



UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE  
PROGRAMA DE MAGISTER EN FILOSOFÍA MORAL

**Política en el Infierno; Dante Alighieri y el develamiento de una interpretación de la *Commedia*.**



Profesor Guía: Rodrigo Pulgar Castro  
Dpto. de Filosofía  
Facultad de Humanidades y Arte  
Universidad de Concepción

Tesis para ser presentada a la Dirección de Postgrado de la Universidad  
de Concepción

PIETRO DI ANGELO CEA ANFOSSI  
CONCEPCIÓN-CHILE  
2013

## INDICE

INTRODUCCIÓN .....	4
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....	6
MARCO TEÓRICO .....	7
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	9
HIPÓTESIS Y OBJETIVOS .....	10
METODOLOGÍA.....	11
CAPÍTULO I: ¿Por qué una <i>Commedia</i> es necesaria?.....	12
I.1. PREÁMBULO .....	12
I.2. ANTECEDENTES MOTIVACIONALES DE DANTE .....	12
I.3. DANTE VERSUS LATÍN .....	13
I.4. BEATRICE, LA MUSA INSPIRADORA .....	17
I.5. DE LA FEALDAD A LA BELLEZA .....	20
CAPÍTULO II: Las luces de la <i>Commedia</i> .....	30
II.1. PREÁMBULO.....	30
II. 2. ESTRUCTURA POÉTICA Y TEOLÓGICA.....	30
II. 3. ESTRUCTURA ESTÉTICA.....	34
II. 4. ESTRUCTURA DEL INFIERNO .....	40
CAPÍTULO III: Dante y su Florencia Infernal.....	48
III.1. PREÁMBULO.....	48
III.2. GÜELFOS Y GIBELINOS.....	48
III.3. EL EXILIO POLÍTICO DE DANTE.....	55
III.4. DANTE RENACENTISTA .....	59
CAPÍTULO IV: Infierno, el eje político de la <i>Commedia</i> .....	63
IV.1. PREÁMBULO .....	63
IV. 2. SÍMBOLOS POLÍTICOS DEL INFIERNO: CAMINO PREVIO.....	63
IV. 3. SÍMBOLOS POLÍTICOS DEL INFIERNO: EL VIAJE POR LOS CÍRCULOS .....	70
IV. 4. LA ESTRUCTURA PENAL .....	91
IV. 5. EL IMPERIO UNIVERSAL .....	93
CONCLUSIONES .....	95

BIBLIOGRAFÍA .....	99
LIBROS .....	99
ARTÍCULOS Y REVISTAS .....	102
LINKGRAFIA .....	104



## INTRODUCCIÓN

La Divina *Commedia* escrita ya hace setecientos años, tiene una extraordinaria vigencia en la actualidad, y no sólo por las figuras literarias y espacios recreados del infra y supramundo presentes a lo largo de todo el poema. De suyo, el texto genera una serie de símbolos que serán utilizados por escritores posteriores a Dante Alighieri y, por todo un subconsciente social y colectivo que asume estos símbolos con la significación que el florentino les dio. Así, los símbolos de la Divina Comedia han sido interpretados, reinterpretados y mal interpretados. Por lo mismo, es necesario hacer una nueva revisión al texto, no sin antes entender que los estudios y los trabajos que existen tanto del autor como de la *Commedia*<sup>1</sup> son numerosos; pero es así también necesario destacar la escasa posibilidad que se tiene hoy de encontrar un trabajo que haga alusión a temas puntuales que aborda el poema.

Siendo más específicos, es fácil encontrar una gran gama de textos e investigaciones que comentan la obra de Dante a partir de una visión netamente literaria, dejando totalmente descuidada la parte filosófica y, por sobre todo, la parte política del poema que ciertamente es una preocupación de Alighieri.

Se advierte en los estudios de las humanidades y la propia filosofía, que la lectura de Dante con respecto a lo político esta agotada. Mas esto no es así, ya que la lectura política en Alighieri se remite, por lo general, a su texto *De Monarchia*, no considerando a la *Commedia*.

Es cierto que pensar la política del poeta a partir de esta sola perspectiva no es errado, es más bien irresponsable porque no abarca la obra total que necesariamente debe incluir la *Commedia*. Este trabajo tiene la intención de cubrir ese ámbito descuidado en los estudios de la obra del poeta; para esto se considera el discurso político que se encuentra en la *Commedia*, específicamente en la primera parte que trata del Infierno, reconociendo la importancia del Purgatorio y el Paraíso, aunque siempre con la intención de enfocarse solamente en este primer espacio ya que este trabajo de investigación hace suyo lo que el Marqués de Molins señala: “El

---

<sup>1</sup> En una carta enviada por Dante a su protector Cangrande Della Scala señala que el nombre de su texto será *Comienza la Commedia de Dante Alighieri, florentino por nacimiento pero no por sus costumbres*. Sin embargo rápidamente el título es reducido al título de *Commedia*. Más tarde, en 1555, el editor, Gabriele Giolito d' Ferrari le agregara el adjetivo *Divina*, quedando como *Divina Commedia* (BARCELÓ: 2003, 37), con la razón, agrega Molteni, “de desvirtuar su realidad cotidianamente humana”(2009, 15).

Infierno, a nuestro entender, es lo más perfecto e inspirado de la obra de Dante” (1944; 54 -55). Y quizás porque “El Infierno ha sido el canto de la ira, el del Purgatorio, el canto del amor y de la esperanza” (LÓPEZ; 1965, 47) y el Paraíso finalmente el de la plenitud del bien.

Es en el Infierno donde Alighieri se explaya con total libertad, permitiéndose a partir de personajes, lugares y símbolos expresar toda una visión política marcada por las circunstancias históricas de Florencia, Italia, y la suya propia como un exiliado. En ese sentido la Ira, es inspiradora, ya que si entendemos, y nos adentramos en el contexto histórico-político de Dante, es fácil comprender que su vida, sobre todo su vida política, estuvo marcada por desaciertos, traición y obviamente exilio, lo que le llevo a distanciarse de una de las cosas que él más quería: su ciudad de Florencia. Por tanto, el Infierno es, de una u otra forma el canto de la venganza; el canto del desquite, donde el poeta no se hace mayores problemas en condenar a aquellos personajes famosos, y de la vida pública de Florencia e Italia, a vivir por la eternidad los más horribles castigos. Hay excepciones, a esta situación como son el caso de Francesca y Paolo. Mas, ambos son un caso enigmático dentro del discurso de Alighieri sobre el Infierno. No obstante ambas excepciones dan equilibrio para entender el sentido y significación de la justicia que, en buenas cuentas, el Infierno por paradoja y castigo rescata como esencial de la vida pública de Florencia e Italia.

El discurso político de la *Commedia*, influye en autores posteriores que son relevantes en la fundación de una política que sale de los cánones marcados por la Edad Media y la intervención de la Iglesia en cuestiones de carácter netamente sociopolíticas. La evolución de los distintos principados, el crecimiento económico, y la masificación de la información hacen posible, sin duda alguna, una relectura de este texto, que se puede y se debe entender desde distintas perspectivas: la literaria, la teológica y la anagógica, pero que además es necesario leer en su influencia política más pura.

Para esta relectura de la obra se deben considerar dos cosas: primero se debe entender la importancia que Alighieri le da al italiano como idioma, y lo mal que le parece la traducción como pérdida esencial de elementos vitales en la lectura de los textos, por lo tanto, es necesario remitirse lo máximo posible a la lectura de los textos en italiano, o por lo menos en el italiano más cercano al provenzal utilizado por el autor en esos años. Por esta razón, cuando en este trabajo de investigación se alude a la *Commedia*, se alude a la original *Commedia* (o por lo menos las versiones más cercanas a ella) escrita en italiano vulgar del 1300, ya que el texto con

el pasar de los años, ha sido traducido, y mal traducido, a distintos idiomas modificando incluso su estructura original poética, encontrándose en algunos casos con versiones o adaptaciones en forma de novela o fábula, extraviando todo el misterio de los símbolos numéricos que da la forma poética al texto.<sup>2</sup>

Y segundo, la relevancia que tiene el contexto histórico político, que será fundamental a la hora de comprender el exilio de Dante. Con ambas condiciones se puede entender que la creación de la *Commedia* no es sólo una herramienta plena de belleza literaria sino que además es un discurso político durísimo frente a las problemáticas que cruzaban la bota itálica, y específicamente Florencia.

### **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

Dante Alighieri es uno de los pensadores y escritores más importante de la historia, que entrego a la humanidad, por medio de su texto *Commedia*, una visión y estructuración del “más allá”. De suyo el texto del cual el mismo Dante es protagonista, relata un viaje por el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. Para la construcción del relato del viaje Dante usa una forma literaria conocida como *Il dolce stil nuovo*. Este estilo es un modo de escritura lleno de simbolismos y crítica. Es una escritura poética, en que cada uno de los objetos utilizados son símbolos que hacen alusión a una verdad que parece literal, pero que nos eleva a otra verdad superior.

El propósito de la *Commedia* es representar, por lo menos en el Infierno, los pecados que acaecen en Florencia y en toda la Península Itálica. Por lo mismo, es importante para el poeta ir relatando los círculos del Infierno por medio de personajes conocidos. Así entonces, es habitual que Dante como narrador y protagonista, relate sus encuentros y diálogos con antiguos personajes de la vida pública de su ciudad natal.

En este trabajo de investigación, se parte del supuesto que Dante no escapa del todo de la tradición medieval, ya que en su obra están presente los rasgos de la política de aquel tiempo, donde los reyes y la religión iban de la mano, y la interpretación religiosa tenía consecuencias políticas, en el entendido que decisiones políticas forzaban a interpretaciones religiosas que justificaban el accionar precisamente político. Esta situación da vida a un círculo vicioso, que

---

<sup>2</sup> De estas “malas” versiones de la *Commedia* podemos nombrar por ejemplo:

- Alighieri Dante. (2000) *La Divina Comedia*. Editorial Alba. España. Texto Escrito en género narrativo.
- Alighieri, Dante. (1985) *La Divina Comedia*. Tr. M. Aranda Sanjuan. Ed. Ercilla S.A. Santiago de Chile. Escrito en género narrativo.

más tarde, en el Renacimiento, entrará en crisis. Esto trae una serie de problemas, que a su vez, obligan a dar un gran número de soluciones de carácter radical, pero según Dante, necesarias, quedando claro, entre otros textos, en su libro *Il Convivio*.<sup>3</sup>

Así el problema de esta investigación es ¿Cuáles son los puntos ejes del discurso político de Dante en el Infierno, y cómo estos son el respaldo de la monarquía como sistema de gobierno legítimo al interior de la *Commedia*?

Para tener respuesta, nos dedicaremos en exclusiva a un estudio del Infierno, pues se entiende que es el núcleo de la obra para el estudio desde el punto de vista ético político.

### MARCO TEÓRICO

Un estudio de la Divina Comedia debe tener en cuenta un par de factores: el primero es la forma de escritura conocido como *Il Dolce stil nuovo*. Estilo característico del Renacimiento, y que se desarrolla como una poesía cargada de significación y simbolismo. Este modo de escritura servirá de puente entre la prosa y el mensaje. Por ejemplo, el amor se confunde con el estudio, y la mujer se muestra como un signo de sabiduría.

El contenido filosófico de este estilo de escritura desarrollada por Dante, tiene como antecedente el pensamiento de Tomás de Aquino. En efecto, para el aquinate, según recuerda Antonioletti, las Sagradas Escrituras deben ser leídas en cuatro sentidos: “el histórico o literal y tres significados ‘espirituales’: el alegórico, el moral y el anagógico” (1957, 48). Así, al igual que el filósofo medieval, el poeta florentino pretende que el lector realice este mismo análisis cuando se enfrente a su obra. Este propósito se explica en su libro *Convivio*; texto en que se expone con claros ejemplos:

Digo que, tal como en el primer capítulo se ha referido, ha de ser esta exposición *literal* y *alegórica*. Y para dar a entender tal, es menester saber que los escritos puedan entender y se deben exponer principalmente en cuatro sentidos. Llámese el uno *literal*, y [es éste aquél que no va más allá de la letra propia de la narración adecuada a la cosa de que se trata; de lo que es ciertamente ejemplo apropiado la tercera canción, que trata de la nobleza. Llámese el otro alegórico], y éste es aquel que se esconde bajo el manto de estas fábulas, y es una verdad escondida bajo bella mentira. Como cuando dice Ovidio que Orfeo con la cítara amansaba las fieras y conmovía árboles y piedras; lo cual quiere decir que el hombre sabio, con el

---

<sup>3</sup> Cfr. *La ragione che de li due sentieri prendere lo men reo è quasi prendere un buono* (la razón de que tomar de dos senderos el menos malo es como tomar uno bueno) (ALIGHIERI: 1997, 884).

instrumento de su voz, amansa y humilla los corazones crueles y conmueve a su voluntad a los que no tienen vida de ciencia y de arte; y los que no tienen vida racional, son casi como piedras. Y en el penúltimo Tratado se mostrará por qué los sabios hallaron este escondite. Los teólogos toman en verdad este sentido de otro modo que los poetas; mas como quiera que mi intención es seguir aquí la manera de los poetas, tomaré el sentido alegórico según es usado por los poetas. El tercer sentido se llama *moral*; y éste es el que los lectores deben intentar descubrir en los escritos, para utilidad suya y de sus descendientes; como puede observarse en el Evangelio, cuando Cristo, subiendo al monte para transfigurarse, de los doce apóstoles llevase tres consigo; en lo cual puede entenderse moralmente que en las cosas muy secretas debemos tener poca compañía.

Llámesse el cuarto sentido *anagógico*, es decir, superior al sentido, y es éste cuando espiritualmente se expone un escrito, el cual, más que en el sentido literal por las cosas significadas, significa cosas sublimes de la gloria eterna; como puede verse en aquel canto del Profeta que dice que con la salida de Egipto del pueblo de Israel hízose la Judea santa y libre. Pues aunque sea verdad cuanto según en la letra se manifiesta, no lo es menos lo que espiritualmente se entiende; esto es, que al salir el alma del pecado, se hace santa y libre en su potestad (ALIGHIERI: 1997, 902).<sup>4</sup>

La *Commedia*, por tanto, debe ser leída y comprendida a partir de estas cuatro formas de interpretación planteada por Tomás De Aquino. En efecto, la obra de Dante puede ser interpretada como ejercicio descriptivo de hechos, pero además como metáfora de una verdad mayor que no es tan bella como aquella verdad textual (*il vero del vero*). Este hecho se podría considerar como la interpretación de carácter anagógico<sup>5</sup>, lo cual significa; una técnica al servicio de hacer presente una verdad encubriendo una verdad superior, es decir, la verdad como encubridora de la verdad. La revelación de esta verdad oculta sería la crítica a una sociedad en proceso de cambios, como lo es la sociedad florentina de su época.

En este contexto, la obra de Dante permite una interpretación moral y que tiene que ver con el desciframiento que cada lector le vaya dando deliberadamente al escrito. A su vez, esta interpretación moral conduce a una interpretación política del texto, por lo cual, se plantea un ejercicio de develamiento de una verdad política que nace de la interpretación crítica por medio

---

<sup>4</sup> Traducción del italiano responsabilidad del autor.

<sup>5</sup> Entiéndase Anagógico como el sentido místico de la Sagrada Escritura, encaminado a dar idea de la bienaventuranza eterna, o como la elevación y enajenamiento del alma en la contemplación de las cosas divinas.

de la moral. Así, por ejemplo, ocurre en el Infierno; éste es prueba fehaciente de la verdad más pura que el poeta desea que el lector descubra, entendiendo que el propósito no es sólo que el lector se enfrente a su libro reconociendo, ahí una verdad dada por los personajes y espacios, sino que también logre asumir la necesidad del regreso de la monarquía como medio para la unificación de Italia.

Su texto, *De Monarchia*, es otro síntoma de lo indicado. Sin embargo, no causó mayor eco entre los ciudadanos, ya que fue un documento que se mantuvo dentro del ámbito académico. No así la *Commedia*, que mostrando símbolos conocidos, personajes famosos, se presenta más amigable al pueblo florentino. En este escrito, Alighieri se muestra a los ojos de los ciudadanos, mucho más crítico de la situación política de su tiempo, aspecto que justifica una acción literaria pero con posibilidades de interpretación política por parte de los lectores.

#### **ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Teniendo la intención de revisar los distintos textos relacionados directamente con la investigación, es decir, la política como un asunto presente en la primera parte de la *Commedia*, aquí nos topamos con una realidad que es la escasez literaria en relación con el tópico mencionado, sin embargo, a pesar de la carencia de textos específicos que traten el tema que preocupa en esta investigación, no se pueden dejar de mencionar algunos textos respecto de la política en el pensador florentino que hacen directa alusión, eso sí, a su texto *De Monarchia*. Un detalle de las investigaciones al tema político en el texto citado se puede visualizar en pensadores como Sabine(2010), éste en su *Historia de la teoría Política* aborda la defensa de la Monarquía en Dante como único elemento político factible para una posible unificación de Italia o de un gobierno universal. De igual forma Ullman(1971) aborda brevemente el tema mostrando la idea de Dante con respecto a la naturaleza y el Estado Natural, donde el florentino desplaza la autoridad del Papa como mediador entre Dios y el Estado, cayendo la justicia en una sola persona, que para Alighieri sería el Emperador, tal como lo explica Skinner(1985), asociándolo a la defensa de Enrique de Luxemburgo. Siguiendo esta misma línea de pensamiento encontramos a Del Vecchio(1953) y Kakariekas(1975) quienes ahondan más aun en los elementos que hacen de la política del florentino universalista o universalizante.

Por otro lado tenemos a Étienne Gilson(2007) quien en su texto *La Filosofía en la Edad Media*, menciona en varias partes la obra del florentino, sobre todo considerándola como una obra clave en el paso de la Edad Media al Renacimiento. Así también el mismo Del Vecchio(1959), en su texto *Il canto V dell'Inferno* destaca la importancia de este canto en la Edad Media, y los símbolos recogidos de la cotidianeidad de aquel entonces. Le Goff(1989) y Montanelli(1969) revisan partes de la obra dantesca asociándola con la de su época.

Escarbando entre los textos que hacen alusión a la Divina Comedia, también es posible encontrar una extensa literatura de análisis que hace alusión a la poesía, es el caso de Barceló(1961) en su artículo *Poesía y Saber en Dante Alighieri*, Antoniolleti(1957), y Sanctis(1945-1919), respectivamente abordando el problema de las figuras literarias y signos que se encuentran en este.

Dentro de este mismo tema, también se pueden revisar textos como el de Chiappo Galli(1987) quien inspecciona las escenas de la *Commedia*.

Arias de la Canal(1995), Blanco(2007) y Pascual(1974), en sus respectivos textos abordan también cuestiones fundamentales antes de comenzar a leer la Divina Comedia, como es el problema de las traducciones y la intertextualidad.

Para algunos pensadores también es importante analizar una psicología dentro del texto del poeta florentino, es el caso de Chiappo Galli(1986) y Ciacci(1989), quienes intentan de comprender los estados psicológicos por los que Dante pasa en el transcurso de su viaje.

Otros pensadores hacen alusión y análisis a la relación que podría tener Dante y su obra con el Islam, dentro de estos están los textos de Asin Palacios(1927) y Shamsuddin(1998).

Además podemos encontrar introducciones a la lectura de la *Commedia* como la de Barceló(2003) o Molteni(2009), y la que el mismo Bartolomé Mitre(1946) nos ofrece en su traducción de la Divina Comedia, que además, es acompañada de una biografía bastante completa del pensador florentino, y que sirve de complemento a las biografías hechas por Boccaccio(1947), Consiglio(1949), Crema(1966), Gillete(1946) y Godoy(1979).

## **HIPÓTESIS Y OBJETIVOS**

Este estudio se centra en la posibilidad de una lectura ética y política que se desarrolla con una serie de elementos de carácter descriptivo, especialmente personajes históricos,

símbolos míticos y elementos religiosos puestos al servicio de un discurso que tiene como fin defender el rol de la monarquía como forma de gobierno en vista de recuperar el orden perdido.

El objetivo de este trabajo de investigación consiste en un análisis e interpretación principalmente de la siguiente obra de Dante: *Commedia, Il Inferno*. Con el fin de develar la presencia de un mensaje político en la obra. Se persigue con esto, tener una visión acabada del contexto medieval en términos de orden social y político, además de tener una comprensión del significado de los futuros cambios en la época moderna, considerando que el Renacimiento y su desarrollo dan la base a este periodo histórico.

Así los objetivos específicos de esta investigación serán:

1. Analizar y conceptualizar la estructuración de los pecados en el Infierno en relación a su tiempo.
2. Relacionar los distintos círculos del Infierno con un fin político.
3. Mostrar los componentes que hacen de la monarquía un gobierno legítimo.
4. Relacionar las figuras y elementos religiosos dados en las narraciones de Dante con el comportamiento social de la Florencia renacentista.
5. Develar la influencia ética como política que Dante quiere ejercer sobre Florencia.
6. Buscar las fuentes de inspiración de Dante en sus ideas políticas y análisis que él hace de su época.

## **METODOLOGÍA**

La metodología de este trabajo de investigación consiste en un análisis e interpretación de carácter hermenéutico y fenomenológico, vale decir, una investigación interpretativa de textos. Además de una búsqueda de obras y artículos relacionados con el tema que puedan servir de referencia y base para dicha investigación.

## **CAPÍTULO I: ¿Por qué una *Commedia* es necesaria?**

### **I.1. PREÁMBULO**

La última etapa de la Edad Media o Baja Edad Media compuesta entre los Siglos XI y XV, es un periodo tremendamente rico en sucesos históricos que permiten la aparición de textos como la *Commedia*, cargados de simbolismos, significados ocultos, y fundamentaciones que asoman sólo tras la lectura delicada y contextual del poema.

Los símbolos, la numerología y entendimiento de la circunstancia histórica son fundamentales para poder comprender con propiedad este texto medieval que permite abrir las puertas del Renacimiento.

### **I.2. ANTECEDENTES MOTIVACIONALES DE DANTE**

Sin duda es difícil la tarea de comprender las motivaciones que tiene un autor para escribir una determinada obra, y esto se complejiza aun más cuando la obra es poética y está llena de símbolos que ocultan el real sentido del trabajo.

A la ya mencionada dificultad del elemento poético, es necesario sumarle dos consideraciones; primero, por el tiempo en cual Dante vive, 1265 al 1321, obligando a internarse en su historia a partir de biógrafos y analistas, comentarios y opiniones en torno a su vida y obra, teniendo siempre presente su época, su contexto histórico, por lo que también supone motivaciones diferentes a las que se pudiesen tener hoy para una escritura tan hermosa y compleja como la *Commedia*. Segundo, porque su trabajo está repleto de símbolos muy propios de su educación temprana influenciada por la poesía de una escuela de origen boloñés, estilo a la que el mismo designaría más tarde como *Il Dolce stilo nuovo*, que además considera dentro de su escritura la canción, que es “una forma métrica destinada a ser puesta en música y cuyas estrofas están formadas por endecasílabos y heptasílabos de rima consonante”(BARCELÓ; 2003, 8), haciendo aun más difícil la misión de encontrar una gran justificación, ya que está oculta bajo el velo de éstos recursos literarios.

También es necesario señalar, por qué la *Commedia* se denomina de esa forma. Para Di Girolamo “El Poema es ‘Comedia’, según la definición clásica, porque su comienzo es doloroso

y su final es feliz; se inicia en el infierno y termina en el paraíso. Al contrario de la ‘Tragedia’, cuyo origen es dichoso, y concluye en profundo dolor” (2001,18). En cambio, Barceló muestra que hay dos razones; primero, y al igual que Di Girolamo, menciona que comienza con el Infierno y termina con el Paraíso, vale decir, con un “final feliz”, y segundo porque escribe en el idioma vulgar, “en el que hasta las mujercillas se comunican” (BARCELÓ: 2003, 37). Estas razones no sólo contribuyen a situar la lectura, además permiten enfrentar de mejor manera la estructura del texto, y por ende facilitan su comprensión.

### I.3. DANTE VERSUS LATÍN

Es necesario antes de entrar a la lectura de la Divina Comedia, entender algunas cosas que se muestran en este texto y que pertenecen a obras anteriores de Dante, ya que si se tiene la posibilidad de escarbar entre estos trabajos, se encontrarán una serie de escritos que aclaran varios símbolos, hipótesis y planteamientos que el poeta florentino aborda en el poema<sup>6</sup>, los que se pueden considerar como trabajos previos, preparativos o como una antesala, para lo que culmina siendo el relato poético del viaje del autor por el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, relato que lo catapultó como uno de los poetas y escritores más reconocidos en el mundo occidental.

En efecto, antes del desarrollo de la *Commedia*, en el *Convivio*, el poeta florentino muestra un gran interés por realizar algo diferente, algo que rompa con las estructuras estéticas y poéticas de aquel entonces. De esta forma comienza Alighieri a llevar a cabo una gran crítica, tanto estética como política, de la literatura realizada en latín, defendiendo el idioma vulgar, el italiano, rescatando su belleza, y exponiéndolo como la lengua utilizada por el pueblo, por los ciudadanos de a pie, el que mostraba una hermosura superior a la del latín (ALLIGHIERI: Sin Data de fecha, Biblioteca Nacional de Chile Il Convito. Canto V – X, 89-99). Se ha de reparar que para Dante, el latín parecía encerrarse en los cánones de belleza literaria de principios de la Edad Media, y que claramente no satisfacían la búsqueda de belleza de su época.

Rescatando un pequeño trozo del canto V de *Il Convivio* se encuentran las siguientes palabras del poeta, que servirán para esclarecer su crítica al latín:

---

<sup>6</sup> Ideas Políticas como las vista en su texto *De Monarchia*; Crítica contra el latín expuesto en *De Vulgari Eloquentia* y/o *Il Convivio*, así como su visión de amor en *Vita Nuova*.

*Poichè purgato è questo pane dalle macole accidentali, rimane a scuare lui d'una sostanziale, cioè dall'essere volgare e non latino; che per similitudine dire si può, di biado e non di formento. E da ciò brevemente lo scusano tre regioni che mossero me ad eleggere innazi questo, che l'altro. L'una si muove da cautela di disconvenevole ordinazione; l'altra da prontezza di leberalità; la terza dal naturale amore alla propria loquela. E queste cose e sue ragioni, a soddisfacimiento di ciò che riprendere si potesse per la notata ragione, intendo per ordine ragionare in questa forma. (ALLIGHIERI; Sin Data de fecha, Biblioteca Nacional de Chile, Il Convito Capitulo V, 89).<sup>7</sup>*

Mas, esta crítica deliberada contra el latín, no sólo tiene que ver con un problema de estética y destrucción de cánones de la poesía medieval, sino que, a su vez, demuestra el carácter renacentista de Dante, ya que tomando en consideración algunos rasgos políticos que no son de menor importancia, y que se irán desarrollando en el texto, se encontrará con una crítica mucho más amplia y fértil al mundo cultural y social, aunque por sobre todo al religioso y político.

Para el mismo poeta florentino, la lengua latina no es sólo una lengua que permite la comunicación entre individuos, o escribir ideas, el latín según Dante es una lengua de gobernantes, no de súbditos:

*Chè primamente, se fosse stato latino, non era suggeto, ma sovrano e per nobiltà e per virtù e per bellezza: per nobiltà, per què il latino è perpetuo e non corrutibile, e il volgare è non instabile e corruttibile. Onde vedemo nelle scritture antiche delle commedie e tragedia latine, che non si possono trasmutare, quello medesimo che oggi avemo; che nonn aviare volagare, lo quale a piacimento artificiato si trasmuta. Onde vedemo nelle città d'Italia, se bene volemo agguardare a cinquanta anni da qua, molti vocaboli essere spenti e nati e variati; onde se'l piccolo tempo così trasmuta, molto più trasmuta lo maggiore. Sicch' io dico, che se coloro che partiro di questa vita, già sono mille anni, tornassono alle loro cittadi, crederebbono quelle essere occupate de gente strana per la lingua da loro discordante. Di questo si parlerà altrove*

---

<sup>7</sup> “Toda vez que está ya purgado este pan de las máculas accidentales, queda por excusar en él un elemento, esto es, el que sea vulgar y no latino; que por semejanza se puede decir de avena y no de trigo. Y de ello lo excusan brevemente tres motivos que me movieron a preferir éste al otro. Procede el uno del temor de desorden inconveniente; el otro, de prontitud de liberalidad; el tercero, del natural amor al habla propia. Y estas causas y sus razones, para satisfacción de lo que se pudiese reprochar por la razón ya notada, es mi intención argumentar en esta forma”. (Toda traducción del italiano al español es responsabilidad del autor).

