

EL VIAJE DE DANTE POR LOS CIELOS

Joaquín Rubio Tovar
Universidad de Alcalá

Para James Taylor, naturalmente

Byrne me dijo que uno no puede fijar su posición exacta en la tierra si no es por referencia a un punto en el cielo. Un hombre no puede saber dónde está en la tierra salvo en relación con la luna o con una estrella. Existe un aquí sólo en relación con un allí, no al contrario. Hay esto sólo porque hay aquello; si no miramos arriba nunca sabremos qué hay abajo. «Piénsalo, muchacho. Nos encontramos a nosotros mismos únicamente mirando lo que no somos. No puedes poner los pies en la tierra hasta que no has tocado el cielo». (Paul Auster, *El palacio de la luna*)

Trascendencia de un viaje

La consideración de Dante como viajero aparece en los primeros comentadores de la *Commedia*, pero también dantistas más modernos, como el excepcional Charles Singleton, han puesto la categoría de viaje en el centro de su interpretación de la obra.¹ Uno de los méritos de este estudioso ha sido precisamente el de destacar el viaje, el periplo excepcional por el Más Allá como un procedimiento esencial, frente a cierta crítica de orientación crociana que había hecho prevalecer los episodios singulares y el encuentro con grandes personajes, y los había interpretado de manera autónoma, con lo que se perdía el sentido de la totalidad.

El poema es la narración de un viaje, la «*struttura portante*», como afirma Capelli (1994). Ni que decir tiene que el *topos* no era nuevo. Sí es nueva su polisemia, la variedad y profundidad de sus significados, y también es novedosa la manera en que éstos se entrecruzan. El sentido del viaje se revela poco a poco, pues se otorga una dimensión excepcional al descenso, al ascenso y al vuelo. La *Commedia* habla del viaje del individuo Dante, pero también de todo ser humano, del hombre pecador en su viaje a la purificación, de la razón ayudada por la fe, etc.

1. «Sotto il disegno di un viaggio tutto è intessuto», *Studi su Dante*, 1965, p. 11.

El primero de los guías de Dante es Virgilio, que desaparece en el canto XXX del Purgatorio, donde toma el relevo Beatriz, que le guiará durante treinta cantos aunque en el décimo cielo deje su lugar a san Bernardo. Esta disposición subraya que el poeta ha establecido distinciones en las etapas de su peregrinación, que tiene mucho de aprendizaje. Una vez que Dante ha asimilado las enseñanzas del maestro latino, está preparado para aprender cuanto Beatriz le enseñe, y ella le conducirá de revelación en revelación. A la manera del eremita del *Conte dou Graal*, san Bernardo ayuda a Dante y le abre el camino de la trascendencia. Al final, el poeta ha aprendido a mirar y comprende muchas cosas que antes desconocía:

rimira in giù, e vedi quanto mondo
sotto li piedi già esser ti fei;
sì che'l tuo cor, quantunque può, giocondo
s'appresenti a la turba triunfante
che lieta vien per questa etera tondo.²
(XXII, 128-132)

Cuando contemple al fin los misterios sagrados, su vida obtendrá todas las explicaciones necesarias. El viajero pecador, señala Dauphiné, se metamorfosea en esta misa o liturgia que es la *Divina Commedia*.³

El viaje de Dante, como el de otros viajeros, no es un fin en sí mismo. En el caso de Ulises está subordinado al retorno a la patria, en el de Eneas a la fundación del imperio de Roma y el de Dante tampoco se agota en el relato de contar su periplo. Conviene recordar que, para explicar el significado de su obra, el poeta florentino elige el viaje de los hebreos al salir de Egipto en su *Epistola a Cangrande della Scala*.⁴

Dante no escribió un libro de viajes pero, entre otras muchas cosas, cuenta un viaje en la *Commedia*, el más trascendente que pudiera realizar un hombre y que sólo héroes como Eneas o Ulises, o santos como san Pablo habían sido capaces de llevar a cabo. Su viaje va mucho más allá de una guía de peregrinos, una descripción del mundo o el relato de una embajada. Podremos encontrar en la *Commedia* algunos de los rasgos que configuran el género de los libros de viajes, pero siempre modificados y trascendidos, porque hay otros rasgos distintivos de mayor calado que convierten la *Commedia* en el vasto *poema sacro* construido a partir de múltiples claves.

Los libros de viajes, tal y como los ha analizado Pérez Priego (1984), poseen unos rasgos compositivos bastante esquemáticos: el relato se construye conforme al trazado

2. «Antes, pues, de engolfarte en ese abismo / mira abajo y contempla cuánto mundo / te hice poner debajo de ti mismo; / porque tu corazón vaya jocundo / a presentarte ante el tropel triunfante en esta etérea esfera sin segundo». La traducción de los versos de la *Divina Commedia* es de Abilio Echeverría (Dante Alighieri, *Divina Commedia*, introducción de Carlos Alvar, Madrid, Alianza, 1995).

3. Deseo dejar constancia de la deuda de este trabajo con los estudios de Dauphiné, en particular con *Le cosmos de Dante*.

4. «In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius.» (Ps. 113). Esta cita aparece en la *Epistola XIII*, numerosas veces recordada, pues en este contexto recuerda Dante los cuatro sentidos que pueden otorgársele a un pasaje. Dante utiliza la salida del pueblo de Egipto en numerosas ocasiones: *Purg.* XVII, 133 ss., XXVII, 75 ss., *Par.* XXII, 94 ss., *Ep.* V, 4, y en el sentido anagógico en *Conv.* II, i, 6-7; *Purg.* II, 46; *Par.* XXV, 52-7; *Ep.* II, I).

de un itinerario, de acuerdo con un orden cronológico y un orden espacial en el que la descripción de ciertos núcleos urbanos se convierte en núcleo narrativo principal, y domina, además, un relato lineal en primera persona. Ni que decir tiene que los procedimientos de construcción de la *Commedia* son diferentes, son más numerosos y más complejos, pero la urdimbre que acabo de citar, por tenue que sea, siempre está presente. Junto a la consideración frecuente entre los contemporáneos de Dante de hacer de él un poeta-teólogo, para los pintores y los poetas Dante representa al viajero, al nuevo Ulises que contribuyó a la exploración de los caminos del mundo del Más Allá (Rubio Tovar 1998). Esta consideración no es extraña, pues la organización de la obra lleva una y otra vez al poeta de círculo en círculo, de cornisa en cornisa y de cielo en cielo, es decir, realiza un trayecto excepcional. El itinerario dantesco, por las abundantes precisiones que contiene, facilita la representación del cosmos atravesado por el viajero, representación que intentaron llevar a cabo con mayor o menor éxito ilustradores desde Botticelli a Dalí. En el canto XI del *Purgatorio*, Dante evoca el trabajo de los miniaturistas y pintores célebres como Cimabue y Giotto.⁵ La reflexión sobre la preocupación pictórica de ciertas escenas no es desacertada. La *Commedia* ofrece similitudes con los retablos de la Edad Media, en los que el arte de pintar era tan dependiente de la disposición, de la organización de la materia. La arquitectura del poema reposa sobre un tríptico que muestra una representación del cosmos. Sólo el pintor celeste sabe lo que conviene hacer.⁶

La pregunta por el tiempo

Hay varias temporalidades distintas en la *Commedia*. Una es el tiempo de Dante, la época en la que vivió y que arrastra consigo en su periplo, pero hay que tener además en cuenta los días que dura su viaje por el Más Allá, el tiempo de quienes habitan el reino de los muertos (y habría que realizar distingos, pues no es igual el de los condenados, el de los que purgan y esperan o el tiempo de los bienaventurados), y también está presente el tiempo, la época en la que vivieron los condenados, que reaparece en su conversación con Dante. Y más allá de las referencias temporales, del tiempo con minúscula, no debe olvidarse el gran tiempo, el tiempo con mayúscula, el de la simultaneidad de los hechos y las épocas de la historia que conviven en el magno eje vertical que estructura toda la *Commedia*. Lo ha explicado magistralmente Bajtin:

La lógica temporal de este mundo vertical es la simultaneidad pura de todas las cosas (o la «coexistencia de todas las cosas en la eternidad»). Todo lo que está separado en la tierra por el tiempo, se reúne en la eternidad, en la simultaneidad pura de la coexistencia. Esas divisiones, esos «antes» y «después» introducidos

5. Philippe Sollers decía que el humanismo inmovilizó la *Commedia* y la redujo «à une référence culturelle dont seul un peintre. Botticelli, semble avoir sécoué la torpeur» (Sollers: 1968, 14).

