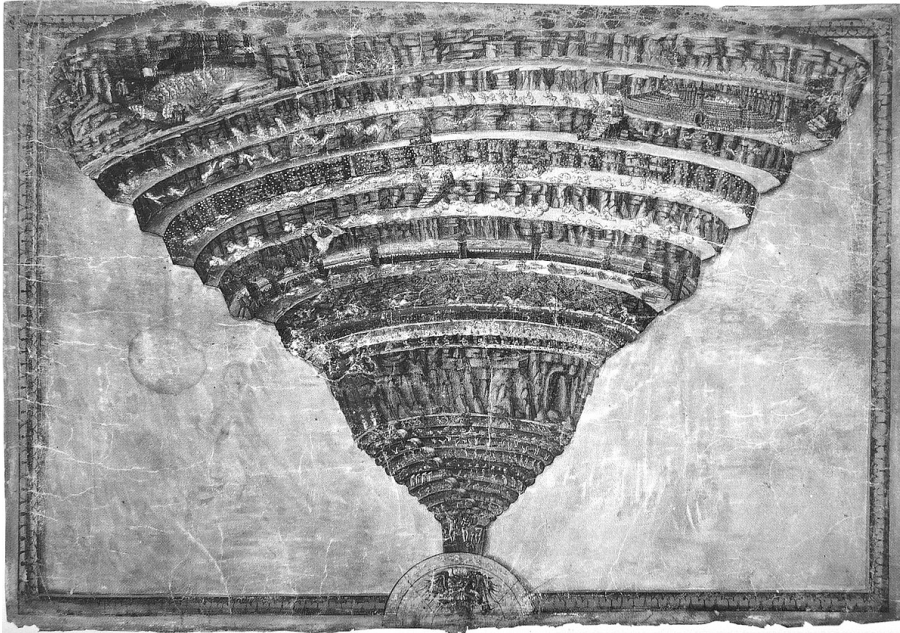
UT POESIS PICTURA
UN RECORRIDO POR LAS ILUSTRACIONES
DE LA *DIVINA COMEDIA*

Juan Calatrava

garrada y requiere del espectador una paciente operación de deslinde de los distintos episodios. Es evidente que el objetivo de Botticelli no fue tanto el disponer un relato seguido y ordenado de las distintas etapas del viaje dantesco cuanto el registrar el impacto espiritual que sobre el viajero iba causando el recorrido.

El medio para ello era, en coherencia con los principios teóricos que dominaban la plástica florentina del *quattrocento*, la combinación de la firmeza previa del dibujo con la incorporación *a posteriori* del color. La espléndida representación del mapa del infierno, la más conocida del conjunto, nos deja intuir lo que hubiese sido la culminación completa del proyecto. La perfecta imbricación de dibujo y colorido caracterizan a este esquema pictórico del territorio infernal, en directa derivación de la propuesta anterior de Antonio Manetti pero con un grado de detallismo en las figuras humanas y en la topografía que esta suma de microescenas pueda leerse casi como un índice visual de los cantos del «Infierno». Pero, al mismo tiempo, la ausencia de la fase de coloreado en la mayor parte de los dibujos permite comprobar con mayor claridad el conocido virtuosismo de Botticelli en el trazo y la andadura de la línea, un aspecto sobre el que ya insistió Adolfo Venturi en su estudio pionero. Es el dominio absoluto de la línea dibujística lo que otorga a los diseños de Botticelli esos rasgos de movimiento y expresividad que, aun estando inacabados, permiten pensar en ellos como obra cumplida.