*più compiutamente in un libro ch'io intendo di fare, Dio concedente, di Volgare Eloquenzia. Ancora lo latino non era suggeto, ma sovrano per virtù. Ciascuna cosa è virtuosa in sua natura, que fa quello a che ella è ordinata; e quanto meglio lo fa, tanto è più virtuosa: onde dicemo uomo virtuoso quello che vive in vita contemplativa o attiva, alle quali è ordinato naturalmente: dicemo del cavallo virtuoso, che forte e molto, alla qual cosa è ordinato: dicemo una spada virtuosa, che ben taglia le dure cose, a che essa é ordinata. Così lo sermone, il quale è ordinato a manifestare lo concetto umano, è virtuoso quando quello fa; e più virtuoso è quello che più lo fa. Onde conciossiacosachè lo latino molte cose manifesta concepute nella mente, che il volgare fare non può, siccome sanno quelli che hanno l'uno e l'altro sermone, più è la virtù sua, che quella del volgare. Ancora non era suggeto, ma sovrano per bellezza. Quella cosa dice l'uomo essere bella, le cui parti debitamente rispondono, perchè dalla loro armonía resulta piacimento: onde pare l'uomo essere bello, quando le sue membre debitamente rispondono; e dicimmo bello il canto, quando le voci di quello, secondo il debito dell'arte, sono intra se rispondenti. Dunque quello sermone è più bello, nel quale più debitamente le parole risponodono; e ciò fanno più latino, che in volgare, però il bello volgare seguita uso, e lo latino arte: onde consedesi esser più bello, più virtuoso e più nobile. Per che si conchiude lo principale intendimento, cioè che il comento latino non sarebbe stato suggeto alle canzoni, ma sovrano.* (ALLIGHIERI; Sin Data de fecha, Biblioteca Nacional de Chile, Il Convito Canto V, 90)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Porque, primeramente, si hubiese sido latino, no era súbdito, sino soberano, tanto por nobleza como por virtud y belleza. Por nobleza, porque el latín es perpetuo e incorruptible, y el vulgar es inestable y corruptible. Por lo cual vemos que las escrituras antiguas de las comedias y tragedias latinas no se pueden trasmutar, lo mismo que tenemos hoy; lo cual no sucede en el vulgar, que se transforma por placentero artificio. De aquí que veamos en las ciudades de Italia, si lo consideramos bien, de cincuenta años a la fecha, cómo se han apagado, nacido y variado muchos vocablos; con que, si el poco tiempo así transforma, mucho más transforma mayor tiempo. Así que yo digo que si los que se partieron de esta vida hace mil años tornasen a sus ciudades, crearíanlas ocupadas por gente extranjera, dado lo que su lengua se desemeja de la de ellos. De esto se hablará en otra parte más cumplidamente, en un libro que es mi intención hacer, De lo concedente del Habla vulgar. Además, el latín no sería súbdito, sino soberano, por virtud. Toda cosa es por naturaleza virtuosa en cuanto hace aquello a que está ordenada; y cuanto mejor lo hace, tanto más virtuosa es. Por lo cual decimos hombre virtuoso a aquél que vive en vida contemplativa o activa, a las cuales está naturalmente ordenado; decimos a un caballo virtuoso, porque corre mucho y fuerte, cosa a la cual está ordenado; decimos virtuosa a una espada que corta bien las cosas duras, a lo cual está ordenada. Así, el lenguaje que está ordenado para expresar el pensamiento humano es virtuoso cuando tal hace, y aquel que lo hace mejor, más virtuoso es. De aquí que, pues el latín expresa muchas cosas concebidas en la mente, que no puede hacer el vulgar -como saben los que poseen uno y otro lenguaje- es más su virtud que la del vulgar. Además, no sería súbdito, sino soberano, por belleza. El hombre dice que es bella toda cosa cuyas partes se corresponden debidamente, porque de su armonía resulta complacencia. De aquí que el hombre parezca bello cuando sus miembros se corresponden debidamente; y decimos bello al canto, cuando sus voces, según las reglas del arte, son correspondientes entre sí. Con que es más bello aquel discurso en el que se corresponden más adecuadamente; y se corresponden más adecuadamente en latín que en vulgar, porque el vulgar obedece al uso y el latín al arte, por lo cual repútese por más bello, más virtuoso y más noble. De aquí se concluye el propósito principal, es decir, que el comentario latino no hubiera sido súbdito de las canciones, sino soberano.

Esta crítica generará una de las primeras justificaciones a la aparición de la *Commedia*, ya que el texto de 1300<sup>9</sup> es escrito totalmente en italiano<sup>10</sup>, el idioma vulgar, mucho más cercano a los individuos que permanecen alejados de las cúpulas de monasterios, monarquías y/o universidades que tienen como idioma oficial e institucional el latín.

Sin embargo, y a pesar de esta dura crítica al latín, es necesario señalar que no todos los libros de Alighieri fueron escritos en italiano, como por ejemplo el caso de su obra *De Monarchia*<sup>11</sup>. Este trabajo, que fue probablemente redactado en la época en que Enrique VII hizo su campaña en Italia, tiene como tema central la fundación de un Imperio Universal. Dividido en tres libros; el primero trata lo necesario de una institución imperial para el bienestar del mundo; en el segundo aborda porqué el pueblo romano obtuvo el imperio legítimamente y no por la fuerza; y el tercero señala que el puesto de emperador está dado directamente por Dios y no por medio de interlocutores o vicarios como el Papa, lo que explica en gran medida por qué este documento fue tan duramente rechazado por la Iglesia.

*De vulgari eloquentia*, que al igual que *Il Convivio* quedó inconcluso, fue dirigido a académicos y poetas, tratando problemas de filosofía del lenguaje, internándose en el primer libro en la pregunta “¿por qué el hombre habla, mientras que los ángeles y animales no?”, resolviendo la cuestión de forma bastante aristotélica<sup>12</sup>, abordando a la sociabilización del

---

<sup>9</sup> La primera edición de la *Commedia* es en 1342(MITRE; 1944, 12), sin embargo el mismo Dante al principio del poema, *Nel mezzo del camin di nostra vita (INF. I,1)* sitúa su viaje, en el año 1300, ya que “Si Dante había dicho en el *Convivio* que el arco de la vida solía ser de 70 años, es claro que la mitad de ese arco son 35. Según él, éste se dividiría en cuatro partes. Ahora bien, como sabemos que el poeta nació en 1265, está claro que el viaje imaginario comienza el año 1300” (BLANCO; 1988, 105).

<sup>10</sup> Al estar Italia, en los tiempos de Dante, separada en distintas ciudades Estado y cada una de ellas con un dialecto con rasgos diferentes entre sí, lo primero que tuvo que hacer el poeta florentino, fue decidir escribir en un italiano transversal y que fuera entendible para todas estas ciudades, encontrando la solución en el italiano provenzal hablado en Sicilia.

<sup>11</sup> Texto que en 1329, años después de la muerte de Dante, el cardenal Poujet, legado del Pontífice Juan XXII, hiciera quemar el libro y, si no hubiese sido disuadida la medida por algunas personas influyentes, como Pino della Tosa y Ostagio da Polenta, ciudadanos de Florencia, también hubiese hecho quemar los huesos de su autor “para eterna infamia y confusión de su memoria”(BOCCACCIO:1947,130) y estuvo incluida en el *Index librorum prohibitorum* desde 1554 hasta 1881 (BARCELÓ: 2003, 36).

<sup>12</sup> La solución de Dante está dada por la visión de socialización del hombre, y como este debe consensuar un idioma para poder comunicarse y ejercer colaboración entre ellos, una idea ya presente en *La Política* de Aristóteles. (1959).

hombre, para seguir con el origen histórico de las lenguas, aludiendo al mito bíblico de la Torre de Babel,<sup>13</sup> señalando que las lenguas son inestables, igual que el hombre.

Ambos textos fueron obras escritas en latín, quizás porque a pesar de su visión crítica respecto de esta lengua, estos dos libros hacían alusión directa a una clase de individuos que no leería o que rechazarían el escrito por el prejuicio de la literatura en lengua vulgar.

#### I.4. BEATRICE, LA MUSA INSPIRADORA

Una de las consideraciones y elementos importantes a tener en cuenta a la hora de determinar inspiraciones de la *Commedia*, es Beatrice; *La Donna angelicata*<sup>14</sup>, la musa inspiradora del poeta filósofo, su eterno amor, a quien conoce en 1274, a la edad de 9 años, y que según el mismo autor, “no pudo olvidarla nunca”.<sup>15</sup>

Beatrice, quien poseía el real nombre de Bice,<sup>16</sup>(Beatrice, Beatrix, Beatificadora) (BARCELÓ: 2003, 17) y que era hija de Folco Di Ricovero Portinari, un comerciante empresario adinerado ciudadano de Florencia, quien en 1288 funda el Hospital de Santa María Nuova, es convertida por Dante en un personaje literario, pasando a ser, junto a él, protagonista del relato.

Dante al conocer a Bice, reconoce un profundo sentimiento de cariño por ella, muy propio de un individuo del siglo XIII, acostumbrado a la lectura de trovadores provenzales y novelas de amor cortés, por lo que si se hace el esfuerzo de situarse en su época, no sería difícil

<sup>13</sup> “Tenía entonces toda la tierra una sola lengua y unas mismas palabras. Aconteció que cuando salieron de oriente hallaron una llanura en la tierra de Sinar, y se establecieron allí. Un día se dijeron unos a otros: ‘Vamos, hagamos ladrillo y cozámoslo con fuego’. Así el ladrillo les sirvió en lugar de la piedra, y el asfalto en lugar de la mezcla. Después dijeron: ‘Vamos, edifiquémonos una ciudad y una torre cuya cúspide llegue al cielo; y hagámonos un nombre, por si fuéramos esparcidos sobre la faz de toda la tierra’.

Jehová descendió para ver la ciudad y la torre que edificaban los hijos de los hombres. Y dijo Jehová: ‘El pueblo es uno, y todos estos tienen un solo lenguaje; han comenzado la obra y nada los hará desistir ahora de lo que han pensado hacer. Ahora, pues, descendamos y confundamos allí su lengua, para que ninguno entienda el habla de su compañero’.

Así los esparció Jehová desde allí sobre la faz de toda la tierra, y dejaron de edificar la ciudad. Por eso se llamó Babel, porque allí confundió Jehová el lenguaje de toda la tierra, y desde allí los esparció sobre la faz de toda la tierra. (Génesis: 11, 1-9)

<sup>14</sup> La Dama Ángel, es un tipo literario proveniente de la *gentilezza* propia del *dolce stil nuovo*, donde la amada es una enviada de Dios para operar la conversión religiosa del poeta amante.

<sup>15</sup> In quelle parte del libro della mia memoria, dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica, la quale dice: *Incipit vita nova*. Sotto la quale rubrica io trovo scriptte le parole, le quali è mio intendimento d’assemblare in questo libello, e se non tutte, almeno la loro sentenza. (Alighieri. Sin data de fecha, 19).

<sup>16</sup> Según Boccaccio, su seudónimo era Bice, pero Dante la llamaría por su real nombre, Beatrice (1947, 50).

para cualquier persona del siglo XXI, entender este profundo y largo sentir amoroso de Dante para con esta mujer que, por lo demás, es bastante poco probable que existiese algún tipo de gesto mutuo más que una pequeña reverencia con la cabeza, o algún tipo de saludo algo distante que diera pie a la concreción de un romance, romance que nunca se dio.

Este extenso amor nunca se concreta, primero porque Bice es casada con un miembro de la familia de los Bardi, Simone d`Bardi, hecho habitual para la época donde las familias convenían los matrimonios sin considerar los sentimientos o deseos de los hijos, y segundo por culpa de su temprano fallecimiento con tan solo 24 años de edad en 1290. Este trágico hecho, es para el poeta florentino un hito extremadamente profundo y que hará surgir de él lo mejor de su talento como escritor, fruto por lo demás, de su desesperación y tristeza de saber que la amada ya no está.

Su fuerte depresión generada por este lamentable suceso, provoca una serie de actos que le permiten sobrellevar el dolor y que se ven reflejados en sus escritos: El primero de ellos fue el relato de la muerte de Beatrice que él mismo escribe denominándola como *Vita Nuova*.<sup>17</sup> Aquí Dante deja ver su profundo amor por ella, recreando escenas de sus vidas que, si se sigue la hipótesis de que nunca fue una relación realizada, de seguro eran producto de su imaginación. Quizás el título tenga directa relación con asumir un abrupto cambio y el comienzo de una nueva vida, *Vita Nuova*, a partir de la desaparición de esta amada. La segunda forma de sobreponerse al dolor de la muerte de Beatrice, fue el estudio de la filosofía a partir de Boecio y Cicerón, y más tarde de Aristóteles por medio de los comentarios que Tomás de Aquino<sup>18</sup> había realizado del estagirita.

La concentración en suplir la ausencia de Beatrice no generó necesariamente que Dante se mantuviera al margen del amor por otra dama. De hecho, el mismo Boccaccio, su primer biógrafo y analista, señala que el poeta fue un tipo “Lujurioso” (1947,49), comentario que más que ser un real aporte a la comprensión de sus textos, es sólo un dato anecdótico, ya que, la cantidad de mujeres que tuvo después de Beatrice, es completamente irrelevante a la hora de leer su trabajo, considerando que su obra y su moral quedan intactas en sus distintos escritos.

---

<sup>17</sup> Texto escrito por Dante a los 26 años de edad.

<sup>18</sup> En los tiempos en que Dante Alighieri desarrollo toda su obra Tomás de Aquino aun no era canonizado por la iglesia católica. Solo el 18 de junio de 1323 fue canonizado por el Papa Juan XXII, a 49 años de su muerte del 7 de marzo de 1274.

Dante estuvo casado con Gemma, hija de Maneto Donati y emparentada con Corso Donati, “el que llegaría a ser jefe de la facción de los güelfos negros<sup>19</sup> y, por tanto, enemigo político del poeta cuando estallaron las hostilidades entre ambas facciones” (BARCELÓ: 2003, 18). Con Gemma, Dante tuvo varios hijos, tres hombres y una o dos mujeres (BOCCACIO, 1947, 60).

Sin embargo, y a pesar de la relación que pudo tener Alighieri con Gemma o con otras mujeres, es importante entender lo relevante que es Beatrice en su obra, y más aún en la *Commedia*, ya que ella cumple el rol de dama protectora durante todo el viaje de Dante a las tierras infra y supra humanas. Si bien, es cierto que Beatrice no está presente en el Infierno, es ella la que envía a Virgilio para resguardar a Dante, advirtiéndolo y ganando el respeto de la Pantera, el León y la Loba (ALIGHIERI: 1946 Inf. I, 93–94). Ni tampoco está presente en el último círculo del Paraíso, ya que la misión de llevar hasta los aposentos de Dios, es encomendada a San Bernardo de Clairvaux, quien ya en el canto XXXI ha comenzado a guiar a Dante (ALIGHIERI: 1946, Par. XXXI, 275) señalándole el trono de Beatrice quien producto de sus virtudes, utiliza vestimentas de colores blanco, verde y rojo que simbolizan la fe, la esperanza y la caridad respectivamente (DI GIROLAMO: 2001, 20).

El amor por Beatrice como demostración de amor eterno, puede ser la gran razón por la cual escribe el florentino la *Commedia*, e incluso por esta misma excusa es que Dante toma el nombre de Beatrice, conjugándola con beata, beatificadora, para aumentar aún más el nivel de amor incondicional, su representación de belleza pura y sin fronteras. Esa *Donna angelicata*, en la que se convierte para el autor, es también signo de una búsqueda permanente de la hermosura y la paz en el amor por una mujer. Ese amor que ya no encontrará jamás en tierras mortales, sino que se encuentran en el más allá, fuera de la tierra y el frío Infierno con su *Selva Oscura*, lejos de las tinieblas y neblina permanente del Purgatorio, en las tierras santas, puras y hermosas del Paraíso donde ella es la máxima expresión de belleza y sabiduría, donde ella es la *Donna Angelicata*. Por lo mismo, el Profesor Joaquín Barceló, en una entrevista con Cristian Warken señala que “la *Commedia* es un gran poema de amor”<sup>20</sup>. Mas esta perfección sublime e idealización del personaje de Beatrice, que se deja notar con mayor claridad en la *Vita Nuova*, hace que sea tan cuestionable su existencia real, al respecto Barceló señala:

---

<sup>19</sup> La Florencia de la época de Dante estaba dividida en dos bandos políticos muy marcados; Güelfos negros y güelfos blancos. Separación, ideología y fundamento que serán abordados en el capítulo III de este trabajo.

<sup>20</sup> Programa de televisión: *La Belleza de pensar*, entrevista al profesor Barceló. [www.otrocanal.cl](http://www.otrocanal.cl)

“¿No dice Dante, después de establecer el simbolismo trinitario de los números tres y nueve, ‘que ella era un nueve, esto es, un milagro cuya raíz, es decir, la raíz del milagro, es solamente la admirable Trinidad’ (XXI, 3)? ¿Y no utiliza Dante en múltiples ocasiones lenguajes bíblicos y religiosos para hablar de Beatriz a los nueve años de edad, que ya en el siglo XV hizo pensar al humanista G.M. Filelefo que ‘ella no fue más mujer que lo fue Pandora, de quien imaginan los poetas que obtuvo dones de todos los Dioses’” (2003, 28),

y que en la *Commedia* vuelve con estos dones bienaventurados para guiar a Dante dándole a conocer las verdades teológicas y el amor divino.

Este elemento central, como lo es la figura de Beatrice, cumple un rol mediador dentro del texto, ya que como personaje omnipresente y omnisciente, permite resguardar intercediendo frente a los distintos demonios que resguardan los diferentes círculos del inframundo, además de contar con Virgilio como enviado protector directo de Dante para que su viaje por el Infierno sea lo más tranquilo posible. Pero el poeta es un mortal, por lo tanto, su llegada al Paraíso no puede ser del todo simple, el florentino debe ser testigo del sufrimiento y el dolor por el que pasan las almas ya inmortales, castigadas por la eternidad, por su forma de ser y hacer durante su periodo mortal. El Infierno, cuyos moradores son castigados al sufrimiento eterno por cometer al menos uno de los siete pecados capitales, viven en este lugar, y Dante como un mortal favorecido de ver y dialogar con los castigados en el inframundo, debe ser capaz de relatar de la mejor forma posible su experiencia, y todo con el fin de volver a ver la luz, en el Paraíso, reencontrándose con su amada Beatrice.

### **I.5. DE LA FEALDAD A LA BELLEZA**

Según Barceló, la *Commedia* “contiene no sólo un sólido contenido doctrinal, una *ragione*, además de su belleza”. (2003,7) El Infierno, reflejo de los acontecimientos acaecidos en la Florencia de aquella época simbolizada como una *Selva Oscura* en el cual el poeta florentino se ve extraviado<sup>21</sup>, es prueba de lo indicado por el profesor. Por lo mismo es importante en este viaje mostrar las distintas visiones estéticas que serán puestas de forma magistral por el florentino.

---

<sup>21</sup> Reflejo y relación que se explicaran con detalle en los capítulos III y IV.

Los espacios arquitectónicos, la horrible belleza<sup>22</sup> del espacio físico que recorre y habitan sus personajes en el relato del Infierno, envuelve al lector en un ambiente tétrico, oscuro y frío, que sólo se ve contrarrestado por la luz del Paraíso, pero que hace necesaria una transición estética neutral con el Purgatorio, donde la bondad y la redención permiten un espacio más “limpio”.

La obra dantesca tiene una gran cantidad de análisis de carácter estéticos, adaptaciones teatrales y montajes artísticos que sirven de interpretación de los espacios arquitectónicos y cánones de belleza. Adentrarse en ellos tomaría un trabajo extenso y completamente distinto, pero por otro lado sería irresponsable no tomar al menos algunos en cuenta, ya que el arte es un elemento importante en toda civilización, en cualquier Estado, en distintas formas de cultura y más aun si hablamos de esta expresión en el siglo XIII y XIV, ya que este está arraigado a conceptos religiosos y políticos que poco a poco se comienzan a desligar, adquiriendo formas más paganas, pero siempre con una raíz teológica y política, puesto que en esta época religión y política son entendidas bajo un mismo prisma.

Por lo tanto, es necesario realizar un pequeño panorama de cómo se da la fealdad<sup>23</sup> y la belleza dentro de la obra de Dante, entendiendo que los detalles estéticos no son mera

---

<sup>22</sup> Utilizo la idea de Horrible belleza en el sentido paradójico que nos indican los términos, ya que lo horrible está asociado a lo feo, a lo que no se quiere ver, la oposición a la belleza, y obviamente belleza, es lo hermoso, lo que se quiere destacar, pero Dante en el Infierno nos plantea una “horrible belleza”, ya que no hay ninguna intención de parte del florentino de suavizar las crueldades, pestilencias, asquerosidades nauseabundas del Infierno, sin embargo su relato y descripción de este lugar hacen que el lector se sienta extremadamente atraído a la comprensión de este espacio físico que se quiere evitar, el relato termina siendo bello y tremendamente descriptivo.

<sup>23</sup> La belleza se ha definido siempre a partir de cánones de proporcionalidad y armonía. La visión cultural expuesta por cada pueblo está concentrada en la belleza del arte que representa, y por tanto lo feo siempre ha estado supeditado a la versión contraria de la belleza, la desproporcionalidad, la inarmonía. Sin embargo, parece necesario poder definir la fealdad sin depender de la belleza, y en ese sentido nos encontramos con un fenómeno cotidiano del que se hace lo posible por ocultar, ya que este implica decadencia, implica asco, náuseas, implica todo aquello que una sociedad, familia o persona no quiere mostrar a los otros, es aquello que no se quiere externalizar.

Así como los cánones de belleza han ido cambiando con el tiempo, los cánones de fealdad cambian también, incluso considerando feo aquello que siglos antes se considero como bello. Ejemplo de ello es la visión con respecto a la figura física de la mujer. Así como en la época gótica y renacentista se consideraba a la mujer más maciza como bella, es el caso de la Venus de Milo de Botticelli, hoy ese tipo de físico representado por la Venus es más bien considerado como feo, favoreciendo figuras físicas mucho más delgadas como las representadas por el pintor ruso contemporáneo Konstantin Razumov.

Siguiendo esta idea de que lo feo es oculto, Dante en el Infierno devela toda esa estética de fealdad presente pero no asumida. El Infierno, por tanto se encuentra bajo tierra, donde sólo los muertos pueden llegar. Mas, en este relato poético creado por Alighieri, la fealdad se termina considerando una belleza, dado por el relato y la especificación de las imágenes que se pueden construir a partir de los versos escritos. No obstante esta fealdad expresada en el Infierno no es casual, ya que su utilización apunta al realce con un mal moral, vale decir, lo malo no sólo como malo moral, sino que también en lo estético. Así lo recuerda Umberto Eco de Karl Rosenkranz y su

casualidad, sino más bien, elaborados y desarrollados con una sutileza y elegancia notable que tiene claramente una razón, y que se puede mencionar como la tercera justificación de la escritura de la *Commedia*, el desarrollo de *il Dolce stil nuovo*.

Es importante recordar que el mismo poeta filósofo señala que la lectura de sus libros y sobre todo la *Commedia* debe ser abordada de cuatro formas distintas, que son las mismas formas que Santo Tomas de Aquino propone para la revisión de la Biblia, vale decir, desde una perspectiva: literal, alegórica, moral y anagógica (ANTONIOLETTI: 1957,48). Por esta razón es importante dar por lo menos una pequeña mirada a esa área literal de la *Commedia*, la que se enmarca en el aspecto estético de la literatura, porque es este punto el que finalmente permitirá llegar a una interpretación de carácter político-moral.

Por esta perspectiva literal, es necesario explicar en qué consiste *Il dolce stil nuovo*, por ser la forma de escritura de Dante, y que en gran medida explica la belleza de las formas usadas por el florentino.

Este estilo es un modo de escritura muy arraigado en las antiguas escuelas de origen boloñés, y que más tarde daría el nombre de *Il dolce stil nuovo*. Esta es una forma renovada de la escritura provenzal, donde se desarrolló la escritura erótica, aunque esta vez con algunos nuevos matices de enorme interés, “logrando una maestría en el manejo de la lengua italiana que justificó plenamente su designación como *dolce stil*” (BARCELÓ: 20003, 16).

A pesar que Dante es el creador de esta corriente de poetas, el que puso los cimientos de esta tendencia es Guido Guinizelli, de quien se sospecha que habría vivido entre los años 1230 al 1275, definiendo el concepto de *gentilezza* en la poesía, vale decir, la nobleza como una característica espiritual que se ve develada en la propensión al amar, y al crear la imagen de la *Donna Angelicata*.

Dante se apego a estos conceptos, sosteniendo además una fluida correspondencia con varios escritores y poetas de la época, en las que se enviaban sonetos y canciones que planteaban dudas y problemas al respecto, reprochaban la actitud de algún individuo conocido o

---

“Estetica de lo Feo” de 1853, donde establece una analogía entre lo feo y el mal moral. “Del mismo modo que el mal y el pecado se opone al bien, y son su infierno, así también lo feo es ‘el infierno de lo bello’” (ECO; 2007, 16).

El Infierno de Dante, es inspirado por Virgilio y probablemente también por la tradición árabe encarnada en Mahoma y su viaje relatado en “El libro de la escala” donde además de subir hasta el octavo cielo acompañado por el Arcangel Gabriel recorre las siete tierras del Infierno. Por lo tanto, la fealdad del texto de Alighieri ya tiene un origen en otros relatos anteriores, aunque sin duda el poeta florentino maravilla al lector de esta fealdad expresada con precisión y encanto, envolviendo al lector con los elementos de realidad del relato, cumpliendo con la misión medieval de advertir constantemente al pecador en la Tierra cual será su castigo por la eternidad.

insultaban a algún amigo, con el fin de obtener una respuesta también al modo de soneto. Por medio de éstos, no sólo se permite enriquecer su estilo de escritura, sino que además establece una profunda amistad con Guido Cavalcanti, hijo de Cavalcante Cavalcanti, personaje con el que Alighieri se encuentra y conversa en el Infierno (ALIGHIERI: 1946, Canto X, 108).

Volviendo al aspecto estético de la *Commedia*, y sobre todo del Infierno, es bueno destacar su imagen de permanente oscuridad y frío, de desamparo total, de putrefacción, de la soledad más absoluta y del arrojo más desolado, esto si se considera sólo el aspecto espacial, lo que no quita que las personas que habitan el lugar le den vida, ya que “allí hay personas de carne y hueso y no sombras vanas” (JARAMILLO; 1965, 19).