6. «Quei che dipinge li, non ha chi 'l guidi; / ma esso guida, e da lui si rammenta / quella virtù ch'è forma per le nidi.» («Modelo el que tal pinta no ha tenido, / sino modelo es Él, en el que orienta / su instinto el ave para hacer el nido.») (*Paraíso*, XVIII, 109-111).

por el tiempo, no tienen importancia; para entender el mundo, han de ser desechados; todo debe ser comparado *al mismo tiempo*, es decir, en la porción de un solo momento; el mundo entero debe ser visto como simultáneo. Sólo en la simultaneidad pura o, lo que es lo mismo, la atemporalidad, puede revelarse el sentido auténtico de lo que ha sido, lo que es y lo que será; porque lo que los separaba —el tiempo— carece de auténtica realidad y de fuerza interpretativa. Hacer simultáneo lo no simultáneo, y sustituir todas las divisiones y relaciones temporales-históricas por divisiones y relaciones puramente semánticas, atemporales-jerárquicas, fue la aspiración constructiva-formal de Dante, que determinó una construcción de la imagen del mundo en la vertical pura. (1989: 308-309)

Pero volviendo a los rasgos de los libros de viajes, me parece evidente la importancia que Dante otorga al transcurrir del tiempo. El funcionamiento de un exacto cuadro horario en los primeros dos cantos o el interés por dar puntos de referencia que permitan al lector percibirlo no son irrelevantes. Los sucesos, la ficción, la alegoría, no deben hacernos olvidar los elementos temporales, las fechas en que se desarrolla el viaje y su duración.

Estamos hablando de tiempo y de espacio, de descripción de lugares, es decir, del esfuerzo de Dante para expresar y explicar cuanto sucede en ese reino. A la hora de abordar la compleja relación entre tiempo y espacio es incuestionable de nuevo la autoridad de Bajtin, y en concreto, la formulación de la noción de *cronotopo*, cuya fecundidad metodológica es de sobra conocida. Bajtin llama *cronotopo* a la conexión entre relaciones temporales y espaciales que aparecen asimiladas en los textos literarios. El tiempo se condensa, se comprime, se hace visible, al tiempo que el espacio entra en el movimiento del tiempo, de la historia. El cronotopo organiza los acontecimientos argumentales y ofrece el campo principal para su representación en imágenes. Todos los elementos abstractos de un relato —generalizaciones filosóficas, digresiones de cualquier clase que abundan en la *Commedia*— tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo gracias a él. Es reveladora la importancia de los cronotopos del camino y del encuentro en el texto de Dante. En el camino, en el viaje supremo, en el mismo punto temporal y espacial, se unen caminos de gente de todo tipo, que representan diferentes niveles y estratos sociales, así como religiones, épocas y países distintos. Y junto al camino que recorre Dante, los encuentros. En todo encuentro la definición temporal (*al mismo tiempo*) es inseparable de la definición espacial (*en el mismo lugar*). Entre todos destaca uno, el de Beatriz y Dante. Desde el inicio mismo del *Infierno* se prepara el momento en que los amantes en la tierra se reencuentren en el cielo.

El problema radica en que en el paraíso no hay tiempo («a l'eterno dal tempo era venuto», *Par.* XXXI, 38). Los saltos de un grado a otro, de un cielo a otro, se suceden sin que transcurra el tiempo, aunque las distancias que se recorren, según señalaron ya los contemporáneos de Dante, son muy notables. El viajero, sin embargo, no percibe el paso del tiempo, tal y como se dice en diferentes lugares del *Paraíso*. Al hablar de viaje, debemos recordar que hablamos también de una ascensión en términos de una mejora moral que sucede en el instante. La metamorfosis espiritual sucede fuera del tiempo y es un cambio súbito:

e io era con lui; ma del salire
 non m'accors' io, se non com' uom s'accorge,
 anzi 'l primo pensier, del suo venire.
 È Bèatrice quella che s'ì scorge
 di bene in meglio, s'ì subitamente
 che l'atto suo per tempo non s'ì sporge.⁷
 (X, 34-39)

Podemos decir que Dante se mueve a través de las esferas con una sucesión de actos instantáneos como si se moviera de pensamiento en pensamiento. No se trata solamente de la particularidad del viaje. Dante sabía que no podía invocar los parámetros de la racionalidad terrestre ni sus rígidos esquemas del tiempo, porque anularía el misterio y la inmensidad del paraíso. El empíreo está fuera del tiempo y del espacio. Las dimensiones humanas se desvanecen, como veremos luego, en conceptos metafísicos y en imágenes místicas.

La pregunta por el espacio

He mencionado el término *espacio* y lo he hecho con prevención por las dificultades que plantea su uso en la literatura. Me interesa precisar el sentido que voy a dar a este concepto y me ayudaré de un breve relato de Borges para hacerlo. Cuenta el escritor argentino que, en un imperio lejano, el arte de la cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del imperio toda una provincia. Con el tiempo, estos mapas desmesurados no satisficieron y los colegios de cartógrafos levantaron un mapa del imperio, que tenía el tamaño del propio imperio y coincidía puntualmente con él. Las generaciones siguientes, sigue Borges, consideraron que el mapa era inútil y lo entregaron a las inclemencias del sol y de los inviernos.⁸

Esta metáfora de Borges ofrece muchas interpretaciones por su inteligencia y su tremenda desmesura. No hay dos realidades idénticas, dos espacios que puedan superponerse. El problema se agudiza si intentamos identificar el espacio real y el espacio literario, porque la realidad nunca puede coincidir con la literatura. La Mancha que recorre Don Quijote nunca podía ser la Mancha real ni siquiera en tiempos de Cervantes, ni Macondo puede coincidir exactamente con una zona de Colombia, ni Dublín con el

7. «Y yo estaba con él, yo en mis cabales / sin notar que subí, cual no se advierte / rebullir los fenómenos mentales. / Es Beatriz quien me guía de esta suerte / desde un bien a un mejor, de una manera / tan rauda que la acción tiempo no invierte.» En el *Convivio* Dante habla del proceso de la vida moral «lo quale fu di [non] buono e da buono in meglio e da meglio in ottimo.» También Ricardo de San Víctor usa un lenguaje similar en *De exterminatione mali I* (PL 196.1074): «Qui transit de malo ad bonum bene quidem transit; et qui transit de bono ad optimum, bonum et ipse transitum facit.» Tomo la cita de J. Freccero, *The Poetics of Conversion*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986, p. 275, n. 3. Véase además A. Cornish (1995: p. 235, n. 7). San Agustín había meditado sobre el carácter instantáneo de la luz y la visión en *De Genesi ad litteram*, 4, 34. El instante no tiene tiempo y en él pueden suceder iluminaciones y visiones.

8. J. L. Borges, «Del rigor de la ciencia», *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza Emecé, 1978, p. 136.

espacio que construye Joyce, Vetusta con Oviedo, algún lugar de las montañas de León con la Región benetiana. El lector encontrará sin duda similitudes, pero existe un terreno que crea el escritor mediante su experiencia, su recuerdo y su imaginación, que no debe trasponerse alegremente a la realidad. El espacio literario, el lugar de las tramas, el cronotopo del encuentro, del camino, el escenario mágico de los *romans* de Chrétien de Troyes, nunca puede coincidir con espacio alguno de la realidad. Podría quizá parecer más fácil comparar el Madrid de Galdós con el Madrid de la época que el paraíso de Dante con cualquier otra cosa, pero en los dos casos nos movemos en el mismo terreno de la ficción, y el interés de Galdós por reproducir detalles cercanos a la realidad no debe confundirnos.

La pregunta que planteo es cómo construye Dante el espacio del paraíso, de qué referencias filosóficas, literarias, científicas se vale para construir una trama, un espacio del otro mundo. Dante conocía relatos de muchas visiones, casi todas de escaso relieve literario, y no le valían de mucho las sencillas descripciones de olores y músicas maravillosas en parajes idílicos. Una mente como la suya no podía satisfacerse con estas minucias, y menos tras haber planeado y escrito tantos cantos (estoy seguro de que la planeó con todo rigor, pero que también se planteó muchas veces cómo se escribía una obra así al tiempo que la componía). ¿Con qué comparar el espacio paradisíaco? ¿De qué materia está construido el Más Allá? ¿Qué hilos teje Dante, qué clase de realidad crea con las palabras?

Nos interesa el paraíso celeste, el *regnum coelorum* en el que, según los textos sagrados, residían Dios y los justos para gozar de la felicidad eterna.⁹ Esta idea se alimentaba también de otra literatura muy difundida: las obras hagiográficas apócrifas y la literatura de visiones. Otras tradiciones le resultaban también familiares: el ciceroniano *Somnium Scipionis* en el comentario de Macrobio, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capella, y a todo ello debería añadirse el potente *corpus* aristotélico, recuperado entre los siglos XII y XIII, y las teorías astronómicas vertidas en las obras de varios autores, desde Alfragano a Sacrobosco o Ristoro d'Arezzo¹⁰ y las obras científicas de la ciencia musulmana, para tener una idea aproximada de las múltiples lecturas que llegaron a Dante.