Entre las innumerables figuras y motivos que pueblan estos dibujos (y entre los que se incluyen detalles que Dante estrictamente no menciona pero que Botticelli consideró necesarios para la comprensión de la narración pictórica) las referencias son múltiples (incluyendo las autorreferencias a obras anteriores del propio Botticelli, como *La primavera*, realizada igualmente, casi con toda seguridad, para Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici). Los elementos derivados de la plástica de la Antigüedad son numerosos y evidentes, visibles en el tratamiento plástico de las figuras humanas en todas sus variantes (los gigantes, los condenados desnudos...), en la presencia de esas figuras femeninas drapeadas arquetípicas que Aby Warburg designaría como el motivo superviviente de la «ninfa», o incluso en iconografías específicas, como la imagen de Bertran de Born (que no es sino un Perseo con la cabeza de Medusa tal y como poco después lo plasmaría Benvenuto Cellini) o el relieve a la antigua con el tema de la clemencia de Trajano. De igual forma, los carros ceremoniales son, al mismo tiempo, una evocación de los cortejos triunfales romanos y una referencia directa a la presencia de este elemento en las celebraciones festivas de la Florencia contemporánea, como ya estudiara Pierre Francastel. Pero no faltan referentes a la tradición medieval, mucho más frecuentes, como era de esperar, en el bestiario y en las figuras demoníacas (y en particular las dos terroríficas representaciones de Lucifer), herederas en gran medida de los grandes Juicios Finales



16. Sandro Botticelli, *Embudo del Infierno*, Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Reg. Lat. 1896, h. 1480-1390

del *trecento* y de las miniaturas de los códices manuscritos, así como en las construcciones arquitectónicas que, como en la representación de la ciudad de Dite en los cantos VIII y IX del «Infierno», presentan un aspecto medieval que en nada recuerda a los desarrollos florentinos de la arquitectura del humanismo.

Dentro del efecto de acumulación que caracteriza a los dibujos de Botticelli, se registra, sin embargo, en su composición una evolución que parece acompañar al recorrido de Dante y la progresiva espiritualización de los territorios que transita. Desde las composiciones más caóticas y abigarradas del infierno, el purgatorio se presenta claramente como una situación intermedia que permite, finalmente, el paso progresivo a la línea mucho más tenue y a las composiciones más ordenadas del paraíso, que quedará finalmente configurado como un puro universo espiritual, abstracto, al margen del espacio físico y de las leyes de la temporalidad humana y hecho sobre todo de una luz en cuyo seno se hace ahora posible un nuevo modo de elevación que ya no es físico ni depende de la topografía de los lugares.

En consonancia con ello, un aspecto esencial de los dibujos de Botticelli es la atención que prestan a la topografía de un territorio que tiene a veces un gran protagonismo, en la medida en que aporta continuidad espacial a la sucesión de escenas. A lo largo de esos paisajes espirituales, la andadura de



32. Bartolomeo Pinelli, El infierno, frontispicio, *L'Inferno di Dante*, 1824-1826

estilo acorde con el academicismo por entonces imperante en la pintura italiana. La realización de este proyecto se prolongó de manera desigual hasta la década de 1860, beneficiándose de un último impulso con motivo de la exaltación nacionalista en torno al centenario de Dante en 1865. En la década de 1840 Scaramuzza decoró también la Biblioteca Palatina de Parma con pinturas murales de episodios de la *Divina Comedia*.

Tampoco podemos olvidar tentativas de síntesis de las artes que se hacían eco de las más modernas formas de utilización de las imágenes como entretenimiento público, como es el caso de la auspiciada por Franz Liszt cuando planteaba, para la ejecución de su sinfonía *Dante*, la instalación simultánea de un diorama en el que, sobre una pantalla transparente, el público iría contemplando las sucesivas escenas dantescas sugeridas por la música. Para este proyecto Liszt había elegido al pintor berlinés de ascendencia italiana Giovanni Bonaventura Genelli, elección seguramente determinada por el hecho de que Genelli había realizado un conjunto de 36 dibujos de la *Divina Comedia* que fueron editados en 1849 bajo el título de *Umrisse zu Dantes Göttlicher Commödie*.

