

Joaquín RUBIO TOVAR

VIAJE E IMAGEN DEL MUNDO EN LA *DIVINA COMMEDIA*

Para J. Taylor, naturalmente.

1. EL COSMOS

Aunque el conocimiento del mundo no formara parte ni del *Trivium* ni del *Quadrivium*, ocupaba un lugar en el bagaje intelectual de los hombres cultos de la Edad Media. C.S. Lewis describió en un libro célebre el modelo del mundo construido por la mentalidad medieval¹. El modelo es un sistema de pensamiento que se caracteriza por su carácter orgánico (muchos de sus elementos provienen de tradiciones muy heterogéneas) y se construye a partir de nociones tan fundamentales como el modo de representar el tiempo y el espacio. Podemos considerar que una concepción del mundo es un modelo cuando ejerce una gran influencia en todos los ámbitos del pensamiento y de la vida y cuando se transmite mediante creencias religiosas, filosóficas, artísticas, etc. Dante expone en su magna obra su idea sobre la naturaleza, sobre el cosmos y su organización y sobre la historia de modo convincente y coherente. Para entender de manera cabal el sentido del periplo por el otro mundo, es necesario ofrecer antes alguna información sobre estos particulares.

Los astrónomos del siglo XVI heredaron dos tradiciones distintas de la Edad Media. Por un lado, un conjunto de técnicas de cálculo que no habían variado prácticamente desde tiempos de Ptolomeo y por otra, un cuadro cosmológico general, cuyo fundamento estaba formado por una amalgama de la física de Aristóteles y de los epiciclos de Ptolomeo, encajada en una armazón construida por los teólogos cristianos como veremos enseguida.

¹C.S. Lewis, *La imagen del mundo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.

Claudio Ptolomeo vivió entre los años 85 y 165 después de Cristo y es autor del *Almagesto*². El interés hacia esta obra fue muy grande en la Edad Media. Gerardo de Cremona (1114-1187) viajó a Toledo en 1134 con la intención de conocerlo y allí lo tradujo hacia 1175. Como es sabido, una de las consecuencias del vasto movimiento de traducciones desarrollado de manera particular en la península (y muy en especial en Toledo) fue la difusión de los amplios saberes de los científicos orientales en el campo de la astronomía. Un equipo de astrónomos judíos y cristianos elaboró unas tablas planetarias siguiendo los cálculos de Ptolomeo. Estas tablas alfonsíes circularon durante casi tres siglos por toda Europa.

El redescubrimiento (o quizá más exactamente, el descubrimiento) de la ciencia antigua (pienso en Aristóteles y en Ptolomeo) en los siglos XI y XII por los eruditos cristianos suscitó no pocos temores, ya que planteaba problemas a la hora de interpretar las Sagradas Escrituras. El saber profano de la antigüedad y la teología cristiana no podían superponerse sin más:

Los textos antiguos y las Escrituras debían modificarse al unísono para forjar la estructura de un nuevo dogma cristiano coherente. Una vez completada esta nueva estructura, la teología se había convertido en un importante baluarte del antiguo concepto de una tierra central e inmóvil³.

El cuadro cosmológico al que me referí más arriba se describe en manuales que podemos entender como divulgativos, tales como *De Sphaera*, pero también aparece explicado en obras literarias y en tratados de teología. Sabido es que Santo Tomás ayudó a hacer compatible la fe cristiana con la mayor parte de la ciencia de la antigüedad. Pero Kuhn recuerda con razón las dificultades que plantea el extremo detalle y la erudición con que se describe el universo en tratados filosóficos y científicos y señala que en pocas obras como en la *Commedia* de Dante puede comprenderse la importancia de la organización del nuevo cosmos.

Dante fue fiel al modelo ptolemaico aunque matizara algunos de sus contenidos. Es bien sabido que la cosmología dantesca se nutre de varias fuentes. Conoció las ideas de Ptolomeo a través de Alfragano, el científico árabe del siglo IX, autor del *Liber de aggregationibus*, que ha sido

²El título es inexacto y procede de una traducción latina medieval del nombre que a su vez se dio al libro en Bagdad en el siglo VIII; el título original griego podría traducirse como *Sintaxis matemática de la astronomía*.

³T.S. Kuhn, *The Copernican Revolution. Planetary Astronomy in the Development of Western Thought*, Oxford, 1957. Las citas provienen de la traducción española: *La revolución copernicana*, Barcelona, Planeta, 1993.

considerado por los dantólogos como el manual astronómico del escritor florentino. Fue influido también por el *Liber de motibus caelorum* de Alpetragio, traducido por Michele Scotto al latín en 1217. Y conoció otros tratados de carácter más divulgativo como *De Sphaera* de Juan de Sacrobosco⁴, la *Composizione del mondo* de Ristoro D'Arezzo y el *Tesoretto* de Brunetto Latini. Todas estas obras recibieron la influencia de imágenes cosmológicas del siglo XII, como por ejemplo el modo de entender la naturaleza de Alain de Lille y de la escuela de Chartres y las ideas sobre la génesis y propagación de la luz creadas por el científico y filósofo Roberto de Grosseteste⁵.

La esfera terrestre está en el centro del universo y está separada de la del mundo incorruptible. Si comenzamos a leer la *Commedia* sin mayor afán que conocer su contenido⁶, convendremos que la epopeya describe el viaje del ciudadano Dante Alighieri a través del universo, representado de acuerdo con la concepción cristiana del siglo XIV. El periplo comienza en la superficie de la esfera y a continuación el viajero va descendiendo hacia el interior del globo terrestre atravesando los nueve círculos del infierno, un gigantesco hondón con forma de embudo que se dirige hacia el centro del planeta, en el que vive Satanás (en el punto más apartado de Dios, el sumo bien y la suma belleza). Estos nueve círculos del Infierno son simétricos de las nueve esferas celestes que están por encima de la superficie del planeta. La tierra se apartó al ver caer al maligno y salió al otro hemisferio, el de las aguas, y formó la montaña del Purgatorio. La cima alcanza las regiones aéreas que envuelven el globo. Después de atravesar todas las esferas, el poeta llega a la región de los cielos. Así las cosas, para un cristiano este universo era tan literal como simbólico y Dante quiso plasmar

⁴ *Sphaera* o *Sphaericum opusculum* está fundamentado en los escritos de Ptolomeo, Alfragano y Albateni. Era un sencillo manual que iniciaba en los principios de la cosmología y de la astronomía clásica. La obra gozó de una enorme difusión y fue el primer tratado de astronomía impreso (Ferrara, 1472). Agradezco a Rosa Gallego (Universidad de Alcalá) sus esfuerzos para ayudarme a conseguir bibliografía sobre el tema de este trabajo.

⁵ Véase Alessandro Ghisalberti, «La cosmologia nel Duecento e Dante», *Lecture classensi* 13 (1984) pp. 33-48. Sandro Orlando «Geografia dell'Oltretomba dantesco», en *Guida alla Commedia*, Milán, Bompiani, 1993. *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1978, 6 vols.