9. El hombre medieval europeo vivía en un mundo finito, cerrado, que contenía todos los lugares a los que podía viajar, fueran de este mundo o del otro. Además de Roma, de Santiago de Compostela, de Jerusalén, de los lugares de peregrinación o de los más alejados puertos comerciales, existía un espacio en el que se refugiaba lo desconocido. De un lado, los monstruos poblaban las *terrae incognitae*, las islas misteriosas más allá del horizonte, escenarios de prodigios y maravillas, etc. Pero también había lugares fuera del mundo cotidiano a los que podía llegarse. No había compartimentos estancos entre el mundo terrestre y el más allá. «Sin duda, recuerda Le Goff, existen grados, que representan fosos que se han de franquear, saltos que se han de dar. Pero la cosmografía y la ascesis mística manifiestan por igual que, siguiendo las etapas a lo largo de una ruta de la peregrinación del alma, del itinerario [...] se llega a Dios» (Le Goff 1969: 216).

10. Alfragano fue un científico árabe del siglo IX, autor del *Liber de aggregationibus*, uno de los textos que más de cerca siguió el escritor florentino. Conoció el *Liber de motibus caelorum* de Alpetragio, traducido por Michele Scotto al latín en 1217 y otros tratados de carácter más divulgativo como *De Sphaera* de Juan de Sacrobosco, la *Composizione del mondo* de Ristoro D'Arezzo y el *Tesoretto* de Brunetto Latini, así como la tradición de obras musulmanas, como ha demostrado Asín Palacios.

En las primeras líneas de su estudio sobre la leyenda de san Patricio,¹¹ Solalinde habla de «visitas humanas a los lugares teológicos de ultratumba». Fijémonos en el sintagma «lugares teológicos». Se refiere a *lugares*, es decir, a espacios físicos que se pueden visitar, como son el cielo, el purgatorio o el infierno, pero a lugares *teológicos*, y, por tanto, materia de una disciplina consagrada a temas abstractos. Son lugares que pueden ser descritos en un doble plano: por viajeros y visionarios, por geógrafos y geólogos, pero también por teólogos, por exégetas de las escrituras, etc. Recordemos que el hombre medieval vivía en un espacio finito, en un cosmos perfectamente definido y cerrado. El mundo que describen muchos tratados medievales es limitado y por eso son muchas las obras científicas, teológicas o literarias que pueden trazar la geografía del infierno, el purgatorio y el paraíso.

Con todas las particularidades y distingos que se quiera, Dante viajó por un lugar, el espacio de la felicidad eterna de los justos, la sede de Dios y de las cortes angélicas. El paraíso se ajusta a unas coordenadas topográficas, si es que puede hablarse de topografía en este canto, o más bien, de una serie de escenarios, de una serie de visiones que se suceden. En cualquier caso, sabemos que su espacio está fuera de la tierra. Cuando Dante asciende a los cielos del paraíso, las notaciones temporales desaparecen, pero no las observaciones espaciales, y en algún pasaje nos comunica su posición, como un topógrafo que señalara un punto. Al entrar en el octavo cielo, una vez que exalta la constelación de los Gemelos, declara:

tu non avresti in tanto tratto e messo
nel foco il dito, in quant' io vidi 'l segno
che segue il Tauro e fui dentro da esso.

O gloriose stelle, o lume pregno
di gran virtù, dal quale io riconosco
tutto, qual che si sia, il mio ingegno,
con voi nasceva e s'ascondeva vosco
quelli ch'è padre d'ogne mortal vita,
quand 'io senti' di prima l'aere tosco;
(XXII, 109-114)

L'aiuola ci fa tanto feroci,
volgendom' io con li etterni Gemelli,
tutta m'apparve da' colli a le foci.¹²
(XXII, 151-153)

Este detalle facilita el establecimiento de un mapa del cielo en el que figura la posición del poeta. Puede decirse lo mismo en el canto XXVIII, al final de su estancia en el octavo cielo, cuando describe una vez más su posición:

11. Antonio García Solalinde, «La leyenda del purgatorio de San Patricio en España», *Homenaje a Menéndez Pidal*, II, Madrid, 1925, p. 219.

12. «Que en menos tiempo que se mete y saca / el dedo al fuego, vi, y en él me adentro, / el signo que tras Tauro se destaca. / Oh gran constelación, glorioso centro / de luz al que atribuyo de antemano / el mucho o poco ingenio que me encuentro, / vueltas daba contigo el soberano / astro que vida en luz el mundo abona / cuando empecé a aspirar aire toscano. [...] Vi la erilla que amamos tan feroces / de Géminis, girando yo con ellos: / verla y del monte al mar la reconoces.»

Da l'ora ch'io avea guardato prima
 i' vidi mosso me per tutto l'arco
 che fa dal mezzo al fine il primo clima;
 sí ch'io veda di là da Gade il barco
 folle d'Ulisse, e di qua presso il lito
 nel quale si fece Europa dolce carco.
 E piú mi fora discoverto il sito
 di questa aiuola; ma 'l sol procedea
 sotto i mie' piedi un segno e piú partito.¹³
 (XXVII, 79-87)

Si se confrontan ambas posiciones, se concluye que se ha producido un cambio en el espacio, y no sobra recordar el interés de los primeros comentadores de Dante por las medidas, el enclave y la forma del paraíso. Si el infierno y el purgatorio eran mensurables, el paraíso escapaba a esa percepción. El espacio divino trasciende la medida humana, y Dante se esfuerza para hacerlo concebible y para ello se sirve de la ciencia de la época, pero también de la literatura.

Aristóteles señala en el libro I de *De caelo et mundo* que el movimiento natural de los *corpora simplicia* llevó toda la tierra al centro del universo y toda el agua, aire y fuego a sus respectivas esferas. No es posible para él que la materia pueda presentarse bajo otra forma que no sea la del éter y la de los cuatro elementos y sus compuestos, ni era posible que más allá de la circunferencia externa de la esfera del éter, más allá del *caelum*, pudieran existir otros cuerpos. «Por eso, dice Aristóteles, las cosas de allá (arriba) no están por su naturaleza en un lugar, ni el tiempo las hace envejecer, ni hay cambio alguno en ninguna de las cosas situadas sobre la traslación más externa, sino que, llevando, inalterables e impasibles, la más noble y autosuficiente de las vidas, existe toda la duración del mundo» (*Acerca del cielo* I. 9, 279a, 19-22).¹⁴

Dante señala en el *Convivio* que estas palabras podrían interpretarse como una premonición de la verdad revelada.¹⁵ En tiempos de Dante los cristianos cultos admitían

13. Incluso cuando recorre los cielos introduce Dante precisiones geográficas y señala el punto exacto del cielo en que se encuentra, en relación siempre con la Tierra. «De la vez anterior que le eché encima / la vista, recorrí por todo el arco / la segunda mitad del primer clima; / así que en uno y otro extremo abarco / la playa en que fue Europa dulce carga / y el mar que Ulises afrontó en su barco / allá de Gades: pero ni ancha o larga / la orilla veo más, que el sol, que había / corrido más de un signo, el ver me embarga.» Como es sabido, los geógrafos antiguos dividían la tierra habitada en siete climas, es decir, siete zonas horizontales, paralelas empezando desde el ecuador y hacia el norte. Desde el punto en el que dice que se encuentra podría ver toda la tierra habitada, desde el Ganges a las columnas de Hércules.

14. Boyde aduce unas palabras de santo Tomás: «Extra coelum neque est locus, neque vacuum, neque tempus. [...] Ea quae ibi sunt nata esse, non sunt in loco... Talia non senescunt in tempore [...] Neque est aliqua transmutatio eorum quae sunt super illam lationem [...] scilicet ultimae sphaerae. Illa entia quae sunt extra caelum sunt *inalterabilia* et penitus *impassibilia*, habentia optimam vitam [...] Per se *sufficientissimam*, inquantum non indigent aliquo vel ad conservationem suae vitae vel executionem operum vitae» (*apud* Boyde 1984: p. 233, n. 8).