Pero, ya avanzado el siglo XIX, la más popular y difundida de las series de dibujos y grabados de la *Divina Comedia* es, sin duda, la realizada por Gustave



33. Francesco Scaramuzza, Lucifer, «Infierno», XXIV, h. 1850-1860

Doré. A partir de 1853, Doré trabajó profusamente como ilustrador de ediciones de grandes autores y obras literarias (Byron, la Biblia, Ariosto, Poe, Cervantes, Rabelais, Milton, La Fontaine, Balzac...). La celebridad adquirida en esta faceta de su trabajo ha redundado, sin embargo, en que la historiografía del arte, presa aún en gran medida de los prejuicios sobre la jerarquía de géneros artísticos, haya disminuido su estatura como pintor; una condena que sólo recientemente ha empezado a revisarse y a dar paso a una nueva valoración en la que Doré emerge como una de las figuras que mejor ejemplifican el continuo intercambio entre literatura y artes plásticas en el siglo XIX.

Es en 1855, con solo 23 años de edad, cuando Gustave Doré se plantea, por propia iniciativa y sin mediar ningún encargo, la realización de una serie de grabados para una edición de lujo de la *Divina Comedia*. Aunque en ese momento

INFIERNO

INFIERNO

CANTO I

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

6 Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!

9 Tant' è amara che poco è più morte;
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.

12 Io non so ben ridir com' i' v'intraì,
tant' era pien di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai.

15 Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto,
là dove terminava quella valle
che m'avea di paura il cor compunto,
guardai in alto e vidi le sue spalle
18 vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogne calle.

21 Allor fu la paura un poco queta,
che nel lago del cor m'era durata
la notte ch'i' passai con tanta pieta.

24 E come quei che con lena affannata,
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata,
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,

CANTO I

A mitad del camino de la vida
 vi que me hallaba en una selva oscura,
 pues el justo camino había perdido. 3
 ¡Qué difícil hablar de aquella selva
 fuerte, abrupta y salvaje! ¡Solamente
 con pensarlo de nuevo siento el miedo! 6
 Y un temor que además es tan amargo
 que el de morir en poco lo supera.
 He de contar el bien que encontré en ella, 9
 mas también otras cosas de las muchas
 que allí pude entrever. Ya no sabría
 decir cómo entré allí, que tanto sueño 12
 tenía en el momento en que el camino
 verdadero dejé. Pero, llegado
 al pie de la colina que cerraba 15
 aquel valle que el ánimo de espanto
 me llenaba, mirando hacia lo alto
 vi que ya sus pendientes se encontraban 18
 vestidas con los rayos del planeta
 que por cualquier sendero te encamina.
 Entonces se calmó algo aquel miedo 21
 que, en mitad del pavor de aquella noche,
 de mi ánimo el lago conmoviera
 y, así como aquel que con esfuerzo 24
 salir logra del mar y, ya en la orilla,
 vuelve la vista atrás, a ver las aguas
 peligrosas, así también mi ánimo, 27

SANDRO BOTTICELLI

ILUSTRACIONES PARA EL «INFIERNO»

INFIERNO, I. *La selva oscura y las fieras. La aparición de Virgilio*
Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Codex Reg. Lat. 1894, fol. 101v