El Infierno es donde se expresa el mayor nivel de fealdad y ordinareiz, prueba de aquello es el canto XXI, donde a orillas de un lago hirviente, diablos y barateros pelean. El texto que se presenta a continuación corresponde a dicho texto del Infierno, donde se da esta discusión, y que se puede apreciar de forma completa tanto en italiano como español ya que “ha de saberse que ninguna cosa armonizada por vínculo poético (*per légame musaico*) se puede trasladar de su lengua a otra sin que se destruya toda su dulzura y armonía”(BARCELÓ: 2003, 12)(ALIGHIERI: CONVIVIO I VII, 14) y así mostrar con detalle la bella sutileza de lo grotesco y horrible del Infierno en manos de Dante:

#### Canto XXI

1. *Corsì di ponte in ponte, altro parlando  
Che la mia Commedia cantar non cura,  
Venimmo; e tenevamo 'l colmo, quando*

2. *Ristemmo per veder l'altra fessura  
Di Malebolge, e gli altri pianti vani;  
E vidila mirabilmente oscura.*

3. *Quale nell'arzana de' Viniziana  
Bolle el invierno, la tenace pece  
A rimpalmar li legni lor non sani*

4. *Che navicar non ponno; e 'n quella vece  
Chi fa suo legno nuovo, e chi ristoppa  
Le coste a quel che più viaggi fece;*

5. *Che ribatte da proda, e chi da poppa  
Altri fa remi, e altri volge sarte;  
Chie terzeruolo ed artimón rintoppa;*

#### Canto XXI

1. Así de puente en puente, hablando  
De lo que mi comedia no se cura,  
Ambos llegamos a la cima, cuando,

2. Nos detuvimos, a mirar la hondura  
De Malebolge, entre quejidos vanos  
Y asombrado quedé cuanto era oscura.

3. Tal como en su arsenal, los venecianos  
Hacen hervir la brea en el invierno,  
Al reparar sus buques no bien sanos,

4. Que no navegan, y en trabajo alterno  
Nuevos fabrican; sientan bien la estopa,  
Al que la hizo largos viajes con gobierno,

5. Golpeando ya de proa, ya de popa,  
Mientras que tuercen cables, labran remos,  
Con la mesana y artimón en topa,

6. *Tal non per fuoco, ma per divina arte,  
Bollìa laggiuso una pegola spessa,  
Chè 'nviscava la ripa d'ogni parte.*
7. *I' vedea lei, ma non vedeva in essa  
Ma' che le bolle che 'l bollor levava,  
E gonfiar tutta, e riseder compressa.*
8. *Mentr'io laggiù fisamente mirava  
Lo duca mio, dicendo: "Guarda! Guarda!"  
Mi trasse a sè del luogo dov'io stava.*
9. *Allor mi volsi, come l'uom cui tarda  
Di vederque che gli convien fuggire,  
E cui paura súbita sgagliarda;*
10. *Che, per veder, non indugia 'l partire:  
E vidi dietro a noi un diavol nero,  
Correndo su per lo scoglio venire*
11. *Ahí, quant, egli era nell' aspetto fiero!  
E quanto mi pareva, nell'atto, acerbo,  
Con l'ali aperte, e svra i piè liggiero!*
12. *L'omero suo, ch'era acuto e superbo,  
Cárcava un peccator con ambo l'anche;  
Ed ei tenea de' piè ghermito il nerbo.*
13. *Del nostro ponte (disse), o Malebranche,  
Ecco un degli anzian di santa Zita:  
Mettetel sotto; ch'i' torno per anche*
14. *A quella terra che n'e ben fornita.  
Ogni uom v'e barattier, fuor che Bonturo:  
Del no, per li danar, vi si fa ita.-*
15. *Laggiù 'l butt'o; e per lo scoglio duro  
Si volse; e mai non fu mastino sciolto  
Con tanta fretta a seguitar lo furo.*
16. *Quei s'attuffò; e tornò su convolto  
Ma i demon, che del ponte avean coverchio,  
Gridâr: - Qui non ha luogo il Santo Volto;*
17. *Qui si nuota altrimenti che nel Serchio.  
Però, se tu nun voi de' nostri graffi,  
Non far sovra la pegola soverchio.-*
18. *Poi l'addentâr con più di cento raffi;  
Disser: - Covertò convien che qui Balli;  
Sì che, se puoi nascosamente accaffi. -*
6. Tal, sin fuego, por arte y fin supremo,  
Un espeso betún abajo hervía,  
Que llenaba el abismo en sus extremos.
7. No veía su fondo, más veía  
El borbollón que en el hervor se alzaba,  
Se hinchaba y comprimido descendía.
8. En tanto que hacia abajo yo miraba,  
Mi guía me previno: "¡Guarda! ¡guarda!  
Y al borde sombrío me apartaba.
9. Volviame entonces, como aquel que tarde  
En ver el riesgo que evitar debiera,  
A quien pavura súbita y acobarda,
10. y aun viéndola trepida y aun espera.  
A un diablo negro vi, que descendía,  
Cruzando por las rocas de carrera.
11. ¡Oh! ¡Cuán fiero su aspecto parecía!  
¡Cuánta maldad en su ademán acerbo,  
En su ágil paso, y alá que tendía!
12. Sobre su agudo lomo, alto y superbo,  
De ambas piernas cargado, conducía,  
Asiendo los jarretes, a un perverso.
13. Desde el puente a los diablos decía:  
"De Santa Zita traigo aquí un anciano  
Échalo abajo: más hay todavía
14. "tiene muchos la tierra de Lucano;  
Que barateros son, menos Bontuno,  
Que cambió el no por sí con oro en mano
15. Lo echó al abismo; y el escollo duro,  
Volvió a subir, como mastín soltado  
Tras el ladrón que corre con apuro
16. Zabulló, resurgiendo el anegado,  
Y gritaba la turba endemoniada:  
"Aquí la imagen santa no ha colado:
17. "no como en Serchio por aquí se nada:  
Si no quieres probar nuestros rejonos,  
Guarda de repetir otra empinada".
18. Y al pincharle con más de cien arpones,  
Gritaban: "Baila, y roba bien tapado,  
Si aún lo puedes hacer entre ladrones".

19. *Non altrimenti i cuochi a' lor vassalli  
Fanno attuffare en mezzo la caldaia  
La carne con gli uncin, perchè non galli.*

20. *Lo buon maestro: - Acciocchè non si paia  
Che tu ci sii, mi disse, giù t'acquatta  
Dopo uno scheggio chè alcun schermo t'haia;*

21. *E, per nulla offension ch'a me sia fatta,  
Non temer tu; ch'i' ho le cose conte,  
Perch'altra volta fui a tal baratta.-*

22. *Poscia passò di là dal co' delñ ponte:  
E com'ei giunse in su la ripa sesta,  
Mestier gli fu d'aver sicura fronte.*

23. *Con quel furore e con quella tempesta  
Ch'escono i cani addoso al poverllo,  
Che di súbito chiede ove s'arresta;*

24. *Usciron quei ndi sotto 'l ponticello,  
E volser contra lui tutti i ronigli:  
Ma ei gridò: -Nessun di voi sia fello.*

25. *Innanzi che l'uncin vostro mi pligi,  
Traggasi avanti l'un di voi, che m'oda;  
E poi di ranciarmi si consigli.-*

26. *Tutti gridaron:- Vada Malacoda.-  
Per ch'un si mosse ( E gli altri stetterfermi)  
E venne a lui, dicendo: - Che gliapproda?-*

27. *Credi tu, Malacoda, qui vedermi  
Esser venuto (disse 'l mio maestro)  
Sicuro già da tutti i vostri schermi,*

28. *Senza voler divino e fato destro?  
Lasciami andar: chè nel Cielo é voluto  
Ch'i' mostri altrui questo cammin silvestro.-*

29. *Allor gli fu l'orgoglio sì cadutto,  
Che lasciò cascar l'uncino a piedi.  
E disse agli altri: - Omai non sia feruto. -*

30. *E 'l duca mio a me:- O tu, che siedì  
Tra gli scheggion del ponte, quatto quatto,  
Sicuramente omai a me ti riedi. -*

19. No de otro modo, pinche aleccionado,  
Hunde con tenedor en el caldero,  
Carne que sobre el caldo se ha asomado.

20. “Que no te vean bueno considero”;  
Dijo el maestro, “y tras de alguna roca,  
Debes buscar algún abrigadero.

21. “No temo ofensa en lo que a mí se toca;  
Ya otra vez que bajara a esta morada,  
Hálleme en semejante trifulca”.

22. El puente atravesó con planta osada,  
Y al borde negro de la sexta fosa,  
Mostró a todos su frete asegurada.

23. Con el furor y rabia tempestuosa,  
Que entre los perros un mendigo mueve,  
Si pide caridad con voz quejosa,

24. Tal la infernal mesnada se remueve,  
Y endereza con furia sus rejonas;  
Mas él grita: “Que nadie sea aleve;

25. “antes que me toquéis con los arpones,  
Que alguno se adelante; ya veremos  
Si se atreven, después de mis razones”.

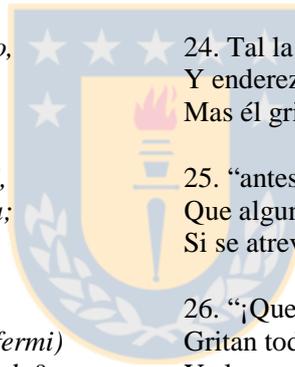
26. “¡Que vaya Malacoda!” los blasfemos,  
Gritan todos. Sólo uno se adelanta;  
Y el maestro pregunta: “¿Qué tenemos?”

27. “¿Piensas tú Malacoda, que me espanta  
Llegar inerme a este lugar dañino?  
¿Piensas que puedes aquí fijar la planta

28. Sin el auxilio del favor divino?  
Déjame continuar, que quiere el cielo,  
Que otro guíe en el áspero camino”.

29. Dijo el maestro: y el demonial suelo  
Dejó el arpón caer, amedrentado:  
“¡No le hieran!”, gritando con recelo.

30. Y el maestro siguió: “Tú, que abrigado  
Te hallas bajo del arco de este puente,  
Ven, nada temas, todo está salvado”.



31. *Per ch'io mi mossi, e a lui venni ratto,  
E i diavoli si ferce tutti avanti,  
Sì ch'io temetti non tenesser patto.*

32. *E così vid'io già temer li fanti  
Ch' uscivan patteggiatti di Coprona  
Veggendo sè tra nemeci cotanti.*

33. *I' m'accostai con tutta la persona  
Lungo 'l mio duca; e non torceva gli occhi  
Dalla sembianza lor, ch'era non buona.*

34. *Ei chinavan li raffi, e – Vuoi ch'i' 'ltocchi  
(Diceva l'un con l'altro) in sul groppone? -  
E rispondean: - Sì, fa che gliele accocchi. -*

35. *M aquel demonio che tenea sermone  
Col duca mio, si volse tutto presto  
E disse: - Posa, posa, scarmiglione. -*

36. *Poi disse a noi: - Più oltre andar per questo  
Scoglio non si potrà; perocchè giace  
Tutto spezzato al fondo l'arco sesto.*

37. *E se l'andare avanti pur vi piace,  
Andatevene su per questa grotta:  
Pressò è un altro scoglio che via face.*

38. *Ier, più oltre cinqu'ore che quest'otta,  
Mille dugento sesenta sei  
Annie compièr che qui la via fu rotta.*

39. *I' mando verso là di questi miei  
A riguardar s'alcun se ne sciorina.  
Gite con lor; ch'e' non saranno rei.*

40. *Tràtti avanti, Alichino e Calcabrina  
(cominciò egli a dire), e tu cagnazzo:  
E Barbariccia guidi la decina.*

41. *Libicocco vegna oltre, e Draghignazzo,  
Ciriatto sannuto, e Graffiacane,  
E Farfarello, e Rubicante pazzo.*

42. *Cercate intorno le bollenti pane.  
Costor sien salvi insino all'altro scheggio  
Che tutto 'ntero va svra le tane. -*

31. Corrí al él con paso diligente,  
Y pensé fuese el pacto fementido,  
Al ver los diablos avanzar de frente.

32. Así vide un ejército, rendido  
De Caprona salir, lleno de susto,  
Ante el contrario fuerte y prevenido

33. De mi maestro a la actitud de ajusto,  
Si de su vista separa la mía,  
Ni de los diablos de semblante adusto.

34. Unos gritan: “¿Acaso convendría,  
Que probara el arpón?”. Y en eco fiero,  
Responden otros: “¡Bien, bueno sería!”

35. Pero el Demonio aquel que habló primero  
Con mí guía volviose presuroso,  
Y dijo: “¡Quieto, quieto, Escarmenero!”

36. Y nos habló tranquilo amistoso:  
“Es necesario hacer una parada”,  
Pues roto el puente esta del sexto arco.

37. “Mas si queréis seguir vuestra jornada  
Montad de esa caverna los peldaños  
Junto a la roca donde está su entrada

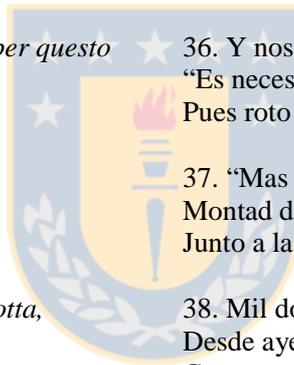
38. Mil doscientos sesenta con seis años,  
Desde ayer, con cinco horas del presente,  
Cuentan esos caminos soterraños.

39. Podéis subir por su áspera pendiente:  
Mando a los míos aclarar la vía,  
Mientras vigilo esta maldita gente”.

40. Y a la vez a los suyos les decía:  
“Alquino, Calcabrino, y tu, Calazo  
Y Barbarrecia que a vosotros guía,

41. Tú también, Libicoco, y Dragonazo;  
Tú, Ciriato el dentado y Rubicante,  
Con Garficán y Farfarel al paso,

42. Id en contorno del pez hirviente,  
Y haced pasar a salvo al otro lado  
A estos dos, del abismo por el puente”.



43. – *O me! Maestro, che è quel ch'i' veggio?*  
(*Diss'io*) *Deh! Senza scorta andiamci soli,*  
*Se tu sa' ir: ch'i' per me non la cheggio.*

44. *Se tu se' sì accorto come suoli,*  
*Non vedi tu ch'e' digrignan li denti,*  
*E con le ciglia ne minaccian duoli?-*

45. *Ed egli a me: - Non vo' che tu paventi;*  
*Lasciali digrignar pure a lor senno;*  
*Ch'ei fanno ciò per li lessi dolenti.-*

46. *Per l'argine sinistro volta dienno;*  
*Ma prima avea ciascun la lingua stretta*  
*Co' denti verso lor duca per cenno.*

47. *Ed egli avea del cul fatto trombetta.*  
(ALIGHIERI: 1935, 109 – 114)

43. “¡Ay, maestro!”, exclamé desconsolado,  
“prescindir de la escolta mejor fuera,  
Si sabes el camino antes andado

44. Si es siempre tu prudencia tan certera,  
¿No escuchas los chirridos que mascujan?  
¿No ves su ceja que amenaza fiera?

45. Y él: “nada temas; déjalos que rujan,  
Que se dirige el rechinar de dientes,  
Contra las almas que en la pez estrujan”

46. A la izquierda tornaron diligentes,  
Haciendo al jefe, cual señal secreta,  
Un apretón de lengua con los dientes,

47. Y el jefe de su culo hizo trompeta.

Este bello relato, aunque lleno de figuras tétricas, de gestos burdos y obscenos representan esa estética oscura y mal oliente del Infierno, como el primer pasó por medio de su poesía de distintas luces, como símbolos de lo errático e inseguro que se siente en este estadio, donde lo único que le da certeza y seguridad es su maestro Virgilio.

A Dante se le ha permitido recorrer lo más profundo de este lugar vacío de buena voluntad, de nula existencia de bondad, entendiendo que a partir de San Agustín, filósofo que Dante conoce bien, no existiría la maldad, sino más bien total ausencia de bien (*Privatio Boni*), esto permite entender mejor el panorama estético que el poeta florentino presenta, ya que las tierras infernales son completamente muertas, totalmente infértiles, lo que lleva a pensar, que si hubiese maldad, no por ausencia, si no por su real existencia, el panorama del Infierno, quizás tendría otras características completamente distintas.

La *Commedia* está compuesta claramente por tres etapas estéticas, una etapa compuesta por la oscuridad y la fealdad donde constantemente el poeta se ve enfrentado a personajes de la mitología, castigados por la eternidad y que sirven de protectores a los distintos círculos que componen el Infierno, y las dos siguientes que tienen que ver con el caso de la pureza que se respira en el Purgatorio, y finalmente la luz y claridad del Paraíso.

Sin embargo esta fealdad, si se puede permitir llamarla así, deja entre ver una belleza sublime, una construcción de personajes que regocija a la estética, quizás con ojos de un contemporáneo, como lo hecho por Virginia Huneus (2003) plasmándolo en

esculturas, cuadros y fotos, la belleza tétrica del Infierno se hace más patente, mas, no se debe, por ahora, alejarse del siglo XIV, y es necesario leer y analizar la *Commedia* como si se fuese un lector florentino, perteneciente a algún grupo de güelfos blancos o negros, ya que esto permite entender lo horrible que puede llegar a ser esta primera parte del texto dantesco.

No sólo en el Infierno, sino que en toda la *Commedia*, Dante rompe con esquemas y cánones, paradigmas de belleza que hasta esa época se valoraban y se apreciaban.

Uno de esos paradigmas rotos es la utilización del italiano, considerado en ese entonces un idioma vulgar, rechazando el latín como una lengua bella y docta, dándole un nuevo espíritu al italiano, tema que por lo demás ya se ha tratado, pero que claramente es parte de la ruptura de lo que se consideraba bello para la época (ALLIGHIERI: Sin data de fecha, Biblioteca Nacional de Chile, *Il Convito*, V, 9).

Dante, no sólo viaja al Infierno, pasando por el Purgatorio y luego al Paraíso, sino que además hace un recorrido por la historia estética de occidente, armando toda una arquitectura que se nos plantea como horrible o hermosa, fría o cálida, desagradable o acogedora, en la medida de que el poeta va estableciendo ciertos cánones de belleza o de no belleza en su poema, representando el estado de las almas en estos espacios del mundo inmortal. Así entonces se puede señalar, que la *Commedia* fue escrita con tres motivaciones bastante claras, que además coinciden con su estructura en triadas que son un patrón permanente dentro de su texto. En primer lugar se encuentra una fuerte crítica al latín como un idioma que está solo en las esferas más alta de la sociedad florentina del siglo XIII y XIV; segundo, su amor por Beatrice, que es fuente de inspiración en gran parte del texto; y tercero por la belleza y fealdad como parte esencial de la forma de escritura de aquel entonces, representadas por *Il dolce stil nuovo*. Tres ejes fundamentales para comprender la *Commedia*, y no solo eso, sino que son tres ejes que permiten ver lo esencial de la escritura, más allá de la petición de la propia Beatrice, quien en el Canto XXXII del *Purgatorio* pide a Dante escriba su viaje (ALIGHIERI; 1946, 213-215), pasando a ser un escrito necesario, no sólo para Dante como autor y relator, sino para los italianos, y más específico aun, los florentinos de la época, permitiéndoles entender aquellas cosas que parecían incompresibles, producto de la sectorización de la educación, filosofía y teología, que se acentuaba aun más con el latín, y obviamente un texto necesario para los ciudadanos y

pensadores de la actualidad, no sólo como investigadores o curiosos de la época de Dante, sino como individuos en sociedad entendiendo la dialéctica de la teología, la estética y la política que hasta estos tiempos se repiten, claro sí, con matices diferentes propios de la contemporaneidad.



## CAPÍTULO II: Las luces de la *Commedia*

### II.1. PREÁMBULO

El Profesor y sacerdote Agostino Molteni, en una charla del año 2011<sup>47</sup>, señalaba que la *Commedia* está llena de luces y sombras. Sombras que quedan evidentemente desarrolladas en la parte del Infierno. Aquí Dante llega a un bosque oscuro, para pronto, junto a Virgilio recorrerlo por completo, y posteriormente subir hasta el Purgatorio, en el cual, producto de la bondad, el arrepentimiento y la intención de salvación que tienen los moradores de esta parte del inframundo, existirá más claridad en los espacios físicos. Así finalmente llega al Paraíso donde la luz es brillante, absoluta, los colores se distinguen nítidamente y la figura de Beatrice vuelve a aparecer en gloria y majestad.

Estas luces y sombras no son casuales en el texto de Alighieri, sino que obedecen a toda una estructura literaria y poética que sirve de sustento al argumento final de la *Commedia*, al argumento que tiene que ver con el amor y la política en su Florencia natal.

### II. 2. ESTRUCTURA POÉTICA Y TEOLÓGICA

*Il dolce stil nuovo*, como ya se ha podido ver en el capítulo anterior, viene de los tempranos estudios de Dante influenciados por un estilo boloñés. Considerando además su profunda admiración por Virgilio y su *Eneas*, enseñada por su maestro Bruneto Latini que le sirvieron de motivación para adentrarse en los estudios de la literatura latina.

La *Commedia* tiene una estructura poética bastante rígida, que responde, sin duda alguna, a una estructura teológica, ya que el poema está estrictamente ceñido a una numerología que hace alusión directa a elementos de tipo religioso. De esta misma forma, la estructura religiosa toma caracteres políticos que fueron abordados en *De Monarchia*, texto en donde el poeta florentino acentúa la necesidad de un gobierno monárquico temporal universal, que ordene la situación política.<sup>48</sup> Esta estructura, en el caso de la

---

<sup>47</sup> Charla dada en el Paraninfo de la Universidad de Bio Bio, Concepción el día 15 de diciembre de 2011, organizada por la Escuela de Arquitectura de esa casa de estudios.

<sup>48</sup> Dante en *De Monarchia* hace una apología de la Monarquía como una forma de orden universal temporal que lleve a la felicidad, pero considerándola no como un bien en sí, sino más bien como la estructura menos

*Commedia*, se da por medio de “una serie graduada de unidades poéticas. La primera unidad poética es, por supuesto, el poema mismo. La segunda es la cántica, la tercera el canto, la cuarta el terceto, la última el verso” (WAISMANN: 1970, 19).

A partir de esta estructura, es difícil pensar que el poema haya sido escrito de esa forma por mera casualidad. La relación teología – poesía en el texto de Dante es directa, ya que al igual que como lo señala su primer biógrafo, Boccaccio, “bien parece que no sólo la poesía es teología, sino también que la teología es poesía” (1947, 104), y más aun considerando lo que Crespo recuerda en su libro *Dante y su obra*; “él mismo (Dante) llama a la *Comedia*, en el canto XXV del *Paraíso*, ‘Poema Sacro/ en el que han puesto mano cielo y tierra’ y puesto que varias veces se compara con David, al que consideraba un profeta”(1999, 107).

A esto se le suma las triadas, que en el caso de este poema son permanentes, por lo tanto, es difícil no pensar en Padre, Hijo y Espíritu Santo; la Divina Trinidad. De hecho Barceló lo demuestra diciendo que:

El poema recuerda permanentemente el símbolo del 3. La *Commedia* está escrita en estrofas de 3 endecasílabos organizados según el esquema original de Dante de la ‘*Terza rima*’ (Rimas ABA, BCB, CDC, Etc.), consta de 3 partes (Infierno, Purgatorio, Paraíso), cada una de las cuales tienen 33 cantos, con la excepción de la primera parte que cuenta con un canto introductorio adicional para completar el número perfecto de 100. También en cada uno de los 3 reinos ultramundanos se muestran 3 grandes regiones bien diferenciadas que corresponden a diferentes morales (2003, 38).

Al igual que en Barceló, se puede encontrar una observación a la estructura y la repetición del número tres en el texto, *Dante y la Divina Comedia* de Di Girolamo, quien señala:

Tres son los mundos: El Infierno, el Purgatorio, el Paraíso.

Treinta y tres son los cantos dedicados a cada uno de ellos.

Tres son los guías del poeta: Virgilio, Beatrice y San Bernardo.

Tres son las fieras que encarnaran los vicios que impiden el viaje purificador; El leopardo es la lujuria, el león es la soberbia, la loba es la avaricia.

---

mala de gobernar tomando en cuenta la rapidez con que se deben tomar decisiones para ordenar la estructura social de aquel entonces, justificación que está dada por la experiencia del Sacro Imperio Romano. Tema que será profundizado en el capítulo IV.

Tres son los colores que visten a Beatrice cuando aparece en el nivel superior del Purgatorio (Canto XXX, Purg. 28 - 33); El blanco de la fe, el verde de la esperanza y el rojo de la caridad (2001, 20).

Por su parte, Waismann también hace un pequeño recuento de la estructura del poema, agregando un comentario más alusivo a la percepción psicológica que provoca la numerología en Dante:

El sentido de la forma es tan agudo en Dante que le ha conducido a formas deletéreas del formalismo. La mística de los números, el misticismo pitagorizante le han cautivado, evidentemente, y eso se advierte fácilmente en su poema: la manifiesta preferencia por las triadas (tres son los reinos de ultratumba; tres las virtudes teologales, y sobre ellas el poeta es decisoriamente examinado, como en una ordalía; la visión de Trinidad es el colofón del poema entero; etc.), tétradas (cuatro son las virtudes cardinales), septenios (siete son los círculos del purgatorio), enéadas (nueve son los círculos del infierno), décadas (diez son los fosos de Malebolge; el poema se compone de diez cantos, o sea cien) convierte al poema dantesco en una preciosa fuente para el etnólogo contemporáneo (1970,30).

Ahora, si se tomara una postura mucho más meticulosa, se podría decir que: 9 son los círculos del Infierno, y 9 es múltiplo de 3. Cada una de las 3 partes en que está dividido el poema consta de 33 cantos, que podrían ser asociados con la edad de muerte de Jesucristo, no obstante, “si la exegesis tradicional consideraba este último número como cristológico por representar la ‘plenitud de la edad’, que fue precisamente la que Cristo tenía al morir para redimirnos, Dante, en *Il Convivio*, discute el asunto y llega a concluir que el Salvador debió de morir a los 35 años, en vista de lo cual hemos de pensar que el numero 33 sería una duplicación del 3” (CRESPO; 1999, 113). El texto además es escrito en el 1300, justo cuando el propio Dante cumplía los 35 años<sup>49</sup>, fecha presente en el poema, *Nel mezzo del cammin di Nostra vita* (ALIGHIERI: 1997, Inf. I, 1), y que coincide a posteriori con el primer año santo de la Iglesia Católica, y el Papa da indulgencia plenaria para todos aquellos que peregrinan a Roma.

---

<sup>49</sup> “Los biógrafos de Dante fijan su nacimiento en mayo de 1265. Así en 1300, al comenzar la *Divina Comedia*, podía decir en verdad que estaba ‘En medio del camino de la vida’; Es decir, a la edad de treinta y cinco años, que según su opinión, en *Il Convitto*, media la jornada de setenta años, a que se extiende frecuentemente el viaje de nuestra existencia” (DE MOLINS; 1944, 37).

Mas, los cantos oscilan entre 115 y 160 versos, que permite al sumar sus dígitos obtener siempre resultados entre 4, 7, 10 o 13, lo que no parece nada casual, primero porque los números recién mencionados son 4, la suma de los dígitos de uno de ellos da 4, y 4 es el símbolo de las cosas temporales, ya que 4 son las estaciones del año, 4 son los puntos cardinales y 4 son los elementos químicos primarios. Además Dante hace que este número simbolice la firmeza moral, ya que 4 son las virtudes cardinales<sup>50</sup>.

El 7 es el número de la perfección, 7 son los pecados capitales<sup>51</sup>, 7 son las virtudes teologales<sup>52</sup> más las cardinales y 7 son los círculos del Purgatorio, como simbolizando el paso al Paraíso.

En el caso del 10, éste representa la ley, los 10 mandamientos y si a esos se le agrega la Santísima Trinidad como legisladora, da como resultado 13. Por lo tanto la Justicia misma, número que además representa a San Pablo, como el apóstol decimotercero.

Más aun, Crespo muestra que en el Canto XXIX del Purgatorio “Los veinticuatro ancianos que caminan coronados de lirios son los veinticuatro libros del Antiguo Testamento, según el computo de San Jerónimo; los cuatro animales que le siguen, son los cuatro Evangelios; el grifo que tira de un carro representa a Cristo, y el carro mismo a la Iglesia, y así sucesivamente” (1999, 109).

Lo interesante de esto, es que toda la numerología presente en la *Commedia*, tiene directa relación con factores netamente religiosos. Por lo tanto, no sólo el poema que estructura espacios infra y supra humanos están expresadas en el texto de forma hermosa, sino que hay una serie de elementos simbólicos muy propios de la época de Dante, que es necesario develar y comprender, ya que son estos elementos los que permiten, en primer lugar, una visualización del contexto teológico – político de aquel entonces, y segundo, porque son estos elementos los que pasan a ser parte esencial del fundamento de Dante con respecto a su idea de una monarquía temporal universal, que es base fundamental para entender su visión política.