15. «Veramente, fuori di tutti questi, li cattolici pongono lo cielo Empireo, chè a dire cielo di fiamma o vero luminoso; e pongono esso essere immobile per avere in sè, secondo ciascuna parte, ciò che la sua materia vuole. [...] E quieto e pacifico è lo luogo di quella somma Deitade che sola [sè] compiutamente vede.

que el universo podía ser material, esférico y único, pero consideraban por razones de fe que más allá del cielo físico se encontraba el paraíso, el *caelum Empyreum* o empíreo, lugar en el que vivían Dios y los santos. Tomás de Aquino dejó escrito que más allá del cielo existía una morada, que no era exactamente un lugar humano, en el que no había tiempo y no se daba la corrupción. Es difícil concebir un espacio que no existe en ningún lugar y dar a este concepto una expresión lingüística, pero lo cierto es que los teólogos hablan del *caelum Empyreum* como de un lugar. Dante, que era sobre todo poeta, inventor y creador de una realidad, intentó «trovare una maggior purezza di espressione» (Boyde 1984: 234) y así, cuando abandona las esferas del cielo, al que llama el «maggior corpo», para acercarse al empíreo, al lugar en el que mora Dios, lo llama «pura luce»:

Noi siamo usciti fore
del maggior corpo al ciel ch'è pura luce:
luce intellettuale, piena d'amore.¹⁶
(XXX, 38-40)

Así las cosas, el procedimiento que siguió Dante para presentar el cielo más alto consistió en traducir lo indecible, si no a términos concretos, precisos, sí a aquellos elementos cercanos a la comprensión humana. Me refiero a la simbología de los números. La geografía sagrada descansa en el número. Como dice Dauphiné:

La geografía sagrada, fundamentada en el número, pasa por esta empresa poética que consiste en traducir lo indecible a términos concretos, precisos y mensurables. (1984: 10).

Hay un axioma atribuido a Pitágoras, según el cual todo está organizado a partir del número. Si atendemos a la exégesis del neopitagórico del siglo I Nicómaco de Gerasia, no hay inconveniente en que esta noción se aplique a varios ámbitos, entre los que destaca la arquitectura, pues el número afecta de manera especial a la estructura de las cosas. Desde el mundo griego, las primeras leyes sobre el número aparecen en una atmósfera que mezcla el misticismo con el rigor científico. El número es sagrado en sí mismo porque simboliza las fuerzas que organizan y ponen orden y proporción al universo. El girar de los planetas está subordinado a relaciones numéricas. En el curso de los siglos, los números se convirtieron en soporte de las grandes analogías porque permitían establecer un orden y organizar dominios muy diversos, desde la cábala, tradiciones esotéricas muy antiguas, etc. (Heitz 1976).

Questo loco è di spiriti beati, secondo che la Santa Chiesa vuole, che non può dire menzogna; e Aristotile pare ciò sentire, a chi bene l'ntende, nel primo *De Celo et Mundo*. Questo è lo soprano edificio del mondo, nel quale tutto lo mondo s'inchiude, e di fuori dal quale è ed esso non è in luogo ma formato solo ne la prima Mente, la quale li Greci dicono Protonoè» (*Convivio*, II, iii, 8, pp. 10-11). Véase Boyde (1984: 234).

16. «Del mayor cielo físico, en la cumbre, / hemos subido hasta éste que es luz pura: / luz pura intelectual, de amor relumbre.»

Hay obras canónicas en el estudio de los números, entre las que destacaré el *Liber Numerorum*¹⁷ y las *Quaestiones in vetus Testamentum*¹⁸ de san Isidoro. En esta última descubrimos, entre los mil y un misteriosos vínculos suscitados por el número, un pasaje que asombra lo mismo al historiador de la literatura que al de la arquitectura. Se refiere a la composición del Arca de Noé como símbolo de la Iglesia, considerada como cuerpo místico de Cristo, del Cristo hombre perfecto (de ahí la necesidad de encontrar en el arca la proyección de las proporciones del hombre perfecto). La longitud del arca es de trescientos codos, la anchura de cincuenta y la altura de treinta. Treinta significaba para san Isidoro la duración de la vida de Cristo, trescientos la duración de la ley antigua, cifra que significa también las seis edades del mundo, cada una de las cuales está prefigurada por cincuenta. Estas correspondencias ejercieron una enorme atracción, por lo que no es extraño que se produjeran trasposiciones a otras disciplinas.

La geografía sagrada necesita del número para expresarse, y la *Commedia* se apoya en una verdadera liturgia del número. El cosmos poético que construye Dante no es una expansión al infinito, sino que está sometido a las leyes del número. Este culto es uno de los grandes ejes directores de la obra, porque a partir del número se descubre la lógica de los azares del viaje: descripciones, digresiones, reencuentros, etc. Todo es número: el hombre, el viajero Dante, el cosmos, la Trinidad santa, el poema entero. «Nadie entre aquí que no sepa geometría», habría podido escribir Dante. Hay muchas construcciones que dependen del número tres, desde la *terza rima* hasta el hecho de que los tres lugares geográficos y teológicos de ultratumba ofrezcan una perspectiva sobre el cielo estrellado.¹⁹ Pero también hay episodios agrupados a partir del número 11 o el 22, profecías que se encadenan con un intervalo regular, etc. Estamos, en todos los casos, ante la misma preocupación por el equilibrio.

En el *Paraíso* no hay cifras que revelen distancias, como en los libros de viajes, sino números escondidos en la estructura del poema que revelan relaciones armoniosas, orden, jerarquía. Para los sabios del siglo XIII, el cosmos era resultado de un pensamiento organizado. El universo era testimonio de una disposición armoniosa. En numerosos pasajes del *Paraíso* o en el *Convivio*, el tema del orden, la jerarquía, es un principio central²⁰ y el círculo es una de sus expresiones máximas.

En un estudio capital para entender la *Commedia*, Lotman (1980) mostró cómo la noción de espacio está vinculada a un código de valores morales. En el eje alto-bajo que domina el arte y pensamiento medievales, la ascensión es el único medio de encontrar la divinidad. Desde el centro de la tierra hasta Dios, la cosmología circular de la *Divina Commedia* se eleva verticalmente. Desde los círculos del infierno y las cornisas del purgatorio hasta los cielos del paraíso, todo es un universo de círculos y el poeta geomé-

17. Cf. J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus... series latina*, 83, pp. 179-200.

18. Isidoro de Sevilla, *Mysticorum Expositio Sacramentorum seu Quaestiones in vetus Testamentum, In Genesin (P.L., 83, pp. 207-424)*.

19. *Inf*, XXXIV, p. 139; *Purg*, XXXII, p. 145; *Par*, XXXIII, pp. 142-145.

20. «En el orden intelectual del universo, leemos en el *Convivio*, se sube y se baja por grados casi continuos, de la forma más baja a la más alta y de la más alta a la más baja, como vemos en el orden sensible» (III, VII, 6).

tra²¹ descubre que la trinidad santa es un círculo en un círculo (XXXIII, 115-120). La esfera celeste y el círculo son la base geométrica del cosmos y testifican, conforme a la filosofía de la época, una visión perfecta del universo.²²

El viaje físico y espiritual por el paraíso

¿Qué sucede cuando el viajero Dante Alighieri abandona el paraíso terrenal y llega al reino de los cielos? ¿Cómo se desplaza por el universo de la luz y el bien?

Sabemos muchas cosas de las fatigas físicas, del descenso a los infiernos en el que Dante sufre y a veces se golpea. En ocasiones, el viajero se refiere incluso a experiencias cotidianas para definir la rapidez del transporte (*Inf.*, XVI, 88-89 y XXIV, 100-102). También es lastimoso el «camino santo de penitencia» (*Purg.*, XX, 142) por el purgatorio, pero ¿cómo afronta el viajero el viaje sideral? La explicación no es sencilla. Dante exhorta al lector en el canto II para que aquel que no sea experto en teología abandone la lectura de tan ardua *cantica*. Me parece que no es sólo teología medieval lo que debe conocer el lector, sino también astronomía, filosofía, física aristotélica y, desde luego, literatura. El viajero ha experimentado cambios en su espíritu y sólo llega a la frontera con el paraíso tras una regeneración moral. Y es que no estamos solamente ante un viaje físico, sino ante un viaje espiritual. Dante sabía de las enormes dificultades que presentaba la explicación del vuelo, de ahí que insista en la transformación que afectó a su ser en el paraíso, pues para él no existen las leyes de la física terrestre. Sin embargo, la ascensión se explica a veces en términos naturales que recuerdan a algunas aclaraciones que provienen de la Física de Aristóteles. Hay dos pasajes en el primer canto del *Paraíso* en los que Beatriz explica a Dante la novedad de su estado. El primero:

e cominciò: 'Tu stesso ti fai grosso
col fasso imaginar, sí che non vedi
ciò che vedresti se l'avessi scosso.
Tu non se' in terra, sí come tu credi;
ma folgore, fuggendo il proprio sito,
non corse come tu ch'ad esso riedi.²³
(I, 88-93).