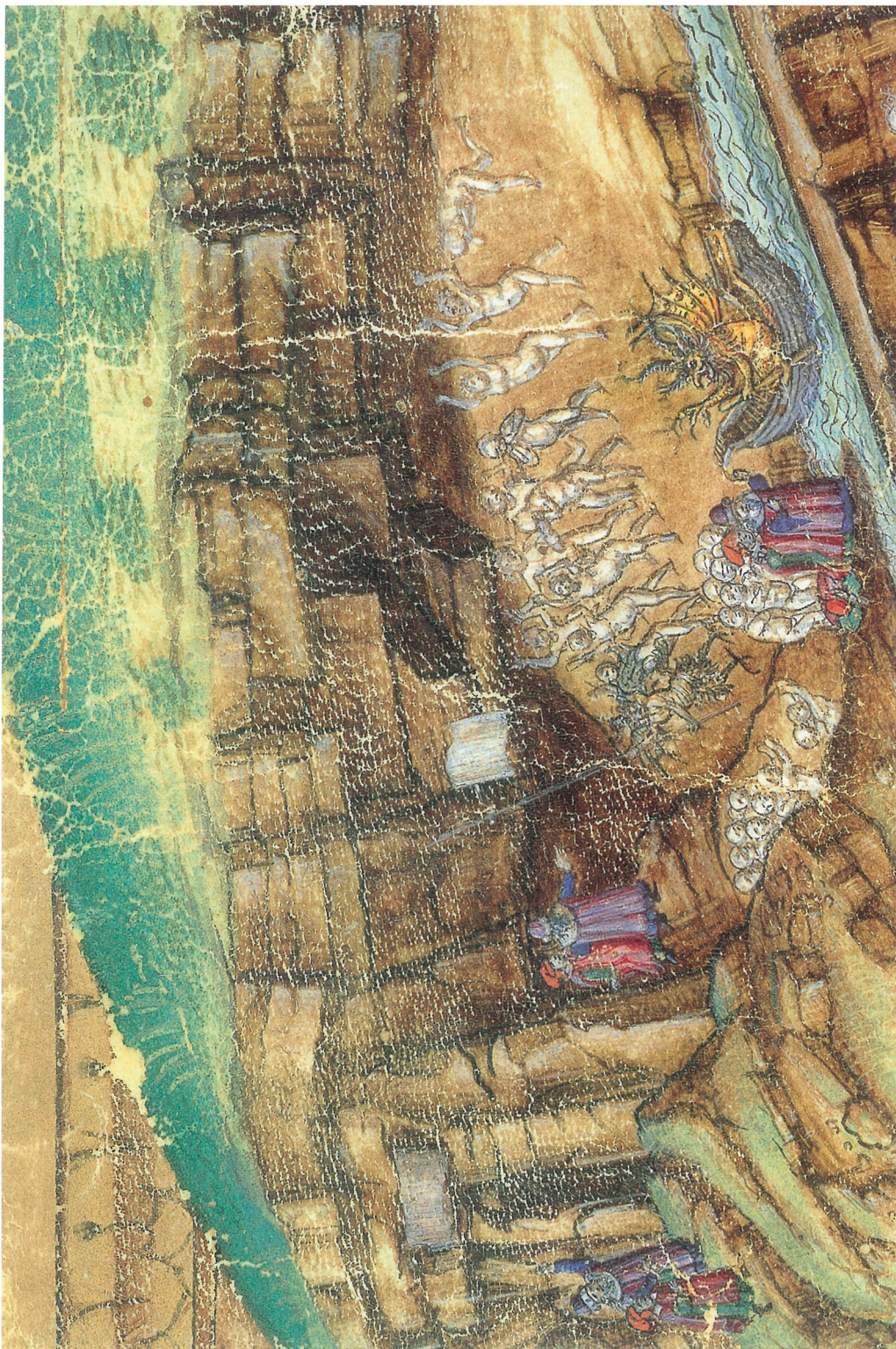




INFIERNO, II. Dante y Virgilio de camino a la puerta del infierno
Ilustración perdida. En su lugar, detalle del *Embudo del Infierno* de Botticelli (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Codex Reg. Lat. 1896, fol. 101r)

INFIERNO, III. *La puerta del infierno y el atrio*

Ilustración perdida. En su lugar, detalle del *Embudo del Infierno* de Botticelli (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Codex Reg. Lat. 1896, fol. 101r)



PURGATORIO

PURGATORIO

CANTO I

Per correr miglior acque alza le vele
 omai la navicella del mio ingegno,
 3 che lascia dietro a sé mar sì crudele;
 e canterò di quel secondo regno
 dove l'umano spirito si purga
 6 e di salire al ciel diventa degno.
 Ma qui la morta poesì resurga,
 o sante Muse, poi che vostro sono;
 9 e qui Caliopè alquanto surga,
 seguitando il mio canto con quel suono
 di cui le Piche misere sentiro
 12 lo colpo tal, che disperar perdono.
 Dolce color d'oriental zaffiro,
 che s'accoglieva nel sereno aspetto
 15 del mezzo, puro infino al primo giro,
 a li occhi miei ricominciò diletto,
 tosto ch'io usci' fuor de l'aura morta
 18 che m'avea contristati li occhi e 'l petto.
 Lo bel pianeta che d'amar conforta
 faceva tutto rider l'oriente,
 21 velando i Pesci ch'erano in sua scorta.
 I' mi volsi a man destra, e puosi mente
 a l'altro polo, e vidi quattro stelle
 24 non viste mai fuor ch'a la prima gente.
 Goder pareva 'l ciel di lor fiammelle:
 oh settentrional vedovo sito,

