

LA ALEGORÍA DEL MEZZO

Leonardo Rivera

*Cumque evigilasset iacob de somno ait:
Vere Dominus est
in loco isto, et ego nesciebam.
Pavensque, Quam terribilis est, inquit, locus iste! Non
est hic aliud nisi
domus Dei, et porta caeli.*

Gen. 28 16-17

167

L'autor d'aquest article, el professor Leonardo Rivera, és un profund coneixedor de l'obra de Dante. En aquest article se centra a estudiar meticulosament el conjunt d'al·legories del cant primer de l'Infern de la Commedia.

Introducción

La presente reflexión sobre la *alegoría del mezzo* nace de un primer intento de leer de forma interpretativa el conjunto de las alegorías del canto primero del «Infierno» de la *Commedia*. Las consabidas abstracciones propias de este tipo de interpretaciones me resultaban insuficientes para comprender un prólogo-ficción como el que Dante presenta en este primer canto. Así pues, consideré que el «plus» de significado de tales alegorías, que necesariamente deberían expresar la intención del autor del canto-prólogo, quizás pudiese encontrarse en el punto más inesperado e invisible. Y ¿qué resulta menos visible que el lugar situado más a la vista? Me refiero al primer verso de la *Commedia*, el más conocido y, en apa-

riencia, el más libre de toda implicación alegórica. Pensé que quizás la deseable transparencia significativa que estaba buscando pudiera encontrarse escondida en este primer verso del «poema sacro»; que el misterio más profundo estuviera escondido en este primer verso, el más opaco, concreto y prescindible, según todas las apariencias.

Creo ahora que el primer verso de la *Commedia* no se refiere tan sólo a la evidente y conocida indicación temporal –los 35 años de edad del protagonista– porque el recuerdo de Isaías, por ejemplo, –y ésta es sólo una de las posibles alusiones bíblicas: «in dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi»¹, no es casual ni tan siquiera exclusivamente retórico. Sin duda, si se considera este primer verso de forma alegórica, su ambigüedad no permite resultados concretos del tipo «la selva oscura alegoría de la selva errónea de esta vida», como se lee en el *Convivio*², pero eso no significa que, a lo largo de su obra, Dante no hable de ese *mezzo* al que alude como de pasada en este canto primero. Por el contrario, se trata de una de esas alegorías a las que dedicó extensos y detallados análisis en los siete antepenúltimos capítulos del libro cuarto del *Convivio*³. El problema es, sin duda, muy delicado y por eso me he dedicado más a presentar que a resolver este «nudo» inicial de la *Commedia*, con la esperanza de que, en palabras del propio Dante, «i miei diti siano a tal nodo sufficienti», aun sabiendo que, si esta esperanza queda incumplida, «non è meraviglia, tanto, per non tentare, e fatto sodo»⁴.

Las ideas desarrolladas en estas páginas han sido ordenadas en cinco temas principales para evidenciar la íntima conexión entre argumentos aparentemente distantes. Los dos primeros temas, derivados de la reflexión inicial y necesarios para el desarrollo del resto del discurso, son los siguientes:

1) La consideración del canto primero del «Infierno» como un prólogo-ficción que sirve al poeta tanto para anticipar lo que ocurrirá después como para resumir su situación de crisis literaria y filosófica en el período que precede a la redacción de la *Commedia*; y, en relación con ello, la perfecta adhesión de las experiencias descritas en la *Vita Nuova* y en la *Commedia*.

2) La necesaria conciliación o convivencia entre el aspecto real

¹Is, 38, 10.

²Conv., IV, 24, 12.

³Conv., IV, 23-29.

⁴Par. XXVIII, vv. 58-60.

(literal) y el imaginario (alegórico) de las figuras de Beatriz y la «*donna gentile*», al aplicar con este fin el concepto corbiniano de *teofanismo*.

Tras estas premisas, los tres puntos restantes de mi reflexión, relativos a los momentos capitales de la experiencia personal y literaria de Dante, podrían resumirse así:

3) La «muerte de Beatriz» concebida, en primer lugar, como alegoría del *excessus mentis* (una experiencia que Dante se atribuye en la *Vita Nuova* con la debida cautela, según Valli); y, en segundo lugar, concebida como origen de una caída inevitable en el «mundo manifestado» y experimentada como crisis de disociación.

4) La búsqueda de una salida a ese estado de disociación y el error cometido en la elección de la vía para salir de él. Este error es el «nuevo amor» por la «*donna gentile*». Más tarde, este error gravitará sobre el poeta como la conciencia de un pecado –el olvido del amor por Beatriz–, un «pecado contra el espíritu» que es definido en la Escritura como el pecado que no será perdonado. Pero la conciencia del error, del pecado, llegará más tarde. De momento, durante el período que precede a la interrupción del *Convivio*, Dante pretende conquistar racionalmente la verdad, la misma verdad que había contemplado en el rapto místico y experimentado como inefable. El propósito es desesperado, sobre todo porque Dante lo intenta sin la necesaria «ayuda celeste», tan sólo con la fuerza de su vigoroso pensamiento. En cierto sentido, se trata de un pecado titánico. Es, en suma, una vía exclusivamente especulativa, no operativa.

5) Si los puntos indicados más arriba han sido ya debatidos en otras ocasiones, no sucede lo mismo con el «nudo inicial» de la *Commedia* indicado en la expresión «nel mezzo del cammin» y en todas las reflexiones dantescas que conciernen al concepto de *medietas*. Presentes casi al final de la *Vita Nuova*, en las últimas páginas del *Convivio* y también en la conclusión de *Monarchia*, estas reflexiones podrían haber sido escritas en una misma época coincidente con el inicio de la *Commedia*. A partir de estas reflexiones de Dante sobre el concepto de *medietas*, puede deducirse que el *mezzo* sería el lugar por antonomasia: tanto el lugar de una *medietas imperfecta*, el lugar de la disociación propio del estado del hombre caído –para Dante la conciencia vivísima de esta caída parece poder adquirirse solamente tras la experiencia del *excessus mentis*–, como el lugar de la palingenesis, renovación o renacimiento; es decir, de una *perfecta medietas*. Perfección que, recuérdese, Dante se propone realizar en sí mismo y en esta vida por el

camino que desciende al infierno –el único posible para este fin– ayudado, ahora sí, por el cielo (Virgilio) y una vez abandonado definitivamente el camino equivocado de su época de extravío.

ANÁLISIS

1. Crisis espiritual y literaria

De mi primer intento de aproximación al texto derivó una conclusión que confirmaba lo evidente y lo ya sabido: el canto primero del «Infierno» es un prólogo ficción de la *Commedia* porque en él el poeta explica el plan general de la obra. Quiero subrayar esta palabra: *prólogo*, el canto primero como prólogo. Pero al buscar una mayor coherencia del prólogo alegórico que este canto de introducción constituye surgió una cuestión importante: los aproximadamente sesenta primeros versos del canto parecían referirse, de forma sesgada o alegórica, no tanto a la propia presentación de la *Commedia* –lo que es propio de todo prólogo– como a un momento muy concreto y especial de la vida del autor, un momento psicológico que podríamos definir como de crisis espiritual y literaria, un momento que parecía tener, en la economía argumental de la *Commedia*, un papel central⁵.

Se trataría de un momento de crisis en un período de la vida de Dante que, como ha indicado la crítica de forma casi unánime, no tiene por qué coincidir con el año 1300, en el que se sitúa alegóricamente la acción del poema, sino que se referiría a los años 1306 ó 1307, aproximadamente, cuando, como afirma Bruno Nardi⁶, tras abandonar la redacción del *Convivio*, Dante emprendió la de la *Divina Commedia*. ¿En qué me basaba para establecer la existencia de una supuesta crisis situada alrededor del 1306 ó 1307? Y, tam-

⁵Respecto a esta idea del canto primero concebido como *prólogo* y descripción de una crisis espiritual, recuérdese la afirmación de Landino: «Ossiamo dire che il precedente capitolo (canto I) sia stato quasi una proposizione di tutta l'opera per la quale l'auctore non solamente dimostra con brieve parole quello che per tutta l'opera habbia a dire: Ma anchora la ragione perchè tiene tale ordine. Destossi l'appetito ricercando il suo bene et illuminato dalla ragione fuggi la selva et saliva al monte dove veda il sole. Ma per la via delle tre fiere: dalle quali gli fu vietato salire. Il che significa che conosciuto ma non distinctamente chel sommo bene consisteva in fruire Iddio: cercava la cognitione di quello nella vita civile dove regna la ragione inferiore: la quale spesso è ingannata dal senso». *Commento del Landino a la Commedia*, Inf. c. II, impreso en Florencia el 30 de agosto 1481 por Nicolò di Lorenzo di Alemagna, Roma, Casa di Dante.

⁶*Dante e la cultura medievale*, I. 9: «L'errore del "Convivio" e il ritorno di Beatrice», Laterza, Roma-Bari, 1983.

bién, ¿en qué sentido cabe hablar de una crisis literaria y espiritual? Debo manifestar que mi búsqueda de un principio sólido en el que basarme para la reconstrucción de este momento espiritual es la que me llevó al concepto de *crisis*. En él se apoya el origen de mi reflexión. Más adelante se verá con mayor claridad lo que significa la suposición de esta crisis de Dante, concepto que adquiere un perfil más preciso si se define con el lenguaje religioso moral propio del siglo XIII: en aquellos tiempos impregnados de fuerte moralismo, la crisis de Dante se refiere a la *tentación* de Dante; es decir, a una lucha interior entre el mal y el bien –la moral es siempre necesariamente maniquea. Se trata de una lucha que desemboca en el triunfo momentáneo del mal, es decir, en un pecado que el autor confesará, aunque de forma más bien oscura, en este canto primero del «Infierno».

Como se ha dicho hasta la saciedad desde Boccaccio y Benvenuto de Imola, los siete primeros versos del canto constituyen, en efecto, una descripción alegórica general de la vida terrena concebida como pecado, como dramática disociación entre el espíritu y la carne. Ése es el sentido tradicional de las primeras alegorías del canto –«selva oscura», «via smarrita», etc.– e incluso, como se verá más adelante, de la primera de todas ellas –«nel mezzo del cammin»– en la que se centra este análisis. Pero como la tradición crítica, de uno y otro signo, es unánime a la hora de considerar que la conclusión del canto –aproximadamente del verso 60 hasta el final– plantea una vía de solución especialísima a esa vida pecaminosa y errónea –esa solución es el viaje ultraterreno–, cabía considerar también que el pecado dantesco tuviese una calificación determinada; es decir, que no tuviese sólo un carácter de generalidad sino que se tratase de un *pecado* muy concreto y personal de Dante y, quizás también, del pecado de todos aquellos que como él, en aquel lejano siglo XIII cargado de espiritualidad, buscaban lo mismo que el autor buscaba. La correcta comprensión de un texto literario, también en el caso de Dante, requería lectores que compartiesen un mismo tipo de experiencia o, al menos, que desearan compartirla. Se trataría de la descripción de un pecado muy particular y concreto que, al mismo tiempo, definiría la tipología de los posibles lectores de la *Commedia*.