⁶ «Quiero solamente insistir sobre el hecho de que nadie tiene derecho a privarse de esa felicidad, la *Commedia*, de leerla de un modo ingenuo. Después vendrán los comentarios, el deseo de saber qué significa cada alusión mitológica, ver cómo Dante tomó un gran verso de Virgilio y acaso lo mejoró traduciéndolo. Al principio debemos leer el libro con fe de niño, abandonarnos a él; después nos acompañará hasta el fin», J.L. Borges, «La Divina Commedia», en *Siete Noches*, Madrid, FCE, 1982, p. 32.

este simbolismo cristiano. Permítaseme citar una vez más unas palabras de Kuhn:

La *Divina Commedia*, a través de la alegoría, puso de manifiesto que el universo medieval no podía tener otra estructura que la enunciada por Aristóteles y Ptolomeo. Tal como nos lo plasma el poeta, el universo de las esferas refleja a un mismo tiempo la esperanza y el destino del hombre. Física y espiritualmente, el hombre ocupa una crucial posición intermedia en este universo colmado por una cadena jerárquica de sustancias, que van desde la inerte arcilla de su centro hasta el espíritu puro situado en el Empíreo [...]. El lugar ocupado por el hombre dentro del universo también es intermedio; la superficie de la tierra está cerca del centro de aquél, región vil y material [...].⁷

La vida de los hombres se desarrolla —y ello tiene también una gran carga simbólica— en la superficie, a mitad de camino entre el mundo perfecto y el mundo infernal. Una serie de analogías hacía que concordasen las ideas centrales de la ciencia natural con la teología. Lo que está claro es que el más trascendental de los temas dantescos, el pecado y la salvación humanas, está amoldado al gran plan del universo.

Según la idea que se desprende de la *Commedia*, el planeta estaba dividido en dos hemisferios. El Austral estaba cubierto por las aguas y deshabitado, tal y como se nos dice en *Infierno* (xxvi, 117), y en él se erguía la isla del purgatorio. En nuestro hemisferio emergía, en cambio, «la gran secca»⁸. Jerusalén, el Gólgota era el punto de referencia de toda medida, de manera que a una distancia de 90° estaban situados todos los puntos habitables de la tierra: en un extremo el río Ganges y en el otro las columnas de Hércules. No carece de significado el hecho de que Jerusalén y todas las tierras habitadas estuvieran tan alejadas del sentido general del cosmos, que se orientaba hacia arriba. Esto es debido a la conmoción que sufrió la tierra al caer Lucifer y al trastorno tan profundo que experimentó la vida del hombre⁹ y en general toda la creación. Las tierras emergidas estaban en un hemisferio pero, como consecuencia de la culpa y la caída de Lucifer, se produjo una profunda alteración de esta configuración primitiva.

⁷ T.S. Kuhn, *op. cit.*, p. 158.

⁸ «E se' or sotto l'emisperio giunto
Ch'è contraposto a quel che la gran secca
Coverchia, e sotto 'l cui colmo consunto
Fu l'uom che nacque e visse senza pecca»,
Infierno, xxxiv, 112 y ss.

⁹ G. Stabile, «Cosmología e teología nella *Commedia*: la caduta di Lucifer e il rovesciamento del mondo», *Lecture classensi* 12 (1983), pp. 139-173.

2. SENTIDO MORAL Y ESPACIAL DEL COSMOS

Es importante entender el escenario que recorren Dante y Virgilio. El universo no es solamente un espacio literario ni el viaje de Dante es solamente una modalidad narrativa. El poema pretende ser un universo, y su arquitectura y su sentido responden a las líneas que organizan el cosmos. En el canto xxxiii del *Paraíso* Dante se describe a sí mismo como geómetra. Podría haberse comparado de igual modo con un cosmólogo o con un astrónomo, si se tienen en cuenta las detenidas cavilaciones que abren la *Vita nuova*, pero sobre todo podía haberse comparado con un arquitecto. La *Commedia* es de hecho la construcción de un universo con una finalidad y un significado: «El mundo aparece como un enorme mensaje de su creador, codificado en la lengua de la estructura espacial»¹⁰, dice Lotman. Dante descifra este mensaje y al mismo tiempo construye el mundo por segunda vez en su texto, con lo que asume no sólo la posición de quien recibe un mensaje, sino la de quien lo transmite.

No es este el momento oportuno para desarrollar con el detenimiento requerido la trascendencia del eje alto / bajo en la cultura medieval y en particular en la *Commedia*. Recordaré solamente que «lo bajo» se identifica con el centro de gravedad de la esfera terrestre y «lo alto» con la dirección del radio que parte del centro, tal y como leemos en unos versos al final del *Infierno*¹¹. La construcción cósmica dantesca tiene siempre un alto y un bajo absolutos y esta idea tiene connotaciones geográficas¹² y morales de enorme importancia. La relación entre el espacio real y el cósmico trascendente en la *Commedia* es muy importante, pues en el sistema de las ideas de Dante el espacio tiene significado. A cada categoría espacial se le atribuye un significado preciso¹³. Ya los primeros comentaristas del *poema sacro* (a partir de la *Epístola a Can Grande della Scala* y de ahí a los trabajos de Pietro y Jacopo Alghieri, Bambagliolo o Imola), movidos por la organización espacial de la obra, señalaron sus múltiples significados («la polisemicità della *Commedia*»¹⁴) y des-

¹⁰ Jurij M. Lotman, «Il viaggio di Ulisse nella *Divina Commedia* di Dante», en *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*. A cura di Simonetta Salvestroni, Roma, Laterza, 1980, p. 85.

¹¹ xxxiv, vv. 106-111.

¹² *Convivio*, III, v, 12.

¹³ A. Guriévic, *Las categorías de la cultura medieval*, Barcelona, Taurus, 1990. P. Zumthor, *La medida del mundo*, Madrid, Taurus, 1992.

¹⁴ Lotman, *op. cit.*, p. 85.

tacaron la importancia del eje alto-bajo, que organiza el sentido arquitectónico.

Todas las partes y los cantos del poema están en relación con la posición de esta coordenada fundamental que indica el movimiento hacia la verdad. En el punto más elevado del eje, es posible su contemplación directa. Para quienes están muchos grados más abajo, la verdad se manifiesta en signos. Sin embargo, en el mundo terreno, y debido a su misma naturaleza, es posible interpretar incorrectamente los signos y romper la convención que une la expresión y el contenido (esta es una de las claves para entender el significado de pecado en la obra). El grado más bajo en la subversión que une el contenido y la expresión se produce en el infierno donde mediante traiciones y engaños se tergiversa el sentido de muchas acciones.

El movimiento del viajero en el texto está relacionado con esta coordenada fundamental que he comentado. Cada subida y cada bajada se relacionan con un realzarse o una caída del espíritu. Todos los pecados, a los que Dante ha dado un rígido orden jerárquico, se fijan en el espacio en un modo tal que a la gravedad del pecado corresponde la profundidad de la cavidad infernal que se asigna al pecador. Lo paradójico es que una vez que llega a conocer el abismo del pecado, Dante se eleva moralmente¹⁵.