Beatriz utiliza un *tú* anafórico con el fin de que su alumno adquiriera un papel más activo en el aprendizaje y se afane por comprender la naturaleza extraordinaria de su

21. *Paraíso*, XXXIII, 133: «Qual è 'l geometra che tutto s'affige». «Lo mismo que el geómetra se afana».

22. El místico murciano Ibn Arabi diseñó los lugares de ultratumba inspirándose en el símbolo circular o esférico, que representan el cosmos y su principio. Los cielos astronómicos, los círculos de la rosa mística, los coros angélicos que rodean el foco de la luz divina, los tres círculos que simbolizan la trinidad de personas, se describen de palabra por el poeta florentino tal y como están descritos por Ibn Arabi, el cual, además, los dibuja exactamente igual que los han dibujado siglos más tarde los eruditos dantistas, cuando quisieron representar gráficamente las poéticas descripciones de la *Divina Commedia*.

23. «Te desconcierta / tu falso imaginar, y a ver no atinas / lo que vieras sin él cual cosa cierta. / No estás en tierra, como te imaginas; / no corre el rayo, que morada muda, / como tú, que a la tuya te encaminas.»

ascensión, y usa para ello una comparación inspirada en un fenómeno natural. El rayo, según la física medieval, era el único componente del elemento fuego que no respetaba la natural tendencia hacia lo alto, es decir, hacia la esfera del fuego en la que ella y el peregrino se encuentran. Esto explica por qué Beatriz dice que el rayo huye a su *proprio situ*, la tierra, donde está su lugar natural. En cambio, el movimiento de Dante va en dirección opuesta. Al subir retorna a la sede última y eterna del hombre, vuelve a su verdadera naturaleza: el bien, la bondad, la felicidad. Con ello, Beatriz muestra a Dante que está en perfecta consonancia y armonía con lo creado, en la que todo está orientado hacia Dios. Y un poco después dice al viajero que no se asombre:

Non dei più ammirar, se bene stimo,
lo tuo salir, se non come d'un rivo
se d'alto monte scende giuso ad imo.²⁴
(I, 136-138).

No debería extrañarse el viajero de ascender, pues una vez cumplido el último rito de la purificación, su ser se había librado del último impedimento y podía seguir su inclinación natural hacia lo alto. La explicación es coherente con las doctrinas teológicas, y Beatriz insiste en la clase de ascensión y acude a ejemplos de la naturaleza: el rayo, el río y la tierra. Pero Dante se encuentra en la dimensión de lo absoluto, donde ninguna de las leyes físicas está vigente, y para reforzar la tensión hacia el cielo, la única ley que está en vigor, Beatriz hace un gesto más elocuente que cualquier palabra y alza su mirada hacia lo alto.

La fuente esencial de la analogía entre el movimiento espiritual y el de los cuerpos aparece en las *Confesiones* de san Agustín, en las que el santo habla del peso del amor, el *pondus amoris*, que lo lleva hasta Dios, su meta natural:

El cuerpo por su peso tiende a su lugar propio. El peso no sólo inclina hacia abajo, sino al lugar propio. El fuego tiende hacia arriba, la piedra hacia abajo. Cada uno es movido por su peso y tiende hacia su lugar [...] Mi peso es mi amor; por él soy llevado a donde quiera que soy llevado. Con tu don nos encendemos y somos llevados hacia arriba: nos enardecemos y caminamos. *Subimos las ascensiones dispuestas en nuestro corazón y cantamos el cántico de los grados*. Con tu fuego, con tu buen fuego ardemos y caminamos, porque caminamos hacia arriba, a la paz de Jerusalén. (Libro XIII, cap. 9)²⁵

24. «No te asombre, si el caso bien explano, / el que subas, no más que si deriva / del alto monte un arroyuelo al suelo. / Sería de asombrar si en vez de arriba, / libre de trabas, si te viera abajo, / como ver rastrear la llama viva.»

25. «Corpus pondere suo nititur ad locum suum. Pondus non ad ima tantum est, sed ad locum suum. Ignis sursum tendit, deorsum lapis. Ponderibus suis aguntur, loca sua petunt. Oleum infra aquam fusum super aquam attolitur, aqua super oleum fusa infra oleum demergitur: ponderibus suis aguntur, loca sua petunt. Minus ordinata inquieta sunt: ordinantur et quiescunt. Pondus meum amor meus; eo feror, quocumque feror. Dono tuo accendimur et sursum ferimur; inardescimus et imus, ascendimus *ascensiones in corde* et cantamus *canticum graduum*. Igne tuo, igne tuo bono inardescimus et imus, quoniam sursum imus ad pacem Hierusalem» (Libro XIII, ix, 10). Cito por la traducción de Ángel C. Vega, Madrid, Nueva Biblioteca Filosófica, 1932, p. 190.

Pero no basta la ascensión natural; también es necesario un guía. En varios lugares de los cantos I y II (I, 43-72; II, 22-30) se explica la particularidad del modo de viajar. Tras fijar los ojos en Beatriz, puede mirar al sol.²⁶ Se ha producido entonces una transformación milagrosa, parecida a la que le sucedió a Glauco cuando se transformó de hombre en Dios (vv. 67-69). Dante utiliza el verbo *trasumanar* para expresar la transformación sufrida, al tiempo que aclara que no podría explicarla con palabras.

La guía de la vertiginosa ascensión es Beatriz, a través de cuyos ojos puede el poeta ver el sol. Para expresar la rapidez de la subida, Dante recurre a la imagen de la flecha que vuela disparada, muy frecuente en las versiones de la leyenda árabe del viaje de Mahoma al paraíso. Esta idea pudo llegarle a Dante a través de la traducción del *Libro della Scala*, aunque María Corti apunta que esta metáfora no es extraña en el imaginario medieval, en el que existían además otros términos para explicar la velocidad. Pero son demasiados los puntos de contacto entre el texto árabe (o su traducción latina) y la *Commedia*, como para no considerar que la imagen de la flecha pueda provenir, junto con otros motivos, de una fuente musulmana.²⁷

Pero además de la mirada, vale decir de la luz, tema capital en este tercer canto, hay al menos otro modo de subir al cielo y de moverse por él. En algunos textos leemos que los visionarios son transportados por un pájaro. Dante es llevado en una ocasión por un águila (*Purgatorio*, IX, 13-33), pero en el paraíso uno de los caminos que más se mencionan en las visiones es la escala de Jacob que aparece, por ejemplo, en el *Voie de Paradis* de Houndec. La escala aparece también en el paraíso. En el séptimo cielo Saturno se halla calificado de cristal por su transparencia, y en él ve una escala dorada que se pierde a tal altura que no se aprecia su fin. La escala por la que ascienden los bienaventurados tiene una importancia fundamental y representa los varios grados de la ascesis mística. Esta escala conduce a la presencia de la verdad absoluta donde las facultades humanas se anulan al fundirse con Dios. El poeta pierde la conciencia. Los comentaristas de Dante señalan en este pasaje su significado: el único camino para fundirse con Dios es la unión mística. De hecho, Beatriz cede la guía a un místico como san Bernardo, hasta que se alcance la contemplación de Dios (*Paraíso*, XXXI, 52-69). El origen de esta escala es sin duda la escala de Jacob (*Génesis*, 28,12), tal y como señala Dante en el *Paraíso*, al traducir poéticamente el texto bíblico.²⁸ La imagen de la escala

26. En la ascensión de Mahoma a los cielos, explica Asín, hay un rasgo que se repite hasta la saciedad en casi todos los episodios. Mahoma, al llegar a cada nueva etapa del cielo se queda ofuscado ante el brillo de las luces que se presentan. Sus ojos no pueden soportarlo y se ciegan. Esta escena aparece también en la *Commedia*. En la esfera de la luna, Beatriz se reviste de tan intensos resplandores que Dante no puede soportarlos. Esta clase de deslumbramiento se repite en varios cantos del *Paraíso* (Asín Palacios 1984: pp. 46 ss.).

27. Asín Palacios ha demostrado cómo Mahoma (Asín lo menciona como autor) compara en varios pasajes la velocidad del vuelo de la ascensión con la saeta lanzada por el arco. La imposibilidad de describir lo que se ve en cada una de las etapas de su ascensión también es un tópico del que abusa Mahoma en varias ocasiones, y la misma hipérbole aparece puesta en boca de Dante en el prólogo y en cinco cantos más del *Paraíso* (Asín Palacios 1984: pp. 43 ss.).