¿A qué pecado podría corresponder esta forma misteriosa de penitencia que consiste en volver al recto camino a través del difícil sendero que va al cielo pasando primero por el infierno? En la medida de lo posible, intentaré explicar que ese pecado original de Dante es el del «orgullo intelectual» también llamado, en la tradición cristiana, «pecado contra el Espíritu», el “pecado

que no será perdonado ni en este mundo ni en el otro”, según el Evangelio⁷. En el mundo judeo-cristiano de las Escrituras el «pecado contra el espíritu» adquiere una fuerte dimensión moral y, en el caso dantesco, es aplicable a todos aquellos que buscan la sabiduría; un pecado que podríamos resumir con las palabras de San Pablo: «Ya que, si pecamos a sabiendas *tras haber conocido la verdad*, ya no queda sacrificio para los pecados sino una horrenda expectación del juicio y del fuego abrasador que devorará a los rebeldes»⁸.

2. El olvido del amor por Beatriz

En este punto de mi reflexión sobre la naturaleza del pecado de Dante, se me hizo evidente que si quería mantener la coherencia de mi hipótesis debía aceptar dos cosas: la primera, que el pecado indicado alegóricamente por el poeta en este canto-prólogo se relaciona –como afirma el propio Dante en la *Vita Nuova*, las *Rime*, el *Convivio* y la *Commedia*– con la experiencia humana y literaria de su amor por Beatriz; más concretamente, que ese pecado de «orgullo intelectual» era descrito alegóricamente, ya en los textos anteriores a la *Commedia*, como el pecado de haber olvidado el amor a la *gentilissima Beatrice*, y de haberlo sustituido por el amor a la «*donna gentile*». La segunda idea que debía aceptar, derivada directamente de la anterior, es que la Beatriz y la «*donna gentile*» de las que se habla en la *Vita Nuova* y en las *Rime* deben considerarse como las mismas de las que se habla en el *Convivio* y en la *Commedia*. Pero aquí surgió inevitablemente un nuevo problema, quizás el más candente e importante ya que la crítica dantesca lleva más de un siglo debatiendo sobre él. Como su exposición pormenorizada me llevaría demasiado tiempo, intentaré resumirlo brevemente.

El problema está en directa relación con la cuestión que yo me planteaba: saber si existe o no una continuidad desde la *Vita Nuova*, pasando por las *Rime* y el *Convivio*, hasta la *Commedia*, y descubrir las formas de esa continuidad. Se trataba de ver reflejado en los textos dantescos, cronológicamente ordenados, la forma externa y pública de una crisis interior y claramente definible: una crisis de «orgullo intelectual» que conduce al «imperdonable pecado contra el espíritu». En mi opinión, esta deseable continuidad

⁷San Lucas 12, 13.

⁸Hebreos X, 26 y 27.

sólo era defendible imaginando que la Beatriz real amada por Dante en la *Vita Nuova* era la misma alegórica Beatriz citada brevemente en el *Convivio* y amplísimamente en la *Commedia*. Pero ¿cómo podía ser un mismo personaje la Beatriz *real*, objeto del deseo y del sentimental amor estilnovista de Dante en la primera de las obras citadas, y la Beatriz *alegórica*, causa y objeto de su reflexión filosófica en el *Convivio* y teológica en la *Commedia*?

2.1. Beatriz, real y alegórica

Me di cuenta de que, en realidad, el debate no podía superarse desde una u otra de las posiciones adoptadas por la crítica ya que la figura de Beatriz debía analizarse como cualquier otro de los elementos del complejo mundo imaginario del autor: su dimensión «real» –espero que se me perdone nuevamente la utilización de una terminología ambigua– correspondía al nivel «literal» de esta figura, así como su dimensión «alegórica» correspondía a un nivel de interpretación de los sentidos, al más profundo nivel hermenéutico. Las figuras de Beatriz y de la «*donna gentile*» tenían, pues, según esta primera intuición conciliadora, una doble faz hermenéutica, como ocurre con el propio personaje de Dante, con el Virgilio dantesco o con tantos otros personajes, objetos y situaciones que aparecen en este camino ultramundano.

Una tendencia actual de la filología dantesca, atenta a la crítica textual o estilística, ha tendido a subrayar el elemento literal del texto en detrimento de la lectura interpretativa. La hermenéutica dantesca, por su parte, ha tendido a desarrollar la lectura alegórica del texto en detrimento de su literalidad. La figura de Beatriz no ha escapado a este maniqueísmo limitador. Esta contradicción, en la que ninguna de las partes parece tener razón por completo, podría resumirse con dos simples preguntas retóricas. La primera dirigida a los intérpretes literalistas: ¿es posible que el amor de Dante por Beatriz tuviese sólo la dimensión sentimental y psicológica? Michele Barbi nos proporciona una respuesta afirmativa: «[...] che tuttavia se c'è un idealizzazione della donna amata, come in tutti gli amori, e se a lei s'attribuiscono qualità e virtù che paion superiori a quelle che si hanno ordinariamente in donna reale, essa resta pur sempre donna vera, che ha avuto speciali grazie e di bellezza o di virtù da Dio; e se anche si dica che è creatura celeste o un angelo, è una pura espressione o immaginazione poetica, comune a tutti gli amori per rima o no, che non ci consente di credere che il poeta si figuri enti astratti come la Filosofia o l'Intelligenza, o

intenda rappresentare questa o quella virtù divina incarnata in un essere mortale»⁹. Comparto plenamente la defensa que hace Michele Barbi de la «realidad» de Beatriz, pero no su reducción de las alegorías dantescas a simples aunque elegantes piropos.

La segunda pregunta retórica iría dirigida a los intérpretes alegoristas y podría formularse de la siguiente manera: ¿es posible que Dante se hubiese enamorado de una «pura espressione o immaginazione» alegórica o de la personificación de una cualidad abstracta? No faltan respuestas afirmativas a esta pregunta como las de Giovanni Pascoli¹⁰ y Luigi Valli. Éste último define así el significado secreto de la palabra «amor» en la poesía estilnovista: «"Amore" significa Amor sapientiae, è l'amore della Sapienza santa, di quella Sapienza santa che è personificata appunto in Madonna. Questo amore naturalmente non ha nulla di sensuale, esso ha il suo luogo non già nei sensi e nemmeno, secondo la sua immagine comune, nel cuore, cioè negli affetti, bensì nella mente. E' passione intellettuale, congiungimento dell'intelletto possibile con l'Intelligenza attiva, cioè divina Sapienza»¹¹. Estoy de acuerdo en la identificación de Beatriz con la «divina Sapienza», pero no creo que pueda defenderse, como afirma Valli, que Beatriz, objeto de la pasión amorosa de Dante, sea tan sólo un conceptuoso fantasma abstracto e incorpóreo.

Si negamos el valor alegórico de Beatriz, los textos dantescos aparecen infectados de contradicciones y barroquismos expresivos carentes de sentido. Si, por el contrario, negamos la «realidad» de Beatriz, nos forzamos a negar también la realidad de la pasión amorosa del poeta, que es uno de los elementos esenciales de toda la obra de Dante.

Sapegno, a quien podemos incluir en el grupo de los literalistas, refiriéndose precisamente a Valli tras la polémica publicación del *Linguaggio segreto*, había afirmado, en un artículo de 1929, «che c'è un problema che basterebbe a confutare e a distruggere tutta la tesi del Valli ed è quello del *contrasto tra l'amore di Dio e l'amore della donna*»¹². El problema planteado por Sapegno –en la línea de un

⁹Introducción al *Convivio*, Felice le Monnier, Florencia 1968, p. XX. La cursiva es mía.

¹⁰Cfr. *Minerva oscura, Sotto il velame y La mirabile visione, en Prose. (Escritti danteschi)*, II, Mondadori, 1971.

¹¹*Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*, Luni, Milán 1994, p. 183. La cursiva es mía.

¹²«Sulla scuola poetica del dolce stil novo» en *Arquívium Romanicum*, vol. XIII, abril-septiembre 1929. La cursiva es mía.

estricto literalismo ya practicado con anterioridad por Giulio Bertoni, Luigi Tonelli, Augusto Vicinelli o Giovanni Costa¹³, apunta al nudo fundamental de la cuestión y creo que podría resolverse respetando lo que ambas interpretaciones, la literal y la alegórica, afirman en sustancia. Salvando la realidad de Beatriz Portinari, conservamos la verdad del amor-pasión del poeta, del deseo mantenido que lo eleva; salvando el sentido alegórico de esta figura, establecemos precisamente el puente que une la carne y el espíritu, la letra y el sentido, el amor a la mujer y el amor a Dios, y nos situamos precisamente «en el punto medio» hermenéutico (*medietas*) de ese «contraste insalvable» del que hablaba Sapegno.

Como se verá, no empleo la expresión «punto medio» de forma arbitraria. Durante los años en los que Dante intentaba superar su crisis espiritual y literaria, todo parece girar alrededor de este «mezzo», término que emplea con una frecuencia extraordinaria, y que, como afirmará en *Monarchia*, representa la contradicción humana o al menos la contradicción del hombre Dante: el hombre es «el medio», es decir, horizonte entre carne y espíritu, entre letra y sentido. El problema que se plantea Dante en el momento de la crisis y cuya solución se expresa en el *poema sacro* es el mismo problema que el crítico debería plantearse: la difícil aunque necesaria conciliación del sentido literal y alegórico en la lectura de la *Commedia*.

2.2. Un problema de coherencia argumental y cronológica

Pero antes de abordar el problema de cómo conciliar realidad y alegoría o, lo que es lo mismo, letra y sentido, carne y espíritu, es necesario señalar otro problema de tipo técnico referido a una falta de coherencia argumental en la obra dantesca considerada en su conjunto. Se trata de un problema muy discutido también y que se relaciona directamente con el de la correcta intelección de las figuras de Beatriz y de la «*donna gentile*». Para evitar la señalada incoherencia, la crítica más atenta a los valores de la literalidad se ha esforzado en distinguir el carácter literal y real de estas figuras femeninas en la *Vita Nuova* del carácter alegórico que presentan en el *Convivio* y en la *Commedia*. Pero, dado el punto de vista aquí adoptado –el de que ambas figuras son simultáneamente reales y alegóricas en todas las obras de Dante–, resulta indispensable plan-

¹³Cit. por L. Valli, *Op. cit.*: 2ª parte («Discussione e note aggiunte»), pp. 551-588.

tear el problema de la supuesta incoherencia entre la *Vita Nuova*, el *Convivio* y la *Commedia*, incoherencia que aparece precisamente cuando se intenta salvar la oposición entre ambos niveles de lectura.

En la *Vita Nuova*, Dante conoce a Beatriz Portinari, mujer «real», desde luego, pero adornada ya en esta primera obra de Dante de un aura alegórica que trasciende tanto la pura realidad del personaje como la dimensión estrictamente sentimental del amor del poeta. En esto, como es sabido, Dante no es original: sigue el marco de las formas estilnovistas, que ya habían sido volcadas hacia lo alegórico por el maestro Guido Guinizelli. Posteriormente, Dante-personaje se enamora de ella y, tras su muerte, siente un hondo pesar que lo sume en la desesperación. Conoce después a una «donna gentile» y siente que su amor por ella, un amor que el propio autor define como «vile», lo consuela de la pérdida de Beatriz, la «gentilissima». Nunca llega a perder, sin embargo, la conciencia de estar traicionando la memoria de su primer amor. Después de «alquante die», Dante tiene una visión de Beatriz tal como se le presentó la primera vez y vuelve con lágrimas y suspiros a sentir la antigua llama de su primer amor.