Nada es casual en la *Commedia* y el movimiento y la orientación de los viajeros no lo es tampoco. Como explica Lotman, la contraposición de la verdad y la mentira en el modelo espacial se realiza mediante la antítesis entre la línea derecha que tiende hacia lo alto y el movimiento circular que poseía una naturaleza mágica y en cierto sentido diabólica¹⁶. San Agustín negaba la idea de movimiento circular del tiempo y las repeticiones cíclicas de los hechos y oponía todo ello a la concepción del movimiento lineal del tiempo, puesto que Cristo murió una sola vez por nuestros pecados (San Agustín, *Confesiones*, xi, 14, n. 17). Influyeron también en Dante las ideas pitagóricas. No podemos ignorar la concepción pitagórica sobre la perfección del círculo. El círculo es imagen de perfección, pero el que está situado en lo alto es la perfección del bien, mientras que el que está abajo significa el mal. El sistema de las oposiciones binarias pitagóricas (par-impar, derecha-izquierda, máximo-mínimo, singular-plural, etc.) ejerce una influencia

¹⁵No deja de resultar paradójico, sin embargo, que Dante y Virgilio bajen a lo más profundo y que a consecuencia de la bajada comience la ascensión. Lo señala Lotman: «Perciò Dante e Virgilio, scendendo lungo la scala relativa dell'opposizione 'alto-basso', cioè dalla superficie al centro della terra, compoiono nello stesso tempo una salita in rapporto all'orientamento dell'asse universale. Questo paradosso è consentito nell'ambito della semiotica dantesca» (Lotman, *op. cit.*, p. 84). «I calarsi di Dante e Virgilio nell'Inferno ha il significato di una discesa in basso. Il paradosso della situazione, il fatto cioè che scendendo salgono [...]» (Lotman, *op.cit.*, p. 91).

¹⁶Lotman, *op. cit.*, p. 93.

particular en Dante, y en particular la oposición entre lo derecho, que equivale al bien, y lo curvo, que aparece como equivalente gráfico del mal. El movimiento de los pecadores en el infierno sigue una línea curva cerrada mientras que el de Dante se cumple a lo largo de una espiral que termina en un vuelo en línea recta. Y en esto se aparta Dante de las oposiciones pitagóricas, pues el eje alto-bajo predomina sobre todos los demás.

Tras la muerte, el alma debía seguir cumpliendo con el *continuum* de la construcción del universo. Las ánimas benditas están en la quietud; en cambio, las almas condenadas están obligadas a movimientos cíclicos: desde movimientos espaciales, a metamorfosis continuas¹⁷. Existe una oposición entre el movimiento circular y la oscuridad y la línea recta que se dirige hacia lo alto y la luz. El primero está marcado por la culpabilidad y el segundo por el carácter justo. El movimiento circular del Purgatorio es hacia la derecha (Purgatorio, XIII, vv. 13-16), mientras que en el Infierno (con dos excepciones) es hacia la izquierda.

3. EL VIAJE

Una vez que hemos recordado el cosmos, la organización del universo que se refleja en la *Commedia*, pasaremos a hablar del viaje. Escribo viaje con precaución, pues la obra de Dante integra tantas cosas y es tan profundamente innovadora, que resulta simplificador y falsificador reducirla o encerrarla en una única dimensión.

No es ocioso recordar en un trabajo como éste la profunda deuda de Dante con los periplos de Ulises y de Eneas. Para el escritor florentino, el viaje tampoco es un fin en sí mismo. El Ulises de Dante, decía Zumthor¹⁸, es aquel que parte, no el que regresa, y su ejemplo es una invitación al poeta para no interrumpir su búsqueda. Por lo demás, la huella de la *Eneida*, de la búsqueda de una tierra prometida, es permanente y capital en toda la *Commedia*.

La convicción de que hay una vida después de la muerte y de que es posible conocer el destino de una persona una vez que atraviesa la frontera, está también presente en los relatos mencionados. El mundo de los muertos empieza bajo tierra, allí donde se depositan los cadáveres, y su acceso pare-

¹⁷ «Il modello spaziale del mondo dantesco costituisce così un *continuum* nel quale si compoiono le traiettorie di viaggi e destini individuali» (Lotman, *op. cit.*, p. 94).

¹⁸ Paul Zumthor, *La medida del mundo*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 158.

ce que no es difícil («facilis descensus Averno», *Eneida*, VI, 126). Tanto en el viaje de Ulises como en el de Eneas se relata una expedición al mundo de los muertos, un viaje al pasado, al tiempo de los fallecidos, que supone en algún caso la contemplación del futuro.

Pero la relación entre el mundo de los vivos y el de los muertos no es igual en la antigüedad y en la mentalidad cristiana medieval. En primer lugar, la vida del alma después de la muerte estaba relacionada con el comportamiento de aquella cuando habitaba un cuerpo. En segundo lugar, la vida después de la muerte era eterna y, por tanto, más importante que la terrenal. En tiempos de Dante (y desde hacía muchos siglos), el cristiano percibía una profunda unidad entre este mundo y el otro, pues pertenecía a una iglesia única, militante en la tierra y triunfante en el cielo. De todo ello se deduce que visitar el lugar de los muertos era un viaje de enorme interés para los vivos. El apócrifo *Evangelio de Nicodemo* («posuitque Dominus cruce[m] suam in medio inferni, quae est signum victoriae») narra la bajada de Jesucristo a los infiernos (*Infierno*, IV, 53-54). San Pablo confesaba también haber estado en los reinos del más allá (II *Corintios*, 12, 1-4)¹⁹. Por lo demás, la topografía del más allá era mucho más compleja que la de la antigüedad, y se articulaba a partir del eje alto / bajo, eje importantísimo en el mundo medieval, como ya recordé antes.

He escrito más arriba que empleaba la palabra viaje con precaución. La *Commedia* es una constelación y el viaje es solamente una de sus líneas de fuerza. El término en cuestión se usa con diferentes significados. Por un lado se refiere al camino emprendido por Dante a través de los tres reinos (*Infierno*, I, 91 y *Purgatorio*, II, 92), aunque a veces se carga con un significado simbólico:

‘E ora attendi qui’ e drizzò ‘l dito:
‘Quando sarai dinanzi al dolce raggio
di quella il cui bell’occhio tutto vede,
da lei saprai di tua vita il viaggio.
(*Infierno*, x, 129-132)

Algunos estudiosos sostienen que no es posible olvidar que la *Commedia* se presenta como viaje de un personaje histórico, Dante Alighieri, que se traslada desde la selva oscura del verso primero a la contemplación de Dios. Me interesa presentar algunas consideraciones sobre esta clase de viajes, no la del *peregrinus in itinere* que va de la Jerusalén terrena a la Jerusalén

¹⁹ La *Visio Sancti Pauli* es un texto apócrifo de principios del siglo V que desarrolla la alusión de San Pablo que aparece en la *Segunda Epístola a los Corintios* (12, 2), según la cual él habría sido raptado al tercer cielo. La traducción latina es el origen de numerosas reelaboraciones, recensiones y refundiciones de todo tipo.

celeste, sino el relato que describe los lugares por donde pasa el viajero, su modo de trasladarse por el espacio del más allá y a las observaciones cronológicas a lo largo del itinerario. Las referencias cronológicas y espaciales son dos de los ejes sobre los que se construyen los relatos de viajes medievales²⁰. Estoy muy lejos de considerar la *Commedia* como simple relato de un viajero, pero en algún punto nos recuerda a esa clase de relatos. Las observaciones cronológicas y espaciales son muy numerosas en el *Infierno* y abundantes en el *Purgatorio* y van desapareciendo en el *Paraíso*, es decir, que disminuyen a medida que la determinación espacial ha de confiarse a la imaginación.