28. «Infin là su la vide il patriarca / Iacobbe porger la superna parte, / quando li apparve d'angeli sì carca. / Ma, per salirla, mo nessun diparte / da terra i piedi, e la regola mia / rimassa è per danno de le carte» (XXII, 70-75) («Jacob también la vio en visión serena / alzar su cabecera al infinito, / cuando así la soñó de ángeles llena. / Mas ya nadie, siguiendo antiguo rito, / por subirla alza el pie; y la regla mía / no es otra cosa que papel escrito.»)

hacia el cielo era frecuente en la literatura mística medieval. Sin ir más lejos, Dante la podía haber encontrado en los textos de dos personajes que encuentra en el cielo de Saturno, Pietro Damiano y Benedetto da Norcia, y también estaba presente en el *Libro della Scala*.

El peregrino se asombra de la rapidez del viaje, que alcanza una velocidad que no es humana:

La dolce donna dietro a lor mi pinse
con un sol cenno su per quella scala,
sì sua virtù la mia natura vinse.²⁹
(XXII, 100-106)

La purificación y el amor de Beatriz han aligerado tanto el cuerpo como jamás lo fue en la tierra. El vuelo es velocísimo y el peregrino parece tener alas y se lanza hacia lo alto por la escala del cielo de Saturno.

El espacio de lo sagrado

Los primeros nueve versos del canto I del *Paraíso* bastan para indicar que no es posible invocar una única influencia doctrinal para explicar su arquitectura y su sentido. El primer terceto destaca la estructura teológica de toda la parte: la transformación en literatura de una extraordinaria experiencia de contemplación intelectual, expresada a través de la filosofía aristotélico-tomista. Entre los versos 4 y 9, el autor recuerda que la materia del tercer canto es la narración de un hecho real, que procede de la experiencia personal de un privilegiado viajero por los cielos. Pero enseguida se nos dice que ni los medios retóricos ni la endeblez de su memoria podrán rendir cuentas con exactitud de lo que pasó. La vastedad y complejidad del argumento indujeron al poeta, frente a lo que había hecho en los dos cánticos anteriores, a no privilegiar una única doctrina, una única teoría. El orden moral en el *Paraíso* no puede clasificarse de manera tan sistemática como en el *Infierno* (IX) o en el *Purgatorio* (XVII). La gradación ética del mal y la purificación se contraponen a la infinita variedad del bien. El platonismo filtrado a través de san Agustín y de la escuela franciscana de París, el *Itinerarium mentis Deo* de san Buenaventura, la doctrina teológica fundamentada en Santo Tomás, las exigencias astrológicas y astronómicas, la imagen del cosmos de Ptolomeo, las leyes de la simetría, las preocupaciones éticas..., todo ello se integra en imágenes y se entrelaza para crear un discurso poético en el que no está ausente a veces un intenso sentimiento lírico.

A la hora de hablar de espacio en el que sucede la acción hay que señalar que, no pudiendo situar el paraíso en un lugar del que tuviese experiencia directa, Dante lo colocó en el sistema astronómico de su tiempo, el ptolemaico, que conocía bien y que satisfacía su necesidad de precisión y de orden. Los conocimientos astronómicos de

29. «La dulce dueña, a un gesto de cabeza, / me hizo seguir tras ellos por la escala, / que así virtud venció a naturaleza / y ningún movimiento en tierra iguala, / donde se sube y baja a ras de suelo / naturalmente a mi potencia de ala».

Dante eran profundos. Sin pedantería alguna, menciona el fenómeno de la precesión de los equinoccios o la discordancia entre el año trópico y el sideral. Conocía los períodos de los astros y el número de estrellas y menciona las constelaciones. Una presencia excesiva de datos astronómicos, científicos en general, podía convertir el universo en una enumeración de formas geométricas pobres y rutinarias y, de hecho, a veces se aprecia (por ejemplo, entre los cantos XXVIII y XXX) que el paisaje se vuelve geométrico, abstracto. El paraíso ptolemaico era un rígido complejo de esferas cuya armadura rompe Dante en varias ocasiones. En los cantos que preceden a la ascensión al cielo de las estrellas fijas se percibe, por un lado, el esqueleto ptolemaico, pero también reminiscencias de cielo que vemos desde la Tierra. No estamos, en ningún caso, ante un tratado ilustrado de astronomía. El espacio que recorre el peregrino tiene que ver sin duda con la *geografía celeste*, pero también con la *geografía sagrada* que está presente en las tres partes de la *Commedia*. La imagen, la pintura del cosmos, pretende ser una averiguación, una investigación sobre la creación y el creador. Para Dante, la ciencia, de acuerdo con las enseñanzas de la Iglesia, debía ayudar al hombre en su caminar hacia Dios. La palabra revelada se imponía a la exactitud y el punto de vista del poeta teólogo al del geógrafo. En el texto literario se reencuentran, como explica Dauphiné (1984: 58), la aritmética con la astronomía y la teología, con lo que el itinerario del Más Allá se enriquece mediante consideraciones científicas y espirituales, que contribuyen a aclarar las numerosas facetas del cosmos que Dante describe. Beatriz y los santos sustituyen a Virgilio como guía, y la geografía sagrada y la celeste se unen.

La geografía sagrada se convierte en una guía del alma. Es revelador, por lo demás, que todo el paraíso se presente sin ambigüedad, y desde el primer cielo, bajo el orden de la caridad.³⁰

La literatura de la luz

En el *Paraíso* se pierden casi todas las referencias terrestres, pero Dante no puede prescindir de ellas. En un discurso que ofrece tantas claves y que se construye teniendo en cuenta tantas disciplinas, no pueden faltar relatos de tono autobiográfico, vidas de santo presentadas al modo de *exempla*, digresiones sobre temas teológicos. Todo ello contrasta con descripciones de músicas y de luces de sobrehumana belleza. Hay comparaciones que provienen del mundo natural, como el rayo entre las nubes (XXIII, 79-81), la «fronda che si leva» (XXVI, 85-87), el amanecer (XXXI, 1-9); algunas del mundo y la vida de los animales, como el halcón liberado (XIX, 34-37) o la cigüeña que vigila a las crías (XIX, 91-93); y algunas de la vida familiar, como el niño que se despierta hambriento (XXX, 82-84, o XXIII, 121-124).

Pero si hubiera que dar nombre al paisaje del tercer reino, sería el de la luz. La luz es la idea motriz, el hilo conductor del poema dantesco. No estamos solamente ante una

30. Santo Tomás distinguía tres cielos: el de la luz o *Empíreo*, el diáfano, llamado *Acqueo* o cristalino, y el *Sidereo*, en parte cristalino y en parte diáfano, que comprende ocho esferas, la de las estrellas fijas y las siete de los planetas (*Summae theol.* I, 68, 4).

metáfora, sino ante una de las claves que expresa la organización y el sentido último de la más alta realidad y, por tanto, de la *cantica* tercera y de toda la *Commedia*. Dante menciona la luz desde el principio y el viaje por el universo es una elevación a través de cielos más y más brillantes. La jerarquía, el orden, las categorías de la existencia provienen de la luz. En el canto II, Dante no sólo considera la jerarquía de los ángeles, sino que sienta las bases sobre las que trazar un universo jerarquizado por la luz. María Corti veía en el poder inmenso que Dante otorga a la luz una base neoplatónica, según la cual la luz se convierte en «forma sustancial» de los cuerpos celestes, mientras que para el aristotelismo la luz era sólo una cualidad accidental. La luz llena el paraíso, forma el paisaje de los cielos y posee un significado científico, un sentido físico y un altísimo valor teológico.³¹

Dante entra en las esferas de luz de los astros (VIII, 13-15; X, 28-41; XIV, 85-87), en el espacio sideral de la constelación de los Gemelos (XXII, 110-120) o dentro del «Primo Mobile» (XXVII, 99-102). A la variedad de paisajes contribuyen el color rosado atribuido a la luz de Marte (XIV, 86-87), el color blanco asignado a la luz de Júpiter (XVIII, 64-68), y la luz adquiere formas como la cruz griega formada por dos rayos (XIV, 95-108; XV, 19-24) o la escala de oro en Saturno (XXI, 28-30). El empíreo es sólo luz (XXX-39), pero ya no hablamos de luz en el sentido anterior; no es un simple paisaje, es una luz intelectual que trasciende la categoría de luz sensible. Una vez que Dante entra en el empíreo, es deslumbrado por una «luce viva» que le ciega y le prepara para una visión. Dios es la verdad y la verdad es la luz. Todo el episodio está influido por textos bíblicos, en particular por el episodio de la conversión de san Pablo narrada en los *Hechos de los Apóstoles* (22, 6-11).³²

Sobre este fondo luminoso resaltan los habitantes del paraíso: los santos, los ángeles, Dios. Dante atribuye al cuerpo aéreo de los bienaventurados un halo de luz. Pero por encima de cualquier cosa, destaca la imagen de Dios, que aparece expresado como un punto (XXVIII, 40-42), una de las figuras que organizan la materia y que proviene de la *Metafísica* de Aristóteles (XII, 7): «Ex tali igitur principio dependet caelum et natura» («Así pues, de tal principio penden el Cielo y la Naturaleza»). Muchos ilustradores de la *Commedia* asimilaron este punto con el sol, lo que invita a pensar que los mitos solares no habían muerto. La luz, una e indivisible, se proyecta en numerosos espejos (XIII, 49-69; XXIX, 136-145). Visiones como el triunfo de Cristo, la contemplación de María (XXXI, 124-142), o la pintura del río de la luz y de la rosa celeste (XXX, 58-81 y 97-117), inundan de luz al poeta y al lector. Como dice Dauphiné:

Ces épisodes où le mot se fait étincelle, où le chant se fait tableau, sont de véritables hymnes à la lumière (1984: 116).