176

El último párrafo de la *Vita Nuova*, donde Dante describe esta «mirabile visione», expresa el propósito del autor respecto a su obra futura: componer un canto nunca visto hasta el momento en honor de la recuperada Beatriz¹⁴. Como ha señalado Bàrberi-Squarrotti, recogiendo una opinión casi unánime, el proyecto poético indicado al final de este párrafo se refiere al *poema sacro*¹⁵. Así pues, la *Commedia*, en el momento conclusivo de la *Vita Nuova*, estaría ya presente —esto es de suma importancia— en forma de esbozo o primer bosquejo mental del futuro poema. Hasta aquí todo cuadra: existe efectivamente un puente que une el final de la *Vita Nuova* con el principio de la *Commedia*. El problema anteriormente señalado de la incoherencia argumental de la obra de Dante considerada en su conjunto se presenta ante la mirada del crítico cuando intenta comprender el *lugar* que ocupa el *Convivio* y una buena parte de las *Rime* en esta línea argumental de la obra dantesca que va de la *Vita Nuova* a la *Commedia*. En cuanto a las *Rime*, se trata, según Nardi, de las rimas alegórico-doctrinales dedicadas a la «donna gentile», «alle quali aveva posto mano colla canzone.

¹⁴*Vita Nuova* XLII.

¹⁵*Opere minori di Dante Alighieri*, UTET., Turín 1983, p. 62.

¹⁶B. Nardi, *Op. cit.*, p. 57.

Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete»¹⁶ y que terminan con la despedida de las mismas realizada en la rima LXXXIV: «Parole mie che per lo mondo siete».

El problema de la incoherencia argumental se presenta cuando comprobamos que esta «donna gentile» –de la que Dante se había apartado en los capítulos conclusivos de *Vita Nuova* para volver al recto camino de su amor por Beatriz– aparece de nuevo en el *Convivio* sustituyendo nuevamente a Beatriz. Es más, el *Convivio* es presentado por Dante como un canto en honor de la «donna gentile». Pero ¿cómo?, cabría preguntarse; ¿no había regresado al amor por Beatriz según explicaba al final de la *Vita Nuova*? Además, en el *Convivio* no se dice ni una palabra del anterior sentimiento de vileza que afligía al personaje de la *Vita Nuova* al tomar conciencia del despertar de este segundo amor.

Por el contrario, la importancia de la «donna gentile» en el *Convivio* es tal que Dante llega a afirmar de ella algo sorprendente: «dico e affermo che la donna di cu' io innamorai appresso lo primo amore fu la bellissima e onestissima figlia de lo Imperadore de lo universo, a la quale Pittagora pose nome Filosofia»¹⁷. Éste es el párrafo conclusivo del segundo tratado del *Convivio* en el que Dante comenta literal y alegóricamente la citada canción inaugural de las rimas doctrinales «Voi che 'ntendendo il terzo ciel move-te» y centra su análisis en su doble amor por la «gentilissima» y por la «donna gentile», comentario que considero fundamental para el planteamiento del problema de la coherencia argumental de la obra dantesca puesto que concluye con la victoria del amor por la «donna gentile».

En resumen, el amor por la «donna gentile», que Dante había abandonado con fuerte sentimiento de culpa para volver finalmente al de Beatriz, según se explica en la *Vita Nuova*, vuelve a aparecer en el *Convivio*, triunfante y más poderoso que el amor a Beatriz. ¿Esto significa que existen dos caídas en el pecado y dos respectivos arrepentimientos? No parece probable. Si consideramos, como afirma Bruno Nardi, que el soneto de despedida, rima LXXXIV, «Parole mie che per lo mondo siete», fue escrito en 1306, poco antes de interrumpir definitivamente la redacción del *Convivio*, y que en él Dante «esorta le sue parole a non stare più in compagnia di quella donna gentile in cui errò, poichè con lei 'non v'è Amore'»¹⁸, deberíamos concluir con Nardi «che questo nuovo

¹⁷Conv., II, 15,12.

¹⁸B. Nardi, *Op. cit.*, p. 57.

genere di poesia dottrinale e la stessa opera prosaica (*Convivio*) contengono un duplice errore, artístico e filosófico»¹⁹, que en ese momento aflora a la conciencia del autor obligándole a interrumpir el *Convivio* y las rimas doctrinales. Se trata del momento cumbre de la mentada crisis espiritual y literaria.

2.3. Una posible solución a la mentada incoherencia

Si no se acepta la improbable hipótesis –no defendida por estu-dioso alguno hasta el momento– de que a una primera caída en el pecado del amor por la «donna gentile» y a un primer arrepentimiento y regreso al amor por Beatriz –separados ambos momentos por tan sólo «alquante die», como Dante afirma en la *Vita Nuova*– seguiría una inmediata segunda caída en el amor por la «donna gentile» y un segundo arrepentimiento –separados esta vez ambos momentos por un buen número de años–, entonces debería aceptarse en pura lógica que la única explicación posible de esta falta de coherencia argumental o cronológica sería la que implícitamente propone Bruno Nardi²⁰ y recoge Maria Corti²¹: tras la interrupción del *Convivio* y antes de emprender la redacción de la *Commedia*, Dante añadió, a una hipotética *Vita Nuova* que terminaba con la descripción del amor por la «donna gentile», sus actuales últimos capítulos que tratan precisamente de la vuelta al «buen amor» por Beatriz. Esta actuación nos permitiría mantener la unidad y continuidad de las figuras de Beatriz y de la «donna gentile».

Según esto, sólo habría una caída en el pecado, ocurrida según el *Convivio* (II, 2, 1) a finales de agosto de 1293 –como Piero Cudini²² deduce de este primer párrafo del segundo capítulo del tratado II del *Convivio*–, y un único arrepentimiento alrededor de 1306, fecha de la redacción de la rima de despedida a la «donna gentile». Unos trece años habrían pasado entre pecado y arrepentimiento, de agosto de 1293 a finales de 1306. Esta posibilidad, que podría representar una posible vía de solución al problema, no es definitiva: Michele Barbi la rechaza sin contemplaciones²³. Sin embargo,

¹⁹*Ibid.*, pp. 57-58.

²⁰*Ibid.*, «L'errore del "Convivio" e il ritorno a Beatrice».

²¹*La felicità mentale (Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante)*: «Quel rompicapo del finale della Vita Nuova», Einaudi, Turín, 1983.

²²Edic. Garzanti del *Convivio*, Milán 1987, p. 125.

²³Reseña de M. Barbi a P. Chistoni, *La seconda fase del pensiero dantesco: periodo degli studi sui classici e filosofi antichi e sugli espositori medievali*, Giusti, Livorno 1903; citado por M. Corti, op. Cit., p. 146.

las fechas de los manuscritos, tardías en todos los casos, si no avalan, al menos no rechazan tal solución. Como dice Maria Corti, «i codici (del *Convivio*) giunti a noi sono tutti del Trecento inoltrato; senza dire que un autore, quando decide un cambiamento ideologico segnato, tende a non lascire tracce di ciò che è stato oggetto di rifiuto [...] il *Convivio* a un certo momento (è) stato abbandonato dal suo autore come un brogliaccio e non più concepito degno di divulgazione, oltre che di compimento»²⁴. Así lo afirma también Enzo Quaglio basándose «sulla tradizione manoscritta tarda, lacunosa, scorretta, sul fatto che i comentatori antichi (salvo Pietro Alighieri) non dànno segni di conoscere l'opera, entrata in circolo nel quarto decennio del Trecento»²⁵.

Los trece años heréticos –¿Dante averroísta?–, que culminarían con la frustración de este *Convivio* incompleto, estarían expresados, en la *Vita Nuova*, por los «alcuante die» que dura su amor por la «donna gentile» y, en el primer canto de la *Commedia*, por ese intento, frustrado también, de subir sólo y en sentido incorrecto al «diletto colle». El olvido del amor por Beatriz, de la Sabiduría que proviene de Dios, y su sustitución por el de la «donna gentile», la Filosofía, es alegoría de la pretensión de alcanzar el conocimiento absoluto, la verdad, con simples medios racionales. En esta alegoría del canto primero quizás se exprese la intención del autor de dejar constancia de una crisis –error, pecado de orgullo intelectual–, que ha durado varios años y que, por lo tanto, como indicábamos antes, *no es una mera alegoría de carácter general*.

Lo cierto es que, una vez «resuelto» este problema de incoherencia intertextual, resultarían reforzadas tanto la posibilidad de una sola crisis espiritual y literaria como la de única Beatriz y de una única «donna gentile» en la vida y en la obra de Dante. Ambas figuras deberían considerarse «reales» y «alegóricas» a la vez desde la primera hasta la última página. Los análisis de Valli, Nardi y Corti refrendarían esta posibilidad.

3. Beatriz «teofanía» de la *Sophia aeterna*

Si bien el debate sobre los textos no está solventado aún, sí está aparentemente en vías de solución, lo que otorga al estudioso un cierto respiro que le permite concentrarse en el conflicto funda-

²⁴M. Corti, *Op. cit.*, pp. 154-155.

²⁵«Città di Vita», XX, 1965, citado por M. Corti, *ibid.*, p. 155.

mental –la contradicción entre realidad y alegoría–, conflicto resumido por Piero Cudini con un irónico realismo: «quando Dante afferma che Beatrice è una donna reale, c'è chi osserva che non può essere che un simbolo; quando dichiara que la donna gentile è un simbolo, vi è chi sostiene que invece è una donna reale»²⁶.

Con anterioridad he expuesto antes brevemente mi intuición de que ambas interpretaciones de las figuras de Beatriz y la «donna gentile» eran conciliables: que la realidad *corpórea* o *imaginal* de estas figuras femeninas no contradice su estatuto alegórico. Pensaba que eran tan «reales» como «alegóricas», pero desgraciadamente me sentía incapaz de ir más allá de esa inicial intuición, de establecer la relación entre este hecho de ambivalencia hermenéutica y los movimientos culturales, filosóficos o espirituales de la época que quizás podían explicar la contradicción ya señalada por Sapego: «tra l'amore di Dio e l'amore della donna».

El impulso para seguir adelante me fue proporcionado por la obra de Henry Corbin²⁷ en la que este profundo estudioso de la literatura de los espirituales sufíes establece paralelismos muy significativos entre ésta y la poesía estilnovista. Corbin emplea un término muy apropiado para definir la citada ambivalencia de ciertas figuras femeninas de la poesía amorosa oriental y en *L'imagination créatrice*, al tratar de la figura de Beatriz, el estudioso francés afirma que ésta es la «figura teofánica de la *Sophia aeterna* de la religión de los 'Fieles de Amor'»²⁸. En este planteamiento parece coincidir con Valli. Pero más significativo si cabe resulta el hecho de que, según Corbin, el *teofanismo* puede explicar el conflicto teórico que ha separado a simbolistas y filólogos a propósito de la interpretación del estilnovismo. Según este estudioso, «el teofanismo ignora el dilema por estar tan lejos del alegorismo como del literalismo; *presupone la existencia de la persona concreta, pero la inviste de una función que la transfigura, al ser entonces percibida a la luz de otro mundo*»²⁹.

Si resulta admisible que, tal como afirma Corbin, Beatriz «fue ciertamente una figura real, pero al mismo tiempo, fue también

²⁶*Op. cit.*, p. XXX.

²⁷Sobre todo *L'imagination créatrice dans le sufisme d'Ibn 'Arabi*, Flammarion, 1958, y *L'Homme et son ange*, Arthème Fayard, 1983, citado en la traducción española: *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabi*, Destino, Barcelona, 1993; y *El hombre y su ángel*, Destino, Barcelona, 1995.