CANTO I

Por surcar mejor agua iza las velas
 ahora la navecilla de mi ingenio
 mientras mar tan cruel tras de sí deja, 3
 que he de cantar de aquel segundo reino
 donde el humano espíritu se purga
 para ser digno de subir al cielo. 6
 Resurja aquí la muerta poesía,
 ¡oh, santas musas!, dado que soy vuestro;
 que algo ahora Calíope se eleve 9
 y acompañe mi canto con el tono
 con que hizo a las míseras urracas
 tan gran golpe sentir que comprendieron 12
 que del perdón no había ya esperanza.
 Dulce color cual de oriental zafiro,
 que se acendrababa en el sereno aspecto 15
 del espacio, hasta el círculo primero,
 les devolvió el placer ahora a mis ojos
 al salir fuera ya de ese aire muerto 18
 que la vista y el pecho contristaba.
 Aquel bello planeta que convida
 a amar hacía sonreír a Oriente 21
 velando Piscis, que le daba escolta.
 Me volví a la derecha, contemplando
 el otro polo, y vi allí cuatro estrellas 24
 que antes sólo Adán y Eva habían visto.
 De sus llamas gozarse parecía
 el cielo. ¡Oh, septentrión, lugar viudo, 27

SANDRO BOTTICELLI

ILUSTRACIONES PARA EL «PURGATORIO»

PURGATORIO, I. Contorno de la isla. El monte del Purgatorio. Encuentro con Catón de Útica
Berlín, Gabinete de estampas, Botticelli/Codex Hamilton 201, Purgatorio I



perchost: miglieranque

PARADISO

PARAÍSO

CANTO I

3 La gloria di colui che tutto move
 per l'universo penetra, e risplende
 in una parte più e meno altrove.
 Nel ciel che più de la sua luce prende
 fu' io, e vidi cose che ridire
 6 né sa né può chi di là sù discende;
 perché appressando sé al suo disire,
 nostro intelletto si profonda tanto,
 9 che dietro la memoria non può ire.
 Veramente quant' io del regno santo
 ne la mia mente potei far tesoro,
 12 sarà ora materia del mio canto.
 O buono Appollo, a l'ultimo lavoro
 fammi del tuo valor sì fatto vaso,
 15 come dimandi a dar l'amato alloro.
 Infino a qui l'un giogo di Parnaso
 assai mi fu; ma or con amendue
 18 m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso.
 Entra nel petto mio, e spira tue
 sì come quando Marsia traesti
 21 de la vagina de le membra sue.
 O divina virtù, se mi ti presti
 tanto che l'ombra del beato regno
 24 segnata nel mio capo io manifesti,

CANTO I

La alta gloria de quien el universo
 mueve entero se extiende y resplandece
 más en algún lugar, menos en otro. 3

Yo, en el cielo que más su luz enciende,
 allí estuve y allí vi cosas tales
 que poder repetir las no sabría 6

ni podría quien vuelve luego abajo,
 dado que, al acercarse a su deseo,
 tanto ahonda en verdad nuestro intelecto 9

que la memoria no puede seguirlo.
 Cuanto del santo reino, sin embargo,
 atesorar mi mente haya podido 12

será ahora materia de mi canto.
 ¡Buen Apolo!, de este último trabajo
 hazme de tu valor vaso tan lleno 15

como exiges por dar el tan amado
 laurel. Para llegar aquí ha bastado
 del Parnaso una cima pero, ahora, 18

ambas son necesarias para andarme
 por el himno restante. Entra en mi pecho
 y alienta del modo en que lo hiciste 21

cuando a Marsias sacaste de la vaina
 de sus miembros. ¡Oh, tú, virtud divina!
 Si me impulsas de modo que consiga 24

manifestar tan sólo alguna sombra
 de aquel reino bendito, según fuera
 en mi mente estampada, verás cómo, 27