En el momento de la última visión, la cosmología poética se confunde con la verdad y la fe. Lo que ve Dante es imagen y realidad, fondo y forma. Ningún velo cubre

31. El *Paraíso* se presenta desde el principio bajo el orden de la luz y de la caridad. En la *Epistola a Cangrande* hay constancia de la importancia de la luz y se relacionan *ignis* y *caritas*. En el *Empíreo*, leemos: «Dicitur Empyreum, quos est idem quod coelum igne sui ardoris flagrans; non quod in eo sit ignis vel ardor materialis, sed spiritualis, quod est amor sanctus sive caritas.» (XIII, 66-68).

32. «Hacia mediodía, de repente una gran luz del cielo relampagueó en torno a mí [...] Como yo no veía, cegado por el resplandor del relámpago» (22, 6 y 11).

ya nada. La luz coincide con lo que es y su sentido en el paraíso no es solamente el de caracterizar la existencia de Dios, sino el de mostrar cómo coexiste en él con la esencia. Ningún velo cubre ya nada.

En este cosmos donde todo habla de Dios, Dante intenta que todas las criaturas, todos los registros de la creación se expresen en términos de luz. Me interesa destacar, sin embargo, que aunque una y otra vez afloran consideraciones cosmológicas y que Dante trate de esferas celestes o de elementos del universo, y que todas ellas sean a veces materia de un canto, estamos muy lejos de cualquier tratado doctrinal. Frente al didactismo del *Convivium*, se eleva ahora la poesía visionaria del viaje a ultratumba. Los datos brutos del manual se traducen en imágenes y metáforas gracias al trabajo del poeta. Dante aborda el tratamiento de la materia cosmológica desde el punto de vista de las imágenes, las metáforas, es decir, de lo que hoy llamamos literatura. En el texto aparecen inexactitudes de tipo científico que no obedecen a errores o desconocimiento, sino al sentido poético de la obra. Dante tenía la necesidad de concretar la idea del paraíso en una narración poética que resolviera las contradicciones e incertidumbres de la tradición, y la de dotar al paraíso de una estructura acorde con las otras partes del cosmos designadas en los primeros cánticos del poema. El equilibrio entre la imaginación poética y la ciencia se rompe siempre en favor de la primera. La ciencia se pone al servicio de la indagación simbólica, y de ahí que la *Divina Commedia* sea polisémica: ciencia, poesía y mitología se relacionan íntimamente. El simbolismo vinculado al dragón o a Venus nos hacen entrar en el corazón de una poética simbólica. En el empeño de Dante, en la andadura del viajero, parecen traducirse las palabras de Máximo confesor, tal y como señaló Dauphiné:

La totalidad del mundo espiritual aparece misteriosamente expresada en formas simbólicas a través del mundo sensible, al menos a los ojos de aquellos a quienes les es dado ver; y todo el mundo sensible se encuentra resumido en el interior del mundo espiritual, llevado a su sentido por la sabiduría del espíritu [...] Pues la contemplación simbólica de las cosas espirituales a través de las cosas visibles es al mismo tiempo penetración por el espíritu y comprensión de cosas visibles por las invisibles.³³

El lenguaje insuficiente: la huella de Ricardo de San Víctor

No es extraño encontrar en el relato de un viaje una mención a las dificultades del viajero para encontrar palabras suficientes y adecuadas a la realidad que tenía delante. A veces no les faltan las palabras sino una imagen del mundo, unos conceptos que permitan dar cuenta de un universo que no estaba descrito ni explicado en los libros. Sus carencias y dificultades les hacían volver los ojos a la realidad de la que provenían, en busca de un punto de referencia que permitiera ofrecer al lector –y al propio narrador antes que nada– una imagen parecida a la que tenían delante. Las dimensiones de las

33. La cita proviene de H.U. von Balthasar, *Liturgie cosmique: Maxime le confesseur*, p. 216, *Mystagogia*, 2-91.

ciudades asiáticas, sus monumentos excepcionales a los que ni la más cuidada retórica medieval podía aproximarse, la naturaleza que deslumbraba a los cronistas de Indias, el descubrimiento de lo otro, en definitiva, eran un reto para la mente y la pluma de los viajeros. En el caso de Dante, la dificultad era todavía mayor. La experiencia de la escritura en estos capítulos tan difíciles del *Paraíso* es, en sí misma, un viaje.

Ya he recordado los autores que sirvieron de apoyo a Dante para explicar la trama de los cielos que va recorriendo. Pero, ¿y el lenguaje? ¿Cómo expresar lo inefable? La mística medieval deja también su huella en la *Commedia*. Se trata de la influencia de Ricardo de San Víctor, palpable en el canto XXIII, cuando la experiencia de la *excessus mentis* se describe con la ayuda del lenguaje metafórico de este autor. Tan grave tema no merece sólo un apartado en un artículo general sobre el viaje por el paraíso, pero no dispongo de más espacio y me habré de contentar con una breve muestra.

En *Paraíso* X, 130-132, Dante menciona a Ricardo de San Víctor,³⁴ († 1173), sucesor de Hugo de San Víctor y prior de la abadía parisiense de los canónigos agustinos de San Víctor, uno de los focos de la mística especulativa del siglo XII. Dos de sus grandes obras místicas –*De praeparatione animi ad contemplationem* o *Benjamin minor*, y *De gratia contemplationis* o *Benjamin major*– alcanzaron a partir de la segunda mitad del siglo XII una rápida difusión en Europa y fueron bien conocidas por Dante.

En el octavo cielo, Beatriz muestra a Dante el triunfo de Cristo rodeado por bienaventurados. Dante ve millares de luces, y por encima de ellas un sol que «per la viva luce trasparea la lucente sustanza tanto chiara» («por la viva luz trasparecía sobre mi rostro la sustancia clara»). El resplandor es de tal magnitud que la mente de Dante no puede resistirlo, excede a su capacidad de comprensión, sale de sí misma y no puede recordar lo que ha visto:

Come foco di nube si diserra
per dilatarsi sì che non vi cape,
e fuor di sua natura in giù s'atterra,
la mente mia così, tra quelle dape
fatta più grande, di sé stessa uscìo,
e che si fesse rimembrar non sape.
'Apri li occhi e riguarda qual son io;
tu hai vedute cose, che possente
se' fatto a sostener lo riso mio'.
Io era come quei che si risente
di visione oblitera e che s'ingegna
indarno di ridurlasi a la mente.³⁵

(XXIII, 40-51)

34. «Vedi oltre fiammeggiar l'ardente spiro / d'Isidoro, di Beda e di Riccardo.» («Mira allí cuál la llama se te enfrenta / de Isidoro, de Beda y de Ricardo») Dante lo cita además en la *Epistola a Cangrande della Scala*, donde recuerda *De contemplatione*: «Et ubi ista invidis non sufficient, legant Richardum de Sancto Victore in libro *De contemplatione* [...] Et non invidiebunt» (*Ep.* XIII, 80). Dante consideraba el *Benjamin major* como una autoridad en el tema de la inefabilidad.

35. «Como un fuego en la nube coge vuelo / a tal punto que en ella ya no cabe / y contra el natural se viene al suelo, / mi alma, crecida de manjar tan suave, / de sí misma salióse de esta guisa / y lo que de ella fue

Manuela Colombo ha destacado la profunda huella que deja la doctrina ricardiana en estos versos de Dante. Hay elementos lingüísticos, retóricos y doctrinales que proceden claramente del *Benjamin major*, formando, dice Colombo, una «soggiacente filigrana» (1987: 62). Menciona la similitud del fulgor que desgarrar la nube descargando a tierra (vv. 40-42), el fenómeno de la *dilatatio mentis* (según la terminología ricardiana: vv. 43-44), el *excessus mentis* que provoca el fallo de la memoria (44-45), la potenciación de las facultades visuales de Dante (47-48) o la imagen del hombre que se despierta del sueño (49-51), pues el narrador se desvanece y ha de ser Beatriz quien reconstruya la visión.