²⁸*Ibid.*, p. 68.

²⁹*Ibidem.*

"en persona" la figura teofánica de la *Sophia aeterna* (la misma que algunos compañeros de Dante invocaban como "Madonna Intelligenza")»³⁰, pensé que el concepto de «teofanismo» podría ser la clave para resolver tal contraste situando la verdad en un campo intermedio entre los citados contendientes. Dice Corbin que «el modo de "apercepción" teofánica, tan característico de la conciencia de los Fieles de Amor, resulta indispensable para tratar de penetrar el secreto de su visión». Y añade: «No podemos más que extrañarnos si preguntamos, como se ha hecho a propósito de la figura de Beatriz en la obra de Dante, si ésta era una figura concreta, real, o se trataba de una alegoría. Pues así como un Nombre divino no puede ser conocido más que bajo la forma concreta que es su teofanía, igualmente cualquier figura divina arquetípica no puede ser contemplada más que como una figura concreta –*sensible o imaginal*– que la hace exterior o mentalmente visible. Cuando el poeta hace referencia a una joven concreta como alusión a una Sabiduría (*Sophia*) sublime y divina, esencial y sacrosanta, que se manifestó visiblemente al autor de los poemas con tal dulzura que engendró en él júbilo y alegría, emoción y arrobamiento, somos testigos de la transfiguración de un ser que la Imaginación percibe directamente como un símbolo asociándole la luz teofánica, es decir, la luz que revela la dimensión trascendente. Desde el principio, la figura de la joven ha sido percibida por la Imaginación activa en el plano visionario, en el que se manifiesta como "una figura de aparición" de la *Sophia aeterna*»³¹.

 181

Esta larga cita quizás pueda dar una idea del maridaje que se intuye hoy como necesario, al menos en el campo de la literatura medieval, entre la Filología, entregada fundamentalmente a su actividad de crítica textual necesariamente apegada a la letra del texto, y la hermenéutica, volcada hacia los significados de éste. Es de desear que las dos disciplinas se apoyen entre sí superando visiones unilaterales y viejas polémicas con escaso fundamento. Un buen ejemplo de esta superación aparece en los comentarios que Giorgio Bàrberi-Squarotti ha dedicado al problema que nos ocupa, el de la doble naturaleza, real y alegórica, de estas figuras femeninas: «E' anche evidente che, se Beatrice è *figura Christi* e, al tempo stesso, la protagonista della giovinezza del poeta, presente nelle vie della città, in una festa di nozze (come, del resto, Gesù alle nozze di Cana), la "donna gentile" è figura de la Filosofia, come

³⁰*Ibid.*, p. 122.

³¹*Ibid.*, p. 166.

anche la donna che guarda da una finestra il "terribile sbigottimento" di Dante; e anche in questo caso evento storico e significato allegorico perfettamente convivono»³².

Refiriéndose a filólogos y simbolistas, Corbin afirma que «tanto a unos como a otros se les podía censurar por aferrarse a un punto de vista unilateral»³³ pero asegura también que el teofanismo de un Ibn 'Arabí, por ejemplo, concuerda con las ideas de los intérpretes simbolistas del estilnovismo «siempre al abrigo –dice Corbin– del encendido reproche que dirigieron a estos últimos los filólogos literalistas, alarmados al ver la persona de Beatriz difuminada en una pálida alegoría»³⁴. El nombre de Luigi Valli apunta como el más representativo de los estrictos alegoristas. Pensé que, salvando la parcialidad del alegorismo unilateral de Valli y anclándome firmemente en el más conciliador concepto de «convivencia» de Bàrberi-Squarotti o en el «teofanismo» de Corbin, algunas de las ideas de Valli podían resultarme extraordinariamente útiles.

3.1. Fuentes de la identificación alegórica de Beatriz

Para entender el sentido que pueda tener en Dante este concepto corbiniano de *Sophia aeterna* o el equivalente de Valli de «Sapienza Santa», no está de más indicar someramente cuáles son las fuentes de identificación de esta *Sophia* con la «donna amata» estilnovista. Según Valli, tales fuentes son las siguientes: 1. «la tradizione dell'uso del doppio linguaggio dei "Fedeli d'Amore" persiani (mistici esaltatori dell'amore di Dio sotto il velo della poesia d'amore) e che allo stesso modo, penetrò nella poesia d'amore in Provenza, Francia e Italia»; 2. «la tradizione sia ortodossa che eterodossa dei Catari, Valdesi, gioacchimiti, e francescani che parlavano della Verità o Sapienza incorruttibile rivelata un giorno alla Chiesa, ma della quale questa non era più la vera e degna espressione»; 3. «la tradición filosófica del aristotelismo interpretado da Averroè, che usava rappresentare in figura di donna l'intelligenza attiva, (contrapposto all'intelletto passivo che è proprio di ogni individuo), che è quella che conduce alla conoscenza e alla pura contemplazione di Dio»; e 4. «la tradizione mistico-platonica che si trova nei libri pseudo salomonici della Bibbia (*Sapienza e Cantico dei Cantici*) che da secoli aveva rappresentato la Sapienza che

³²G. Bàrberi-Squarotti, *Op. cit.*, pp. 52-53. La cursiva es mía.

³³H. Corbin, *Op. cit.*, p. 122.

³⁴*Ibidem*.

vede Iddio come una donna amata». Pero Valli añade aún una fuente más –la más importante en el marco de las ideas que se expondrán a continuación– que explicaría la identificación de *Sophia* con Beatriz en la obra de Dante: «una tradizione del misticismo cattolico ortodosso che, specie con S. Agostino, Ricardo da S. Vittore e altri, aveva raffigurato in una determinata donna della Scrittura e precisamente in Rachele (la vicina e compagna di Beatrice nell'Empireo della *Commedia!*) la virtù della vita contemplativa, ossia la Sapienza Santa oggetto dell'amore di Giacobbe e, secondo Agostino, mèta e sospiro di «ogni piamente studioso»³⁵.

3.2. La muerte de Beatriz

Esta última fuente, que hace referencia al misticismo de San Agustín y Ricardo da San Víctor, es la que utilizaré a continuación. Pero para ello resulta necesario abordar primero el problema del significado de la muerte de Beatriz y responder a una esperada objeción: si Raquel y Beatriz equivalen simbólicamente a la Sabiduría Santa «mèta di ogni piamente studioso», ¿cómo es que ambas mueren? ¿Puede morir la Sabiduría Santa? ¿Se trata de una mera coincidencia carente de significación o, por el contrario, en esta coincidencia de la muerte de Raquel, Beatriz y otras mujeres amadas radica la clave de la interpretación de estas figuras? En la línea de Pascoli, Valli interpreta alegóricamente esta muerte con maestría, pero sin resolver, como es habitual en él, los elementos «reales» de la misma. Yo creo que el concepto de «teofanismo» de Corbin podría ayudar, sin embargo, a dar nueva luz sobre el problema.

Como se sabe, Beatriz murió muy joven, como ocurría con tantas mujeres amadas por los poetas estilnovistas. De este hecho deriva precisamente la mentada objeción: ¿la muerte no es una prueba de que una y otras eran mujeres reales, sometidas a los peligros de la enfermedad, del parto, etc.? ¿Puede morir la «Sapienza Santa»? se preguntaba también Valli, para responderse a continuación: se trata de una muerte alegórica, no real. Yo opino que puede ser ambas cosas a la vez: una muerte real y alegórica al mismo tiempo.

Veamos lo que apunta Valli sobre el significado alegórico de la muerte de Beatriz. Ricardo de San Víctor, amigo de San Bernardo, fue uno de los más importantes *auctores* de Dante: lo hemos señalado anteriormente como una de las fuentes más ricas del alego-

³⁵L. Valli, *Op. cit.*, pp. 93-94.

rismo que influyen en la obra de Dante. «...Riccardo, / che a considerar fu piú che viro» se lee en el canto X del Paraíso³⁶; es decir, que en el acto de la contemplación fue más allá de las capacidades del hombre normal, que tuvo dotes sobrehumanas. Pues bien, de la figura bíblica de Raquel, *alter ego* de Beatriz como se ha dicho, Ricardo, el *Magnus Contemplator*, afirma en su *Beniamin minor*: «Raquel muere, debe morir, porque *se llama muerte de Raquel el trascender de la Sabiduría en el acto de la pura contemplación*»³⁷.

Valli no ha sido el primero en utilizar esta fuente dantesca. Ya Giovanni Pascoli³⁸ había notado tal filiación, que se remonta al simbolismo agustiniano de Lía y de Raquel, las dos mujeres de Jacob: Lía, la voluntad conforme a justicia; Raquel, la mente iluminada por la Sabiduría. La muerte de Raquel tiene un significado místico. Escribe Ricardo de San Víctor: «Y finalmente es concedida la gracia de la contemplación: Benjamín; pero nada más nacer este último hijo Raquel muere; *que nadie crea poderse elevar a la contemplación si Raquel no muere*»³⁹. «Benjamín nace y Raquel muere –manifiesta Ricardo de San Víctor profundizando en el simbolismo de esta muerte y este nacimiento– pues cuando la mente es raptada más allá de sí misma, se sobrepasan los límites de toda humana argumentación, y *en el instante mismo de ver en éxtasis la luz divina, la razón humana sucumbe*. En esto consiste la muerte de Raquel dando vida a Benjamín»⁴⁰.

Es interesante que, tanto en Dante como en Ricardo, sea precisamente el «tercer cielo» el lugar simbólico de esta contemplación en la que «la razón humana sucumbe»: recuérdese el segundo tratado del *Convivio*, citado anteriormente, dedicado al comentario alegórico de la canción «Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete» que abre las rimas doctrinales dedicadas a la «*donna gentile*», tratado en el que, como se recordará, se plantea precisamente la rivalidad entre la «*gentilissima*» y la «*donna gentile*». Al respecto, Ricardo de San Víctor afirma: «*Pero a este tercer cielo que trasciende completamente la razón humana no pueden llegar por sí mismos ni tan siquiera quienes saben cómo se asciende a los cielos y se desciende incluso a los abismos; sino que sólo pueden llegar quienes, por la partida de la mente, por exceso de la mente, son raptados sobre sí mismos*»⁴¹.

³⁶Par. X, vv. 131-132.

³⁷*De Praeparatione animi ad contemplationem Libri, dictus Beniamin minor*, citado por L. Valli, *Op. cit.*, p. 110.

³⁸G. Pascoli, *La mirabile visione*, cit. nota 10.

³⁹Citado por Valli, *Op. cit.*, p. 111.

⁴⁰*Ibid.*, p. 112.

⁴¹*Ibidem*.

3.3. Excessus mentis

«Excessus mentis», exceso de la mente (de la forma de participio de «excedere»: salir, abandonar, elevarse, rebasar, dejar el mundo, morir), es el término empleado por Ricardo de San Víctor. Por otra parte, Valli encontró un códice de un estilnovista menor, Nicolò de' Rossi⁴², en el que éste recoge canciones de Dante, Cavalcanti y otros poetas, junto con algunas poesías suyas entre las que destaca «Color di perla dolce mia salute», a imitación del «Donna mi prega» de Cavalcanti. En este códice, para explicar la muerte de la amada, de' Rossi afirma que, por medio de esta muerte, Amore «remosse la beltà chal mondo nacque» y que le ha mandado, dice literalmente («con grande goffagine», según Valli), un «eccesso di mente» y una visión («per eccesso di mente il mio signore / cum nova fantasia lentomi il core») en la que la dama desde el cielo le predice oscuramente sucesos referidos a la salvación del mundo y de Treviso⁴³. El manuscrito incluye también una *expositio*, de mano del autor, en la que éste, comentando el referido poema, explica «los grados y la virtud del verdadero amor»⁴⁴. Estos grados son cuatro: *liquefatio*, *langor*, *zelus* y *extasys* o *excessus mentis*; y corresponden respectivamente a: «1. la completa abstracción del acto o del uso de los sentidos; 2. la abstracción de las cosas exteriores y la introducción en una visión imaginaria; 3. la visión intelectual en la que se ven las cosas intelectuales por revelación; y 4. cuando la mente se aparta de todo acto de los hombres inferiores y, no quedando nada interpuesto entre ésta y Dios, intuye con la visión intelectual la esencia divina «*sicut fuit raptus Paulus*»⁴⁵.