---

<sup>50</sup> Las Virtudes Cardinales son las consideradas por los Antiguos Griegos para ser un buen ciudadano; *Andreia* (ανδρεία - valentía), *Sofrosine* (σωφροσύνη - moderación), *dicaiosine* (δικαιοσύνη - justicia), más la agregada por Platón en su texto *La República*, *Phronesis* (φρόνησις - prudencia).

<sup>51</sup> Los pecados capitales son una clasificación de los vicios realizados por el cristianismo para la enseñanza de su moral. Estos son: Lujuria, Gula, Avaricia, Pereza, Ira, Envidia, Soberbia.

<sup>52</sup> Las virtudes Teologales son las virtudes que Dios infunde en el hombre en su inteligencia. Estas son la Fe, Esperanza y Caridad.

### II. 3. ESTRUCTURA ESTÉTICA

Con respecto a la estructura estética presentada por Alighieri, es necesario señalar dos aspectos bastante notorios y que son una constante en el poema. El primero de ellos es un principio de adecuación o acomodación, en la que el poeta filósofo modifica el discurso tanto de él como de los personajes de acuerdo al contexto en la que se encuentran dentro del relato, y segundo, el principio de forma.

Para Waismann, el primer elemento, esta adaptación, consiste en que “el autor adecue su lenguaje a la situación, al tema, al personaje. Es este un principio capital de la retórica de Dante, imbuido de la clasicidad, debe haberlo conocido perfectamente” (1970, 18). Prueba de esto, es el trabajo del poeta *De vulgari eloquentia*, que es prácticamente un texto de filosofía del lenguaje, en la que entiende y explica bastante bien cómo el lenguaje es y debe ser modificado dependiendo del contexto en el que se encuentre: “Existen palabras propias de los niños, otras de mujeres, otras de varones, y de éstas, unas son rústicas, otras urbanas; y las que llamamos urbanas se dividen en dos clases: unas son elegantes y mórbidamente pulidas, otras son rudas e hirsutas”(WAISMANN:1970, 18).

Esto no sólo tiene que ver con una forma de escritura determinada bajo el contexto en el cual se sitúa a los personajes, sino que además tiene que ver con la idea de que los espacios físicos generan una cierta emotividad, o si se prefiere, hay una psicología del espacio utilizado. Por ende, la presencia de determinados personajes dentro de lugares específicos del poema, tiene directa relación con el grado de emotividad que su discurso busca provocar en el lector. Por ejemplo, la emotividad producida en el Infierno es claramente diferente a aquella que provoca el Paraíso, porque su existencia está regida necesariamente por la situación, por el contexto y el espacio, por lo tanto Dante “debe haber experimentado el estatuto existencial de lo que hacía” (WAISMANN: 1970, 19).

Por lo mismo, se puede decir, que “Dante, tomando elementos de la tradición e inventando por su cuenta, logra articular una brillante serie de símbolos de acuerdo con las necesidades poéticas del canto que está escribiendo” (CRESPO: 1999, 109).

Símbolos que no sólo se ven en la utilización de números o ecuaciones a partir de versos y párrafos, sino que en la forma en cómo termina cada uno de los mundos; mundos que claramente hacen alusión a un finiquito, a un cumplimiento de misión, dando paso a un nuevo Dante, a un Dante renovado y dispuesto a enfrentar lo que vendrá, así entonces:

“‘Estrellas’, stelle, son las palabras que cierran cada uno de los tres mundos. El canto XXXIV del Infierno termina con el verso 139:

*E quindi uscimmo a rivedere le stelle* (salimos a ver de nuevo las estrellas)

El canto XXXIII del Purgatorio termina con el verso 145:

*Puro e disposto a salire alle stelle* (Puro y dispuesto a subir a las estrellas)

El canto XXXIII del paraíso termina con el verso 145:

*L'amor che move il sole e l'altre stelle* (amor que mueve el sol y las estrellas)” (Di GIROLAMO: 2001, 29-36).

El segundo factor de relevancia dentro de la estructura de la *Commedia* es la forma. El que Dante escribiese su obra en tercetos, vale decir, utiliza tres veces la misma rima, precipita al lector a percibir una sonoridad. El poema termina siendo una canción, su sonoridad es ineludible, provocando inminentemente una sensación diferente a que si el texto fuese escrito como una novela o un poema normal. Esto sin considerar que existen versiones de la obra de Dante que han sido traducidas y modificadas al género narrativo,<sup>53</sup> quizás más agradable para aquel que no está tan acostumbrado a la lectura poética, pero que sin embargo falta a la intencionalidad del escrito, tal cual como lo señala el poeta florentino, quien además piensa que las traducciones hacen perder la hermosura de éstos.

*E però sappia ciascuno che nulla cosa per légame musaicoarmonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare, senza romperé tutta sua dolcezza e armonía. E questa è la cagione per che Omero non si mutò in greco e latino, como l'altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che li versi del Salterio sono senza dolcezza di música e d'armonia; chè essi furono trasmutati dèbreo in greco e di greco in latino, e ne la prima trasmutazione tutta quella dolcezza venne meno.*<sup>54</sup> (ALIGHIERI; 1997, Convivio I, 891)

---

<sup>53</sup> Alguna de estas versiones están ya mencionadas en la nota 2.

<sup>54</sup> Mas sepan todos que ninguna cosa armonizada por mosaicos enlace se puede traducir de su habla a otra, sin romper toda su dulzura y armonía. Y esta es la razón porque Homero no se tradujo del griego al latín, como otros escritores que de ellos tenemos. Y esta es la razón por la cual los versos de Salterio no tienen dulzura ni de música ni de armonía; porque fueron traducidos del hebreo al griego y del griego al latín, y en la primera traducción vino a menos toda la dulzura.

Dentro de la estructura estética de la *Commedia* es necesario ver los distintos cambios que sufren los personajes míticos, tanto del Infierno, del Purgatorio y del Paraíso.

En el Infierno son constantes las modificaciones morfológicas que experimentan los habitantes, pasando de ser personas o seres normales a adquirir características físicas monstruosas o muy alejadas de una anatomía humana. Cambios de los cuales el mismo Dante se sorprende:

*Se tu se' or lettore, a creder lento*

*Ciò ch'io dirò, non sarà meraviglia,*

*Ché io che'l vidi, a pena il mi consento.* (ALIGHIERI; 1997, Inf. XXV, 46 – 48, 176).

(Si eres lector de creencia algo tardía,  
Por lo que diga, no es extraña cosa,  
Pues mi vista lo vio, y aun desconfía.)

Es el caso de Medusa que en el Infierno poseía serpientes como cabellos;

*E con idre versdissime eran cinte;*

*Serpentelli e ceraste avien per crine,*

*Onde le fiere tempie erano avvinte.* (ALIGHIERI; 1997, Inf. IX, 40 – 42, 82)

(Ceñido el vientre de hidras muy verdosas,  
Y en las sienes, cual suelta cabelleras,  
Cerastos y serpientes venenosas.)

Mirra que es convertida en un árbol; Sabelino, Nasidio, Cadmo y Aretusa Ovidio en serpiente;

*Com'io tenea levate in lor le ciglia,*

*E un serpente con sei piè si lancia*

*Dinanzi a l'uno, e tutto a lui s'appiglia.*

Espiando con mirada cuidadosa,

Serpiente con seis pies veo que avanza,

Y a uno de ellos se enrosca presurosa.

*Co' pie di mezzo li avvinse la pancia*

*E con li anterior le braccia prese;*

*Poi li addentò e l'una e l'altra guancia;*

Hunde las patas medias en la panza,

Con la de arriba ciñe brazo y brazo,

Y con las uñas hasta el rostro alcanza:

*Li diretani a le cosce distece,*

*E miseli la coda tra 'mbedue*

*E dietro per le ren sú la ritese.*

Las patas bajas, con cerrado lazo

Toman los muslos, y la cola erguida

Entre ambos mete, y roza el espinazo.

*Ellere abbarbicata mai non fue  
Ad alber sí, come l'orribal fiera  
Per l'altrui membra avviticchiò le sue.*

Jamás la yedra a un árbol adherida,  
Se aferro a su tronco y gajos cual la fiera  
Con los miembros del hombre confundida,

*Poi s'appiccar, come di calda cera  
Fossero stati, e mischiar lor colore,  
Né l'un né l'altro gi'a parea quel ch'era:*

Pues derretidos, cual caliente cera,  
Uno y ninguno en forma y colorido  
Era uno otro de lo que antes fuera;

*Come procede innanzi da l'ardore,  
Per lo papiro suso, un color bruno  
Che non è nero ancora e l bianco more.*

Así el papiro en brasas encendido,  
Se retuerce, tomando tinta oscura,  
Que no es negra ni blanca como ha sido.

*Li altri due'l riguardavano, e ciascuno  
Gridava: "Omè, agne, come ti muti!  
Vedi che giànon se' né due né uno".*

Los otros dos miraban con pavora,  
Y "¡cual cambias Añel!" ambos gritaban,  
"dos no son, ni uno solo, en su figura"

*Già eran li due capi un divenuti,  
Quando n'apparver due figure miste  
In una faccia, ov' eran due peruti.*

Una sola cabeza ambos formaban,  
Es un solo semblante se fundían,  
Bien que rasgos perdidos aun mostraban

*Fersi le braccia due di quattroliste;  
Le cosce con le gambe e'l ventre e'l casso  
Divenner membra che non fuor mai viste*

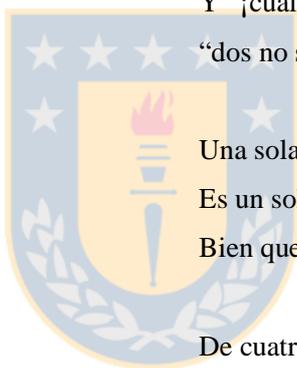
De cuatro brazos, dos aparecían:  
Pecho, pierna y vientre, al deformarse,  
A miembros nunca vistos parecían.

*Ogne primaio aspetto ivi era casso:  
Due e nessun l'immagine perversa  
Parea; e tal sen gío con lento passo.*

El primitivo aspecto al transformarse,  
De ninguno y los dos bulto malvado  
A lento paso comenzó a arrastrarse

*Come 'l ramaro sotto la gran fersa  
Dei dí canicular, cangiando sepe,  
Folgore par se la via attraversa,*

Cual lagarto en verano, apresurado  
Cruza el camino de otra mata en busca,  
Que parece relámpago animado,



*Sí pareva, venendo verso l'epe  
Di li altri due, un serpentello acceso,  
Livido e nero come gran di pepe;*

*E quella parte onde prima è preso  
Nostro alimento, a l'un di lor trafisse;  
Poi cadde giuso innanzi lui disteso.*

*Lo traffito 'l mirò, ma nulla disse;  
Anzi, co' piè fermati, sbadigliava  
Pur come sonno o febbre l'assalisse.*

*Elli 'l serpente e quei lui riguardava;  
L'un per la piega e l'altro per la bocca  
Fummavan forte, e 'l fummo si scontrova.*

*Taccia Lucano omai là dov' e' tocca  
Del misero Sabello e di Nasidio,  
E attenda a udir quel ch'or si scocca.*

*Taccia di Cadmo e d' Aretusa Ovidio,  
Chè se quello in serpente e quella in fonte  
Converte poetando, io non lo 'nvidio;*

*Ché due nature mai a fronte a fronte  
Non trasmutò sí ch'amendue le forme  
A cambiar lor matera fosser pronte.*

(ALIGHIERI; 1997, Inf. XXV, 49 – 102,  
176, 179)

Así cual grano de pimienta fusca,  
Lívida sierpecilla que ira enciende,  
La panza de los otros dos rebusca.

A uno, su dardo malicioso atraviesa  
Por do se toma la primer comida:  
Salta ligera, y a sus pies se extiende.

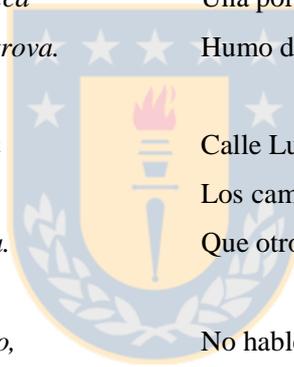
La sombra con la vista amortecina,  
De pie la mira y sin cesar bosteza,  
Como de fiebre o sueño poseída.

Serpiente y sombra se miran con crudeza;  
Una por boca y otra por llaga,  
Humo despiden como nube espesa.

Calle Lucano que el cantar propaga  
Los cambios de Sabelio y de Nasidio,  
Que otro cambios los suyos deja en zaga.

No hable de Cadmo y Aretusa Ovidio,  
Que el al uno en serpente y otra en fuente,  
Su musa convirtió, no se lo envidio;

Pues jamás dos naturas, frente a frente,  
Trasmutaron su esencia con su forma,  
Ni en materia, de modo tan repente.



Tiresías que cambio dos veces de sexo, quedando finalmente como mujer, Vanni Fucci quien atravesado por una serpiente se convierte en ceniza y vuelve a su forma original;

*Ed ecco a un ch'era da nostra proda,  
S'avventò un serpente che'l trafisse  
Là dove'l collo a le spalle s'annoda.*

*Né O sí tosto mai né I si scrisse,  
Com' el s'accese e arse, e center tutto  
Convenne che cascando divenisse;*

*E poi che fu a terra sí distrutto,  
La polver si raccolse per sé stessa*

*E' n quel medesimo ritornò di butto.* (ALIGHIERI; 1997, Inf. XXIV, 99 – 102, 172, 173)

(Vemos venir errante un alma sola,  
Una serpiente brava lo atraviesa  
Donde la espalda se une con el cuello.

Dos letras no se escriben más aprisa,  
Cual tardara en arder el condenado,  
Y quedar reducido a una pavesa;

Su ceniza en el suelo se ha juntado,  
Y por sí mismo el mísero desecho,  
La primitiva forma ha recobrado.)

Si observamos las metamorfosis del Purgatorio, quizás no sean tan elocuentes estéticamente como las del Infierno, ya que no todos los personajes sufren un cambio morfológico, y las que lo sufren son generalmente mujeres bellas que toman un aspecto muy poco amenazante. Éstas, por ejemplo, son convertidas en seres alados, constelaciones y débiles vegetales o en elementos asociados a la música como el caso de Siringa, convertida en caña, materia prima del instrumento musical que lleva su nombre; Elice transformada en Osa Mayor; Filomena convertida en un ruiseñor. Sin embargo, la gran mayoría de los personajes no son cambiados a objeto u otros seres, sino más bien, sufren cambios internos, cambios espirituales, encontrando el pesar de sus pecados en el momento

de su muerte. Por lo tanto en el Purgatorio, sus almas habitantes, ruegan por misericordia, y experimentan el arrepentimiento por la eternidad.

Finalmente en el Paraíso se encontrará también varias metamorfosis pero a seres hermosos y magníficos, como el caso de Ariadna, transformada en corona de estrellas; Glauco convertido en Dios marino.

Esta apelación de Dante a personajes mitológicos que cambian su anatomía tiene, además del recurso estilístico, que ver con la idea de ir cambiando hasta encontrar la forma que se adquiriría por la eternidad. Un recurso estético a tener en consideración a la hora de leer la *Commedia*, ya que bajo esta perspectiva también encontramos en el texto dantesco una permanente búsqueda de la belleza, incluso hasta en las cosas más feas.<sup>32</sup>

#### II. 4. ESTRUCTURA DEL INFIERNO

Como este trabajo de investigación tiene directa relación con el Infierno, es necesario hacer una inspección a la estructura de este. Cuáles son sus espacios, los pecados que ahí se describen y sus moradores.

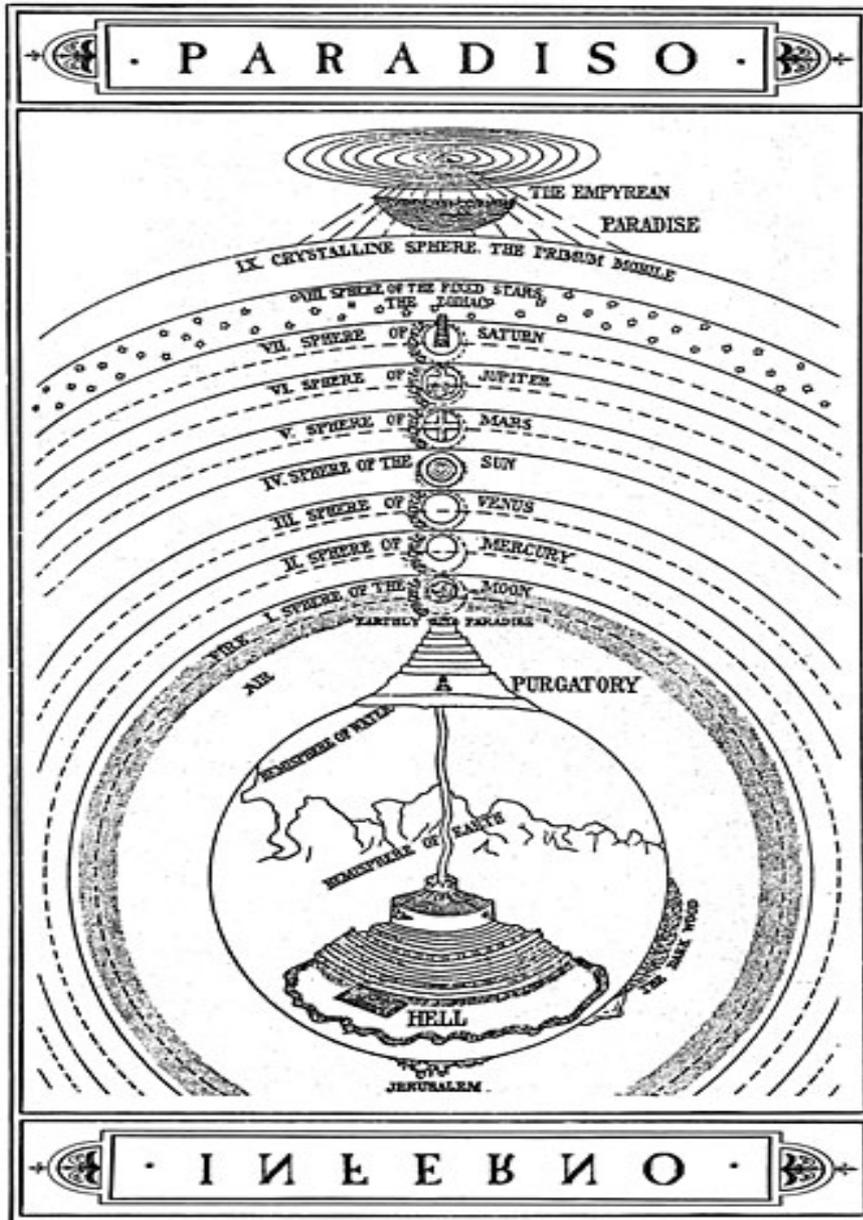
Es indispensable tener en cuenta que a diferencia del Purgatorio y el Paraíso, que tienen una estructura moral, el Infierno tiene una estructura penal<sup>33</sup>, lo que marca una diferencia sustancial con respecto al resto del poema. Esto hace que la arquitectura y la ingeniería sea un trabajo especial de crear, ya que debe calzar perfectamente bien con la idea de penalizar y castigar.

Otro dato relevante a considerar, es que de acuerdo con la ciencia de su tiempo, Dante creía que el Sol era una estrella más y la Tierra era el inmóvil centro del universo. Estaba habitada sólo en el hemisferio septentrión o norte, ya que el austral lo cubrían las aguas. En el centro del hemisferio habitado se encontraba Jerusalén y por debajo de esta ciudad el poeta inicia su viaje de ultratumbas. Tal como lo muestra el siguiente esquema realizado por Michelangelo Cactani:

---

<sup>32</sup>Tal como se ha visto en el capítulo anterior al mostrar inextenso el Canto XXI del Infierno.

<sup>33</sup> La Estructura Penal y el por qué de esta, se explicara en los capítulos III y I V.



34

Así entonces “el Infierno es un enorme abismo subterráneo en forma de cono invertido, cuyo eje está situado debajo de la ciudad Santa de Jerusalén y cuyo vértice coincide con el centro de la Tierra. Se llega a él tras dejar sus vestíbulos, en el que penan las almas de quienes no se decidieron en vida por el bien ni por el mal, y tras haber atravesado el rio Aqueronte” (CRESPO 1999, 88). Dante al comenzar su viaje, se verá perdido en una *Selva Oscura*, que como recuerda el Marqués De Molins, “Maneti, por

<sup>34</sup> Esquema encontrado en *La Materia della Divina Commedia Di Dante Alighieri* de Michelangelo Cactani de 1855.

ejemplo, la localizaría completamente entre el monte Miseno y Cunas, cerca de Puzuelo”<sup>35</sup> (1944, 15). Esto indica que para el pensador florentino, la estructura ingenieril del Infierno no sólo es una cuestión de revelación en un sueño, o una cuestión de imaginación, sino que quiere acercar lo más posible el inframundo a la realidad de su contemporaneidad, a la realidad de Italia, y más aun de su Florencia natal.

Mientras se va avanzando o descendiendo por los distintos círculos, éstos se van haciendo cada vez más estrechos, hasta llegar al círculo quinto donde está la laguna Estigia, que colinda con las murallas de la ciudad de Dite.

El Infierno está compuesto por nueve círculos, cada uno de los cuales es habitado por los personajes que son culpables de cometer los distintos pecados que aborda cada una de estas regiones. Para Dante, mientras más fuerte sea el pecado, el castigo se presentará como más cruel y duro, por lo que cada círculo irá aumentando el nivel de crueldad en el castigo.

Para explicar y entender de mejor forma el Infierno, los círculos y sus pecaminosos moradores son los siguientes:

- El primer círculo es *Limbo*, donde residen los párvulos inocentes, los patriarcas y los hombres ilustres. Es aquí donde habitan los hombres que murieron antes de la resurrección de Jesús, que no se bautizaron y que por lo tanto no se liberaron del pecado original.
- El segundo círculo es *Lujuria*. En este círculo Mínos examina las culpas de las almas para luego indicar donde tendrán que pasar la eternidad sufriendo por sus pecados. La lujuria es el primer pecado capital, por lo tanto moran los pecadores carnales. Aquí Dante ve a Cleopatra, Helena, personaje de la mitología griega hija de Zeus, Páris, quien rapta a Helena y origina la guerra de Troya, y Tristán, protagonista de una célebre leyenda medieval en que seduce a la esposa de su señor feudal, Isolda. Así el poeta finalmente se encuentra con Francesca De Rimini, de quien se emociona profundamente tras escuchar su relato de vida, razón de su condena.

*Poi mi rivolsi a loro e parla' io,*

*E cominciai: “Francesca, i tuoi martíri*

---

<sup>35</sup> El cabo de Miseno donde se encuentra el Monte de Miseno, es la punta extrema de la península de Flegrea que señala el confín entre el golfo de Pozzuoli (Puzuelo) y el canal de Procida, en la comuna de Bacoli, en la Provincia de Nápoles en Italia.

*A lagrimar mi fanno tristo e pio*<sup>36</sup>. (ALIGHIERI; 1997, Inf. V, 115 – 117, 62)

(Y volviendo a ellos al momento  
Les dije: Francesca tu martirio,  
Me hace llorar con mucho sentimiento.)

- El círculo tercero es el de la *Gula*, es aquí donde viven la eternidad los glotones. En este lugar los condenados habitan un pantano negro y sucio donde cae un granizo permanente. Dante en este círculo tiene la posibilidad de dialogar con Ciaccio, quien se identifica como un florentino que nace un poco después que el poeta, y a quien le predice el futuro de Florencia:

*E quelli a me: “Dopo lunga tencione  
Verranno al sangue, e la parte selvaggia*

*Caccerà l’ altra con molta offensione.* (ALIGHIERI; 1997, Inf. VI, 64 – 66, 66,67)

(Y él a mí: Después de larga tensión  
Vengan la sangre, y la parte salvaje  
Buscara muchas otras ofensivas.)<sup>37</sup>

- El círculo cuarto es el de la *Avaricia* y la *Prodigalidad*. Círculo presidido por Pluto, donde los castigados deben cargar con pesadas masas en el pecho. Aquí la gran mayoría de los condenados son sacerdotes, clérigos, Papas, cardenales que la avaricia llevaron a su extremo. Y a pesar de que Dante quiere reconocer alguno, Virgilio le señale la imposibilidad de su deseo por el cambio físico que han experimentado tras su castigo en este círculo.
- El círculo quinto es la *Ira*, donde Dante y Virgilio se encuentran con Dite, quien les debe dar el paso para poder entrar a la ciudad infernal. Es aquí donde Virgilio argumenta que Dante no tendrá problemas de pasar por dicha prueba, ya que el auxilio divino esta próximo, vale decir, es Beatrice la que ha autorizado el paso de un ser

---

<sup>37</sup>Esta traducción hecha textual del italiano realizada por el autor de este trabajo, no es tan decidora como la traducción de Bartolome Mitre en 1889 y reeditado en 1946, quien escribe:

“Y él a mí: “Tras larga y cruel pelea,  
Los blancos triunfaran por varias veces,  
Prescribiendo de negros la ralea.”

Interpretando los Güelfos negros como los salvajes y los blancos como los perdedores del desorden que acaecía a Florencia del tiempo de Dante.

Este tema se abordara con mayor profundidad en el capítulo IV.

mortal, Dante. Este círculo separa a los pecados de menor nivel con los de mayor nivel. Se puede decir que antes del quinto círculo Dante y Virgilio han caminado al Infierno, pero la puerta real de éste se encuentra aquí.

- El círculo sexto es la *Herejía*, aquí el castigo son tumbas ardiendo. Antes de descender a este círculo Dante y Virgilio tienen una disputa con Medusa, en la que Virgilio auxilia a Dante tapándole los ojos para así no ser convertido en piedra, para finalmente ser socorridos por un ángel, quien permite su acceso a este sexto nivel. Una vez en este nivel, Dante puede dialogar con Cavalcante Cavalcanti<sup>38</sup>, quien pregunta por su hijo.
- El séptimo círculo es el de los *Violentos*, pero hay una distinción importante con respecto a los tipos de violencia ejercida, lo que también se puede visualizar dentro de este sector del Infierno, existiendo aros dentro de este círculo. Así el primer aro del círculo séptimo será el de la violencia contra el prójimo. En este aro los violentos yacen en un río de sangre llamado Flegetonte el que va aumentando su caudal con las lágrimas de los condenados, donde son vigilados por Minotauro de Creta. El aro segundo hace referencia a los violentos contra sí mismos, y que componen un bosque estéril. El aro tercero son los violentos contra Dios, contra la naturaleza y contra las artes. Quienes en un arenal sufren de la lluvia de copos de fuego que los queman. Es interesante que el florentino ponga a un mismo nivel estos tres tipos de violencia. Se podría concluir que en el fondo Dante no está sólo señalando un castigo directo contra Dios, sino que también toda violencia contra su creación, es decir la naturaleza, y su inspiración, por lo tanto todas las obras de arte que de una u otra forma están inspiradas en el poder de Dios.
- El círculo octavo es donde se encuentran los condenados por *Fraude*. Este círculo es el más extenso dentro del Infierno, ya que está compuesto por diez aros, construidos de pozos hirvientes, que convergen en el Pozo de Gigantes, cada uno con una forma

---

<sup>38</sup> Cavalcante Cavalcanti fue un filósofo epicúreo, padre de Guido Cavalcanti, amigo de Dante. Quien no creía en la inmortalidad del alma, y que la forma estaba constituida por el átomo.

distinta de fraude: Rufianes seductores, azotados por los demonios, Aduladores, sumergidos en estiércol, Simoniacos, inmersos en pozos de fuego, Adivinos, que caminan eternamente para atrás, Rateros y tramposos, que se cuecen en un lago hirviente, Hipócritas, que caminan bajo el peso de plúmbeas capas, Ladrones, atormentados por serpientes, Concejeros fraudulentos, que andan envueltos en llamas, Diseminadores de discordia, mutilados por la espada de un demonio y Falsarios de todo género, quienes sufren de horribles enfermedades.