El descenso de Dante a los infiernos, desde la gruta hasta el embudo en el que mora Satanás está lleno de dificultades. El desplazamiento se realiza siempre hacia el lado izquierdo (dirección connotada negativamente, ya desde la Biblia, según San Agustín). El descenso hacia los abismos sigue una línea espiral y presenta irregularidades notables que se ha de salvar con la ayuda de criaturas del infierno. Es el caso del barquero Flegiás (viii, 19 y ss., que percibe el peso del cuerpo de Dante, pero no el del alma de Virgilio), el del centauro Neso, que por orden de Quirón ayuda a los viajeros a salvar un obstáculo, el del monstruo Gerión (xvii, 97) sobre cuya grupa descienden, en un vuelo aéreo, hasta el Octavo Círculo o la ayuda del gigante Anteo (xxxI, 100 y ss.). Con todo ello se subraya el carácter excepcional del viaje de Dante a los infiernos.

Las observaciones sobre la disposición espacial del reino de ultratumba son numerosas. Dante y Virgilio dan la vuelta a los círculos y van descendiendo hacia la izquierda. La mayor dificultad es el descenso por la sima donde está Satanás hasta el agujero que les llevará a la salida. Los ecos virgilianos son evidentes: «facilis descensus Averno [...] Sed revocare gradum superasque evadere ad auras, / hoc opus, hic labor est» (*Eneida*, vi, 126 y ss.). Pero los obstáculos no terminan en el infierno. En el canto x del *Purgatorio*, los peregrinos han de subir por una roca:

Noi salavam per una pietra fessa,
che si moveva e d'una e d'altra parte,
sí come l'onda che fugge e s'appressa (vv. 7-9).

Al principio de la tercera cornisa (*Purgatorio*, xvii, 1 y ss.) han de sufrir la densa humareda de la iracundia y no es extraño el cansancio físico de Dante (*Purgatorio*, xx, 16 y ss.). Algunas dificultades u obstáculos no son

²⁰ M.A. Pérez Priego: «Estudio literario de los libros de viajes medievales», *Epos I* (1984), pp. 217-239, y J. Rubio Tovar, *Libros españoles de viajes medievales*, Madrid, Taurus, 1986.

solamente físicos y están relacionados con la liturgia de la purificación. Pensemos en el triple escalón que aparece en el canto IX del *Purgatorio* (vv. 96 y ss.), que recuerda al sacramento de la Penitencia, pues cada uno de los pedañes corresponde al proceso de reconocimiento de las faltas: examen de conciencia, confesión de los pecados y dolor de corazón. El mecanismo de ascensión es muy distinto en el Paraíso. Al subir Beatriz y Dante al primer cielo o cielo de la luna, Dante explica la rapidez del vuelo: I, 19 y ss. Viajan como «raggio di luce» (II, 36) y atraviesan la incorruptible sustancia de los cielos.

A Dante el purgatorio le recuerda el infierno en algunas ocasiones, aunque destaque la diferencia fundamental entre ambos: ante todo, la estrechez de la puerta (IX, 75) que contrasta con la amplia abertura de la puerta del infierno frente a la estrecha puerta de la salvación que se indica en el Evangelio²¹.

El purgatorio no es subterráneo como el infierno. Es una montaña que se yergue en las antípodas de Jerusalén, en un lugar inaccesible a los vivos (II, 3 y IV, 68 y ss.), y es abordado por Dante y Virgilio al principio del canto IX. Jerusalén, centro de la tierra habitada y ciudad de la redención, y el Purgatorio, el monte de la expiación, están en lugares opuestos, antitéticos, pero en el mismo eje. Al colocar el paraíso terrenal en las antípodas de Jerusalén, Dante fue inducido por la necesidad de simbolizar la radical oposición ética entre la antigua culpa y el perdón, entre el hombre pecador (Adán) y el hombre redentor (Jesús). A partir de esta oposición diametral se funda la simetría arquitectónica de la *Divina Commedia*.

El purgatorio está formado por cornisas escalonadas cuya circunferencia disminuye cuando se van acercando a la cima. La ascensión tampoco es en línea recta y la orientación de la subida es en este caso la derecha. En la cima de la montaña está el Paraíso terrenal, donde transcurren los seis últimos cantos del *Purgatorio*. Dante no fue el primero en situar el paraíso terrenal en una isla²². La tradición judeo cristiana situaba el jardín del Edén a

²¹ «Entrad por la puerta estrecha. Ancho es, en efecto, y espacioso el camino que conduce a la perdición, y son muchos los que van por él; en cambio es estrecha la puerta y reducido el camino que lleva a la vida y son pocos los que lo encuentran» (*San Mateo*, 47-13/14).

²² «La idea de colocar en una isla apartada la estancia de los beatos, o de atribuir a islas remotas y desconocidas una felicidad no concedida al resto de la tierra, es una idea muy natural, muy antigua y muy difundida. El Eliseo fue colocado en una o más islas. Las islas de los Feacios y la isla de Ogigia, descritas por Homero, son tierras de alegría y de felicidad. La Atlántida de Platón y la Merope de Teopompo eran inmunes a los infinitos males a los que estaban sujetos los otros territorios habitados por los hombres. Los árabes tenían la isla de Vacvac, recordada en el viaje de Simbad en las *Mil y una noches*. Los celtas

medio camino entre la tierra y el cielo o en un lugar inaccesible para los hombres. G. Boffito consideraba que la idea de situar el paraíso terrenal en lo alto de una montaña pudo llegar a Dante a través del *Tractatus sphaerae* de Bartolomeo de Parma²³. En cualquier caso, el paraíso terrenal ya no está situado en un rincón perdido del universo sino, como señala Le Goff: «en su propio nivel ideológico, el de la inocencia entre la cima de la purificación en el Purgatorio y el comienzo de la glorificación en el Cielo»²⁴.

El Purgatorio no es un lugar intermedio y neutro, sino que contiene una orientación, un sentido. De todas las imágenes geográficas que desde hacía siglos ofrecía el imaginario del más allá, Dante escogió la montaña, pues expresa como pocas el ascenso, la verdadera lógica del purgatorio²⁵. La montaña es un lugar cargado de numerosos valores simbólicos y religiosos. Por un lado, participa del simbolismo espacial de la trascendencia (la altura, la verticalidad) pues va más allá del espacio profano y permite pasar de unas zonas cósmicas a otras: es un punto de encuentro entre el cielo y la tierra como explicó Mircea Eliade²⁶.

Uno de los méritos de Dante consiste en haber sabido encuadrar el purgatorio dentro de una lógica espacial y moral muy relacionadas, pues anudó estrechamente el vínculo entre su cosmogonía y su teología. Para Le Goff,

Toda la lógica de este purgatorio montuoso reside en el progreso que se lleva a cabo en su ascensión: el alma progresa a cada paso, se vuelve más pura. Es una ascensión en el doble sentido físico y espiritual. El signo de semejante progreso está en el aligeramiento de la pena, como si la escalada fuese más fácil, y la montaña menos escarpada para un alma paulatinamente descargada de pecados²⁷.

narran las maravillas de una isla de las manzanas de oro» (A. Graf, «El mito del Paradiso terrestre», en *Miti, leggende e superstizione del Medio Evo*, Turín, 1982, p. 5).