SANDRO BOTTICELLI

ILUSTRACIONES PARA EL «PARAÍSO»

PARAISO, I. *Ascenso al cielo igneo. Beatriz explica a Dante los poderes del Todo*
Bertin, Gabinete de estampas, Botticelli/Codex Hamilton 201, Paraíso I





NOTAS Y COMENTARIOS

Patxi Lanceros & Juan Barja

con la colaboración de Valentín Vegara



INFIERNO

Canto I

- 1/ La metáfora del camino, y otras a ella asociadas de las que se dará cuenta, domina la totalidad de la *Comedia*. Dante, en el mismo comienzo, se sitúa «en el medio», en la mitad. Sin duda, tanto el camino como la vida pretenden un alcance universal. Pero la referencia en este verso es muy concreta, genuinamente histórica, empírica. El viaje comienza (la indicación de fecha, incluso de hora, se reiterará a lo largo del poema, aunque no deja de ser problemática) el día de viernes santo del año 1300, momento en el que el poeta tenía 35 años. Tanto la autoridad clásica (Aristóteles, por ejemplo) como la autoridad bíblica estimaban que eran setenta los años de duración, adecuada o media, de la vida humana. Y el propio autor acepta la tesis o coincide con ella: *Conv IV*, 23, 6-10. En los célebres versos del *incipit* dantesco se puede percibir un diálogo con el *Tesoretto*, de Brunetto Latino, al que se aludirá en el canto XV (*E io in tal chorrotto, / pensando a chapo chino, / perdei il grande chammino, / e tenni a la trauersa / d'una selua diversa...*). Quiere ello decir que, además de otros muchos sentidos, contienen estos versos una explícita declaración filosófica y política (una de tantas en el poema; y no todas coincidentes, como se verá en adelante). Aunque quizá también hay un eco de *Is* 38,10: «En medio de mis días camino hacia las puertas del abismo... (*in dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi...*)», lo que convierte a esos versos justamente célebres en una declaración profética.
- 2/ Sucede con la selva, y con sus diversos grados de oscuridad y crudeza, lo mismo que con el camino: su imagen, y sus contraimágenes, dominan el poema. Paisajes selváticos, bosques siniestros, entornos inquietantes o salvajes, se hallan por doquier a lo largo del primer tramo del viaje (la temporada en el *Infierno*). Y no sólo en él: aunque es cierto que el avance irá dando lugar, y tiempo, a espacios más cultivados, menos inquietantes. Si el trayecto se inicia con una referencia empírica, biográfica, hay que entender que la selva oscura refiere a la propia experiencia de Dante; pero también a la vida en general, a «esta vida», que en *Conv IV*, 24, 12 es caracterizada como «selva errónea». Lugar del error y del error, del desvarío y del delirio. Dado que de camino se trata, la selva es el lugar del mal paso, del traspie: del pecado, justamente.
- 3/ Perdidas o no, derechas o tortuosas, las sendas forman parte del viaje. Se verán oportunamente pasajes que remiten a éste, inicial, en los que se busca la senda o la vía recta, correcta, verdadera: aquella de la virtud, que lleva a Dios sin distracciones ni rodeos. La vía recta es ya, aquí, contraimagen de la selva (y viceversa). La *Comedia* arranca, pues, con un desvío inicial: no una radical pérdida, ya que la senda, con dedicación y trabajo, con esfuerzo, será hallada. El delirio, el abandono de la recta vía, describe tanto la condición del autor en ese momento de su vida como la condición humana en general: el desvío es el punto de partida, el error es la condición tanto del errar como del acceso al camino recto.
- 6/ El miedo que provoca el mero pensamiento, o el recuerdo, de la selva (*oscura, selvaggia, aspra, forte*), es decir, el temor asociado al mal paso, al pecado, domina casi la totalidad