Dante y Virgilio deben circular por cada uno de estos pozos ya que en el primer círculo de este aro, Malacoda les señala que los puentes que le permitirían pasar de forma directa hasta el otro aro se han roto:

*Poi disse a noi: "Piú oltre andar per questo  
Isoglio non si può, però che giace  
Tutto spezzato al fondo l'arco sesto.*

*E se l'andare avante pur vi piace,  
Andatevene su per questa grotta;  
Presso è un altro scoglioche via face.*

*Ier, piú oltre cinqu' ore che quest' otta,  
Mille dugento con sessanta sei*

*Anni compié che qui la via fu rotta. (ALIGHIERI; 1997, Inf.XXI, 106 – 114, 156).*

(Y nos hablo tranquilo y amistoso:  
Es necesario hacer una parada,  
Pues el roto el puente está del sexto feso

Mas si queréis seguir vuestra jornada,  
Montad de esa caverna los peldaños  
Junto a la roca donde está su entrada.

Mil doscientos sesenta con seis años,  
Desde ayer, con cinco horas del presente,  
Cuentan esos caminos soterraños.)

Esta información entregada por Malacoda no es menor, ya que como Blanco lo señala:

Es incompleta pero exacta. El guía ya hizo referencia al terremoto acaecido a la muerte del Cristo<sup>39</sup>. Si calculamos la duración de su vida ‘ab incarnatione’ tenemos 34 años; y si a ellos sumamos los 1266, tenemos el año 1300, que corresponde al ‘Mezzo del camin’ de la vida de Dante y al año del jubileo, lo que es una prueba externa.

Y a la hora, Dante cree que Jesús murió al mediodía. Por lo tanto, son las siete de la mañana y el día anterior fue viernes santo. Si examinamos el calendario florentino de la época, veremos que corresponde al 8 de abril. Sin embargo, la tradición medioeval señalaba el 25 de marzo, ya que ese día debía coincidir la creación de Adán, la concepción y la muerte de Cristo. Y las referencias astronómicas que el poeta nos da coinciden más con esa fecha que con la otra, además que ese día comenzaba el año civil y administrativo en Firenze.

Lo más probable, entonces, es que el viaje imaginario haya empezado el 25 de marzo del 1300(1988, 105 – 106).

- El círculo Nono o Noveno por el que se llega descendiendo por el Lago de Gigantes, es donde son condenados aquellos que han cometido *Traición*, y así como los círculos anteriores, este también está dividido en varios aros: Traidores a la patria, Traidores a sus comensales, Traidores a sus benefactores, para finalmente encontrarse con Lucifer (Dite), un monstruo tricéfalo, a quien lo acompañan los condenados por Traición a la Majestad, Judas<sup>40</sup>, Bruto y Casio<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Este terremoto que se puede ver en algunas obras alusivas a la vida de Jesús como el caso de la película *Jesus of Nazareth* (1977) de Franco Zeffirelli, *Il vangelo secondo Matteo* (1964) de Pier Paolo Pasolini es relatada en la Biblia solamente por San Mateo:

“En ese mismo instante, la cortina del santuario se rasgó en dos partes, arriba y abajo; la tierra tembló, las rocas se partieron, los sepulcros se abrieron, y resucitaron varias personas santas que habían llegado al descanso. Estas salieron de las sepulturas después de la resurrección de Jesús, fueron a la Ciudad Santa y se aparecieron a mucha gente.

El capitán y los soldados que custodiaban a Jesús, al ver el temblor y todo lo que estaba pasando, tuvieron mucho temor y decían: ‘Verdaderamente este hombre era Hijo de Dios’. También estaban allí, observando de lejos, algunas mujeres que desde Galilea habían seguido a Jesús para servirlo. Entre ellas María Magdalena, María, madre de Santiago y de José, y la madre de los hijos de Zebedeo”. (San Mateo 27, 51-56)

<sup>40</sup> Judas, traidor de Jesús.

“Entonces uno de los doce, que se llamaba Judas Iscariote, fue a los principales sacerdotes y les dijo: ‘¿Qué me queréis dar, y yo os lo entregare?’

Ellos le asignaron treinta piezas de plata’. Desde entonces buscaba oportunidad para entregarlo”(San Mateo 26, 14-16)

“Aún estaba él hablando cuando llegó Judas, uno de los doce, y con él mucha gente con espadas y palos, de parte de los principales sacerdotes y de los ancianos del pueblo. Y el que lo entregaba les había dado la señal, diciendo: ‘Al que yo bese, ese es; prendedlo’. En seguida se acercó a Jesús y dijo:

- ¡Salve, Maestro!

“Lucifer esta inmovilizado en el centro de la Tierra y debajo de sus pies se abre un largo túnel que conduce al hemisferio austral y al final del cual se encuentra la montaña del Purgatorio, formada por la tierra que desplazo el Rey del Infierno al caer y abrir con su impacto el abismo en el que se halla prisionero” (CRESPO: 1999, 90).

El Infierno, con su estructura penal, su estética, su esquema poético, representa en la obra de Dante todo un desafío de interpretación, considerando a quienes el propio poeta se encargara de condenar o de salvar, pregunta que, por lo demás, siempre surge de esta parte de la *Commedia* ¿por qué condena a algunos personajes y no a otros?



---

–Y lo besó. Jesús le dijo:

-Amigo, ¿a qué vienes?

Entonces se acercaron y echaron mano a Jesús, y lo prendieron” (San Mateo 26, 47-50).

“Pero también Judas, el que lo entregaba, conocía este lugar porque Jesús se había reunido muchas veces allí con sus discípulos. Llevó, pues, consigo soldados del batallón y policías mandados por los jefes de los sacerdotes y los fariseos y llegó allí con linternas, antorchas y armas.

Jesús sabía lo que le iba a pasar. Se adelantó y preguntó: ‘¿A quién buscan?’ Contestaron: ‘A Jesús de Nazaret’” (San Juan: 18, 2-5)

<sup>41</sup> Bruto y Casio, ambos intentaron de atentar contra la vida del Cesar para así quedarse con el Poder de Roma.

## CAPÍTULO III: Dante y su Florencia Infernal

### III.1. PREÁMBULO

Para poder comprender la *Commedia*, no sólo es necesario leerla y entender el aspecto numerológico o simbólico, sino además hay que hacer una revisión de la historia de Roma, Italia y Florencia. Es imperativo conocer el contexto político-histórico en que Dante vive para así comprender con mayor propiedad por qué en el Infierno se condena a algunos y no a otros. Esto, considerando que muchos de los condenados son personajes públicos y conocidos en su época. Por lo mismo, analistas de Dante señalan que el Infierno presente en el poema, representa la Florencia de fines del 1200 y principios del 1300, teoría que parece tener bastantes seguidores<sup>42</sup>, a pesar que otros pensadores como Crespo se inclinan a señalar que en él se “profetiza [...] sobre el porvenir, al parecer próximos, de Italia, cuyos males achaca a la codicia de sus gobernantes” (1999, 116).<sup>43</sup>

Si el Infierno en la *Commedia* es efectivamente el desorden y caos que existe en Florencia y el resto de Italia, es importante revisar la combinación de factores y circunstancias que generan esta coyuntura política, y que marcan toda la obra de Dante.

### III.2. GÜELFOS Y GIBELINOS

Al hacer una revisión de la historia de Italia republicana, es necesario comenzar por la historia de Roma, viendo los vínculos de la estructura social y política romana con la península Itálica tras la caída del Imperio.

---

<sup>42</sup>Algunos de los pensadores que mantienen esta idea son por ejemplo el Marqués De Molins, quien está de acuerdo con que el Infierno es la representación política y social de Florencia, y Bianchi, quien destacado por el mismo De Molins, señala “terminantemente que en la Selva Oscura se pinta el desorden moral y político de Italia” (1944, 16).

<sup>43</sup> Crespo en el mismo texto se explaya un poco más para reafirmar esta proposición señalando que:

Parece evidente que la Comedia es, ante todo, un poema sobre el destino temporal y eterno de la humanidad y que los tres reinos del otro mundo son las consecuencias, eterna e inmovible para el Infierno y el Paraíso, temporal, y purificadora en el caso del Purgatorio, de la historia en el más lato de sus sentidos (1999, 125).

La ciudad de Roma fue fundada, según cuenta el mito, en el año 753 a.C., por Rómulo y Remo<sup>44</sup>, pasando posteriormente al periodo de República, abarcando desde los años 509 a.C., con la expulsión del último rey de los tiempos monárquicos, Lucio Tarquino “El soberbio”, hasta el año 27 a.C. cuando comienza el Imperio Romano a dominar toda la península itálica encabezada por Augusto, quien tras este suceso había recibido por parte del Senado el título de *Imperator Caesar Augustus*. Este título lo convertía en el comandante de todos los ejércitos. Manteniendo el poder por medio de un frágil equilibrio entre la realidad republicana y una monarquía dinástica, en tanto compartía funciones con el Senado, pero su poder de monarca era total, aunque nunca aceptó este formalmente a pesar de ejercerlo. Los sucesores de Augusto, pertenecientes a la dinastía Julio-Claudia; Tiberio, Caligula y Nerón, no demostraron ser lo suficientemente capaces para el control de Roma poniendo en cuestión un sistema monárquico hereditario.

Los emperadores de la dinastía Flavia del año 69 d.C. al 79 d.C. sobresalieron por sus capacidades administrativas, en este periodo hay un fuerte realce de la arquitectura y la construcción en todo el Imperio, para consolidarse finalmente con cinco grandes emperadores: Nerva, Trajano, Adriano, Antonio Pío y Marco Aurelio, que gobernaron durante los años 96 al 180 d.C. terminando de conquistar gran parte del territorio euroasiático. (GRIMAL; 2000)

Con esto las distintas dinastías sucesoras no les quedo más que mantener el territorio, la economía y el orden sociopolítico dentro de los cánones establecidos por el propio Imperio, hasta que en el año 476 d. C. con la deposición de Rómulo Agústulo, cae el

---

<sup>44</sup> El mito fundacional de Roma relatado por el historiador Tito Livio dice que:

La vestal fue forzada, dio a luz a dos gemelos y, bien por creerlo así, bien por coonestar la falta de remitiendo su responsabilidad a un dios, proclama a Marte, padre de esta dudosa descendencia. Pero ni los dioses ni los hombres lo libran a ella ni los hijos de la crueldad del rey: la sacerdotisa es encadenada y encarcelada, y se ordena que los niños sean arrojados a la corriente del río. Por un azar debido a los dioses, el Tiber, desbordado, no permitía el acceso hasta el cauce habitual a causa de los estancamientos del remanso, y a los que levaban a los recién nacidos les hizo concebir la esperanza de que éstos se ahogasen en esas aguas a pesar de estas remansadas. En la idea, pues, de cumplir el mandato del rey, abandonan a los niños en la primera charca, lugar en que actualmente se encuentra la higuera Ruminial, antes llamada Romular, según dicen. Había, en esa zona, por entonces, extensos parajes solitarios. La tradición sostiene que, cuando el agua, al ser de poco nivel, deposito en seco la canastilla a la deriva en que habían sido colocados los niños, una loba que había salido de los montes circundantes para calmar la sed, volvió sus pasos hacia los vagidos infantiles; que se abajó y ofreció sus mamas a los niños, amansada hasta el punto que la encontró lamiendo el mayoral de ganado del rey -dicen que se llamaba Fáustulo-, y que el mismo los llevó a los establos y los encomendó a su mujer Larentia para que los criarse. Hay quienes opinan que Larentia, al prostituir su cuerpo, fue llamada “loba” por los pastores y que esto dio pie a la leyenda maravillosa (1990; 171 – 172).

Imperio Romano de Occidente y con ello se da inicio a la Edad Media. Época, que es marcada por la aparición de ciudades Estados<sup>45</sup> en la península itálica, las cuales, lucharían entre sí buscando la hegemonía del territorio italiano.

De esta Italia es heredero Dante, es la Italia del siglo XIII y principios del XIV, y que no sólo está dividida geográficamente y en pequeños principados o ciudades Estados, sino que además se encuentra dividida políticamente. En efecto, la población se divide en dos grandes polos políticos. Los cuales tienen también su versión en la ciudad natal del poeta filósofo.

La Pascua de Resurrección de 1226, en Florencia, debía unirse en matrimonio Buondelmonte de Buondelmonti y una hija de Lambertuccio Amidei.

Los parientes y amigos de la novia se habían reunido con gran pompa y alboroto delante de la Iglesia de Santo Stefano al Ponte, esperando a Buondelmonte y a sus familiares. Pero el novio, en vez de dirigirse al templo, fue a la casa de Forese Donati para acordar matrimonio con la hija de éste. Cuando el padre de la primera novia lo supo, reunió un grupo de amigos, entre ellos Mosca Lamberti y Oddo Fifanti, y esperó cerca del Duomo Santa María del Fiore al joven traidor que venía a casarse con la hija de Donati. Cuando apareció, le dieron muerte apuñalándolo.

Este hecho trágico dividió a las familias de Florencia en dos bandos enemigos, que tomaron los nombres de dos facciones políticas alemanas.

El origen alemán, según Jaramillo, de los nombres adquiridos por estas familias rivales, que más tarde se convertirían en partidos políticos es el siguiente:

Los partidos políticos en el siglo XIII en el imperio eran dos, tanto en Italia como en Alemania. Eran los güelfos y los gibelinos. Son dos palabras alemanas pronunciadas a la italiana. Güelfos significa, en Alemania, los que son partidarios de la casa imperial de los Welf – De Welf hicieron los italianos Güelfos. Los Gibelinos son, en Alemania, los que son partidarios de la casa imperial de los Hohenstaufen del castillo de Weiblingen, en Suabia, que era una posesión de los Hohensaufen. Eso en Alemania. En Italia, ¿Quién era gibelino? En Italia es gibelino todo aquel que era partidario del Emperador, y, en primer lugar, la nobleza italiana es casi ciento por ciento gibelina, pero también ciertas ciudades, como Pisa,

---

<sup>45</sup> Las primeras ciudades Estado son antiguas ciudades romanas o etruscas y que gracias a su ubicación geográfica y fuerte economía dadas por el comercio resurgieron pos caída del imperio romano tales como: Venecia, Florencia, Génova y Milán.

eran férreamente gibelinas. Por el contrario, son güelfos, la burguesía naciente de las ciudades comerciales, y su política coincide con la política del papado (1965; 11-12).

Así entonces los asesinos, vale decir los Amadei, asumieron el título de “Guibelinos” por ser simpatizantes de los Hohenstaufen; y las familias amigas de los Donati y de los Buendelmonti se llamaron “Güelfos”, por ser opositores de los primero.

Estos partidos políticos, tienen características muy diferentes a sus orígenes alemanes<sup>46</sup>. Los Güelfos son amantes de la Iglesia y el Papa, aspiran a la independencia de Italia y organizar su gobierno respecto de su talante. En ellos “dominaba el deseo de vengarse de la casa de Suabia (que, prevaleciendo de su reino hereditario de Sicilia, había presumido avasallar a toda Italia: lo mismo al Pontificado que a las repúblicas), y favorecían, por tanto, las franquicias municipales, y querían emanciparlas del yugo extranjero” (DE MOLINS: 1944, 22).

Los Gibelinos son amantes del Imperio, y el Emperador. Postulan que la única forma de pacificar a Italia es la unificación y así hacerla respetada en el exterior. “Creían que esta aspiración de las ciudades a conservar su libertad, sin dependencia de un poder superior, no podía traer consigo sino discordia, cuyos resultados serían por último, consumir la fuerza de los italianos, empleándolos contra ellos mismos” (DE MOLINS: 1944, 22). Mas, no se debe pensar que los gibelinos son anticristianos por el sólo hecho de ser opuestos a las políticas de la corte de Roma, ellos no dejaban de ser católicos. Su intención era que el Papa se contentara sólo con el poder espiritual y dejara el poder temporal en manos del Emperador.

El Papa Urbano IV, llegado al trono pontificio en 1261, gran opositor de los suabios, avivó el güelfismo y favoreció a Carlos de Anjou<sup>47</sup>, adversario de Manfredi, hijo de Federico II de Suabia, quien había logrado representar a los Gibelinos en toda Italia.

Inútilmente Manfredi, hizo difundir en Roma una proclama en la cual se declaraba como el legítimo heredero de la corona imperial, afirmando que sólo al pueblo romano, y no al papa, le correspondía, por derecho elegir el Emperador.

---

<sup>46</sup> Según explica Barceló “La división entre los dos partidos políticos (Welf y Hohenstaufen) se habría producido a raíz de la lucha entre el emperador Otto IV, de la familia de los Welf, contra Hohenstaufen Federico II, quien reinaba en Sicilia y más tarde sucedería a Otto en el trono imperial” (2003, 63).

<sup>47</sup> Carlos Anjou o Carlos I de Nápoles y Sicilia, fue el primero de la dinastía Anjou – Sicilia y creador de un gran Imperio Mediterráneo gracias a su alianza con el papado, conquistando Nápoles y Sicilia.

El 26 de febrero de 1266, Carlos de Anjou y Manfredi se enfrentaron en lo que se denominó la “Batalla de Benevento”, donde el segundo fue derrotado muriendo heroicamente.

Con la victoria de Carlos, aliado del Papa, los Güelfos de Florencia pudieron excluir del poder político a los nobles gibelinos, hasta concentrarlo en los gremios productores, con los *Ordinamenti di Giustizia*<sup>48</sup> de Giano della Bella<sup>49</sup>.

La Florencia güelfa se enfrentó a sus adversarios gibelinos en otros combates; de los cuales el de 1289, contra la ciudad de Arezzo, tendrá como patriótico participante, a Dante Alighieri, “quien por tradición de familia, luchó al principio con los güelfos, pero después con plena conciencia política, se afilió al partido gibelino” (LÓPEZ; 1965, 71), por lo que se puede decir que Dante fue Güelfo, pero lo fue cuando ese partido se dividió en dos tendencias opuestas: la de los Güelfos “negros”, y la de los “blancos”.

El Marqués de Molins señala que “hasta ahora (Dante) es Güelfo decidido, hasta el punto de sostener con armas la soberanía independencia de su propia ciudad; en adelante Gibelino extremado, hasta el exceso de llamar de voz en grito a un emperador que sujete a su único yugo ciudades y provincias y reinos, formando una monarquía universal de Italia y Europa” (1944; 45-46).

Esta polarización de los partidos políticos es igual para toda Italia, pero con algunos matices interesantes que tienen relación con familias política y económicamente poderosas, que dan origen a los nombres de estas posturas dependiendo de la Ciudad-Estado, por ejemplo: en Milán, los Torriani y Visconti; en Pisa, los Persolini y Raspanti; en Roma, los Orsini y Savelli; en Verona, los Montescos y Capuletos. Es decir, las pugnas políticas, en su mayoría tienen origen en luchas entre familias, adoptando el resto de los ciudadanos una postura ya sea por una u otra familia que represente su interés político.

Todos estos bandos políticos se caracterizaban por tener costumbres y maneras cotidianas de hacer las cosas, que permitían a los militantes identificarse como pertenecientes a uno u otro bando. No existían posiciones neutrales, todo ciudadano de Italia pertenecía a alguno de los partidos políticos pertenecientes a su ciudad Estado. Estos detalles, además de incrementar las rivalidades, generaban también prohibiciones dentro de

---

<sup>48</sup> Ordenanza de Justicia

<sup>49</sup> Redactor de la *Ordinamenti di Giustizia*, y máximo representante de la familia gibelina, Della Bella.

los conglomerados, por ejemplo una relación amorosa entre un(a) gibelino(a) con un(a) güelfo(a) era condenarse a sí mismo a algún tipo de castigo, la separación o la muerte. Esta situación queda manifiesta en el emblemático texto *Romeo y Julieta* escrito por William Shakespeare en 1597 que relata la malograda relación amorosa de dos adolescentes veronenses pertenecientes a familias políticamente opuestas (Montescos y Capuletos).

En el caso de Florencia, existen los Güelfos Negros y Blancos. Esta separación sucede ya que:

Las vísperas sicilianas tuvieron una gran repercusión en Florencia; el pueblo se dio, por una segunda vez, una constitución popular, pero los güelfos, en el poder, se dividieron. Se dividieron en dos bandos: el bando de los Blancos y el bando de los Negros. Los Güelfos Negros eran acérrimos partidarios del papado; por el contrario, los Güelfos Blancos pretendían la libertad de movimientos de Florencia; querían que Florencia llevara una política, güelfa sí, pero independiente (JARAMILLO: 1965, 14).

De similar forma explica De Molins esta separación del partido Güelfo, quien señala que:

No estaba, entretanto, el de Florencia, ni tan poderoso, ni tan unido como lo daba a entender por fuera la riqueza material del Estado, las magnificas construcciones de Santa María del Fiore, de Santa María Novella y de la Loggia Dei Lanzi, levantadas por aquel tiempo, las obras maestras compradas en Grecia a crecidos precios y las victorias sobre los Pisanos y Aretinos. Los Güelfos, bien que se hubiesen quedado solos en Florencia y dominasen exclusivamente en la república, no por eso se libraron de la ley común que condena a perspectivas y necesarias divisiones todo gobierno de muchos. Formándose en breve dos facciones dentro del mismo partido Güelfo, la del linaje de los Donati, al cual, como hemos visto, pertenecía Dante por su mujer, y la de los Cerchi, en la que contaba la mayor parte de sus amigos, entre ellos Guido Cavalcante, a quien miraba como hermano (1944,43).

En definitiva, los primeros, “los Negros”, eran partidarios del Papa, que en aquel entonces era Bonifacio VIII, debido en parte a que éste había concedido el monopolio de la economía de la Curia romana a los Spini y Donati, que eran “negros”.

Los segundos, “los Blancos” representados por los Cerchi, se oponían a esa exclusividad.

Además, entre los Güelfos “Blancos” hubo quienes fundamentaban la separación de los poderes civiles y religiosos, y en consecuencia, la independencia política de Florencia frente a la autoridad del Pontífice. Entre ellos, llegó a destacarse Dante Alighieri, siendo su texto *De Monarchia* en donde se fundamenta a favor de esta ruptura.<sup>50</sup>

Estos partidos que “Desgarraban a Florencia eran llamados, con nombres importados de Pistoia, los Negros, y los Blancos; Los primeros capitaneados por los Donati y los otros por los Cerchi, familias muy poderosas por su riqueza y su influencia. En realidad no estaban divididos sino por ‘lucha de cargos oficiales’” (LÓPEZ; 1965, 71).

La historia de Florencia marcada por Blancos o Negros<sup>51</sup> sigue la misma tendencia del resto de la península itálica. El caos y el desorden es parte del día a día de esta ciudad.

La lucha es tan fuerte entre estos dos bandos políticos, que cualquier tipo de gesto, comentario, o movimiento que indicara que un individuo pertenecía al bando contrario era poner en riesgo su vida. Los detalles eran importantes a la hora de identificar a un güelfo negro de uno blanco, por ejemplo, la forma de comer, o como partir una manzana con un cuchillo, eran clave a la hora de poder diferenciar entre unos u otros. Así lo refleja Symonds, señalando que:

En Italia no había ni un sólo trozo de tierra que no se hallara dominada por una de las facciones [...] querellas y rencores que databan del siglo XIII seguían alentando mucho tiempo después de que los grandes partidos contendientes habían perdido toda significación. Seguían viviendo en las costumbres y se manifestaban hasta en los más mínimos detalles [...] Los gibelinos poníanse las plumas del gorro a uno de los lados, los güelfos al otro. Los güelfos, en la mesa, cortaban la fruta en sentido horizontal, los gibelinos en sentido vertical. En Bérghamo, unos calabreses fueron asesinados por la persona en cuya casa se albergaron, quien descubrió por su manera de cortar los ajos que militaban en la facción enemiga. Los güelfos bebían en vasos cincelados, los gibelinos en vasos lisos. Los gibelinos prendíanse

---

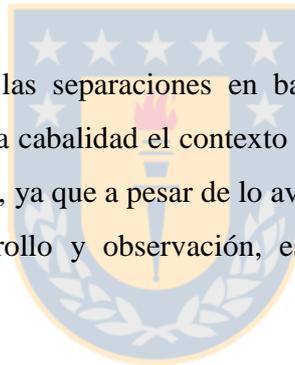
<sup>50</sup> “Este tratado, escrito en Latín, fue redactado probablemente en los años en que Enrique VII hizo campaña en Italia, a pesar de que tal vez fue terminado después de la muerte del emperador. A pesar de las connotaciones modernas que pueda tener su título, que alude simplemente a la noción de un régimen monárquico en un estado nacional, su tema es la idea de un Imperio universal; Dante define, en efecto, la ‘monarquía temporal’ como un principio único y superior a todos los restantes”. (BARCELÓ; 2003, 33). Véase también Capítulo I nota 7 y Capítulo II nota 2.

<sup>51</sup> A pesar de la anterior explicación citada de Jaramillo, generalmente en los distintos textos de Historia, o libros que presentan esta problemática política en Florencia, utilizan Güelfos y Gibelinos para referirse a lo que serían los Güelfos Negros o Blancos respectivamente, lo que plantea una gran dificultad a la hora de comprender con precisión la problemática política en los tiempos de Dante.

rosas blancas, los güelfos rosas rojas. El modo de bostezar, de cruzar la calle, de arrojar los dados, los gestos hechos al hablar o al jurar, eran otros tantos emblemas o símbolos para distinguir a una mitad de Italia de la otra. Todavía a mediados del siglo XV los gibelinos milaneses destrozaron y quemaron el Cristo del altar mayor de la catedral de Crema porque tenía la cara vuelta hacia el hombro güelfo. (1992, 51).

Se puede afirmar que “Dante Alighieri, ciudadano de Florencia, fue güelfo por nacimiento, gibelino por despecho o por gratitud” (DE MOLINS; 1944, 24) y que la misma Florencia fue güelfa. Esta dicotomía hace que el poeta sea un personaje bastante especial dentro de la realidad política de su contemporaneidad. Un personaje que dentro de su tradición familiar, y sus convicciones políticas, debe lidiar con dos bandos que a primeras luces se ven completamente opuestos, pero que comparten varios puntos en común, siendo el Papa y el poder de la Iglesia sobre ellos, la piedra angular de la discusión entre estos grupos políticos.

La claridad respecto de las separaciones en bandos o partidos políticos resulta esencial para lograr comprender a cabalidad el contexto que aborda un estudio de la visión o interpretación política de Dante, ya que a pesar de lo avanzado que se puede considerar su pensamiento, su base de desarrollo y observación, está marcada por la circunstancia histórica.



### **III.3. EL EXILIO POLÍTICO DE DANTE**

Toda la lucha generada entre los Güelfos Negros y Blancos, y las relaciones que mantenía Dante con personas tanto de una facción como de otra, hizo del poeta un personaje político muy reconocido. Su capacidad de defender su postura y la pasión con que lo hacía, eran dignas de la ira de cualquier opositor.

Su reconocida inteligencia y mordacidad lo llevan a ocupar altos cargos dentro de la administración de Florencia, a esto se le suma la estima que tenía dentro de los güelfos por su participación en la batalla de Arezzo.

El 6 de julio de 1295 fueron promulgadas nuevas ordenanzas de justicia, que permitían a los florentinos inscribirse en un gremio, o “arte”, sin ejercer un oficio, por lo tanto

El pueblo estaba dividido en doce gremios o artes, comenzando por los jurisconsultos y acabando con los herreros, a saber: siete mayores, que eran los jurisconsultos y notarios, mercaderes de paños del barrio Calimala, cambistas, fabricantes de tejidos de seda y peleteros; y cinco gremios menores: taberneros, carniceros, zapateros y albañiles, herreros y herradores. Los nobles mismos, para ejercer derechos políticos, tenían que inscribirse en una de estas corporaciones (DE MOLINS; 1944, 33).