²³ B. Nardi, «Intorno al sito del 'Purgatorio' e al mito dantesco dell'Eden», *Il Giornale dantesco*, xxv (1922), pp. 289-300, y G. Boffito, «La leggenda degli antipodi», en AA.VV., *Miscelanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Bérgamo, 1903, pp. 583-601.

²⁴ J. Le Goff, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus, 1984, p. 386.

²⁵ J. Le Goff, *op. cit.*, p. 388.

²⁶ Para los cristianos, «el Gólgota estaba en el centro del mundo; era a la vez la cúspide de la montaña cósmica y el lugar en que había sido creado y enterrado Adán, de suerte que la sangre del Salvador había bañado el cráneo de Adán, enterrado precisamente al pie de la cruz, y lo había rescatado» (Mircea Eliade [1949], *Tratado de Historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1981; la cita está en la p. 378).

²⁷ *Ibid.*

4. LAS ANTÍPODAS

He recordado antes que la montaña del Purgatorio se yergue en las antípodas y conviene recordar en este punto las resonancias que tenía este tema para los hombres cultos medievales²⁸.

Podemos encontrar referencias a las antípodas en obras de orientación muy diferente, tanto de la antigüedad como de la Edad Media. El lector de libros de viajes medievales, de descripciones del mundo, pero también de obras teológicas, sabe de la preocupación —y de la fascinación— que ejercía esta parte del mundo en aquellas mentes. En el caso de la *Commedia*, el interés por las tierras que estaban en la parte opuesta del mundo no es en absoluto circunstancial. El escritor florentino conocía bien la teoría de la esfericidad de la tierra, las zonas climáticas²⁹ en que se dividía el globo y la discusión sobre la existencia de tierras en las antípodas, tema al que dedicó unas páginas en el *Convivio*.

Como ya he dicho, la tierra que se retiró para no tener contacto con Lucifer, formó en medio del Océano la montaña del Purgatorio, en cuya cima estaba el Paraíso terrenal. Se trata, por tanto, de un lugar aislado e inalcanzable para los hombres. Solamente Ulises, en su *folle volo*, va más allá de las columnas de Hércules y llega a ver a lo lejos la montaña del Purgatorio, pero un torbellino arrastra la nave al fondo. La montaña está, en el centro del hemisferio austral, justamente en las antípodas de Jerusalén, tal y como se nos explica en algunos pasajes de la obra³⁰. Pero, como es sabido, la discusión sobre las antípodas invade también el campo de las discusiones teológicas. Se trataba de saber si estaban habitadas por hombres, y en este caso, qué relación guardaban con Adán, si formaban parte de otra estirpe humana y si Cristo murió también por ellos³¹.

²⁸ J. Le Goff, *op. cit.*, pp. 384 y ss.

²⁹ Dante recuerda en distintos pasajes la teoría de los climas. En *Paraíso*, xvii, 79 y ss., escribe: «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». Como es sabido, los geógrafos antiguos distinguían siete climas —es decir, siete zonas horizontales— en la tierra habitada, que corrían paralelas al ecuador en dirección al norte. El primer clima al que se refiere Dante comprendía la zona que va del Ganges a Cádiz; Jerusalén lo dividía en dos mitades. No resulta difícil precisar el tiempo invertido por el viajero en recorrer cada una de las etapas del viaje, pues las indicaciones son muy precisas.

³⁰ En *Purgatorio*, iv, 67-84, están explícitamente recordadas como antípodas Jerusalén y el Purgatorio.

³¹ M. Vallejo, «San Agustín y la evangelización de los extremos: a propósito de *De Civitate Dei* 16, 8-9», *Augustinianum* xxxvii (1997), 2, pp. 441-457.

El Paraíso terrenal estaba situado normalmente *ad Orientem* (según la traducción anterior a San Jerónimo de *Génesis* 2,8) y localizado en ciertos casos en India, Armenia o Mesopotamia, donde fluían dos de los ríos del Edén. Dante los recuerda al llegar a la cima de la montaña (*Purgatorio*, XXXIII, 112-113). En la *Glossa ordinaria* de Valafredo Strabo se lee en el pasaje dedicado a *Génesis* (2,8) que: «Ex quo possumus coniiicere paradisum in oriente situm; ubicumque autemsit, scimus eum terrenum esse, et interiecto oceano et montibus oppositis, remotissimum a nostro orbe, in alto situm, pertingentem usque ad lunarem circulum». Esta descripción apoyaba sin duda la propuesta de Dante de situar la montaña en una isla en el océano, en el hemisferio de las aguas.

El autor florentino admite, pues, de acuerdo con la doctrina cosmológica expresada en el *Convivio*, la existencia de antípodas geográficas; ahora bien, sus habitantes no son como los antípodas del mundo antiguo. Son las almas de los penitentes que forman un reino espiritual en el hemisferio cubierto por las aguas, aunque en sus orígenes estuviera «fatto per proprio de l'umana spece» (*Paraíso*, I, 57). Por lo demás, Jerusalén, centro de la tierra habitada y ciudad de la redención, y el Purgatorio, el monte de la expiación, están justamente en lugares opuestos, antitéticos, pero en el mismo eje.

5. ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL TIEMPO

Junto a estas observaciones sobre el espacio han de recordarse las que se refieren al tiempo. Bruno Basile reducía a tres los grandes problemas que plantea esta dimensión: el año de inicio del viaje, los días que se invierten en él y la sistematización de las horas de cada uno de los momentos del viaje con la posibilidad de establecer correlaciones alegóricas. En las palabras de Dante (*Infierno*, XXI, 113 y ss.) puede adivinarse que el viaje se inicia en 1300, año en el que coinciden momentos personales de la biografía de Dante pero también universales (la convicción de que en ese año había transcurrido medio ciclo desde que Dios había puesto a Adán en el Paraíso, la bajada de Cristo a los infiernos, etc.).

Los detenidos estudios de E. Moore³² señalan que el periplo de Dante por el más allá se inicia en la noche del jueves santo (7 de abril) y terminan el miércoles siguiente. Los días y los diferentes momentos de las jornadas en los que tiene lugar el viaje están cargados de un profundo simbolismo. Al

³² E. Moore, *Gli acceni al tempo nella Divina Commedia e loro relazione con la presunta data e durata della visione*, Florencia, 1900.

igual que la oposición izquierda / derecha o arriba / abajo, la relación y oposición establecida entre noche (Infierno), aurora (Purgatorio) y mediodía (Paraíso) está cargada de un significado místico que Dante conocía perfectamente.

El concepto de tiempo no existe en el paraíso («a l'eterno dal tempo era venuto», *Paraíso*, xxxi, 38) y tiene una extraña dimensión en el infierno. Al entrar en los círculos de los pecadores Dante arrastra consigo la historia y hace recordar el pasado a muchos condenados. Lo explicó magistralmente De Sanctis:

Entrando nel regno dei morti, vi porta secco tutte le passioni de' vivi, si trae appresto tutta la terra (...) Alla vista e alle parole di un uomo vivo le anime rinascono per un istante, risentono l'antica vita, ritornano uomini; nell'eterno ricomparisce il tempo; in seno dell'avvenire vive e si muove l'Italia, anzi l'Europa di quel secolo³³.