- de este primer canto, aunque, aquí y allá, quede matizado por la esperanza. La palabra *paura* (miedo) se repite, y da el tono general al comienzo del viaje.
- 12-14 / El sueño, que puede ser vehículo de revelación y comunicación con Dios, puede ser también, y éste es el caso, muestra de desidia, o de relajación: antesala del pecado, del abandono de la vía, derecha antes, verdadera ahora. En la Biblia, la llamada a la vigilia, o la equiparación entre somnolencia y pecado, está presente por doquier. Y la tradición teológica prolonga el tópico (piénsese tan sólo en el horario que imponen las diversas reglas monásticas, o en el temor, y la consecuente condena, que inspira el demonio meridiano ya desde Evagrio, Atanasio o Juan Casiano y que se erige en auténtico *topos* literario).
- 14-20 / La visión de la colina iluminada por el sol (pues de ese *planeta* se trata), opuesta al valle oscuro (o a la playa desierta, en v. 29), señala la vía de ascenso, que es camino de salida. La luz del sol, asociada desde antiguo a la luz divina, introduce esperanza en el valle del miedo. De hecho, el terror, que tendrá ocasión de manifestarse una y otra vez, abandona por un momento (o dos) al despistado peregrino, que entiende que el esforzado ascenso es vía de escape. Que el sol sea denominado «planeta» no es licencia poética sino ‘verdad científica’: derivada de la astronomía ptolemaica, paradigma estándar en el siglo XIV.
- 29-34 / El paraje del que nadie salió con vida no es, todavía, premonición del infierno. Se trata del pecado (la selva, la noche, el valle, la playa). Una condición, la de pecador, que se trata de abandonar, con la vista ya puesta en la colina. El movimiento que muestran los versos, tanto en interpretación literal como alegórica, es titubeante, confuso, torpe. El v. 30 permite ver ese movimiento: el pie firme es el que permanece aún abajo, mientras el que se adelanta en el ascenso lo hace tentativamente, con riesgo de hundirse (de nuevo). Seguramente el verso remite a la filosofía (y a la teología): el pie firme, el de los afectos (el izquierdo), aún permanece apegado a la tierra, o a la selva; el pie derecho, el del intelecto instruido por la revelación, se adelanta con cautela, sin asentarse aún en terreno sólido.
- 36 / Con la aparición súbita del animal (la *lonza*) comienza un periodo en el que los movimientos físicos de avance y retroceso hacen visible la oscilación entre miedo y esperanza que domina toda la primera parte del poema. El animal descrito, felino de piel manchada, ha sido adoptado desde antiguo como leopardo, lince o pantera. Puede ser evocación del *lynx* de la *Eneida* I, 323, asociado a Venus. Es el primero de los animales que corta el camino al poeta, determinado ya a emprender la ruta de ascenso. Pero los vicios, o las inclinaciones humanas, demasiado humanas, se alzan como obstáculo: la lujuria (el leopardo), la soberbia (el león) y la avaricia (la loba) amenazan con arruinar la aún frágil determinación del poeta; que sólo con ayuda (y tras pedirla) logrará salvar el obstáculo y reanudar el paso. Tanto los animales como los vicios o inclinaciones tienen fundamento bíblico: *Jer* 5, 6: «Por eso el león de la selva los asalta, el lobo del desierto los destroza, el leopardo acecha ante sus ciudades» («*idcirco percussit eos leo de silva lupus ad vesperam vastavit eos pardus vigilans super civitates eorum*»); *1Jn* 2, 16: «Porque todo lo que hay en el mundo, la lujuria (*concupiscentia carnis*), la avaricia (*concupiscentia oculorum*) y la soberbia (*superbia vitae*) no proviene del Padre sino del mundo». Y, finalmente, dada la polivalencia de las imágenes dantescas, no es errado ver en esos animales y los vicios a ellos asociados, una denuncia política, como se ha señalado reiteradamente, citando fuentes clásicas: el leopardo representaría a Florencia, el león a Francia y la loba a la curia