La descripción del Conde De Molins, da cuenta de la consecuencia política del poeta, ya que “rechaza en él (*Convivio*) la definición de nobleza basada en las riquezas o en la tradición familiar, la nobleza no es hereditaria, sino que consiste en una perfección de la propia naturaleza derivada de la práctica de las virtudes” (BARCELÓ; 2003, 29). Esto implica que, al existir las mismas posibilidades para todos de adherirse a un gremio, tanto los individuos que pertenecen a familias “nobles” como de aquellos que no forman parte de ellas quedar en un mismo nivel.

Por lo tanto, ahora cada miembro de Florencia, independiente de sus títulos de nobleza, puede entrar a uno de estos gremios para tener una participación política y tomar decisiones frente a las necesidades de la ciudad Estado de aquella época.

Dante que se acaba de casar con Gemma Donati, con la que se había comprometido en 1277 a la edad de 12 años, se integró al arte VI, el de médicos y boticarios. Con esa decisión ingreso a la vida política, en la que tuvo éxito desde un principio.

El 5 de junio de 1296 fue declarado miembro del “Concejo de los cien” y en junio 1300, de regreso de una embajada exitosa a la ciudad de San Gimignano, fue nombrado Prior de su Arte.

En abril de 1301 participó en las “consultas”, para emitir su opinión de cómo elegir a los priores y a los seis *Boni Homines*, que eran consideradas las personas sabias de la república. Sin embargo, fue el cumplimiento de las tareas políticas lo que finalmente causó la tragedia del exilio de Dante. Cuando el cardenal Mateo d'Acquasparta pidió a Florencia cien caballeros perfectamente equipados y con futuros gastos cubiertos para que sirvieran en una empresa de Bonifacio VIII, los florentinos se los negaron. Por lo que los Güelfos de esta ciudad Estado temiendo la excomunión, decidieron mandar embajadores que debían justificar la decisión tomada. En esta misión partieron Dante Alighieri, Maso di Ruggerino Minerbetti y Corazza da Signa.

Después del coloquio con el Pontífice, volvieron a Florencia Maso di Ruggerino Minerbetti y Corazza da Signa, Dante permaneció en Roma. Mientras tanto los “Negros” pedían al Papa que enviaran a Carlos de Valois<sup>52</sup> para que castigara a los “Blancos” ocupando la ciudad. Aceptada la sugerencia su consecuencia fue que la tropa francesa se adueñó de Florencia imponiendo un régimen de terror.

Así entonces,

*La vendetta dei vincitori contro Dante prende forma in accuse infamanti e in condanne: il podestà Cante de' Gabrielli da Gubbio, designata da Bonifacio VIII, in un' inchiesta contro i capi dei Bianchi, lo accusa, tra l'altro, di baratteria, opposizione al Papa, concussione. Il 27 gennaio 1302, forse mentre è sulla via del ritorno da Roma, è condannato in contumacia a due anni di confino, all'interdizione a vita dai pubblici uffici e al pagamento di cinquemile fiorini piccoli. Il 10 marzo, non essendosi presentada a pagare la penale e a diffendersi, è condannato al rogo con altri quattordici imputati.*

*Per Dante inizia lo dolorosa stagione dell'esilio durata per tutto il resto della sua vita (BORZI; 1997, 12).<sup>53</sup>*

A esto se le suma que sus posesiones y sus tierras fueron rematadas y subastadas, dejando a su esposa Gemma, en total desamparo haciendo difícil la tarea de mantener a sus hijos. Sin embargo, ella logró conservar algunos bienes gracias a su habilidad y su apellido Donati.

El exilio de Dante comienza en enero de 1302, justo cuando escribía el canto VII del Infierno, por lo que “La Divina Comedia es, pues la obra del dolor y del exilio” (JARAMILLO; 1965, 19).

Empero, según “Páscoli, en el año 1311, Dante aún no había empezado a escribir la Divina Comedia, porque el poema fue compuesto después del fracaso de Dante en la vida

---

<sup>52</sup> Carlos de Valois fue el tercer hijo de Felipe III, Rey de Francia, y de Isabel de Aragón. Fundó la casa de Valois de la dinastía de los Capetos.

<sup>53</sup> La venganza de la victoria contra Dante toma forma en acusaciones falsas que lo condenan: Al líder Cante de' Gabrielle da Gubbio, Bonifacio VIII le ordena investigar contra el jefe de los Blancos, para acusarlo de alta traición, oposición al Papa. El 27 de enero de 1302, tal vez mientras esta en el camino de retorno de Roma, es condenado en ausencia a dos años de encierro, prohibiéndole participar en la vida pública y a cancelar cinco mil florines. El 10 de marzo, no haciéndose presente a pagar la pena ni a defenderse, es condenado con otros catorce imputados.

Así inicia Dante la dolorosa etapa del exilio que durara por todo el resto de su vida. (Traducción responsabilidad del autor).

política activa” (ANTONIOLETTI; 1957, 35). El autor indica que el texto fue escrito mucho después de que el poeta filósofo comenzara su vida fuera de su ciudad natal; idea que no parece descabellada, ya que:

“Francesco Flamini, y otros autores, concuerdan con la tesis de Páscoli, haciendo observar que los versos 79 – 81 del canto XIX del Infierno, resulta evidente que, cuando Dante los escribió, había ya acontecido la muerte del Papa Clemente V (20 de Abril de 1314), y en el verso 96 del canto VII del Purgatorio alude al desdichado desenlace de la empresa de Enrique VII en Italia (1313). Afirma el Prof. Flamini que ‘El Infierno y el Purgatorio, no han podido terminarse en su forma presente antes del año 1314, aunque en 1318, ya estaban publicados. Esto aparece de las églogas latinas que se intercambiaron en aquella época, Dante y Giovanni del Virgilio; ya que éste, refiriéndose al Letheo y a Estacio, da a entender que conocía en su totalidad la segunda cántica (el Purgatorio), y Dante en su primera égloga dice que, cuando las roteantes esferas ‘serán de publico dominio’ (patebunt), como ya lo eran los ‘reinos infernales’ (ínfera regna), entonces se complacerá en ceñirse la cabeza con yedra laurel”. (ANTONIOLETTI; 1957, 38)

Se debe además considerar que “en 1305 comienza la crisis del Papado creando confusión y alarma entre los fieles” (DORFMANN, 1965), confusión que sin duda prevé Dante en el Canto I diciendo:

*Nel mezzo del cammin di nostra vita*

*Mi ritrovai per una selva oscura,*

*Ché la diritta via era smarrita.* (ALIGHIERI; 1993, 31. Canto I 1-3)

(En el medio del camino de la vida,  
Errante me encontré por selva oscura,  
En que la recta vía era perdida.)

Durante este periodo, Dante comienza un peregrinaje por distintas ciudades de Italia, para pasar un tiempo refugiado en Verona, con Alberto della Scala, quien lo había honrado convenientemente. Así también fue su recibimiento por parte del Conde Selvático en Casentino, por el Marqués de Moruello Malespina en Lunigiana, o por los della Fagiuolla, cerca de Urbino. De este último lugar partió hasta Bologna, luego a Padua, para finalmente volver a Verona.

Este peregrinar sin encontrar un lugar fijo donde desarrollarse, le significó no sólo escapar de la Toscana, sino ir más allá de Italia. Llegando a Paris donde “se entregó por completo al estudio de la filosofía y de la teología, dedicándose nuevamente al cultivo de las otras ciencias, a las que quizá por impedimento de otras naturaleza había abandonado” (BOCCACCIO; 1947, 68).

Al poco tiempo, Enrique conde de Luxemburgo, por mandato del papa Clemente V fue designado Rey de los romanos, y posteriormente Emperador. Esto le daba a Dante una luz de esperanza para poder volver a su Florencia natal. Por lo que realizó grandes esfuerzos en Alemania reuniendo cartas de cónsules, que recomendaban a Enrique terminar la guerra en Brescia y se dirigiera a Florencia.

A pesar de que esto ocurrió, no se logró el resultado que Dante y otros exonerados esperaban, ya que la resistencia de Florencia fue lo suficientemente fuerte para que finalmente el emperador se dirigiese a Roma.

Rendido y perdido en la Romaña se encontraba Dante, hasta que Guido Novello da Polenta, señor de Ravena, se enteró de lo acaecido al poeta florentino, por lo que se dispuso a buscarlo y cobijarlo. Así ambos se mantuvieron juntos. Este encuentro le permitió al poeta filósofo terminar la *Commedia*.

“A fines de agosto viaja a Venecia como embajador de Guido Novello. Al retorno se enferma de malaria, y en la noche entre el 13 y el 14 de septiembre (de 1321) muere” (DI GIROLAMO; 2001, 9), sin poder nunca regresar a su amada Florencia.

Es aquí cuando quizás es lícito preguntar y responder, tal como fervorosamente Boccaccio, lo hace diciendo: “¿Qué hubiese llegado a ser (Dante) si otros tantos colaboradores hubiese tenido, o por lo menos ningún adversario, o muy poco, como los tienen otros? No lo sé, ciertamente, pero si fuese lícito decirlo, yo diría: que se hubiese convertido en un Dios en la Tierra” (1947, 71).

#### **III.4. DANTE RENACENTISTA**

Según la tradicional definición de las distintas épocas como Edad Media, Renacimiento y Modernidad, Dante vive y se desarrolla en el Medioevo.<sup>54</sup> Sin embargo, su

---

<sup>54</sup> Hay un acuerdo dentro de las Ciencias de la Historia que la Edad Media es un periodo que abarca entre el siglo V marcado por la caída del Imperio Romano de Occidente y el siglo XV con el descubrimiento de

pensamiento, su poesía y sus escritos, hacen pensar que el Poeta florentino es a lo menos renacentista.

Esta idea, respecto de que Alighieri este situado en la Edad Media, pero que su pensamiento sea netamente renacentista, plantea conflictos bastante interesantes. Primero, porque rompe con los paradigmas postulados por la historia. Ciencia que obliga a pensar en los personajes y en sus quehaceres dentro de ciertos hechos históricos que declaran los límites y enmarcan las etapas del pensamiento. Por tanto, en el caso de Dante, el simbolismo, el nivel de pensamiento, el desarrollo de su poesía como *il Dolce stil nuovo* dan paso a una crítica a la estructuración heredada de las ciencias de la Historia.

Segundo, porque esta crítica a partir del avance de su pensamiento con respecto a sus contemporáneos provoca una reestructuración en la historia del pensamiento, en la que se debe valorar a Dante, no como un medieval, sino como renacentista o moderno, descartando la posibilidad de otros pensadores considerados trascendentales en el inicio de la filosofía de esta época. Así, el profesor Barceló, a favor de lo anteriormente dicho, señala que

Si no fuera porque nuestra visión de la historia del pensamiento filosófico está demasiado moldeado por el racionalismo moderno y desestima otros aspectos del desarrollo de la reflexión en filosofía, deberíamos decir que fue el Convivio de Dante, y no el Discurso de la *Méthode* de Descartes, la primera obra de filosofía escrita en occidente en una lengua que no fuera ni el griego ni el latín (BARCELÓ; 2003, 30).

Dante, no sólo a partir del *Convivio* se muestra distante de las formas propias de la Edad Media, también es evidente esta ruptura en su tratado *De Monarchia*, donde describe la separación de los poderes políticos que además son absorbidos por el hombre sin ningún tipo de intervención divina. Se mantiene la idea de un gobierno universal, pero este no tiene que ver con un fundamento de carácter teológico, sino más bien de orden social. La separación de lo terrenal con lo espiritual es explícita tanto en sus escritos como en su postura política.

---

América dando paso a la Edad Moderna. Esta Edad a su vez, esta dividida en Alta Edad Media, del siglo V al X, y Baja Edad media, del siglo X al XV. (ROMERO; 1971)

Y se ha dicho que Dante fue Gibelino, vale decir en contra de un gobierno que estuviese bajo el alero del pontificado, y su postura como Güelfo se desarrolló solamente cuando éstos dominaron Florencia y se separaron en Blancos y Negros.

Las características de su militancia política no sólo llevan a considerar al poeta filósofo como un pensador renacentista, sino que también el manejo de ciertas virtudes y la ética sobre la que se basa la *Commedia* a partir de Aristóteles, a quien conoce mediante Tomás de Aquino. Sin embargo, se puede percibir, por medio del manejo de la ética y la estructuración política presente en sus obras, que Dante aborda directamente al estagirita, evitando una interpretación de carácter puramente tomista recuperando el enfoque de los clásicos en sí, en vez de hacer una lectura bajo la óptica de algún pensador medieval que lo anteceda.

Otro elemento importante a considerar en Dante a la hora de valorarlo como un pensador renacentista o moderno, es la revalorización del hombre por medio de la poesía, por medio de la literatura. Asunto que se ve también reflejada en *Il Dolce stil nuovo*, donde los elementos teológicos se ven por momentos utilizados con el fin del realce de la belleza, y amor que se siente por una mujer, como el caso de Beatrice transformada en una *Donna Angelicata*, y que queda claro en el desarrollo de la *Commedia*.

Es cierto que Dante aun cumple con una serie de características propias del pensamiento medieval, sin embargo se puede señalar que “La Divina Comedia es no sólo la enciclopedia grandiosa de la Edad Media, sino la visión extraordinaria de un poeta que como los antiguos videntes, vio mucho más lejos y vaticinó los tiempos nuevos traspasando las nieblas del futuro” (LÓPEZ; 1965, 54).

Trasaso que se ve en la modernidad influenciando a pensadores como Macchiavelli, quien en innumerables ocasiones lo cita para explicar sus postulados de filosofía política, y quien, como padre de la Filosofía Política Moderna, los aterrizó a un humanismo, que podría ser perfectamente enjuiciable por su falta de características éticas, pero que sin duda son fuente de estudio y base importante para el desarrollo de la política hasta el día de hoy.

Sin embargo, “la concepción política de Dante es superior a la de Maquiavelo y todo maquiavelismo, y su lenguaje es claramente humanista. Su ética no le permitiría

aceptar el que los fines justificasen los medios, como Maquiavelo aconsejó a los gobernantes, justificando así el asesinato por razones de Estado” (LÓPEZ; 1965, 84).

Esto demuestra que Dante vive en la Edad Media, pero que sin duda, piensa como un hombre del Renacimiento, “anuncia todos sus valores, especialmente aquel de la libertad del individuo manifestada con suprema fuerza en aquellos personajes concentrados en la pasión, tal como lo son los personajes de su Infierno (LÓPEZ; 1965, 62).



## **CAPÍTULO IV: Infierno, el eje político de la *Commedia***

### **IV.1. PREÁMBULO**

Dante durante todo el trascurso de la *Commedia* relata un viaje por el infra y supra mundo, señalando las formas que lo componen, sus moradores y características. El Infierno, como López dice “es trasunto de la vida terrena y expresa la realidad que rodea al poeta donde se da la exuberancia de la pasión y el exceso de la vida desborda impetuosamente” (1965, 64).

Los espacios, los seres que lo habitan remiten a lugares perfectamente posibles en el año 1300. No hay en esta parte de la *Commedia*, elementos que sean pura imaginación. El Infierno es la realidad exacerbada; el Infierno es la realidad de Florencia de fines del 1200 y principios del 1300. Es un análisis del pasado y un anticipo del futuro de este principado, pero no se trata de cualquier perspectiva, sino de la perspectiva política.

### **IV. 2. SÍMBOLOS POLÍTICOS DEL INFIERNO: CAMINO PREVIO**

Existe una gran cantidad de símbolos de carácter numerológico, astronómico, que hacen alusión a una interpretación teológica, asunto mencionado en el capítulo II. Sin embargo, ahora es necesario interpretar estos signos, personajes y demonios que habitantes el Infierno, son una posibilidad de discurso político por tanto el texto tiene un alto contenido religioso, pero también un alto contenido social, ético y por sobre todo, político. Esta situación es descrita así por Di Girolamo: “Personajes encontrados por Dante no protagonizaron hechos exclusivamente de su tiempo o de épocas anteriores. Su humanidad tenía algo esencial era atemporal, porque las situaciones que les había tocado vivir, así como las describió el poeta, eran las pruebas extremas impuestas al valor humano. Por lo cual ellos representan a la humanidad de todos los tiempos”. (1993, I)

Los símbolos se encuentran presentes a lo largo del Infierno. Así, en el canto I del Infierno, Dante relata sus primeros pasos en el inframundo y donde se puede ver uno de los primeros signos políticos, un ejemplo ya citado:

*Nel mezzo del cammin di nostra vita*

*Mi ritrovai per una selva oscura,*

*Ché la diritta via era smarrita.* (ALIGHIERI; 1993, 31. Canto I 1-3)

(En el medio del camino de la vida

Me he encontrado en una selva oscura,

Porque la recta vía había perdido).

Dante en los versos, hace clara alusión al momento político de Florencia de fines del 1200 y principios del 1300. En Florencia, reina el desorden generado por parte de los distintos bandos políticos, y por la falta de liderazgo espiritual del Papa, quien estaba preocupado de obtener la hegemonía de la Iglesia sobre los pueblos de Italia. Dante refleja la situación en la figura de la *Selva Oscura*, de ahí que habla de una oscuridad que no le permitía al pueblo ver la luz que da la virtud, y que debe ser otorgada por la cabeza visible de la Iglesia que es el Papa. La crítica de Dante mencionada en los versos, anticipa la crisis del papado de 1308; crisis que sumerge a Dante y a la ciudad Florencia en una confusión absoluta, donde las virtudes y la moralidad están completamente ausentes. Así también lo plantea Echeverría quien señala que

“La Selva Oscura simboliza la crisis por la que Italia atraviesa a principios del siglo XIV, que las tres bestias representan respectivamente la lujuria, la ambición y la avaricia, y en el plano político Florencia, la dinastía francesa y el pontificado; por fin sabremos probablemente que el lebre es Cangrande della Scala, señor de Verona, amigo y protector de Dante. Parecerá que el poema tiene ante todo un sentido político” (1965, 15).

El segundo símbolo que presenta Dante en su relato es el de las tres bestias, siendo la primera de ellas es la pantera:

*Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,*

*Una lonza leggera e presta molto,*

*Che di pel macolato era coverta.* (ALIGHIERI; 1993, 33. Canto I 31-33)

(Y aquí, al comienzo de subida incierta

Una móvil pantera hacia mí vino,

Que de piel maculosa era cubierta).

La pantera representaría para Dante la lujuria, que con sus manchas simboliza los siete pecados que atormentan a Florencia. Enseguida del verso que refiere al primer símbolo, Dante pone en escena al león:

*L'ora del tempo e la dolce stagione;*

*Ma non sí che paura non mi desse*

*La vista che m'apparve d'un leone.* (ALIGHIERI; 1993, 33. Canto I 43-45)

(La hora y dulce estación con su caricia:

Cuando un león que apareció violento,

Trocó en pavor está feliz primicia).

El león, con su fuerza, representa la soberbia. Según Dante, la lujuria, debe ser superada para permitir el avance de la ciudad de Florencia; No obstante la soberbia hace que se acentúen aun más los pecados, lo que genera una mayor dificultad a la ciudad misma y su desarrollo.

Dante al final presenta a la loba:

*Ed una lupa, che di tutte brame*

*Sembiava carca ne la sua magrezza,*

*E molte genti fé già viver grame* (ALIGHIERI; 1993, 33. Canto I 49-51)

(Y una loba asomó; que se diría,

De apetitos repleta en su flacura,

Que hace a muchos vivir en agonía).

De los tres animales que presenta Dante como analogías de la crisis política, la loba es la más representativa del pueblo de Italia, ya que según el mito fundacional de Roma<sup>55</sup> esta habría amantado a los gemelos Rómulo y Remo. Por lo tanto, esta loba representa, con su aspecto famélico, la avaricia del Imperio, de los principados de Italia y, sobre todo, el de la ciudad de Florencia. Cuando Dante presenta a la loba con un aspecto demacrado, es por ver en ella un símbolo de la decadencia del Imperio mas, no olvida que la loba también representa un elemento unificador, de Italia; no en vano ella amamanta según el mito a los padres fundadores de Roma.

---

<sup>55</sup> Ver Capítulo III nota 44

En este momento del viaje las tres bestias atemorizan a Dante, quien con pavor, retrocede hasta sentir una presencia a la que con angustia solicita ayuda, resultando ser nada menos que Virgilio a quién consideraba su maestro.

*Rispuosemi: “Non omo, omo già fui,  
E li parenti miei furon lombardi,  
Montoani per patria ambedui.*

*Nacqui sub Julio, ancor che fosse tardi,  
E vissi a Roma sotto ‘l buono Augusto  
Nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.*

*Poeta fui, e cantai di quel giusto  
Figliuol d’Anchise che venne di Troia,  
Poi che ‘l superbo Ilión fu combusto.*

*Ma tu, perché ritorni a tanta noia?  
Perché non sali il diletto monte  
Ch’è principio e cagion di tutta gioia?*

*“Or se’ tu quel Virgilio, e quella fonte  
Che spnadi di parlar sí largo fiume?”*

*Rispuos’ io lui con vergognosa fronte.* (ALIGHIERI; 1993, 34 - 35. Canto I 67-81)

(Y respondió: “Hombre no soy, lo he sido  
Mantua mi patria fue, y Lombardía  
La tierra de mis padres. Fui nacido

Sub julio, aunque lo fuera en tardo día,  
Y a Roma vi, bajo el buen Augusto,  
En tiempo de los dioses de falsía...

Poeta fui; canté aquel héroe justo,  
Hijo de Anquines, que de Troya vino,

Cuando el soberbio Ilión quedó combusto,

¿Mas tú, por qué tornar al mal camino,  
Y no subes al monte refulgente,  
Principio y fin del goce peregrino?"

¡Tu eres Virgilio, la perenne fuente  
Que expande el gran raudal de su oratoria!  
Le interrumpí con ruborosa frente).

Virgilio llega al rescate de Dante, él representa la razón, es decir, aquello capaz de sobrepasar las bestias malignas. La razón, encarnada en el poeta lombardo, puede superar las dificultades, que el caminar por el Infierno supone. Empero, las dificultades serán mejor enfrentadas pues se encuentra con ayuda de la divinidad personificada por Beatrice, y quien ha sido la que encarga la protección de Dante por Virgilio.

Esta parte de la *Commedia* y su significación política, ha sido largamente analizada por De Molins:

Según los que ven en la Divina Comedia una obra principalmente política, Dante es la representación del pueblo italiano; la selva oscura, la anarquía de su época; el monte iluminado por el sol, la restauración y libertad de su patria; la Pantera, la envidia de sus conciudadanos; el León, la soberbia y la ambición indomable de algunos; la Loba codicia de otros. Bien hay quien aun dentro de esta misma clave cree simbolizada en la Pantera la República florentina de inconstantes movimientos y manchada de blancos y negros; el León el arrojo y soberbia de la casa de Francia; y en la Loba, la codicia, muy ponderada entonces, de la Curia romana. Sea esto lo que quiera, conviene luego en que Virgilio se personifica la razón humana, el espíritu imperialista, el amor latino; y que Beatriz es una encarnación de la verdad absoluta y de la libertad apetecida. (1944, 54-55)

Una vez superada la primera dificultad de las tres bestias, y producido el rescate del poeta, en el canto II Virgilio explica a Dante en que consiste este lugar al que ha llegado, aunque el poeta florentino aun no entiende porque le fue dada la gracia de conocer este mundo y, por sobre todo, ver el Paraíso, considerando que él no tiene la virtud de otros

grandes personajes de la historia merecedores de dicho recorrido como Pedro, Pablo o el propio Eneas.

*Ma io, perché venirvi? O chi 'l concede?*

*Io non Enëa, io non Paulo sono;*

*Me degno a ciò né ion é altri 'l crede.* (ALIGHIERI; 1993, 39. Canto II 31-33)

(No soy Pablo ni Eneas. ¿Qué es lo que he hecho

Para que pueda merecer tal gracia?

Menos que nadie tengo ese derecho.)

Y esto, porque Alighieri, en su falsa modestia, se pone en la misma posición que cualquiera de los habitantes de Florencia. Dante, esta como cualquier ciudadano florentino inmersos en el pecado de la lujuria, la avaricia y la soberbia. Virgilio le explica Beatrice, mientras él estaba en el Limbo le ha sacado de ahí para ayudar a Dante a salir de la situación de pecado de Florencia. La ayuda Beatrice se explica por el gran amor que la mueve, y es por amor que salva a Dante de la confusión y del extravío sufrido en la *Selva Oscura*.

El canto III presenta la entrada al Vestíbulo. En esta parte Dante encuentra la siguiente inscripción:

*Per me si va ne la città dolente,*

*Per me si va ne l'eterno dolore*

*Per me si va tra la perduta gente.*

*Giustizia mosse il mio alto fattore;*

*Fecemi la divina podestate,*

*La somma sapienza e 'l primo amore.*

*Dinanzi a me non fuor cose create*

*Se non etterne, e io eterna duro.*

*Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate.* (ALIGHIERI; 1993, 45. Canto III 1-9)

(Por mí se va a la ciudad doliente;

Por mí se va, al eternal tormento;

Por mi se va tras la maldita gente.

Movió a mi autor el justiciero aliento;  
Hizome la divina gobernanza,  
El primo amor, el alto pensamiento

Antes de mí, no hubo jamás crianza,  
Sino eterno: yo por siempre duro:  
¡Oh, los entráis, dejad toda esperanza!

Este es el cartel de bienvenida con el que los dos poetas se encuentran antes de cruzar el Aqueronte. Este cartel cumple el rol de advertir de los próximos pasos que darán los poetas en la Ciudad Infernal, anticipando además, que cualquier pecado de los que verán, serán castigados. En este lugar no hay alegrías, sino dolor y pena. Para avanzar la explicación de Virgilio es esencial, pues señala la condición de abandonar la cobardía *Ogne viltà convien che qui sia morta* (ALIGHIERI; 1993, 45. Canto I 15) (“Toda flaqueza debe aquí ser muerta”) ya que es lo que permite recorrer los distintos círculos del Infierno. A esto agrega el autor de las Eneidas que el próximo sitio a visitar es donde habitan *C’hanno perduto il ben de l’intellecto*:

*Noi siam venuti al loco ov’ i’ t’ho detto*

*Che tu vedrai le genti dolorose*

*C’hanno perduto il ben de l’intellecto.* (ALIGHIERI; 1993, 31. Canto III 16-18)

(Es el sitio que hice ya advertencia,

Donde veras las gentes dolorosas

Que perdieron el don de la inteligencia).

El ultimo verso lleva a pensar que para Dante todo aquel que se mantiene dentro de la vida virtuosa no sufre el castigo eterno, es decir es más sabio que aquel que ha caído en las redes tentadoras del pecado que deberá, pagar eternamente el error terrenal.

### IV. 3. SÍMBOLOS POLÍTICOS DEL INFIERNO: EL VIAJE POR LOS CÍRCULOS

En el Canto IV del primer círculo del Infierno, correspondiente al Limbo, los dos poetas circulan por donde habitan todos aquellos que no conocieron el bautismo, se incluyen los nacidos antes del cristianismo, como es el caso de Virgilio.

*E se furon dinanzi al cristianesimo,*

*Non adorar debitamente a Dio:*

*E di questi cotai son io medesmo.* (ALIGHIERI; 1993, 52. Canto IV 37-39)

(Antes del cristianismo, ellos nacieron;

“no adoraron al Dios omnipresente,

Y soy yo uno de los que así murieron”).

Los versos tienen un significado teológico-político, clara muestra de cómo Dante toma una postura religiosa, pues muestra donde residen todos aquellos que no hicieron nada por su fe. Además en este lugar se encuentra un gran número de personas que no han recibido la gracia de Dios para optar subir al Paraíso. Es tanta la gente que ahí habita, que Dante la denomina *la selva, dico, di spiriti spessi* (ALIGHIERI; 1993, 52. Canto IV 66) (selva de espíritus dolidos). En este lugar residen personas de la calidad de Homero, Horacio, Ovidio y Lucano. Dante muestra como sobre ellos se ve un águila encumbrarse; lo cual es un signo de la importancia que tuvieron estos autores griegos para la fundación del Imperio romano. Estos cuatro grandes poetas más Virgilio, son considerados por Dante como los más importantes en la historia, a estos poetas Dante mismo se suma pasando a ocupar un lugar de privilegio. La consecuencia es el número seis que nuevamente se vuelve a repetir como un número sacro, pero esta vez no sólo como sacro, sino también cultural, tomando en cuenta la relevancia de estos escritores para la humanidad.