El esquema es dantesco, incluido, como se recordará, el «raptus Paulus», citado por Dante en el canto segundo del «Infierno», con el que Dante-personaje compara el viaje que Virgilio le propone. Así describe San Pablo su propio *raptus* o *excessus mentis*: «Conozco un hombre en Cristo que hace catorce años –si en el cuerpo o fuera del cuerpo no lo sé, Dios lo sabe– fu raptado hasta el tercer cielo»⁴⁶. También en 2ª *Corintios*, como en el *Beniamin minor* o en el *Convivio*, el tercer cielo parece ser el «lugar» del exceso mental, del éxtasis de los místicos.

⁴²Vaticano Barberino Latino, 3953.

⁴³Valli, *Op. cit.*, p. 116.

⁴⁴*Ibid.*, p. 114.

⁴⁵*Ibid.*, p. 115.

⁴⁶2 *Corintios*, 12, 2.

3.4. Sentido literal de la muerte de Beatriz

Aceptando la explicación de Valli respecto a la muerte de Beatriz en el plano de la alegoría, cabría pensar, para mantener la unidad de doble faz de la figura de Beatriz señalada por Henry Corbin y Giorgio Bárberi-Squarotti, que es necesario plantearse la dimensión literal de la «muerte de Beatriz». Hemos visto que, según éste último estudioso, en la figura de Beatriz conviven perfectamente el evento histórico y el significado alegórico, y que, según el primero, en la figura teofánica la alegoría y la realidad concreta –*sensible* o *imaginal*– son perfectamente conciliables. En este contexto, mi «corrección» personal al unidimensional y restrictivo alegorismo de Valli –quien, como se ha señalado, no concede nunca ninguna importancia a la «literalidad»– es la siguiente: Beatriz muere alegórica, pero también literalmente.

Beatriz pudo haber muerto realmente, físicamente, en ese período de la vida de Dante aunque la frecuencia de estas muertes repentinas en plena juventud de las mujeres amadas por los poetas de amor resulta sospechosa. Pero cabe pensar más bien que, si en un principio Beatriz fue una aparición sensible –Dante la vio realmente en algunas ocasiones–, más tarde su imagen perduró en «el libro de la memoria», en la mente y la imaginación del poeta, desde donde ejercía su poder sobre él. *Beatriz es literalmente una imagen conservada de la memoria*: «la quale ha presa sì la mente nostra / e ricoverta di sí dolce amore / ch'ella non pò pensar se non di lei», como cantaba Cino da Pistoia⁴⁷ recogiendo un lugar común de la teoría estilnovista de la percepción: la *immoderata cogitatione* ya presente en Andrés Capellán. Se trata de un lugar común, pero no carente de significación pues consideraba la permanencia de la imagen en la memoria como motor del deseo, un tema que Giorgio Agamben ha desentrañado magistralmente⁴⁸.

El sentido alegórico de la muerte de Beatriz es este *excessus mentis* como «atto dell'Intelligenza» pura más allá de la razón humana; el *sentido literal de la muerte de Beatriz es la desaparición de su realidad imaginal* presente en la mente del poeta, es decir, la *desesperación de la imagen en el momento del éxtasis*. En los versos finales de la *Commedia*, que intentan describir la unión del alma, el espíritu y el cuerpo en Dios, el poeta insiste, como de hecho hace a lo largo de toda la obra, en la imposibilidad de explicar lo inefable y de

⁴⁷«Una gentil piacevol giovanella», vv. 9-11.

⁴⁸*Stanze (La parola e il fantasma nella cultura occidentale)*, Einaudi, Turín 1993.

representar lo inimaginable. La experiencia se describirá como repentina impotencia de la imaginación en el preciso momento en el que el deseo, largamente mantenido, se satisface por fin:

[...] 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, [...]*⁴⁹

Y en otros momentos se describirá también como impotencia de la memoria, que representa casi idéntica facultad: «Perché apprensando sé al suo desire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire»⁵⁰.

En la *Epístola XIII* a Cangrande, Dante ha comentado muy escolásticamente el sentido, la alegoría, del último terceto citado: «En esta vida el intelecto humano, por la connaturalidad y afinidad que posee con la sustancia intelectual separada, cuando se eleva, tanto se eleva que al volver la memoria le falla por haber rebasado el mundo humano»⁵¹. Si por una parte, en la creación literaria, el *excessus mentis* fundado sobre la identidad Raquel-Sabiduría constituye una forma simbólica privilegiada que a Dante le llega de San Agustín, a través de Ricardo de San Víctor y quizás también del *Zohar* hebreo-español⁵², por la otra el propio Dante en sus textos teóricos aplica, como ha podido verse en el comentario a la *Epístola* citada, la terminología de la tradición filosófica del aristotelismo, averroísta o no, que, como se ha señalado anteriormente, «usaba representar en figura de mujer la inteligencia activa [...] que es la que lo conduce al conocimiento y a la pura contemplación de Dios»⁵³.

En resumen, la alegoría y la literalidad de la muerte de Beatriz se manifiestan respectivamente como el silencio de la razón y el oscurecimiento de la imaginación humana: antes, una imagen en la memoria que hablaba a la razón del poeta y mantenía encendida la llama del deseo; después, en el momento del éxtasis, la disolución en la nada de esa imagen.

⁴⁹*Inf.* XXXIII, vv. 139-42.

⁵⁰*Par.* I, vv. 7-9.

⁵¹*Epístola XIII*, 28.

⁵²*Le Zohar*, 109ª, Vol II, Verdier, Legrasse 1984.

⁵³L. Valli, *Op. cit.*, p. 94.

Quizás se habrá entendido que esta «muerte de Beatriz-Raquel», éxtasis místico o exceso de la mente, es, a mi parecer, el elemento primero de la escritura de las obras literarias de Dante, tanto de la *Vita Nuova* como de la propia *Commedia*. Por qué Dante no se refiere explícitamente a esta experiencia extraordinaria –y desgarradora– ha sido explicado brillantemente por Valli en la obra citada⁵⁴.

3.5. Una experiencia de éxtasis y luego de dolor

Me urge sobre todo exponer una última duda previa al análisis de la primera alegoría del canto. Antes quiero decir que, a pesar del carácter unilateral de los análisis de Valli, su interpretación de la muerte de Beatriz como equivalente alegórico de la muerte de Raquel, según la lectura que hace de ésta Ricardo de San Víctor, me parece correcta. Pero aquí surge el problema: si la muerte de Beatriz es, según él, símbolo de un éxtasis de arrobamiento y contemplación intelectual, entonces ¿por qué esta experiencia, una vez terminada, produce tanto dolor, tanta amargura y tanta queja?⁵⁵ ¿Acaso sólo por un prurito de coherencia con la imagen de la muerte que la palabra latina *excessus* (salida y muerte) contiene ya en su propia significación? El hecho es que algunos poetas de amor, en estos casos de «muerte», no se alegran de haber tenido una experiencia de elevación mística, como parecería lógico, sino todo lo contrario: «Ché 'l cor mi grava / quando pensava / aver gioia intera: / sono in dispera, / for di sollaccio», dice el guittoniano Monte Andrea⁵⁶ en «Nel core aggio foco», resumiendo este resultado imprevisto de una experiencia de contemplación que, sin embargo, según afirma Dante siguiendo a San Pablo, daría suficientes motivos para la autoalabanza⁵⁷ y para despertar la envidia de los demás⁵⁸. Pensé que debía haber algún elemento nuevo que explicase esta aparente contradicción: que tras la «envidiable», feliz e inefable experiencia del *excessus mentis*, el poeta debiese sufrir necesariamente una experiencia contraria; es decir, despreciable, amarga y sin duda decible. Pero, en este caso, las explica-

⁵⁴*Ibid.*, p. 364.

⁵⁵La pregunta no carece de importancia porque el tema del dolor por la separación de la amada o por su muerte tiene un impacto retórico y filosófico tan profundo que llega a convertirse en un *topos* de la poesía occidental desde Petrarca.

⁵⁶«Nel core aggio foco», vv. 50-54.

⁵⁷*Vita Nuova*, XXVIII.

⁵⁸*Epistola XIII*, 28.

ciones alambicadas de Valli referidas al uso del lenguaje estilnovista no me convencieron. Debía haber algo más.

Una posible explicación de esta paradoja que nadie parece haberse planteado hasta este momento se me planteó tras la atenta lectura de los textos, fundamentalmente de la *Vita Nuova*. La muerte de Beatriz-Raquel, el *excessus mentis*, verdadero despertar a la vida espiritual, representa también, según Ricardo de San Víctor, la muerte de la *Spes aeternae contemplationis*⁵⁹, de la esperanza de eterna contemplación que ha mantenido al poeta en la recta vía. El camino emprendido al principio de la *Vita Nuova* parece terminar en un relativo fracaso en el momento mismo de la inefable muerte de Beatriz; la experiencia podrá repetirse («lo era certo e sono» –dice Dante en el *Convivio*– «per sua graziosa rivelazione che ella era in cielo. Onde io pensando spesse volte come possibile m'era, me n'andava quasi rapito»)⁶⁰, pero se tratará siempre de una experiencia de iluminación momentánea de la que el poeta deberá regresar necesariamente a la experiencia de este mundo, un mundo cuya oscuridad se ha acentuado por el incumplimiento de esta prometeda «eterna felicidad» de la contemplación.

El incumplimiento de la esperanza y del deseo de eterna felicidad, o mejor, su cumplimiento sólo parcial –momentáneo–, es lo que posibilita que el poeta sienta, tras su experiencia incompleta, este nuevo estado de luto, flaqueza, insatisfacción y escisión; la sensación de no pertenecer ya a la patria de los hombres, a la «vita terrena» experimentada como «selva oscura», «selva selvaggia e aspra e forte», en la que, sin embargo, deberá seguir viviendo, deriva de ese cumplimiento sólo parcial y es lo que sume al poeta en su nueva y profunda desesperación. En referencia al modelo paulino de Dante, recuérdese que tras las palabras antes citadas que explican el rapto del apóstol al tercer cielo, puede leerse algo relativo a este sufrimiento «posterior» a tal experiencia: «Y por eso, para que no me engría con la sublimidad de esas revelaciones, fue dado un agujijón a mi carne, un ángel de Satanás que me abofetea para que no me engría»⁶¹. Es precisamente lo que le va a ocurrir a Dante, tal como hemos anticipado ya: que «se engreirá» –pecado de orgullo intelectual– enamorándose de la «donna gentile». Es lo que dirá Dante de sí mismo en la terraza purgatorial de los envidiosos al declarar que su gran pecado es el de la soberbia.