Ricardo de San Víctor dedica el *Benjamin major* o *De gratia contemplationis* a un análisis de la contemplación mística y de la modalidad según la cual se realiza, distinguiendo seis géneros de contemplaciones, cada uno de los cuales comporta un progresivo desengancharse de lo sensible. En los últimos capítulos del IV libro y en el V completo están algunas de las páginas más interesantes para nosotros, porque se hallan consagrados íntegramente a definir y analizar los tres modos del *excessus* (*dilatatio*, *sublevatio* y *alenatio mentis*), y constituyen el punto de referencia dantesco para los versos que he citado más arriba. Colombo (1987: 63) aduce algunos textos del *Benjamin major* cuya coincidencia con las imágenes y el lenguaje dantesco son evidentes:

Humana mens ab illa divini luminis absorpta, summa sui oblivione sopitur; ita ut mirari valeas, et juste mirari debeas quomodo concordet ibi *nubes* cum *igne*, et *ignis* cum *nube*; *nubes* ignorantiae cum nube *illuminatae intelligentiae*. (*Benjamin major*, IV, XXII)

Las imágenes de las *nubes ignorantiae* y del *ignis* que envuelven e iluminan la *illuminata intelligentia* (esto es, la *mens* absorbida por la contemplación estática) concuerdan con la semejanza del *foco* que *di nube si diserra* y de la mente que rápidamente abandona los angostos límites. Sin duda, existió un contacto entre ambos textos, como lo prueban las correspondencias léxicas (*mens*, *ignis*, *nubes*, *oblivio* / mente, foco, nube, oblita).³⁶

Conclusión

Dante teje muchos hilos para el fresco del *Paraíso*. La pobre literatura de visiones no podía bastarle para construir el universo del Más Allá, por lo que acude a la astronomía y a la física, a la teología, a la filosofía y a la lírica para expresar, narrar y explicar

ni ella lo sabe. / "Abre los ojos y cuál soy precisa: / cuanto viste una fuerza suficiente / te dio para enfrentarte a mi sonrisa". / Como quien, cuando hurgarle el alma siente / olvidada visión, mal se resigna / a no reconstruirla en la mente».

36. «Vogliamo dire che non solo è stato possibile ritrovare nascosti dalla poesia di Dante elementi linguistici, figurativi, retorici e dottrinali di matrice ricardiana, ma che questi elementi fanno in qualche modo sistema, poiché, come nel trattato mistico, così nei versi paradisiaci, sono funzionalizzati alla resa di un identico fenomeno» (Colombo 1987: 69).

su viaje. La tensión a la que somete la escritura para contar tan extraordinario periplo le lleva también a explorar las posibilidades mismas de la escritura. El tiempo y el espacio recorridos y construidos, el relato en primera persona y las descripciones de lugares quedan trascendidos en el *poema sacro*. Dante no sólo escribió un viaje por el otro mundo, sino que viajó por la propia escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, D. (1976), *Divina Commedia*, N. Sapegno (ed.), Florencia, La Nuova Italia.
— (1998), *Paradiso*, a cura di Bianca Garavelli, con la supervisione di Maria Corti, Milán, Bompiani.
- ARISTÓTELES (1996), *Acerca del cielo. Meteorológicos*, introducción, traducción y notas de Miguel Candel, Madrid, Gredos.
- ASÍN PALACIOS, M. (1984), *La escatología musulmana en la Divina Commedia*, seguida de la *Historia y Crítica de una polémica*, Madrid, Instituto Hispano Árabe de Cultura, 4ª edición.
- BEAUJOUAN, G. (1961), «Le symbolisme des nombres à l'époque romane», *Cahiers de Civilisation romane*, IV (1961), pp. 159-169.
- BAJTIN, M. (1989), *Teoría y Estética de la novela* [1937/1938], Madrid, Taurus.
- BASILE, B. (1986), «Il viaggio come archetipo. Note sul tema della peregrinatio in Dante», *Lecture classensi*, 15, Ravenna, Longo, pp. 9-26.
- BATARD, Y. (1952), *Dante, Minerve et Apollon. Les images dans la Divine Comédie*, París, Les Belles Lettres.
- BOYDE, P. (1984), *L'uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*, Roma, Il Mulino.
- CAPELLI, V. (1994), *La Divina Commedia, percorsi e metafore*, Milán, Jaca Book.
- CHIAMPI, J. T. (1981), *Shadowy prefaces: conversion and writing in the Divine Comedy*, Ravenna, Longo.
- CHIAVACCI LEONARDI, A. M. (1963), *Lettura del Paradiso dantesco*, Florencia, Sansoni.
- COLOMBO, M. (1987), *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità*, Florencia, La Nuova Italia.
- CORNISH, A. (1993), «Cambiamienti instantanei nel viaggio attraverso le sfere», en *Dante e la scienza*, P. Boyde y V. Russo (eds.), Ravenna, Longo.
- CORTI, M., vid. Alighieri (1998).
- DAUPHINÉ, J. (1984), *Le cosmos de Dante*, París, Les Belles Lettres.
— (1983), «La musique des éléments, motif privilégié de l'Harmonia mundi au XIII siècle», *Colloque du CEM d'Amiens (25-27 mars 1982)*, NR. 386, Kümmerle Verlag, pp. 27-35.
- DRAGONETTI, R. (1961), «La conception du langage poétique dans le *De vulgari eloquentia* de Dante», *Aux frontières du langage poétique, Romanica Gandensia*, IX, pp. 9-77.

- Enciclopedia dantesca* (1970-1978), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 6 vols.
- GIANANTONIO, P. (1969), *Dante e l'allegorismo*, Florencia, Olschki.
- (1982), «Struttura e allegoria nel Paradiso», *Lecture classensi*, 11, pp. 67-80.
- HAUVETTE, H. (1911), *Dante. Introduction à l'étude de la Divine Comédie*, París, Hachette.
- HEITZ, C. (1976), «Symbolisme et architecture. Les nombres et l'architecture religieuse du haut moyen Age», *Simboli e simbologia nell'alto Medioevo (Settimane di Studio del centro italiano di studi sull'alto Medioevo)*, Spoleto, tomo I, pp. 387-420.
- LE GOFF, J. (1969), *La civilización del occidente medieval*, Barcelona, Juventud.
- LOTMAN, I. M. (1980), «Il viaggio di Ulisse nella *Divina Commedia* Di Dante», en *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Simonetta Salvestroni (ed.), Roma, Laterza.
- MOMIGLIANO, A. (1962), «Il paesaggio della *Divina Commedia: Paradiso*», en *Dante, Manzoni, Verga*, Messina-Firenze, D'Anna, pp. 25-31.
- NARDI, B. (1942), *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza.
- (1979), «La dottrina dell'Empireo nella sua genesi storica e nel pensiero dantesco», *Saggi di filosofia dantesca*, Florencia, La Nuova Italia, pp. 167-214.
- ORLANDO, S. (1996), «Geografía del oltratomba dantesco», en *Guida alla Commedia*, Milán, Bompiani.
- PÉREZ PRIEGO, M. Á. (1984), «Estudio literario de los libros de viajes medievales», *Epos*, I, pp. 217-239.
- RICARDO DE SAN VÍCTOR, *Richardi de S. Victore Opera omnia*, PL, p. 196.
- RENUCCI, P. (1953), *L'aventure de l'humanisme européen au Moyen Âge (IV-XIV siècles)*, París, Les Belles Lettres.
- ROLLINSON, P. (1981), *Classical theories of allegory and Christian culture*, Pittsburgh, Duquesne UP.
- RUBIO TOVAR, J. (1992), «Literatura de visiones en la Edad Media románica: una imagen del otro mundo», *Études de Lettres, Revue de la Faculté des Lettres. Récits et voyages hispaniques*, pp. 53-73.
- (1998), «Viaje e imagen del mundo en la *Divina Commedia*», *Cuadernos del CEMYR*, 6, pp. 125-146.
- SEGRE, C. (1990), *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagine dell'aldilà*, Turín, Einaudi.
- SOLLERS, Ph. (1968), *L'écriture et l'expérience des limites*, París, Seuil.
- TUZET, H. (1959), «L'imagination stellaire de Dante», *Revue des Études Italiennes*, VI, pp. 6-22.