Alighieri, en este lugar, tiene el placer de reconocer a muchos de los personajes de la *Eneidas* de Virgilio: Eneas, el Rey Latino y su hija Lavina, más otros personajes importantes en la historia de Roma entre los que se destacan Bruto, Lucrecia, Julia, Marcia, Cornelia y Saladino. Además de un grupo importante de filósofos: Platón, Sócrates, Zenón, Demócrito, Diógenes, Anaxágoras, Tales, Heráclito y Empédocles. De las ciencias naturales reconoce a Dioscórides y Orfeo, dentro de los moralistas encuentra a; Tulio, Livio y Seneca. También observa a otros sabios como Euclides, Tolomeo, Hipócrates, Galeno,

Avizena y Averroes. En esta etapa del viaje, el poeta florentino es embargado por la tristeza al reconocer a todos estos pensadores. Lo valioso de esta etapa que sintoniza con todos ellos, pero esta identidad dura breve tiempo, pues Dante debe continuar su periplo por los demás círculos.

*La sesta compagnia in due si scema:  
Per altra via mi mena il savio duca,  
Fuor de la queta, ne l'aura che trema;*

*E vegno in parte ove non è che luca.* (ALIGHIERI; 1993, 57. Canto IV 148 - 151)

(Quedó a dos nuestro grupo reducido:

Por otra senda me llevo mi guía,  
Del aura quieta al aire estremecido

Para volver a la región sombría).

En el canto V, Dante ingreso al círculo segundo que refiere a la Lujuria. En este lugar es Minos el guardia, quien tiene la función de dirigir a los pecadores a sus respectivos círculos. A partir de este lugar comienza la serie de los siete pecados capitales que en términos efectivos se inaugura en el círculo segundo.

Dante describe la presencia en el círculo segundo de variadas sombras; entre estas se encuentra las de Cleopatra y Helena. Sin embargo, las sombras más comentadas entre los estudiosos<sup>56</sup> de Dante son las de Francesca de Rimini y Paolo su amante. Dante en específico sostiene una conversación con Francesca con respecto a las razones de su condena, el poeta florentino se siente tremendamente conmovido por el amor que estos se tienen.

*Francesca, i tuio martíri  
A lagrimar mi fanno tristo e pio.* (ALIGHIERI; 1993, 62. Canto V 116-117)  
("¡Oh Francesca! ¡tu martirio,  
Me hace llorar con mucho sentimiento!).

---

<sup>56</sup> En efecto, algunos de los estudiosos de Dante que resaltan las sombras de Francesca y Paolo son: Barceló en su libro *Para leer la Divina Comedia* (2003); Consiglio en su texto *Dante*(1949); Jaramillo en su artículo *Dante y la Divina Comedia* (1965); y López en su trabajo *Dante, Poeta y Ciudadano del Futuro* (1965).

A tal punto le afecta a Dante el grado de amor que ambos se profesan, que finalmente desfallece al ser testigo de aquello. Sin embargo esto es el Infierno y:

“en el Infierno, el tormento brota de la naturaleza misma de los condenados, expresa su esencia; se retuercen en el tormento de su propia naturaleza pervertida. El mayor tormento y la mayor gloria de Paolo y Francesca, es estar juntos, y su mayor gloria. Sus caracteres son reales, emanan de sus propias naturaleza y temperamento, excelsa cualidad de la poesía clásica” (LÓPEZ; 1965, 51).

Lo interesante, es que a pesar de que se regocijan de amor, impactando al pensador florentino, éste de igual forma los condena:

“Dante, que habla en primera persona, no siempre parece coincidir con las decisiones de la justicia, y dentro de ese límite predeterminado, lo que parece infinito es la variedad de sus reacciones y la multiplicidad de sus emociones diversas, que a veces están en discrepancia con el personaje anterior” (NAVARRO; 1999, 50).

El poeta, entonces, pone sobre la balanza rigurosamente, la pasión versus los pecados, solucionando la cuestión ciñéndose a la norma, condenándolos a vivir eternamente en este círculo de la lujuria, por no controlar sus pasiones. La intensión primera del poeta quizás sea salvar a Francesca de la condena, pero: “el arrepentimiento está vedado en el Infierno, de modo que ella, sabe que ha pecado y sigue fiel a su pecado y esto le da una grandeza heroica” (BORGES; 1977). Parece contradictorio, pero finalmente Dante no condena a algunos de forma antojadiza, sino por demostrar, no importando lo bello u horrible que se pueda considerar el pecado, la importancia de respetar los mandamientos que fundamentan las normas sociales de su tiempo, ya que son estos mandamientos los que permitirían, si es que se respetasen, sacar a Florencia del caos que la gobierna.

En el Canto VI círculo Tercero Dante se encuentra con el segundo pecado capital: La Gula. En este círculo, al escuchar a Ciaccio aparece otro signo político de la crítica de Dante a su tiempo:

*La tu città, ch'è piena*

*D'invidia sí che già trabocca il sacco,*

*Seco mi tenne in la vita serena.* (ALIGHIERI; 1993, 52. Canto VI 47 - 51)

(Tu ciudad, que llena  
De vil envidia ya colmó su saco,  
Me vio vivir allí, vida serena).

Tras, esto ambos reflexionan en torno al momento que vive Florencia pero tambien reflexionan sobre el futuro de esta:

*Io li rispuosi: “Ciaccio, il tuo affano  
Mi pesa sí, ch’a lagrimar mi ‘nvita;  
Ma dimmi, se tu sai, a che verranno*

*Li cittadin de la città partita;  
S’alcun v’è giusto; e dimmi la cagione  
Per che l’ha tanta discordia assalita”*

*E quelli a me: “Dopo lunga tencione  
Verrano al sangue, e la parte selvaggia  
Caccerà l’altra con molta offensione*

*Poi appresso convien che questa caggia  
Infra tre soli, e che l’altra sormonti  
Con la forza di tal che testé piaggia.*

*Alte terrà lungo tempo le fronti,  
Tenendo l’altra sotto gravi pesi,  
Come che di ciòpianga o che n’aonti.*

*Giusti son due, e non vi sono intensi;  
Superbia, invidia e avarizia sono  
Le tre faville c’hanno i cori accesi”.* (ALIGHIERI; 1993, 66 - 67 Canto VI 58-75)

(Le repuse: “tus voces que me imploran,  
Me hacen, Ciaccio, llorar con simpatía;  
Mas di, ¿sabes qué espera a los que moran

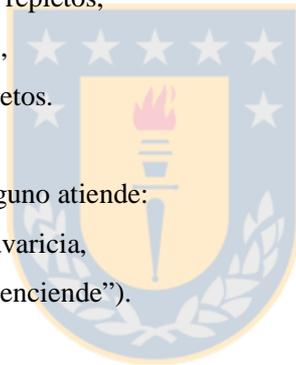
En la ciudad que parte la porfía;  
Si un justo tiene, y cual la causa sea  
De su discordia y tanta bandería?"

Y él a mí: "Tras de larga y cruel pelea,  
Los Blancos triunfarán por varias veces,  
Prescribiendo de Negros la ralea

Tres soles pasaran, y entre revés.  
Los negros subirán, con los adeptos  
Que los halaguen; y con nueva creces

Por largo tiempo, de mandar repletos,  
El abatido oprimirá por ende,  
Con dolor y censura de discretos.

Solo hay dos justos, que ninguno atiende:  
La envidia, la soberbia y la avaricia,  
Son las tres teas que la furia enciende").



La visualización de Ciaccio sobre el triunfo de los Güelfos Blancos, y luego sobre el triunfo sobre los Güelfos Negros, no hace más que indicar la imposibilidad de la gobernación de Florencia por la presencia de: la envidia, la codicia y la avaricia, pues la presencia de estos tres pecados capitales sólo logran opacar la acción directiva de cualquier líder justo.

El Canto VII habla del cuarto círculo del Infierno; hay aquí una reflexión de Virgilio con respecto a la avaricia que tanto afecta la vida en la tierra. Dante usando la voz del poeta lombardo realiza una crítica a aquella actitud que destruye cualquier tipo de organización que favorezca el engrandecimiento de la ciudad de Florencia y de toda Italia de hecho "No da el autor tanta parte en su poema como en el Infierno a este vicio, pues que a la descripción de todo el cuarto círculo apenas dedica medio canto, y en él no cita a personaje

ninguno notable, bien que acuse del vicio de la codicia al clero de su época”. (DE MOLINS; 1944, 78)

Aquí en el círculo cuarto la mayoría de estos pecadores que acarrear de un lado a otro sobre sus pechos pesadas masas, fueron clérigos, papas, cardenales.

*“Questi fuor cherci, che non han coperchio*

*Piloso al capo, e papi e cardinali,*

*In cui usa avarizia il suo soperchio”*. (ALIGHIERI; 1993, 71. Canto VII 46-48)

(“Esos sin pelo, que de un lado a otro vemos,

Fueron clérigos, papas, cardenales

Que la avaricia llevó a sus extremos”).

Esto devela la postura de Güelfo Blanco de Dante, quien ve la influencia del papado en los principados como inflexible y ambiciosa. Sin embargo, el poeta filósofo no da nombre de Papa alguno. Quizás la explicación de tal hecho este en el miedo de Dante o el respeto que le merece la figura papal. Además, que nombrar o identificar a uno de los papas hubiese significado un gran problema y, por tanto, con altas posibilidades de que la *Commedia* apareciera en el *Index* del cual su texto *De Monarcchia* no se libró.

El canto VIII, círculo quinto, es el lugar en donde se visualiza la Ira. Este círculo es cuidado por Flegias, el hijo de Marte. Del paso de los poetas por esta etapa se rescata el encuentro que tienen los con Felipe Argenti, famoso florentino recordado por mandar a herrar su caballo con herraduras de plata, por ende perfectamente reconocible para cualquier florentino contemporáneo a Dante. Argenti frente a los poetas hace una crítica a los reyes de la época:

*“Quanti si tegnon or là sú gran regi*

*Che qui staranno come porci in brago,*

*Di sé lasciando orribili dispregi!”*. (ALIGHIERI; 1993, 77. Canto VIII 49-51)

(“¡Cuantos reyes de necia vanagloria

Como cerdos que buscan el sustento,

Vendrán aquí, dejando vil escoria!”).

En el canto IX comienza el círculo sexto donde residen los herejes, quienes sufren en tumbas abiertas y ardientes. Pero es en el canto X, donde Dante relatar su diálogo con Cavalcante Cavalcanti, quien es condenado como hereje:

*Suo cimitero da questa parte hanno  
Con Epicuro tutti suoi seguaci,  
Che l'anima col corpo morta fanno.* (ALIGHIERI; 1993, 86. Canto X 13-15)  
(Yacen aquí los que creyeron cierto,  
Con Epicuro y todos sus secuaces,  
Que el alma muere con el cuerpo muerto).

Y sufriendo la pena de habitar tumba ardiente por el resto de los tiempos. La posibilidad de dialogar en esta parte del Infierno no es solo con Cavalcanti, sino que además puede conversar con otro condenado, Farinata degli Uberti, rival político de su familia, quien señala que son más de mil los pecadores que residen en ese sector.

En el canto XI, se relata la estadía del Papa Anastasio en este círculo. Dante se encuentra un epitafio que señala lo siguiente:

*"Anastasio papa guardado,  
Lo qual trasse Fotin de la vita dritta".* (ALIGHIERI; 1993, 93. Canto XI 8-9)  
(“Aquí el Papa Anastasio está enterrado,  
Quien desvió Fotín de su camino”).

Los poetas, en este canto, llegan a una de las etapas más extensas de su recorrido por el Infierno: el círculo de la Violencia. El círculo se divide en aros; los cual a Dante distinguir los distintos tipos de violencia que existen, valorándolas y ordenándolas con respecto a su gravedad. De esta forma los poetas deben recorrer este círculo pasando por los aros: Primero de los violentos contra el prójimo, donde los pecadores yacen en un río de sangre y los tiranos asañados por una legión de centauros.

En el aro segundo sufren el castigo los violentos contra sí mismos. Aquí cada alma ha tomado forma de un árbol estéril, y que al romperse alguna de sus ramas, brota sangre negra acompañado de dolorosas voces que se quejan. En este lugar ubican a Jacobo de Sant'Andrea, quien tras derrochar la rica herencia de su madre se suicida. *Io fei gibetto a*

*me de le mie case.* (ALIGHIERI; 1993, 110. Canto XIII 151) (“Yo en horca mía convertí mi casa”).

En el Aro tercero se encuentran los violentos contra Dios, contra la naturaleza y contra el arte, aquí los pecadores habitan un terreno estéril donde cae una lluvia de fuego. Según Dante estas tres formas del pecado son equivalentes pues los tres son un tipo de violencia contra la majestad. Empero tanto el arte como la naturaleza son respectivamente inspiraciones de Dios y obras de Dios, por lo tanto son en tanto pecados un atentado contra Dios mismo.

Virgilio hace una pequeña pausa para explicar el origen de los ríos que están en el Infierno: Estigia, el río que separa el mundo de los vivos del de los muertos; Aqueronte, tiene como afluente al Flegetón que su fluido es de sangre hirviendo y que sería hijo del lago Cocito; y el Leteo, al cual Dante lo identifica como un derivado de su propio mundo, vale decir, el mundo de los vivos, ya que nace del Paraíso terrenal, que a su vez, localizado en la cima de la montaña del Purgatorio.

*E io a lui: “Se ‘l presente rigagno  
Si diriva così dal nostro mondo,  
Perchè ci appar pur a questo vivagno?”* (ALIGHIERI; 1993, 115. Canto XIV 121-123)

(Yo le observe: “Pues este arroyo aciago,  
Deriva así de nuestro propio mundo,  
¿Por qué solo aparece un curso vago?”).

Esta conexión de ríos es una clara señal de que el Infierno está mucho más conectado con la vida cotidiana o la vida terrenal.

En el aro tercero, Dante se reencuentra con su maestro Brunetto Latini quien le presenta algunos otros doctos como Francisco Accorso<sup>57</sup> y Prisciano<sup>58</sup>. Además, anticipa a

---

<sup>57</sup> Famosos jurista de la época y profesor en Bolonia y Oxford.

<sup>58</sup> Aquí Dante podría referirse a dos personas, Prisciano, coetáneo de Dante que fue maestro de gramática o a Prisciano de Cesareo, gramático del siglo VI d.C.

Dante el futuro que se le acerca, criticando a Fiésola<sup>59</sup> por no haber cobijado a tan gran poeta como era su discípulo Dante.

*E s'io non fossi sí per tempo morto,  
Veggendo il cielo a te cosí benigno,  
Dato t'avrei a l'opera conforto.*

*Ma quello ingrato popolo maligno  
Che discese di Fiesole ab antico,  
E tiene ancor del monte e del macigno,*

*Ti si farà, per tuo ben far, nimico;  
Ed è ragion, ché tra li lazzi sorbi  
Si disconvien fruttare al dolce fico.*

*Vecchia fama nel mondo li chiama orbi;  
Gent' è avara, invidiosa e superba:  
Dai lor costumi fa che tu ti forbi.*

*La tua fortuna tanto onor ti serba,  
Che l'una parte e l'altra avranno fame  
Di te; ma lungi fiad al becco l'erba.*

*Faccian le bestie fiesolane strame  
Di lor medesme, e non tocchin la pianta,  
S'alcuna surge ancora in lor letame,*

*In cui riviva la semanta santa  
Di que' Roman che vi rimaser quando  
Fu fatto il nido di malizia tanta". (ALIGHIERI; 1993, 119-120. Canto XV 58-78)*  
(Y si no hubiese por entonces muerto,

---

<sup>59</sup> Fiésola es una ciudad de la provincia de Florencia en la Toscana. Y se encuentra en una montaña a 8 km de la ciudad de de Florencia.

Al ver al cielo para ti benigno,  
Yo te hubiese alentado de concierto.

Mas ese pueblo, ingrato y tan maligno,  
De Fiesola nacido en su natura  
Aun es duro, cual peñasco alpino.

Pagara tu virtud con amargura;  
Y es natural, que en tierras esquivosas  
De la virtud el higo no madura.

Te buscaran del uno y otro lado,  
Con avidez y honor; pero la hierba,  
A su pico será fruto vedado

De Fiésola a las bestias, se reserva  
Su propio pasto sin tocar la planta,  
Si alguna en sus eriales se conserva,

En que reviva la semilla santa  
De los romanos, cuando sucio nido  
Se convierta de malicia tanta).



Continuando en el camino por el aro tercero Dante y Virgilio son llamados a gritos por tres almas, Guido Guerra<sup>60</sup>, Tejazo Aldobrandi<sup>61</sup> y Jacobo Rusticucci<sup>62</sup>, las que tienen como intención conversar con Dante y preguntar por el estado de Florencia.

*“Cortesia e valor dí se dimora*

---

<sup>60</sup> Hombre de confianza del Papa Inocencio IV y exiliado político de Florencia por su posición como Güelfo tras la batalla de Montaperti.

<sup>61</sup>De las Familia de los Aldimari. Aconsejó a los florentinos que no declararan la guerra a los de Siena, pero fue desoído, y aquellos sufrieron un descalabro junto al río Arbia. Por eso se dice que su vos debería ser agradecida.

<sup>62</sup> Famoso Caballero. Su mujer fue tan caprichosa, que tuvo que separarse de ella, de cuyas resultas manchó su fama con su feo vicio.

*Ne la nostra città sí come suole,  
O se del tutto se n'è gita fora*

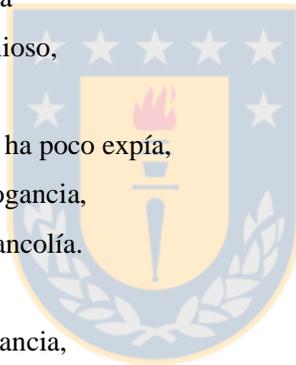
*Ché Guiglielmo Borsiere, il qual si duole  
Con noi per poco e va là coi compagni,  
Assai ne cruccia con le sue parole.*

*La gente nuova e i súbiti guadagni  
Orgoglio e dismisura han generata,  
Fiorenza, in te, sí che tu già ten piagni”.* (ALIGHIERI; 1993, 125-126. Canto XVI  
67 - 73)

(“Mas dinos, si el coraje generoso  
Nuestra ciudad habita todavía  
O si sufrió destierro ignominioso,

Pues Guillermo Borsier, que ha poco expía,  
En nuestra compañía, su arrogancia,  
Nuevas nos da, que dan melancolía.

La gente nueva, y súbita ganancia,  
Orgullo y desmesura han generado.  
¡Oh Florencia, ya lloras tu jactancia!”).



Los poetas avanzan por el Infierno pero, Virgilio debe negociar con Gerión, la criatura que cuida estas tierras, para que Dante pueda seguir el rumbo. Aquí el poeta florentino es reprochado por uno de los condenados:

*Or no te va; e perché se' vivo anco,  
Sappi che 'l mio vicin Vitaliano  
Sederà qui dal mio sinistro fianco.*

*Con questi Fiorentin son padoano:  
Spesse fiate mi 'ntronan li orecchi  
Gridando: “Vegna 'l cavalier sovrano,*

*Che recherà la tasca con tre becchi!”.*

*Qui distorce la bocca e di fuor trasse*

*La lingua, come bue che ‘l naso lecchi.* (ALIGHIERI; 1993, 132. Canto XVII 67-75)

(Vete de aquí; y pues te encuentras vivo

Sabe que mi vecino Vitalino,

A mi izquierda estará también cautivo,

Entre esos florentinos yo paduano,

El oído me atruena con su pico,

Gritando: “Venga el rico soberano

Que la bolsa traerá del triple pico”.

Y contrajo la boca, y sacó fuera

La lengua, como el buey lame el hocico).

Tras esto, Dante se reencuentra con Virgilio quien se había anticipado unos pasos para poder dominar a Gerión, y así finalmente montar al monstruo que los llevara hasta el octavo círculo.

En el círculo Octavo, donde están los condenados por Fraude, Dante reconoce a Venedico “Caccianimigo” dell’Orso<sup>63</sup>, a quien le consulta por qué se encuentran en este lugar por la eternidad. Ante la pregunta Venedico le responde:

*“Mal volontier lo dico;*

*Ma sforzami la tua chiara favella,*

*Che mi fa sovvenir del mondo antico.*

*I’ fui colui che la Ghisolabella*

*Condussi a far la voglia del marchese,*

*Come che suoni la sconcia novella.*

---

<sup>63</sup> Uno de los mayores exponentes de las facciones Güelfas de Bolonia, el que fue, al igual que Dante, exiliado de su ciudad natal.

*E non pur io qui piango bolognese;  
Anzi n'è questo loco tanto pieno,  
Che tante lingue non son ora apprese*

*A dicer "sipa"<sup>64</sup> tra Sàvena e Reno;  
E se di ciò vuoi fede o testimonio,  
Rècati a mente il nostro avaro seno". (ALIGHIERI; 1993, 137. Canto XVIII 52 -  
63)*

("A mi pesar lo digo,  
Pero me obliga tu habla, porque ella  
Percibo el eco de otro mundo amigo.

Yo soy aquel que cándida doncella  
Entregue del Marques al apetito,  
Como se cuenta de Ghisola bella.

No soy solo boloñes contrito  
Que llora aquí, pues el lugar tan lleno  
Está de lenguas más que en el distrito

Do dicen *sipa* (si) entre Savena y Reno;  
Pues has de recordad, como se cuenta,  
Que de avaricia, saco fue su seno").

Por lo tanto, es azotado por un Demonio por entregar a su hermana Ghisolabella al  
Márquez de Obizzo II del Este, señor de Ferrara.

Luego se encuentra con Jásón<sup>65</sup>, quien fue condenado y castigado por Medea por  
adular a Hipsipila, luego que en Lemno fuese inmolado por audaces mujeres. Dante

---

<sup>64</sup> En el dialecto Boloñes para en vez de "si", decían "sipa".

<sup>65</sup> Jásón es hijo de Esón quien había sido despojado de su trono por el hermanastro de Jásón, Pelias. Llegando a edad viril, Jásón reclamo el trono.

también ve a Alessio Interminelli de Luca<sup>66</sup>, quien como adulator está inmerso en un pozo de excremento humano.

*“Qua giù m’hanno sommerso le lusinghe  
Ond’io non ebbi mai la lingua stucca”.* (ALIGHIERI; 1993, 139 - 140. Canto XVIII  
127 - 126)  
(“Aquí purgo la lisonja aviesa  
Que con la lengua al prójimo embauca”).

Virgilio y Dante prosiguieron su camino, según relata el canto XIX, y pronto en el siguiente valle se encontraron con el Papa Nicolás III quien les habla diciéndoles:

*“Se’ tu già costí ritto,  
Se’ già costí ritto, Bonifazio?  
Di parecchi anni mi mentí lo scritto.*

*Se’ tu sí tosto di quell’ aver sazio  
Per lo qual non temesti tòrre a ‘nganno  
La bella donna, e poi di frne strazio?”.* (ALIGHIERI; 1993, 143. Canto XIX 52-57)  
(“¿Llegaste Bonifacio?  
¿Ahí estás? Pues la cuenta me ha engañado;  
Pensaba que vinieras más despacio.

¿Tan pronto estás del oro ya saciado  
Con dolo hurtado a la divina esposa,  
Que sin temor has tú vilipendiado?”).

Nicolás III espera a su predecesor Bonifacio VIII, para así:

*Di sotto al capo mio son li altri tratti  
Che precedetter me simoneggiando,  
Per le fessure de la pietra piatti.*

*Là giù cascherò io altresí quando*

---

<sup>66</sup> Noble originario de Luca que perteneció a los Güelfos Blancos.

*Verrà colui ch'i' credea che tu fossi,  
Allor ch' i' feci 'l súbito dimando.* (ALIGHIERI; 1993, 144. Canto XIX 73 - 78)

(Otros están debajo de mi cabeza,  
Simoniacos cual yo, que atarugados  
Han descendido por la grieta aviesa

Allí iré con otros sepultados,  
Cuando venga el que espero, que motiva  
Mis demandas y gritos irritados”).

Los siguientes personajes con los que se encuentra Dante son Fray Gomita y Miguel Zanche, ambos condenados por fraudulentos. En el siguiente valle o aro se encuentra con los Frailes de la orden del Gaudente; quienes les informan a ambos poetas que han errado el camino puesto que han sido engañados por los diablos.

En el aro séptimo se encuentran con Vanni Fucci que es atormentado por las serpientes, pero que aun así anticipa a Dante una batalla:

*Sovra Campo Picen fia combatutto;  
“Ond' ei repente spezzerà la nebbia,  
Sí ch'ogne Bianco ne sarà feruto.*

*E detto l'ho perché doler ti debbia!”* (ALIGHIERI; 1993, 174. Canto XXIV 148 - 151)

(“Se peleará en el campo de Piceno,  
Y de pronto, allí la niebla espesa,  
Todos los blancos herirá de lleno.

Te lo digo, por darte gran tristeza”).

Al seguir el camino se encuentran con cuatro ladrones florentinos, Cianfa, Añelo, Brunelleschi y Puecio Squianto, quienes se transforman en serpientes. Para pronto ver a Ulises, quien condenado como fraudulento por el Caballo de Troya, relata su historia de viajes a los poetas.

En el aro octavo tiene Dante la oportunidad de dialogar con Guido de Montefeltro, a quien pone al tanto con respecto al estado de la Romaña:

*Romagna tua non è, e non fu mai,  
Sanza guerra ne' cour de' suoi tiranni;  
Ma 'n palese nessuna or vi lasciai.*

*Ravenna sta come stata è molt' anni:  
L'aquila da Polenta la si cova,  
Sì che Cervia ricuopre co' suoi vanni.*

*La terra che fé già la lunga prova  
E di Franceschi sanguinoso mucchio,  
Sotto le branche verdi si ritrova.*

*E 'l mastin vecchio e 'l nuovo da Verrucchio,  
Che fecer di Montagna il mal governo,  
Là dove soglion fan d'i denti succhio.*

*Le città di Lamonee di Santerno  
Conduce il lioncel dal nido bianco,  
Che muta parte da la state al verno.*

*E quella cu' il Savio bagna il fianco,  
Cosí com' ella sie' tra 'l piano e 'l monte,  
Tra tirannia si vive e stato franco. (ALIGHIERI; 1993, 187 - 188. Canto XXVII 37  
- 54)*

(“La Romaña jamás en paz estuvo  
En el alma feroz de sus tiranos  
Tiene la triste paz que de antes tuvo

Los Polenta, cual siempre, soberanos,  
Son de Ravena, y su águila atrevida

Con sus alas protege a los cerbianos.

La tierra, que en su prueba sostenida,  
Francos mató montones, yace opresa,  
De verde león en garras, sometida.

El dogo viejo, y el que nuevo empieza  
En Verrucchio, matando en desgobierno  
Como a Montaña, siempre muerden presa.

Los pueblos de Lamorne y de saterno,  
Rige el leoncillo azul en nido blanco  
Qué bando cambia de verano a invierno

La ciudad a que el Savio baña el flanco,  
Que entre el llano y el monte está fundado,  
De opresión y licencia es campo franco”.)

Al responder Guido menciona lo siguiente:

*Lo principe d’i novi Farisei,  
Avendo guerra presso a Laterano,*

*E non con Saracin né con Giudei.* (ALIGHIERI; 1993, 190. Canto XXVII 85-87)

(El príncipe de nuevo fariseo,  
En guerra a inmediateción de Lateranos,  
No con el Sarraceno y el judío.)

En el poema hay una clara crítica al Papa de la época, pues se le acusa de ser el promotor y propulsor de las distintas guerras las cuales no han tenido un sentido cristiano sino un fin netamente político. En este sentido al Papa se le atribuye la responsabilidad de los problemas de Italia. Sin embargo, y a pesar de lo evidente del reproche a la figura máxima de la Iglesia Católica, hay quienes ven como Molteni, que: “A Dante no le interesaba acusar a la Iglesia a sus hombres por la inmoralidad, ni quejarse de sus pecados

inmorales, de aquellos pecados que, en fin, se confiesa y son perdonados en un instante. Lo que le interesaba decir era que se quería desnaturalizar la bella fe cristiana”. (2009, 41).