En el infierno las únicas indicaciones de tiempo son las que llevan consigo Dante y Virgilio, pero la situación cambia en el purgatorio. Durante el viaje por la montaña Dante advierte con todo cuidado el movimiento del sol y los astros que le iluminan a lo largo de su ascensión circular y que simbolizan la gracia de Dios que acompaña y empuja a las almas hacia el Paraíso. Como bien señaló Le Goff, el Purgatorio es el reino del tiempo:

Dante se ocupa de subrayar la situación del tiempo del Purgatorio dentro del conjunto del tiempo de la historia, ya que la estancia máxima en el Purgatorio es la duración que se extiende desde la muerte hasta el Juicio Final (x, 107-111)³⁴.

Hay que destacar el cruce de temporalidades, de tiempos encabalgados, que se produce en este segundo reino de la *Commedia*. Por un lado, el tiempo físico del viaje de Dante, inmerso en el que viven las almas del Purgatorio; por otro lado, el tiempo entre la vida terrena y la eternidad que espera a los bienaventurados que han muerto y escalan la montaña de la purificación. Pero podemos hablar de un tiempo todavía enganchado a la historia y de un tiempo ya aspirado por la escatología. El temblor y los gritos que se escuchan alguna vez se deben a la conmoción que producen las almas que van a la eternidad.

³³ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, 1, Nápoles, Morano, 1870, p. 176.

³⁴ J. Le Goff, *op. cit.*, p. 407.

6. LA VISIÓN

Aunque podríamos matizar mucho más, puede decirse que los reinos de los muertos podían alcanzarse surcando mares lejanos y recorriendo tierras extrañas, pero también gracias a las visiones. Leemos en el *Iter ad paradisum* que Alejandro Magno remontó el río Ganges —tantas veces identificado con el Fisón bíblico— y llegó hasta una ciudad amurallada que era el reino de los muertos³⁵. Tres monjes, Teófilo, Sergio e Iginio llegan desde lo que ellos consideran la «tierra de los cananeos» y desde allí al infierno y al paraíso. Los viajeros por Asia en el siglo XIII y los navegantes del siglo XV intentaron encontrar en las extensiones que iban descubriendo los lugares y pueblos citados en el *Pentateuco*. Como decía Zumthor, Moisés es «el geógrafo por excelencia»³⁶.

En cuanto a la visión, el problema es más complejo. Una sencilla exposición de las reflexiones de Dante sobre la alegoría y sobre el papel que cumple en su obra este modo de componer textos y de interpretarlos desbordaría los límites de este trabajo. Sin embargo, y aunque sea de pasada, no es posible hablar de viaje y visión en la *Commedia* y dejar de lado el viaje alegórico. Nos interesa recordar la deuda contraída por el poema dantesco con este género.

La clase de viaje alegórico que pudo influir en Dante es un género que se desarrolla desde el siglo XII (el modelo serían unas parábolas de San Bernardo, escritas en torno a 1153) y su muestra más acabada es el *Anticlaudianus* de Alano de Lila. La presencia de personajes alegóricos como Temor, Esperanza o Prudencia, y la importancia otorgada al elemento didáctico o filosófico hizo atractiva esta clase de obras para escritores laicos que se expresaron en vulgar. Es el caso de *romans* alegóricos como *Voies de Paradis* de Rutebeuf y obras similares de Raoul de Houdenc o Baudouin de Condé. El lector del *Tesoretto* de Brunetto Lattini, del *Libro Vizi* de Bono Giamboni y de otras obras por el estilo tendrá noticia de un viajero que se encuentra con Filosofía, Naturaleza o Virtud, las cuales lo interrogan alguna vez con el fin de ilustrar al lector (recuérdese el interrogatorio de San Pedro a Dante a instancias de Beatriz en el canto XXIV del *Paraíso*). En estos viajes alegóricos se generaliza el uso de la primera persona, que no es garantía de verdad documental sino que, como dice Segre, «enfatisa la validità generale dell'esper-

³⁵ G. Cary, *The medieval Alexander*, Cambridge, 1956.

³⁶ P. Zumthor, *op. cit.*, p. 220. Un panorama general sobre los problemas que plantea el estudio de las visiones en la Edad Media puede leerse en J. Rubio Tovar, «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* (1992), pp. 53-73.

rienza cognitiva»³⁷, pues estos itinerarios están concebidos y organizados para ofrecer una enseñanza sistemática. En alguna ocasión, el viaje comprende la visión de una *psicomachia*, como en el *Anticlaudianus* o en el *Libro Vizi* (XXIII-LX), donde Bono añade la descripción de las luchas y victorias de la fe cristiana y anticipa la descripción alegórica de las vicisitudes de la fe tal y como se narran en el canto XXXII del *Purgatorio*.

Viajes y visiones eran moneda corriente entre los creyentes medievales. Los relatos como el de San Pablo, San Patricio, San Brandán, etc. fueron muy difundidos y repetidamente traducidos a todas las lenguas. Otros fueron difundidos por la *Legenda aurea*, por tratadistas como Beda, y finalmente los textos fueron usados por predicadores. Unas visiones crean otras y, como dice Segre, los autores de visiones:

Avevano fatto sedimentare una vulgata dell'oltremondo, tale che ogni ripresa di motivi valesse a conferma della veridicità delle singole visioni³⁸.

Es indudable que Dante conocía esta literatura visionaria y también es cierta la diferencia incommensurable entre su obra y la de sus modestos predecesores. Dante elige aquel modelo de visión presentada por un protagonista narrador, pero una vez elegido este modelo, no lo sigue rígidamente e incorpora elementos que acercan su obra al viaje (él mismo define como viaje su visita a los tres reinos: *Infierno*, I, 91 y *Purgatorio*, II, 93). Dante no ofrece una imagen fugaz del otro mundo como las visiones, sino una detenida descripción en la que no faltan coordenadas geográficas y referencias cronológicas que podrían traducirse a un atlas de los tres reinos en relación con el globo terráqueo.

Dice Segre que esta confluencia entre visión y viaje tiene como centro la persona física de Dante, el cual «narra un viaggio che sarebbe stato compiuto corporeamente, come quelli dei viaggiatori, e a differenza dai visionari»³⁹. El viaje o la visión de algunos de sus ilustres predecesores apenas pasa de su descenso a los infiernos o de una imagen casi fugaz de alguno de los reinos del más allá. El viaje al otro mundo de Dante se realiza, dice Segre, al modo de una gran cosmografía.

³⁷ C. Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagine dell'aldilà*, «L'invenzione dell'altro mondo», y «Viaggi e visione d'oltremondo fino alla *Commedia* di Dante», Turín, Einaudi, 1990. La cita proviene del primer artículo y está en la p. 23.

³⁸ C. Segre, *op.cit.*, p. 35.

³⁹ C. Segre, *ibid.*

Dante trasciende la visión, el viaje alegórico y el relato de viajes y le añade una dimensión ética, filosófica y religiosa, que no tenían sus modelos.