⁵⁹Citado por Valli, *Op. cit.*, p. 113.

⁶⁰*Conv.*, II, 7,6.

⁶¹2 *Corintios*, 12,7.

Pero no adelantemos acontecimientos: de momento, tras la muerte de Beatriz, Dante todavía no ha cometido su pecado de orgullo intelectual, aunque se encuentre en una lamentable situación psicológica. De momento, lo que nace en el ánimo de Dante es el propósito de consolidar y fijar de forma más definitiva la momentánea experiencia del *excessus mentis*. En el momento posterior a la muerte de Beatriz, parece que Dante ve abrirse ante él una sima definitiva e insalvable entre el mundo de lo terreno y el de lo ultraterreno. El tipo de contemplación que Dante ha experimentado hasta ahora ha sido una contemplación no plenamente satisfactoria que ejerce sobre él el poder de una llamada: el fuego de su deseo por la sabiduría, el «spirito d'amore», no se ha extinguido, sino que ha aumentado y ahora lo consume. Este *primer encuentro con el Espíritu* es el que, más tarde, lo forzará a buscar, en un primer intento que luego se presentará como erróneo y fallido –su amor por la «donna gentile»–, un camino que le permita recuperar y fijar aquello que ha vislumbrado y luego ha perdido; este primer encuentro será también el que, tras recuperar el recto sendero en el segundo intento –el amor reencontrado de Beatriz–, le dará la fuerza necesaria para ascender hasta el Empíreo, donde la herida se cerrará y donde la fugaz experiencia inicial se consolidará.

190

El *excessus mentis*, por el momento, ha derivado sólo en ruptura, disociación. Al regresar del éxtasis, las oscuridades del mundo se han acentuado: «E' lo stato del mondo senza Batrice» –dice Bárberi-Squarrotti– «nel senso che questa non copre più la mavagità, la viltà, la noia degli uomini e delle cose di questo mondo, non riscatta più dai pensieri bassi e vili, non solleva più alla beatitudine chi incontra e saluta, non da più onore e virtù alle altre donne»⁶². El mundo celeste apenas vislumbrado queda dramáticamente separado del mundo terrestre que se percibe por los sentidos. El abismo que separa ambos mundos es ahora total e infranqueable. La experiencia de la «muerte de Beatriz» (etimológicamente: muerte de la felicidad) deriva hacia una experiencia de disociación: tras la experiencia de la patria celeste, la patria terrestre resulta despreciable y carente de todo interés. El poeta no puede ya identificarse con esta última, ni tan siquiera simular esta identificación para cubrir las apariencias. En la canción del capítulo XXXI de la *Vita Nuova*, «Li occhi dolenti per pietá nel core», dedicada al lamento por la muerte de Beatriz, resulta evidente la disociación del poeta y la conciencia adquirida de que su verdadera identidad no pertenece a este mundo, sino al otro:

⁶²*Op. cit.* nota 15, p. 50.

Pianger di doglia e sospirar d'angoscia
 Mi strugge 'l core ovunque sol mi trovo,
 Sì che ne 'ncrescerebbe a chi m'audesse:
 E quale è stata la mia vita, poscia
 Che la mia donna andò nel secol novo,
 Lingua non è che dicer lo sapesse:
 E però, donne mie, pur ch'io volesse,
 Non vi saprei io dir ben quel ch'io sono,
 Sì mi fa travagliar l'acerba vita;
 La quale è sì 'nvilita,
 Che ogn'om par che mi dica: «lo t'abbandono»,
 Veggendo la mia labbia tramortita.
 Ma qual ch'io sia la mia donna il si vede;
 E io ne spero ancor da lei merzede⁶³.

Esta absoluta imposibilidad de identificación con las cosas de este mundo es la causa fundamental del dolor. Cualquier esperanza en el mundo ha desaparecido, porque ahora está toda puesta en el otro. La conciencia de sí mismo no deriva de lo que se es en el mundo sino de una esencia celeste. Petrarca, que recogerá este tema dantesco, parece haber intuido su significado más allá del interés estrictamente formal característico de su lectura de Dante: «nel mezzo del meo cor Madonna siede, / e qual è la mia vita ella sel vede»⁶⁴. Esta intuición se expresa en el sugerente y original vínculo por él establecido entre la descripción del estado de «disociación», de luto existencial, y la alusión al *mezzo*, ambas de clara procedencia dantesca. En mi opinión, estos dos versos de Petrarca no establecen una conexión casual aunque tampoco pueda afirmarse con seguridad que fuese plenamente consciente de las implicaciones de esta curiosa elección formal. ¿Fue Petrarca el único poeta que supo ver en la obra de Dante la relación entre el estado de disociación y de pérdida que ésta representa («e qual è la mia vita ella sel vede») y la imagen del *mezzo* («nel mezzo del meo cor Madonna siede»), es decir, el preciso vínculo formal de unión y, por lo tanto, también de continuidad entre la *Vita Nuova* y la *Commedia*?

⁶³*Vita Nuova*, XXXI, vv. 57-70. Esta canción, como se recordará, aparece en el lugar de una epístola desaparecida o nunca existida que Dante anuncia al principio de dicho capítulo que coincide en los destinatarios («a li principi della terra») y en su primera fase («Quomodo sedet sola civitas»), cita literal del primer verso de las *Lamentaciones* de Jeremías, con la *Epístola XI*, escrita en realidad unos veinte años después. La *Epístola XI* y la citada canción, a pesar de la enorme distancia temporal entre ambas, expresan curiosamente una misma disociación espiritual del poeta, subjetiva una, social o histórica la otra, pero siempre una misma sensación de abandono y viudez existencial.

⁶⁴«Amor quando fioria», vv. 11-12.

4. Nel mezzo tra due emisferi

Podría pensarse que la subida al Empíreo para contemplar a Dios, tal como se describe al final de la *Commedia*, se refiere también a este mismo *excessus mentis* que constituye su premisa. Sin embargo, como he sugerido anteriormente, quizás no se trate exactamente del mismo tipo de experiencia. La experiencia indicada simbólicamente en la *Vita Nuova* se presenta –se ha dicho ya– como una efímera gracia de contemplación que en un raptó espiritual, y por lo tanto sólo en forma incorpórea, eleva al que contempla –en alma y espíritu–, pero sólo hasta el tercer cielo, el de Venus: «pero a este tercer cielo que trasciende totalmente la razón humana» –había dicho Ricardo de San Víctor– «pueden llegar tan sólo quienes, por la partida de la mente, son raptados sobre sí mismos»⁶⁵. A su vez, la experiencia representada simbólicamente al final de la *Commedia* es también una gracia pero, al mismo tiempo, el resultado de una actividad íntima de transformación que «eleva» al sujeto, también corporalmente –en alma, espíritu y cuerpo–, hasta el último cielo o cielo Empíreo. La diferencia entre ambas clases de experiencia está indicada exactamente con el mismo tipo de simbolismo astronómico en la citada *Segunda Epístola a los Corintios*⁶⁶.

Es este segundo tipo de experiencia el que Dante define en *Monarchia* como una experiencia de unión de la naturaleza corruptible del hombre con su naturaleza incorruptible. Por el contrario, la experiencia del *excessus mentis*, representada alegóricamente en *Vita Nuova* por la muerte de Beatriz, no es más que la experiencia inefable de la realización extracorpórea de la propia naturaleza incorruptible: «la mente è rapita sopra se stessa», había dicho Ricardo de San Víctor. Pero una vez concluida, ésta deriva necesariamente hacia algo diametralmente diverso, hacia una nueva y vivísima conciencia de la imperfecta unión de las dos naturalezas del ser humano que *siente dolorosamente la disociación de su doble naturaleza, corruptible e incorruptible a la vez*. Se trata de experiencias antitéticas, que podríamos llamar «éxtasis» y «énstasis»: 1) éxtasis: la experiencia implícita alegóricamente en la *Vida Nueva*, el *excessus mentis* al que se alude al principio de la *Commedia* con

⁶⁵Citado por L. Valli, *Op. cit.*, p. 112.

⁶⁶Tras las citadas palabras (nota 46): «Conozco un hombre en Cristo que hace catorce años –si en el cuerpo o fuera del cuerpo no lo sé, Dios los sabe– fue raptado hasta el tercer cielo» (2 *Corintios*, 12,2), el Apóstol añade: «Y sé que este hombre –en el cuerpo o fuera del cuerpo no lo sé, Dios lo sabe– fue arrebatado al paraíso y oyó palabras arcanas que al hombre no es lícito pronunciar» (2 *Corintios*, 12, 3-4).

la expresión «nel mezzo», expresión que representa tanto el «lugar» del éxtasis como el del retorno sucesivo de este éxtasis, equivalente éste último al nacimiento del hombre en este mundo, al nacimiento del hombre carnal, según la visión neoplatónica; 2) éntasis: la experiencia final de la *Commedia*, la unión del hombre con Dios tras un proceso de iniciación que no parece tener mucho que ver con lo que normalmente se entiende por experiencia mística.

Esta segunda parte posterior a la experiencia del *excessus mentis*, que podría concebirse como recaída inevitable en el mundo manifestado, constituye, según mi opinión, el sentido de los primeros versos de la *Commedia*. Pero la experiencia que permite el viaje de Dante –experiencia sin la que la *Commedia* no habría podido escribirse– se encuentra aludida sólo en la *Vita Nuova* bajo la alegórica vestidura de una «muerte» no descrita. El exordio de la *Commedia* nos transporta sin duda *in media res*, en el medio del camino espiritual de Dante, y nos re-vela el verdadero principio: la muerte de Beatriz, el *excessus mentis*.

Entre la *Vita Nuova* y la *Commedia* existe pues un fuerte vínculo. El *excessus mentis* representa el estado del alma desencarnada en el acto de la pura contemplación de Dios, y la subsiguiente recaída del alma en la carne representa a su vez el nacimiento del hombre carnal en el «mezzo», entendido aquí como *mixtus orbis*, la materia mezclada de este mundo. Macrobio, en sus *Comentarios sobre «El sueño de Escipión» de Cicerón*⁶⁷, admitía dos clases de muerte: «la del alma y la del cuerpo: el cuerpo muere cuando el alma se separa de él» –es lo que entendemos por muerte– «y el alma muere cuando se separa de la fuente simple e indivisible de la que ha nacido para extenderse a todos los miembros del cuerpo» –es lo que entendemos por nacimiento⁶⁸. El nacimiento del hombre es, pues, una muerte del alma: Macrobio señala que «las almas sólo pueden existir en la parte activa del mundo» –la zona supralunar–, «pues mueren en el momento mismo en que entran en la parte pasiva» –zona sublunar⁶⁹. De acuerdo con todo ello, la *Commedia* empezaría con la muerte del alma que es encerrada en el cuerpo («nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura»), situación equivalente en casi todos los aspectos al acto del nacimiento del hombre carnal.

⁶⁷*Comentarios*, libro I, cap. XI.

⁶⁸*Ibid.*, citado en «La tradición latina», *La Puerta*, mayo 1995, p. 99.

⁶⁹*Ibid.*, p. 100.

Tras la experiencia de contemplación intelectual del *excessus mentis*, una experiencia psíquica y espiritual de disolución en la vida universal, la vuelta a la cárcel del cuerpo (sema-segno-stelato-tomba-soma) se experimenta como un exilio doloroso y la vida terrena es ahora vista como «selva oscura», «selva selvaggia, aspra e forte», aterradoradora, casi tan amarga como la muerte misma, porque Dante, al haber recuperado el uso de los sentidos, de la imaginación y de la razón tras su experiencia de inefable felicidad, será, a partir de ese momento e inevitablemente, un exiliado en vida, un triste acidioso *secundum deum*. Como Durante, el protagonista de *Il Fiore*, también Dante en la *Commedia* ha sufrido la primera herida de un rayo fulgurante: «l'acume ch'io sofferesi / del vivo raggio...»⁷⁰, dice el autor en el último canto del «Paraíso» para referirse a esta indeleble marca inicial de su primer encuentro extático con Dios.

Se trata del sueño del alma que, tanto en el lenguaje de las Escrituras como en el de Macrobio, es símbolo de la mentada caída del alma en el mundo. Como en el verso 2 del canto primero del «Infierno» («mi ritrovai per una selva oscura»), Dante, en los versos 10-12 («lo non so ben ridir com'io v'entrai / tant'era pieno di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai»), se refiere también al momento del regreso de la experiencia del *excessus mentis*, cuando el alma, que en el éxtasis había escapado de la prisión del cuerpo, vuelve a él prisionera y oscurecida. Esta entrada del alma en el sueño es equivalente al olvido que, según Platón, es característico del alma que se encarna.

Recordemos el conocido primer verso de la *Commedia*: «nel mezzo del cammin di nostra vita». Si hemos de creer a los críticos antes citados, no debería sorprendernos encontrar también al final del *libello* juvenil (*Vita Nuova*), escrito alrededor del año 1306, fecha probable del inicio de la *Commedia*, expresiones parecidas: «quasi nel mezzo della cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna»⁷¹ o «passando per lo mezzo de la dolorosa cittade»⁷², que comentan los versos «che non piangete quando voi passate / per lo suo mezzo la città dolente»⁷³. Conociendo el significado alegórico de la muerte de Beatriz, resulta por lo menos curiosa la insistente asociación de esta muerte con la imagen del

⁷⁰Par. XXXIII, 76-77.

⁷¹*Vita Nuova*, XL, 1.

⁷²*Ibid.*, XL, 3.

⁷³*Ibid.*, XL, vv. 5-6.

«mezzo» durante este período de crisis espiritual y literaria. Quizás el «mezzo» pueda entenderse como el «lugar por antonomasia», el lugar donde, sucesivamente, Dante vive las descritas experiencias opuestas del dolor y de la felicidad, de la unión y la escisión; es decir, como expresa el citado texto dantesco: el lugar situado «nel mezzo della cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna».

Pero hay más. En el último párrafo de *Monarchia*, escrita según Bruno Nardi entre el 1307 y el 1308, y situada por tanto también en este momento decisivo de la solución de la crisis, Dante habla a su vez, de un «mezzo tra due emisferi» y afirma que «l'uomo è qualcosa di mezzo tra gli esseri». «Ad intendere come ciò si possibile», escribirá Dante como conclusión de *Monarchia*, «è da sapere come soltanto l'uomo fra gli esseri occupa una posizione intermedia tra le cose corruttibili e quelle incorruttibili; sicché a ragione viene dai filosofi *paragonato all'orizzonte che si trova nel mezzo tra due emisferi*⁷⁴. Se infatti si consideri l'uomo secondo l'una e l'altra parte della sua essenza, cioè l'anima e el corpo, egli è corruttibile; se si consideri soltanto secondo una parte, cioè l'anima, egli è incorruttibile. [...] Or dunque: se l'uomo è qualcosa di mezzo tra gli esseri corruttibili e quelli incorruttibili, siccome *ogni mezzo tiene della natura degli estremi*⁷⁵, è necessario che l'uomo tenga d'una natura e dell'altra»⁷⁶. El texto citado es el fundamento teórico de las ideas expresadas por Dante en *Monarchia* –dos naturalezas que equivalen a dos poderes– pero puede entenderse también como una conclusión teórica extraída de la experiencia vital del autor en el difícil «mezzo» de que hablamos: la verdadera certeza, la experiencia de la doble naturaleza, celeste y terrestre, del hombre que despierta a la vida espiritual.

El hombre, según este texto de *Monarchia*, es «l'orizzonte che si trova nel mezzo tra due emisferi». En este punto, recuérdese que en la *Commedia*, entre los dos hemisferios, literalmente, está Dite, el hombre carnal y corruptible –Dante lo describirá en la *Commedia* poco tiempo después de redactar el citado párrafo de *Monarchia*– a través del cual hay que pasar necesariamente –tal es la propuesta que le hace Virgilio en este primer canto– si quiere accederse al Paraíso: representa el lugar misterioso en el que se fijará y se con-

⁷⁴«[...] propter quod recte a phylsophis assimilatur orizonti, qui est medium duorum emisferiorum [...].»

⁷⁵«[...] um omne medium sapiat naturam extremorum [...].»

⁷⁶ *Monarchia*, III, 15, 3-5.

solidará la inicial experiencia del *excessus mentis*, por medio de la «muerte» y del definitivo nacimiento espiritual del Dante-personaje. Dite, el personaje monstruoso que Dante debe abrazar para pasar al otro hemisferio, produce en el poeta un sentimiento ambiguo, un «morir sin morir» o un «vivir sin vivir» que constituye la experiencia universal de los misterios, un estar más allá de la vida y de la muerte que es el núcleo duro del «lutto», del que, según Giovanni Clímaco, nacerá la «gioia»⁷⁷, la noche oscura del alma de la que también hablan los místicos:

«Ecco Dite» diciendo, «ed ecco il loco
ove convien che di fortezza t'armi.»
Com'io divenni allor gelato e fioco,
nol dimandar, lector, ch'i' non lo scrivo,
però ch'ogni parlar sarebbe poco.
lo non mori', e non rimasi vivo:
pensa oggimai, per te, s'hai fior d'ingegno,
qual io divenni, d'uno e d'altro privo.⁷⁸

 196

Lo que Dante se propondrá en la *Commedia*, una vez haya encontrado gracias a Virgilio «la recta vía», tras el período de error, es desandar el camino que de la caída original vuelve al Paraíso; es decir, juntar «operativamente» en una unidad definitiva las dos identidades naturales dramáticamente separadas. Pero en aquel período, del año 1294 al 1306, lo único que pretende es encontrar una salida al dolor de la escisión aplicándose a los estudios de Filosofía para llegar a conocer racionalmente el mundo divino que ha experimentado en el raptó místico: sin duda, una vía exclusivamente «especulativa».

6.1. Media vita in morte sumus

Continuando con el análisis pormenorizado de esta primera alegoría del canto-prólogo, es necesario apuntar que tanto los comentarios del *Convivio* sobre el «mezzo dell'arco della vita» como las citadas imágenes equivalentes de la *Vita Nuova* («per lo suo mezzo la città dolente»), de *Monarchia* («l'orizzonte che si trova nel mezzo tra due emisferi») o del primer verso de la *Commedia* («nel mezzo del cammin di nostra vita») parecen aludir, aunque Dante no

⁷⁷G. Climaco, *Scala Paradisi*, citado por G. Agamben, *Op. cit.*, p. 13.

⁷⁸*Inf.* XXXIV, vv. 20-27.

hable de ello, al famoso «responsorio» medieval *Media vita in morte sumus*, uno de los más populares y de más elevada inspiración del repertorio gregoriano.

La definición del hombre como un «mezzo» o un «horizonte» no es una obsesión exclusiva de Dante. En la Edad Media, el citado responsorio se cantaba en las iglesias y en cualquier circunstancia de la vida, en momentos de peligro o de tribulación. Los ejércitos cristianos lo cantaban antes de trabar batalla hasta que el concilio de Colonia de 1316 prohibió esta práctica. Se atribuye su composición a Notker el tartamudo, artista y monje de San Galo (840-912) quien, en un momento en el que sentía el peso abrumador de la vida y la certeza de la muerte, vio que un labrador de aquellas verdes praderas del norte de Suiza arriesgaba su vida construyendo un puente sobre un profundo torrente. Tal escena despertó en su alma una infinita ansia existencial y entonó: «*Media vita in morte sumus*»⁷⁹. El puente que el labrador construye entre las dos orillas con riesgo de su vida es el símbolo de esta doble naturaleza del hombre entre la orilla de la mortalidad y la de la inmortalidad, y de su esfuerzo por reunir las.

Según Gérard de Campeaux y Dom Sébastien Sterckx, tanto el arco del puente como el arco de las puertas románicas constituyen símbolos del ciclo temporal en sentido amplio⁸⁰. Lo afirma también Dante en el *Convivio*: el arco de la vida representa, según él, tanto las cuatro divisiones horarias del día como el calendario de las cuatro estaciones del año o las cuatro partes de la vida humana⁸¹. Y, en todos los casos, «lo punto sommo di questo arco»⁸² de la vida humana, del año o del día es, a su vez, el lugar de equilibrio (*medium*) entre «uno salire (*oriens*) e uno scendere (*cadens*)»⁸³ del Sol, y por lo tanto lugar simbólico perfecto, punto medio del arco, lugar de muerte, pero también de vida y resurrección, lugar donde al hombre le es dado tomar conciencia de su mentada doble naturaleza.

He dejado para el final estas explicaciones –que Dante nos proporciona en el *Convivio* a propósito del valor simbólico de este

⁷⁹*Silos en directo*, RTVE, Madrid 1994.

⁸⁰*Le monde des Symboles*, Zodiaque, St. Léger Vauban 1972; cit. en tr. esp. *Introducción a los Símbolos (Europa Románica, v. VII)*, Ed. Encuentro, Madrid 1989, pp. 471 y ss.

⁸¹*Conv.*, IV, 23,12-14.

⁸²*Ibid.*, IV, 23,9.

⁸³*Ibid.*, IV, 23,8.

punto medio del arco de la vida humana— tanto porque constituyen la reflexión última del autor, inmediatamente anterior a su abandono de la redacción del *Convivio*, durante su período de «traviamiento» por el amor a la «donna gentile» como porque quizás sean las explicaciones más significativas para entender el arranque de la *Commedia*: «Là dove sia lo punto sommo di questo arco [...] è forte da sapere;» —nos dice Dante— «ma ne li più io credo tra il trentesimo e quarantesimo anno, e io credo che ne li perfettamente maturati esso sia nel trentacinquesimo anno»⁸⁴.

A partir de este conocidísimo comentario de Dante, se ha concluido que el primer verso de la *Commedia* significa literalmente que Dante, cuando se perdió en la selva oscura, tenía treinta y cinco años de edad. La idea aparece en el Salmo 90. Sin embargo, creo que resulta necesario interpretar este verso alegóricamente a la luz de lo que el escritor expone más adelante sobre la edad y la hora de la muerte de Cristo: «E muovemi questa ragione: che ottimamente naturato fue lo nostro salvatore Cristo, lo quale volle morire nel trentaquattresimo anno della sua etade; che non era convenevole la divinitade stare (in) cos(a) in disresc(er)e, né da credere è ch'elli non volesse dimorare in questa nostra vita al sommo, poi che stato c'era nel basso stato de la puerizia. E ciò manifesta l'ora del giorno de la sua morte, *chè volle quella consimigliare con la vita sua*; onde dice Luca che era *quasi ora sesta* quando morio, che è a dire lo colmo del die»⁸⁵.