7. EL VIAJE DE ULISES Y EL DE DANTE

Dante no escogió al viajero Ulises por casualidad. Además de la admiración que sentía por él y del desprecio que le merecían sus acciones arteras —y admiración y desprecio justifican por sí solos la elección del viajero griego—, es importante destacar que Dante escoge a un personaje de la ficción, un héroe que pertenece a la enciclopedia cultural del imaginario. Esto potencia la densa carga simbólica del personaje y ayuda a establecer vínculos dentro de la obra, de acuerdo con la noción de *figura* señalada por Auerbach.

La imagen medieval de Ulises destacaba dos rasgos esenciales: la astucia y la sed de conocimiento. Ulises era el «scelerum...inventor» de la *Eneida* (II, 164), aquel a quien la antigua epopeya contraponía a la fuerza impulsiva de Aquiles⁴⁰. Ya Cicerón (*De fin.* v, XVIII 48 y ss.)⁴¹, Séneca (*De constantia sapientis*, II, 2)⁴² y Horacio (*Ep.* XVI, 60, y *Odas* I, VI, 7)⁴³ veían en Ulises un ejemplo de sed de conocimiento. Dos versos de la *Odisea* citados por Horacio en su *Arte poetica* favorecían esta imagen. Ulises era el hombre que tras la guerra de Troya anduvo vagando, deseoso de conocer ciudades, pueblos y costumbres⁴⁴. El tema de la sed de saber que impulsaba al hombre a ir más

⁴⁰ «Impius ex quo / Tydides sed enim scelerumque inventor Ulixes» (*Eneida*, II, 163 y 164).

⁴¹ «[...] Scientiam pollicentur, quam non erat mirum sapientiae cupido patria esse cariorem. Atque omnia quidem scire cuiuscumquodumodi sint cupere curiosorum, duci vero maiorum rerum contemplatione ad cupiditatem scientiae summorum virorum est putandum» (Cicero, *De finibus bonorum et malorum*, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1971, p. 450).

⁴² «[...] nullum enim sapientem nec iniuriam accipere nec contumeliam posse, Catonem autem certius exemplar sapientis viri nobis deos immortales dedisse quam Ulixen et Herculem prioribus saeculis. Hos enim Stoici nostri sapientes pronuntiaverunt, inuictos laboribus et contemptores voluptatis et victores omnium terrorum» (Séneca, *Dialogues*, t. IV, Texte établi et traduit par René Waltz, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 37).

⁴³ «Nec cursus duplicis per mare Ulixei».

⁴⁴ «Dic mihi, Musa, uirm, captae post tempora Troiae / qui mores hominum multorum uidit et urbes» (vv. 141 y 142 de la *Epístola a los Pisones*). Algún estudioso ha señalado una huella de los versos de Horacio en «divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore», de Dante.

allá de los límites del conocimiento es bien conocido en la Edad Media, y su máxima representación es Alejandro Magno. Para él la tierra era pequeña, y decidió sobrepasar los límites geográficos del conocimiento.

Según María Corti, parece que Dante se sirvió de una fuente griega que hoy desconocemos para trazar el periplo de Ulises. En esta fuente se consignarían indicaciones de alguna ruta marítima que evitaba el peligro de los piratas etruscos. Era la *Via Herakleia* que, partiendo de la actual Gaeta, pasaría por Cerdeña y las islas Baleares y llegaría hasta Gibraltar. Se trata del minucioso recorrido de la nave de Ulises, tan precisamente descrito entre los versos 103 y 111 del canto xxvi del *Infierno*. Ir más allá del estrecho —es decir: superar las columnas que había colocado Hércules y que señalarían los límites del conocimiento— fue una empresa realizada por navegantes árabes y era conocida por Dante. Incluso sin apelar a los árabes, sabemos que los hermanos Vivaldi se adentraron en 1291 en el océano Atlántico con el fin de realizar un viaje parecido al de Colón. No regresaron jamás. Destaquemos entonces que, según el relato del propio Ulises en la *Commedia*, se adentró con sus hombres en un territorio prohibido que representaba para el hombre del Medioevo los confines del mundo, lo desconocido.

El emocionante relato de la muerte de Ulises, que abandona su dulce patria y su familia ávido de conocimientos y se pierde en el océano con sus hombres viejos y cansados hasta llegar ante la mole del Purgatorio, impresionó a comentaristas y lectores ya en tiempos de Dante. El naufragio de Ulises es la alegoría del naufragio intelectual de aquellos filósofos que se valen solamente de las potencias humanas, de sus propios medios intelectuales para buscar la verdad. Ulises viaja «per l'alto mare aperto». La navegación era símbolo de una importante empresa humana y una metáfora usada por San Agustín, San Alberto Magno o Santo Tomás. Para Dante superar las columnas de Hércules significaba ir más allá de los límites impuestos al conocimiento humano, una rebelión contra la gracia y el deseo de usar solamente las fuerzas de la razón.

La construcción y el sentido del episodio son claramente dantescos, y el hecho de haber encontrado algunas de las fuentes en que pudo inspirarse lo corroboran. De entre todas ellas, permítaseme recordar aquí tres que nos interesan. En primer lugar la *Eneida* (vi, 19). Se trata de la leyenda de Dédalo e Ícaro. Frente al sabio vuelo de Dédalo, al viaje permitido de Dante, se oponen el *folle volo* de Ulises y el de Ícaro. Los dos se precipitan al abismo. Por lo demás, algunos críticos han destacado el tono épico del viaje de Ulises y otros el tono legendario del naufragio, muy lejos de las costas conocidas. María Corti ha descubierto sin embargo en las palabras que Ulises dirige a sus hombres la influencia incuestionable de Boecio de Dacia, un filósofo danés que enseñó en la Universidad de París en el siglo XIII y cuyos *Modi significandi* debió de conocer el escritor florentino. La Naturaleza, viene a decir Boecio de Dacia, crea hombres imperfectos. Sin el conocimiento el hombre es como un animal. La felicidad se alcanza de tres modos: en la búsqueda del bien, en el conocimiento de la verdad y en la felicidad que se

logra al conseguir las dos primeras. Maria Corti ha encontrado huellas no solamente en los temas que enuncian Boecio y Dante, sino también en la expresión del poeta italiano⁴⁵.

San Agustín, en *De beata vita*, señalaba metafóricamente los tres viajes posibles del filósofo que se adentra, que navega por el conocimiento. Uno sería el de aquel que va costeando, que no se aleja demasiado. Un segundo se aleja más, pero regresa a puerto en cuanto ve que está perdiendo las referencias necesarias⁴⁶. El tercero se aleja tanto que encuentra un *mons altissimus* que provoca el naufragio de la nave...

El viaje de Ulises y el de Dante presentan semejanzas y diferencias. Existe semejanza entre ambos pues los dos se mueven en línea recta. El viaje hacia «lo bajo» y lo oscuro que realiza Dante se desarrolla a través de los círculos mientras que el de Ulises se produce en la superficie de la esfera terrestre y la inclinación de la nave es hacia la izquierda («sempre acquistando dal lato mancino»). Hay una diferencia importante: Dante está en el interior de un globo cósmico y su espacio tridimensional es atravesado de una parte a otra del eje vertical. Ulises viaja encima de un mapa. No existen en su viaje relaciones con el eje alto / bajo. Estas características cambian solamente en el momento del naufragio. El movimiento en línea recta se cambia por el movimiento rotatorio («il turbo»), que produce la tormenta ante la montaña del purgatorio. La nave pasa de la posición horizontal a la vertical:

alla quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com'altrui piacque
infin che 'l mar fu sopra noi richiuso⁴⁷.