Cristo muere casi a la hora sexta, mitad del arco diurno —«la sesta ora, cioè lo *mezzo die*, [...] la più nobile di tutto lo die e la più virtuosa»-⁸⁶ y casi a los treinta y cinco años de edad, la edad perfecta, mitad del arco de la vida que coincide con la mitad de la juventud, edad «temperata, forte, amorosa, cortese e leale: le quali cinque cose paiono, e sono, necessarie a la nostra perfezione»⁸⁷. *La mitad del arco es*, pues, *símbolo de la perfección natural del hombre*; perfección que consiste, según Dante, en el control del propio apetito irascible e concupiscible que emana de la naturaleza carnal o corruptible, «con lo freno e con isproni, come buono cavaliere»⁸⁸. «Lo freno usa quando elli caccia, e chiamasi quello freno tempe-

⁸⁴*Ibid.*, IV, 23,9.

⁸⁵*Ibid.*, 23,10-11.

⁸⁶*Ibid.*, IV, 23,15.

⁸⁷*Ibid.*, IV, 26,2.

⁸⁸*Ibid.*, IV, 26,6.

ranza [...]; lo sprone usa quando fugge, [...] e questo sprone si chiama fortezza, o vero magnanimitade.»⁸⁹. En sustancia: «nel mezzo dell'arco» («nel mezzo del cammin della nostra vita»), «l'uomo è ne li termini de la sua perfezione»⁹⁰ natural, en el punto más equilibrado entre la racionalidad y el apetito, entre el alma racional y el alma irracional.

Ahora bien, el segundo ejemplo concreto puesto por Dante de este buen caballero juvenil pero «temperato» y «forte», que cumple «li termini de la sua perfezione» en el medio del arco de su vida, no es otro, obsérvese bien, que Eneas: «E così infrenato mostra Virgilio, lo maggiore nostro poeta, che fosse Enea, ne la parte de lo Eneida ove questa etade si figura; la quale etade comprende lo quarto, lo quinto e lo sesto libro de lo Eneida»⁹¹. La proeza «forte» realizada por Eneas «nel mezzo» de su vida, según Dante, es equivalente a la realizada por Cristo casi «al sommo», casi «nel mezzo» de la suya, y equivalente también a la que él mismo, «nel mezzo», a los treinta y cinco años de edad –primavera del año 1300–, va a realizar acompañado por Virgilio, al escoger la vía que abandona nuestro mundo intermedio, sale de la selva oscura y baja a los infiernos.

En referencia a la proeza de Eneas, Dante comenta así el abandono por parte del héroe de esta «vita terrena»; es decir, de qué modo Eneas sujeta su propio apetito con las riendas, porque la propia naturaleza carnal querría soltarse y correr: «E quanto raffrenare fu quello, quando, avendo ricevuto da Dido tanto di piacere quanto di sotto nel settimo trattato si dicerà, e usando con essa tanto di dilettazone, elli si partio, per seguire onesta e laudabile via e fruttuosa, come nel quarto de l'Eneida scritto è!»⁹². Y comentando el agreste camino infernal emprendido después por Eneas, esta vez espoleando con fuerza su propio instinto en una huida hacia delante, añade: «Quanto spronare fu quello, quando esso Enea sostenette solo con Sibila a *intrare ne lo Inferno* a cercare de l'anima di suo padre Anchise, contra tanti pericoli, come nel sesto de la detta historia si dimostra!»⁹³. «Nel mezzo» de este arco, en el punto más equilibrado entre racionalidad y apetito, *Dante, como*

⁸⁹*Ibid.*, IV, 26,7.

⁹⁰*Ibid.*, IV, 26,5.

⁹¹*Ibid.*, IV, 26,8.

⁹²*Ibidem.*

⁹³*Ibid.*, IV, 26,9.

Cristo y como Eneas, se dispone a realizar la misma empresa que sus egregios antecesores: penetrar en el infierno.

Sin duda, en el primer verso de la *Commedia*, Dante, como hacían los constructores medievales antes de comenzar la edificación de las catedrales, traza una figura geométrica inaugural y enigmática: «il cammin di nostra vita», «l'arco de la vita umana»; se trata de una media circunferencia cuya mitad está atravesada por un eje perpendicular –hasta ahora no he hecho otra cosa que intentar configurar el punto de intersección entre eje y arco–, un eje que une cielo e infierno o, si se prefiere, las dos naturalezas humanas.

En la cosmología dantesca se dibujan así tres mundos: el celeste –el acto puro aristotélico–, el infernal –la pura potencia informe–, en el «medio», el mundo del hombre, que Dante compara, en el *Paraíso*, con una planta de mimbre de raíces y brazos retorcidos que abraza a los otros dos. La forma y la materia, conjuntadas una con la otra (*perfecta medietas*) y, al mismo tiempo, separadas (*medietas imperfecta*), –«Forma e materia, congiunte e purette»-⁹⁴ fueron creadas unidas por Dios, la caída las ha separado y el hombre debe reunir las nuevamente, afirma Dante, para pintar a continuación la bellísima imagen vegetal de los mundos felizmente unidos:

Concreteo fu ordine e costrutto
A le sustanze; e quelle furon cima
Nel mondo in che puro atto fu prodotto;
Pura potenza tenne la parte ima;
Nel mezzo strinse potenza con atto
Tal vime, che già non si divima.⁹⁵

Por lo tanto, la *medietas*, en cuanto imperfecta, pertenece al arco de la vida humana como equilibrio entre *oriens* y *cadens*, pero en cuanto perfecta se refiere al eje que une cielo e infierno –*summus* e *imus*.

⁹⁴*Par.*, XXIX, v. 22. Ésta es la causa de que al inicio de este ensayo dijésemos que en Dante el «mezzo» es tanto el lugar de la *imperfecta medietas* propia del hombre caído como el de la *perfecta medietas* de la palingenesis.

⁹⁵*Par.*, XXIX, vv. 31-36. En este caso, sin embargo, con la expresión «nel mezzo» Dante alude sólo al lugar de la palingenesis (v. Nota precedente). Sólo en cuanto medio perfecto, el «mezzo» podría equivaler al «maqom» de la cábala hebraica. Cfr. *Hagada Shel Pesah*, ed. Lemberq 1865, «Comentario de Gebouroth Israël a la palabra Baroukh, Hamakom (Bendito sea el lugar), Éxodo XII-21»; *Comentario de Rabbí Iom Tob ben Abraham*, Exodo XXXIII-21, y *Extracto del Midrach Hagadol* o «Gran explicación de la Torá», ed. Ha Rab Kook, Jerusalén, p. 49. El «mezzo» equivale también al «maqam» de la exégesis súfi: cfr. Henry Corbin, *Corps spirituel et Terre cèleste. De l'Iran mazdéen a l'Iran shi'ite*, Éditions Buchet/Chastel, París 1979, p. 90.

Una figura significativamente muy parecida a la citada por Dante se encuentra representada sobre algunas puertas románicas del sur de Francia: un arco que, como ya he señalado antes, alude y representa el ciclo temporal de la vida humana, de las estaciones del año y de las horas del día. Según leemos en la citada obra de Gérard de Champeaux y Dom Sébastien Sterckx, en el punto medio del arco superior de dichas puertas es frecuente encontrar una de estas tres figuras: el eterno Cristo glorioso y celeste, el Cristo muerto en la cruz «al sommo de la sua etade» o la figura del Dite-Annus, el habitante del centro del Infierno, símbolo del año, punto fijo e inmóvil de la rueda del tiempo. Incluso la posición de las dos últimas figuras –el Cristo y el Annus– «a menudo se encuentra ligeramente desplazada hacia la izquierda».⁹⁶ nótese el paralelismo con las indicaciones «quasi alla ora sesta» y «quasi a trantacinque anni» de la muerte de Cristo, que Dante hereda de las Escrituras y de la iconografía medievales⁹⁷. El Cristo celeste y el Annus infernal –extremos opuestos del eje cielo-infierno– aparecen también en el centro del círculo de las estaciones de algunos calendarios de la época como representación, respectivamente, de la eternidad incorruptible y del tiempo corruptor. En efecto, el primero es clara figuración de la naturaleza incorruptible del hombre; el último, el Annus, es un ser peludo siempre en posición acucillada, a menudo con los pantalones bajados, realizando la función fisiológica que se practica en tal posición⁹⁸: corresponde, pues, a la figura dantesca del Dite-Cronos, devorador y defecador, tal como se representaba en algunos retablos medievales –y en el Bosco–, alegoría de la naturaleza corruptible y temporal del hombre y figura que se corresponde simbólicamente con Dite, en el centro del Infierno dantesco, llamado Belcebú⁹⁹ en cuanto señor de la putrefacción, de la naturaleza corruptible del hombre y de la creación.

Creo que estos rápidos apuntes sugieren con claridad el significado del «mezzo», no tanto como «medio geométrico» más o menos perfecto del arco de la vida, porque ése es tan sólo el sentido literal sobre el que se apoya el sentido alegórico, sino como

⁹⁶G. de Champeaux y Dom S. Stercks, op. Cit., p. 487.

⁹⁷Como las asimetrías propias del arte románico, esta «casi» *perfecta medietas*, subrayada en los comentarios dantescos del *Convivio*, es también deliberada y ceta un significado oculto que en la iconografía del románico es llamado «solsticio crítico». *Ibidem*.

⁹⁸*Ibid.*, pp. 474-481.

⁹⁹*Inf.*, XXXIV, v. 127.

indicación de una experiencia de la doble naturaleza del hombre, es decir, de la apertura del eje vertical, conciencia que podría darse teóricamente en cualquier época de la vida y no necesariamente a los treinta y cinco años de edad, aunque esta edad sea definida por Dante como la más idónea, aquélla en la que el equilibrio de la razón y el apetito alcanza la mayor perfección natural posible; y, por lo tanto, como la edad más adecuada para emprender el misterioso viaje ultramundano.

La geometría de la *Commedia* debe entenderse simbólicamente: la coexistencia, en los portales románicos, de las figuras del Cristo glorioso o del Dite-Annus –como opuestos extremos del eje vertical que atraviesa este punto medio del arco de la vida, a su vez representado por el Cristo que muere en la cruz para luego resucitar– indican la mentada experiencia consciente de la doble naturaleza del hombre y sugieren una amplia intertextualidad implícita en este primer verso de la *Commedia*: el deseo de Dante de fijar o consolidar la unión de ambas naturalezas, «tal vime che già non si divima», que «nel mezzo strinse potenza con atto»¹⁰⁰ debe necesariamente realizar el descenso al centro infernal, morada de Dite, y allí morir para resucitar. Ésta es la inesperada solución que da Virgilio a la crisis de Dante «nel mezzo del cammin». Pero para que este descenso (énstasis) sea factible, Dante parece indicarnos la necesidad de un primer y fuerte despertar a la vida espiritual (éxtasis). Que éste último se presente como *excessus mentis*, representado por Ricardo de San Víctor y Dante, o como la muerte de la amada, de la Beatriz *figura Christi*, puede depender de la *forma mentis* de la época. La mística, aunque se encuentre condicionada como expresión y como experiencia por circunstancias culturales muy precisas y difícilmente accesibles desde la óptica de la modernidad, constituye sin embargo un elemento central en la primera maduración espiritual y literaria de Dante sin el que –es preciso recalcarlo– la *Divina Commedia* no hubiera podido escribirse.

Abstract

The author of this article, professor Leonardo Rivera, is very knowledgeable about Dante's work. In this article, he aims at deeply studying the set of allegories in the first chant of Dante's Hell in The Divine Comedy.

¹⁰⁰*par.*, XXIX, vv. 31-36.