El fin de Ulises se contrapone así simétricamente con la ascensión de Dante.

Pero Ulises y Dante no son figuras contrapuestas en todos los órdenes, sino que guardan, hasta cierto punto, cierta simetría. Ambos son viajeros y ambos superan continuamente los confines del espacio prohibido y van más

⁴⁵ *Modi significandi. Quaestio v*, 23, 70-74; 24, 79-84. Véase Dante, *Commedia, Inferno* (a cura di Bianca Garavelli, con la supervisione di Maria Corti), Milán, Bompiani, 1993, nota a los versos 112-120. Véase asimismo Maria Corti, «Le metafore della navigazione e della lingua di fuoco nell episodio di Ulisse (*Inferno*, xxvi)», en AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Módena, Mucchi, pp. 479-491.

⁴⁶ Es el caso del propio Dante (según lo cuenta en *Infierno*, I, vv. 25-27, II, 35), que abandona los peligros y extremos de una filosofía apartada de la senda verdadera. Las inquietudes humanas expresadas en el *Convivio* son superadas por Dante en la *Commedia*.

⁴⁷ *Infierno*, xxvi, 140-142.

allá de los límites que dividen una región del universo de la otra. Les une además un itinerario común. Siguiendo caminos distintos los dos se dirigen al purgatorio. Dante atraviesa el infierno, la cavidad producida por la caída de Lucifer y Ulises va por el mar. Aunque el viaje de Dante se cumple en el mundo infernal y el de Ulises en el mundo de los vivos, la meta hacia la que se mueven es la misma.

Dante recuerda dos veces a Ulises. Durante la segunda noche en el purgatorio se le aparece una sirena. Su imagen le trae a la memoria las empresas y la audacia de Ulises y su falsedad le recuerda el mundo de los engaños de Malebolge, donde sufren Ulises y Diomedes. Recordará otra vez al héroe griego al entrar en la constelación de los Gemelos. Cuando se encuentra en el punto que está en las antípodas del naufragio de Ulises, Dante está, en realidad repitiendo el viaje de aquel, pero no morirá como Ulises. El florentino sigue el vuelo hacia el Empíreo. De este modo, es como si el viaje fuera la continuación del que realizaba el caudillo griego cuando muere. Ahora es como si uno fuera el doble del otro.

Por lo demás, Ulises y Dante aspiran al conocimiento «delli vizi umani e del valore», ambos desean conocer la estructura secreta del mundo (*Inferno*, xxvi, 115-117). Dante comparte y respeta esta sed de conocimiento. En la *Commedia* leeremos alguna digresión acerca de las diferencias entre hombres auténticos y seres próximos a las bestias con rostro humano. En el canto xiv del *Purgatorio* se da como ejemplo la enumeración de seres próximos a puercos que viven a lo largo del río Arno, perros aretinos, lobos florentinos. Muchas penas infernales se basan en la metáfora de «y seréis como bestias». De ahí que la «orazion picciola» (xxvi, 122) de Ulises que recuerda a sus compañeros que son hombres y no bestias, que han nacido «per seguir virtute e conoscenza» y no para vivir como animales, tiene para Dante un sentido profundo.

El camino para alcanzar el conocimiento es, sin embargo, diferente para uno y otro:

El conocimiento dantesco, que se ve acompañado de una ininterrumpida ascensión a lo largo del eje de los valores morales, es un conocimiento que se desarrolla a medida que crece el perfeccionamiento moral de quien aspira a alcanzar ese conocimiento⁴⁸.

La sed de conocimiento del viajero griego no aparece ligado ni a la moralidad ni a la inmoralidad, sino que está en otro plano. El purgatorio es para él un punto en un mapa y la tentativa de alcanzarlo es un viaje inspirado por la sed de descubrimientos geográficos. Dante es un peregrino, Ulises un

⁴⁸ Lotman, *op. cit.*, p. 98.

explorador, sentencia Lotman. Por un lado el *epos* cristiano de la *Commedia*, por otro el *nostos* de un aventurero que se lanza al conocimiento de un planeta lleno de inseguridades⁴⁹.

En el viajero que va en busca de nuevos saberes y que desafía los límites establecidos, parece encontrar Dante algo de un tiempo que intuye que se avecina, los rasgos propios del conocimiento científico de una época nueva en la que la separación entre la ciencia y la moral será la tendencia predominante. El naufragio de Ulises quiere decir para Dante el naufragio de un pensamiento laico, no ceñido a la teología. Dante ve los peligros de una cultura que estaba a punto de manifestarse. La tendencia a la separación de la inteligencia y la autoridad de la teología le resultaba insoportable. La integración de ambas era propia de su ideal:

L'enciclopedismo delle sue conoscenze, che includevano tutto l'arsenale delle scienze del suo tempo, nella sua coscienza non si presentava come somma di informazione eterogenee, ma costituiva un unico edificio integrato che a sua volta rientrava nell'ideale dell'impero universale [ver *Infierno*, I, vv. 101-9] e della costruzione armonica del cosmo. Al centro di questa gigantesca costruzione si trovava l'uomo, potente come i giganti del Rinascimento, ma integrato nel mondo che lo circonda, in rapporto con tutte le sfere concentriche dell'universo e quindi penetrato del pathos morale⁵⁰.

Es necesario recordar en este punto que cuando Dante escribe la *Commedia* todo este equilibrio estaba en entredicho. Auerbach señaló que esta obra representa la unidad física, ética y política del cosmos escolástico cristiano en una época en la que este comienza a perder su invulnerabilidad ideológica.

Dante y Ulises se mueven en perspectivas muy distintas. Ulises se mueve en un plano horizontal, sin la perspectiva del ideal hacia lo alto, según lo interpreta el cristiano Dante. Cuando se le presenta el eje vertical (la montaña), su significado le resulta incomprensible y perece. A Dante, en cambio, la realidad terrena le parece caótica. Se le ha impuesto un movimiento horizontal: el exilio, vagar de un lugar a otro. El impulso hacia lo alto que nutre la *Commedia* habla de un deseo de recuperar el equilibrio, la armónica construcción cósmica.

En este contexto de la *Commedia*, el viajero Ulises viene a encarnar al mismo tiempo que la concepción laica y audaz del hombre antiguo, que se encuadra en el infierno dantesco, el modo de pensar y de vivir que estaba

⁴⁹ B. Basile, «Il viaggio come archetipo. Note sul tema della 'Peregrinatio' in Dante», *Lecture classensi* 15 (1986), pp. 9-26.

⁵⁰ Lotman, *op. cit.*, p. 99.

naciendo. La inteligencia de Dante le permitió ver lejos. Borges indicó una profunda relación entre el último viaje de Ulises en la *Commedia* y otro viaje emblemático. Con sus palabras cierro este trabajo:

No se ha indicado aún, que yo sepa, una afinidad más profunda: la del Ulises infernal con otro capitán desdichado: Ahab de *Moby Dick*. Este, como aquel, labra su propia perdición a fuerza de vigiliias y de coraje; el argumento general es el mismo, el remate es idéntico, las últimas palabras son casi iguales⁵¹.

⁵¹ J.L. Borges, *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, pp. 111-112.