El florentino sigue su camino en el aro noveno para encontrarse con Mahoma, Fray Dolcino, Pedro de Medina, Curiono, y el Mosca, pero la más interesante es el encuentro con Beltran del Bornio, quizás no por su valor político, sino por la crueldad y realidad del castigo. Castigo que representa el peso de la razón contra aquello que le es ajeno, y que por lo tanto aviva las pasiones corpóreas.

*Io vide certo, e ancor par ch'io 'l veggia,  
Un busto sanza capo andar sí come  
Andavan li altri de la trista greggia;*

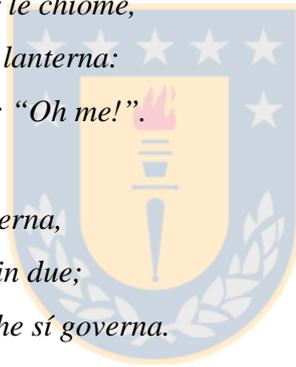
*E 'l capo tronco tenea per le chiome,  
Pesol con mano a guisa li lanterna:  
E quel mirava noi e dicea: “Oh me!”.*

*Di sé faceva a sé stesso lucerna,  
Ed eran due in uno e uno in due;  
Com' esser può, que isa che sí governa.*

*Quando diritto al piè del ponte fue,  
Levò 'l braccio alto con tutta la testa  
Per appressarme le parole sue,*

*Che fuoro: “Or vedi la pena molesta,  
tu che, spirando, vai veggendo i morti:  
vedi s'alcuna è grande come questa.*

*E perché tu di me novella porti,  
Sappi ch'i' Bertram dal Bornio, quelli  
Che diedi al re giovane i ma' conforti.*



*Io feci il padre e 'l figlio in sé ribelli;  
Achitofèl non fé piú d'Absalone  
E di Davíd coi malvagi punzelli.*

*Perch' io parti' cosí giunte persone,  
Partito porto il mio cerebro, lasso!,  
Dal suo principio ch'è in questo troncone.*

*Cosí s'osserva in me lo contrapasso*". (ALIGHIERI; 1993, 197 - 198. Canto XXVIII 118-142)

(Yo vi cierto, y lo veo en el momento,  
Un busto sin cabeza ir caminando,  
En medio de aquel triste agrupamiento.

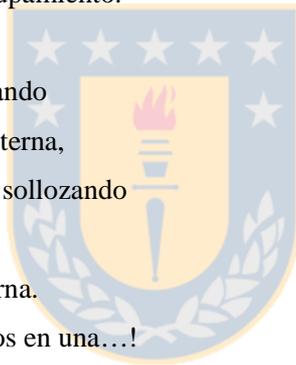
La cabeza, del pelo iba colgando  
En sus manos, a modo de linterna,  
Y: "¡Ay de mi!", exclamaba sollozando

De si mismoera tétrica Lucerna.  
¡Y era, cual todo en uno o dos en una...!  
Como fuera, no es fácil lo discierna.

¡Lo sabe Aquél que todo lo coaduna!  
Al pie del puente alzóse la cabeza,  
Movió los labios de su boca bruna,

Y dijome: "contempla esta crudeza,  
Tú que vivo visitas a los muertos,  
Que en nadie más en mí la culpa pesa.

Para llevar de mi, comentarios ciertos,  
Que soy Bosnio Beltran saber tú debes,  
Que aconsejó al rey Juan en sus entuertos.



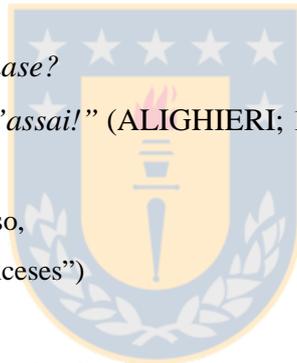
Al hijo y padre converti en alevés,  
Cual David y Absalón tan fermentado  
Que de Aquitófel son las culpas leves.

Por dividir lo que se halla unido,  
Tengo así dividida la cabeza,  
Principio de este cuerpo amortecido;

Y culpa y pena así se contrapesa).

En el aro decimo, Dante hace un desagravio contra los franceses en boca de Virgilio tras el dialogo con uno de los condenados por alquimista, quien dice:

*“Or fu già mai  
Gente sí vana come la sanase?  
Certo non la francesca sí d’assai!”* (ALIGHIERI; 1993, 202. Canto XIX 121-123)  
(“son estos sienes,  
Todos de natural tan vanidoso,  
Como más no lo son los franceses”)



En el último aro de este círculo, Dante se encuentra, con un famoso ladrón de Florencia, Buoso Donati.

Después de un largo recorrido Dante y Virgilio se acercan al último círculo del Infierno, el círculo noveno. No a mucho andar, en el segundo aro, Dante se encuentra con el Conde de Hugolino, quien identifica al poeta como florentino solo por su acento. Finalmente llegan al aro cuarto, donde residen los traidores a sus benefactores; Judas, Bruto y Casío.

*“Quell’anima là sú c’ha maggior pena”,  
Disse ‘l maestro, “è Giuda Scariotto,  
Che ‘l capo ha dentro e fuor le gambe mena.*

*De li altri due c'hanno il capo di sotto,  
Quel che pende dal nero ceffo è Brutto:  
Vedi come si storce, e non fa motto!;*

*E l'altro è Cassio, che par sí membruto.*

*Ma la notte risurge, e ormai*

*È da partir, ché tutto avem veduto.” (ALIGHIERI; 1993, 230. Canto XXXIV 61 - 69)*

“Aquel que sufre la mayor tortura”,  
Dijo el maestro, “es Judas Iscariote,  
Cabezo dentro y piernas en soltura.

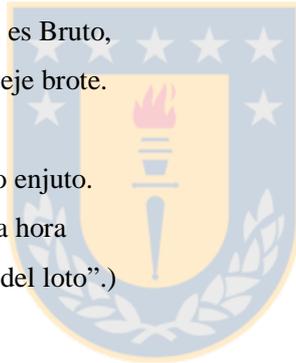
De ese cabeza abajo, en otro lote

El que pende del negro befo, es Bruto,  
Que sufre sin que el labio queje brote.

El otro es Cacio, fuerte como enjuto.

Mas ya la noche viene y es la hora

De la partida, en la mansión del loto”.)



Lo importante a destacar de este último aro del Infierno, es la condena a los traidores y, por sobre todo, resaltar que el poeta pone en un mismo nivel axiológico a los tres personajes. En efecto, tanto Bruto tanto Bruto como Cacio, que fueron traidores de Cesar, vale decir traidores al gobierno, son condenados de igual forma que Judas, quien traiciono a Cristo. La lectura que ofrece Dante, deja de en evidencia el vínculo de la política con la religión; esto implica una relación estrecha entre teología y política vinculo muy característico de la época. Esta idea la expresa el Marqués De Molins:

“He aquí, en mi entender, el compendio y síntesis de la doctrina moral y política de Dante. Digno fin que se preveía ya cuando, al comenzar el poema, excluía con desprecio hasta de las puertas infernales aquellos miserables que, como no habrían sido buenos ni para Dios ni para Lucifer, no se podía decir que habían vivido en el mundo, sino en su egoísmo” (1944, 89).

En suma, los errores de carácter político tienen la misma pena que aquellos errores de carácter teológico.

Según se entiende, el Infierno y sus distintos personajes cumplen con entregar, un mensaje político, sin embargo; “estos no protagonizaron hechos exclusivamente de su tiempo o de épocas anteriores. Su humanidad tiene algo esencial era atemporal, porque las situaciones que les había tocado vivir, así como las describió el poeta, eran las pruebas extremas impuestas al valor humano. Por lo cual ellos representan a la humanidad de todos los tiempos” (DI GIROLAMO; 1993, I).

Así entonces:

Comprendemos dos cosas fundamentales: la primera es que todos y cada uno de los personajes que aparecen en la Comedia son citados, no por el conjunto de sus vidas, si no por un acto o circunstancia que los convierte en figura de algo o de alguien, sobre todo de alguien, y en segundo lugar que, para el caso, lo mismo pueden ser citados personajes bíblicos, que históricos en sentido profano o perteneciente a la historia mítica pagana. Un ejemplo claro de lo segundo es el de Catón de Útica, que debería estar en el Infierno en cuanto suicida: Dante, sin embargo, considera más importante y característico de este personaje el haberse quitado la vida por la libertad, y por eso le hace guardián del Purgatorio y figura de sí mismo en cuanto personaje de la Comedia que busca la libertad cristiana. (CRESPO: 1999, 111)

#### **IV. 4. LA ESTRUCTURA PENAL**

Como se visualiza en el párrafo anterior, el desarrollo de cada uno de los espacios del Infierno, cumple con una estructura penal. Estructura que tiene relación, para Dorfman, con “las tres grandes faltas de los hombres según la ética aristotélica; la bestialidad, la violencia, y el engaño” (1965). Con Dorfman coincide Jaramillo, quien indica:

La distribución de los pecados está hecha, en el Infierno, según la teoría de Aristóteles. Según esta teoría, el hombre peca por incontinencia o por malicia. Peca por incontinencia, cuando ejecuta actos que, contenidos dentro de justos límites, no serían pecaminosos; en ellos, el pecado está en el exceso; ellos son en orden de gravedad ascendente, es decir, comenzando por los menos graves para ir hasta los más graves: la lujuria, la gula, la avaricia, la prodigalidad y la ira. Peca el hombre por malicia, y mucho más gravemente, cuando ejecuta actos que en sí mismos son culpables, cualquiera sea su

naturaleza, es decir, actos de violencia o de fraude. Y el fraude a su vez se divide en fraude simple, o sea el consumado contra alguien que no confía en nosotros, y en traición, que es el fraude hecho contra alguien que confía en nosotros. Para Dante, éste es el pecado más grave. (1965, 22)

A diferencia de Jaramillo y Dorfman, Antonioletti señala que:

“Si bien el Infierno tiene una estructura aparentemente aristotélica, basada en las ‘tres disposiciones que el cielo no quiere’ (INF.XI, 81), cuando se tenga en cuenta la división actual en siete niveles o pisos, se ve que éstos corresponden a los siete vicios capitales a los que están asignadas las siete cornisas del purgatorio, reino ordenado de conformidad a la filosofía tomista” (1957, 128).

Pero ya sea tomista o aristotélico, el análisis del Infierno, esté se transforma en un castigo “justo” para todas aquellas personas que faltaron al menos uno de los siete pecados capitales, y que estarían dentro de estas faltas éticas, por lo tanto:

“Más razonable será notar el admirable orden moral que guarda religiosamente. Si en la religión superior, en efecto, padecen aquellos que han pecado causando el mal con la fuerza física, descarada y ostensible, es decir, con la violencia, justo es que en otra región inferior y más cruel padezcan aquellos que han perpetuado su pecado adulterando un instrumento más noble, la inteligencia, y empleándola de un modo artero, falso y oculto; es decir, con fraude (DE MOLINS; 1944, 83).

Se puede sostener, entonces, que el Infierno no sólo es un espacio en el cual residen las almas pecadoras, sino que, además es un espacio en el cual se condenan los errores por la eternidad. Es el lugar donde se pagan los pecados más importantes cometidos por las personas, por lo tanto, es necesario que los castigos estén a la altura de las culpas.

Por esta razón, todos los espacios están en total sintonía con el pecado que deben pagar, vale decir, no hay aquí injusticia con respecto a la condena, no hay desproporción. Cada pecador ocupa un espacio y, por tanto, condenado a un castigo, a su pecado, a su falta. En ese sentido la estructura penal es extremadamente congruente con la realidad en el mundo exterior, el mundo de los vivos. Así:

“El mal es funcionalmente para Dante uno y trino. Uno como pecado original, fuente y principio de todo otro pecado; trino como pecado actual, esto es incontinencia (corrupción del apetito), bestialidad (corrupción del apetito y de la voluntad) y malicia (corrupción del apetito, de la voluntad y del intelecto)” (ANTONIOLETTI; 1957, 50)

En suma, el Infierno así termina siendo un gran edificio de tribunales, donde además está la cárcel incluida; que esta dispuesta a recibir los pecaminosos moradores que deben pagar por sus faltas, y donde según Papini “el ánimo de Dante se inclinaba demasiado a ver la ira en la justicia y la venganza en todo castigo” (1946, 141).

#### IV. 5. EL IMPERIO UNIVERSAL

Al hacer una lectura minuciosa de la *Commedia* desde la perspectiva política, es fácil perderse en los símbolos, signos y elementos que no son relevantes bajo la mirada de esta lectura. Si bien todas las metáforas son usadas por Dante como recursos literarios, es necesario entender que en su conjunto fueron un gran bloque de represalias, críticas, anhelos y deseos con respecto al contexto político que el poeta descubre en el desarrollo de la *Commedia*. En efecto, su preocupación es mostrar a la población las consecuencias de los caminos políticos y morales que esta tomando Florencia. Esta intención es explícita en *De Monarchia*, en el cual, además, propone la solución a la crisis política de Florencia por medio del Imperio Universal, el que: “tal como él lo proponía, había sido implantado ya una vez en el pasado, y con un éxito sin igual. Este fue el caso del Imperio Romano, cuya imagen, estilizada y embellecida, evoca en sus páginas lleno de emoción” (KAKARIEKA; 1975, 35).

En *De Monarchia* Dante, no solo se plantea el deseo de un Imperio Universal, sino que lo señala como una necesidad urgente pues lo entiende como la vía para restaurar los valores y la ética:

“La necesidad de un Imperio Universal que plantea Dante, rebasa y complementa el sistema aristotélico-tomista. Sin embargo, la idea misma no era completamente nueva. Las aspiraciones a la universalidad habían aflorado ya antes en distintas oportunidades; entre los estoicos, en la poesía de Virgilio, en la filosofía agustiniana, en el ideario político de los imperios carolingios y otomanos y, en una fecha relativamente reciente, en la mística imperial de los últimos Hohenstaufen. Dante es, en este aspecto, un inveterado

tradicionalista, empeñado en preservar la fidelidad a los grandes valores del pasado” (KAKARIEKA; 1975, 27-28).

En la *Commedia* la propuesta del Imperio Universal no es tan explícito, si es evidente la crítica y la atemorización por medios de las consecuencias venideras a los pecaminosos que Dante anticipa en la figura de los condenados en el Infierno. Pero al igual que en *De Monarchia*, el fin es exactamente el mismo: la justificación y la inspección de la forma menos mala de gobernar buscando el poderío de Italia a través de la Unificación, y no solo eso, sino que de todo el mundo, para poder así lograr el bien común de la humanidad. Esto sin dejar de considerar que cada nación, cada país, vive su propio contexto y, por tanto, este gobierno universal que de forma administrativa funcione, debe necesariamente respetar cierta idiosincrasia de los distintos pueblos que existen en el mundo<sup>67</sup>. Se puede decir que es la búsqueda y el regreso al ideal de Roma<sup>68</sup>.

¿Por qué Dante supone que el mejor gobierno es un Imperio Universal de elección popular y respetando las idiosincrasias, pero que supone como exigencia el respeto a los distintos contextos socio-culturales? La respuesta se sostiene en Aristóteles, y no precisamente en Dante, quien si se apoya en el filósofo estagirita. En efecto: “suscribe su afirmación cuando dice (Política, III, 5): Bajo un mal gobierno el hombre bueno es un mal ciudadano, pero bajo un gobierno recto, en cambio, buen hombre y buen ciudadano son la misma cosa (Mon. I, 14)” (LÓPEZ; 1965, 83). Por tanto, el fin del gobierno universal en Dante, más que cualquier otra cosa es la formación de buenos ciudadanos. Ciudadanos éticos y con valores que favorezcan el bien común de sus pueblos y habitantes.

---

<sup>67</sup> “Las naciones, reinos y ciudades poseen cualidades propias, que convienen regular con leyes diferentes. Pues la ley es una regla directiva de la vida. De una manera, en efecto, hay que gobernar a los Escitas, que viven fuera del séptimo clima, padecen una gran desigualdad entre los días y las noches y están oprimidos por un frío casi intolerable, y de otra a los Garamantes, que habitan bajo el equinoccio, tienen siempre la luz igual a la noche y no soportan vestimentas en el ardor del estío”. (ALIGHIERI; Mon; I, XVI. 1990, 54)

<sup>68</sup> Según se puede ver la idea de Dante es novedosa todavía pues es aplicable a la siguiente consideración: “la concepción política dantesca se orienta al Gobierno Universal ‘elegido por el pueblo’. Una concepción política mucho más revolucionaria que la Organización de las Naciones Unidas a las que el Papa Paulo VI ha mandado regirse en igualdad ‘ninguna debe estar sobre la otra’ (Discurso de las Naciones Unidas, octubre 1965)” (LÓPEZ; 1965, 85).

## CONCLUSIONES

Se ha revisado la Historia de Florencia partiendo de sus inicios fundacionales en Roma, la estructura política-partidista de Florencia de fines del 1200 y principios del 1300, y como funcionaban estos partidos más allá de la lucha del poder; además de una inspección minuciosa de los distintos momentos del Infierno, que hacen alusión a los pecadores y pecados que atormentan a Florencia de la época de Alighieri.

Según Dante, el ciudadano de Florencia está alejado totalmente de la virtud. La causa de esta situación radica en que Florencia fue invadida por el pecado; ante tal hecho, el poeta asume el deber de escribir sobre el presente y el futuro de su ciudad natal, esta reflexión sobre Florencia, subyace en los párrafos del Infierno de la *Commedia*, pues ahí menciona que el pecado y las faltas son el reflejo del presente de su ciudad y de toda Italia. Bajo este presente, Dante advierte que el futuro peligra si se mantienen los hombres alejados de la bondad y virtud; mantenerse de esta forma es seguir inmerso en un *Selva Oscura* como el paso más cercano al Infierno mismo.

La idea para Dante es corregir la inclinación al pecado que tiene el hombre a partir del orden político. Teniendo un Estado ordenado, que facilite las posibilidades de que emerjan los hombres buenos y virtuosos.

La interpretación que se ofrece, responde a comprender que las temáticas del Infierno, apuntan a elementos extraídos directamente de la visión moral de Alighieri, y no las expresadas por Jaramillo<sup>69</sup>. Se rescatan estos elementos ya que tendrían una relevancia crucial a la hora de hacer política. En esta línea se puede indicar de modo sucinto en qué consiste la visión de Alighieri; visión que es la siguiente: Primero, una ciudad de Florencia hundida en el pecado, en la cual la ley del más fuerte predomina por sobre las leyes del Estado e incluso de los mandamientos de la Iglesia. En segundo lugar una visión del rol de la Iglesia y de sus líderes como promulgadores de la virtud y del bienestar. Pero, según Dante lo que sucede es lo contrario. Situación que está en el origen de su crítica a la estructural eclesiástica como un modelo político a seguir; para esto el poeta toma como

---

<sup>69</sup> “Yo creo que con esto quedan perfectamente probadas las ideas políticas de Dante, que resumo en tres proposiciones. En primer lugar, adhesión y entusiasmo por el imperio; segundo, oposición a la Corte de Roma, y, tercero, la más profunda oposición a la política francesa”. (JARAMILLO; 1965,18).

ejemplo de la ciudad de Roma y la discusión permanente entre la Iglesia y el Estado. Mas y en buenas cuentas Dante es partidario de una Iglesia alejada de cuestiones políticas, lo cual no significa que la Iglesia se desatienda de los requerimientos del pueblo en cuanto a lo espiritual, lo cual significa que la Iglesia debe atender solamente las cuestiones espirituales del pueblo. Tercero la solución a partir del fortalecimiento y la legitimación de las estructuras políticas estatales laicas en torno a métodos democráticos, pero que tengan una intencionalidad universalista, ya que lo que en el fondo persigue Dante, es el modelo del Imperio Romano

Estos tres elementos tomados en forma sincrónica, permitirían en primer lugar sacar a Florencia del estado de confusión y pecado en el cual esta inmersa; segundo fortalecer a Italia no como en pequeños principados, sino unificada; y tercero, resaltar a partir de una buena estructura política las virtudes del hombre, por ende, llegar a la formación de buenos ciudadanos como parte elemental y fundamental de una buena sociedad y que, en último caso, sería parte de un gran Imperio Universal.

Ahora, estos tres elementos políticos presentados por Dante, están arraigados a un contexto histórico específico, a pesar del permanente anhelo del poeta por el regreso a las antiguas formas de gobiernos utilizadas por el Imperio Romano. Este permanente deseo de retornar a las antiguas formas del Imperio Romano lleva a pensar tal como lo señala como lo señala Sanctis, que:

A Italia le faltó un Cid, un Arturo, un Carlomagno; le faltaron tradiciones caballerescas y feudales. Por lo cual algunos, como Wegele, se han apresurado en decir que le habían faltado tradiciones nacionales. Entre las premisas y la conclusión existe una notable diferencia.

Las tradiciones caballerescas se refieren a la antigua historia de aquellos a quienes los italianos de entonces llamaban bárbaros. La historia de Italia, durante una parte de la edad media, fue la historia de esos conquistadores suyos. Luego vino la época de la libertad y de la cultura. Se movió guerra a los castillos, las ciudades se organizaron como pueblo y no se doblegó la frente ni siquiera ante el Emperador. Ahora bien, esta gente que se vengaba libremente no era el godo, ni el sarraceno, ni el normando, ni tampoco el longobardo; era la gente conquistada, el pueblo italiano, que había conservado, a través de tantas invasiones, la conciencia de sí mismos;

hecho notable, los galos se tornaron francos, los bretones, anglosajones; los españoles fueron profundamente transformados por los árabes; los italianos permanecieron italianos, y cuando, después de la larga y silenciosa servidumbre, adquiriendo el dominio de sí mismos; cuando, habiéndose difundido en el país una cierta cultura, pudieron dar forma a sus sentimientos, no buscaron las tradiciones en los tiempos en que hallaban en su propia casa las huellas de los extranjeros, sino que traspusieron rápidamente la edad intermedia, que ellos consideraban como edad de opresión, de tinieblas y de barbarie, y corrieron directamente hacia la historia romana como hacia su propia historia” (1945, 90).

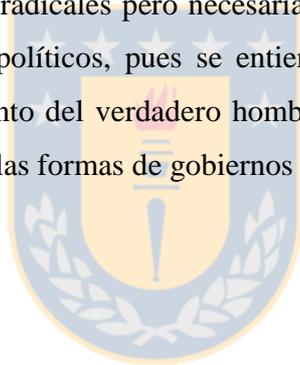
Los italianos no son herederos de una madre patria que le impone tradiciones, y rituales, los italianos, son herederos de su propia historia. Historia de la cual son protagonistas, guionistas y directores, generando cambios y tradiciones que los arraigan a esta historia caótica, pero llena de posibilidades de construir una Italia mejor, una Italia que no se limitó a defenderse u ocultarse de los sucesos históricos, sino más bien enfrentarlos. Esto permitió la aparición de grandes pensadores, artistas y científicos, que bajo la oscuridad del desorden de su época, dieron un vuelco en el paradigma del pensamiento de su tiempo echando mano a la historia de Roma, rescatando el antropocentrismo, dando cabida a grandes pensadores al alero de un enfrentamiento constante de dos bandos políticos y Dante, sin duda alguna es parte de este grupo de pensadores, y quizás el primero de ellos, que pone a Italia en los libros de historia universal como la madre del Renacimiento.

No es ningún misterio que grandes catástrofes han hecho surgir lo mejor del hombre, sobre todo en términos artísticos. El arte, la poesía, las ciencias, parecen ser reflejo directo de los problemas políticos, o de la *Selva Oscura* que señala Dante.

Lo interesante no es sólo relacionar Política e Historia, sino poder generar una dialéctica que lleve a explicar sucesos posteriores a la época de Alighieri, y que esta dialéctica no sea sólo una forma de explicación de la historia de Italia, sino más bien transversal a los sucesos políticos del mundo. Para esto Dante propone que las instituciones de carácter religioso no tengan incidencia en las instituciones políticas. Esta idea de Dante resulta esencial en la modernidad.

Teniendo en cuenta esto, e insistiendo con la mirada política del Infierno de Dante, el poeta florentino hace una advertencia a partir de lo teológico, para con lo ético y lo moral, con la idea de que Florencia y toda Italia funcione políticamente bien y se aleje de las amenazas como la de Francia, de la que Dante expuso su más profunda oposición (Cfr. JARAMILLO; 1965, 19). Cabe mencionar que los factores utilizados como una herramienta política son netamente teológicos, considerando que estas están muy arraigadas en la cultura de la gente de la época, pero en ningún momento se debe utilizar la religión como institución de carácter político, lo que por cierto, no quita que Dante sea un tipo religioso, pero de un gran espíritu laico. Por ende, se puede mencionar que “Indudablemente este espíritu laico está profundamente en armonía con la época moderna, y el pensamiento político dantesco indica rumbos a los ciudadanos y gobernantes de Europa y de América” (ANTONIOLETTI; 1957, 201).

Dante plantea soluciones radicales pero necesarias en el ámbito de la ética pública por tanto, con fines netamente políticos, pues se entiende que la política es clave para mantener el orden y el surgimiento del verdadero hombre de Estado. Esto responde a un espíritu realista que se anticipa a las formas de gobiernos modernos y contemporáneos.



## BIBLIOGRAFÍA

Observación: La bibliografía de Dante en Chile es bastante limitada, por lo que los documentos y textos mencionados se remiten a esta escasez. Sin embargo, nos veremos en la necesidad de buscar otros recursos bibliográficos para cumplir, en la medida de lo posible, de mejor modo el desarrollo de la investigación.

Asumimos sin embargo que existen texto del área literaria, que son recogidos para su estudio, a fin de ver que a hay en ellos de valor para la investigación.

### LIBROS

- Alighieri, Dante. (1990) *De la Monarquía*. Trad. Ernesto Palacios. Buenos Aires. Editorial Losada S.A.
- Alighieri, Dante. (1938) *La Divina Commedia*. Milano. Edizione “A. Barion” della Casa per edizioni popolari - S.A.
- Alighieri, Dante. (1946) *La Divina Comedia*. Trad. D. Bartolomé Mitre. Est. Marqués de Molins. Buenos Aires. Editorial Tor S.R.L.
- Alighieri, Dante. (1985) *La Vida Nueva*. Trad. Julio Martínez Mesanza. Madrid. Ediciones Siruela.
- Alighieri, Dante. (Sin Data de fecha. Biblioteca Nacional de Chile) *La Vita Nuova – Il Convito – Il Canzoniere*. Milano. Casa Editrice Sonzogno.
- Alighieri, Dante. (1997) *Tutte le opera*. Intr. Italo Borzi, Comm. Giovanni Fallani, Nicola Maggi, Silvo Zennaro. Roma Ed. Grandi Tascabili Economici Newton.
- Antonioletti, Mario. (1957) *El Simbolismo de la Divina Comedia*. Santiago. Instituto Chileno-Italiano de cultura.
- Arias de la Canal, Fredo. (1995) *El Protoidioma en la Divina Comedia de Dante*. México. Frente de afirmación hispánica.
- Aristóteles. (1959) *Obras Selectas. La Política*. Argentina. Aguilar.
- Asín Palacios, Miguel. (1927) *Dante y el Islam*. Madrid. Editorial Voluntad.

- Barceló, Joaquín. (2003) *Para leer la Divina Comedia*. Santiago de Chile. Editorial Biblioteca Americana.
- Blanco, José. (2007) *Bene Ascolta Chi la Nota"(If. XV, 99): Intertextualidad Clásica en la Commedia de Dante*. Santiago. Società Dante Alighieri Comitato de Santiago del Cile. Video carta.
- Boccaccio, Giovanni. (1947) *Vida De Dante*. Buenos Aires. Ed. Argos S.A.
- Burckhard, Jacob. (1944) *La cultura del renacimiento en Italia*. Buenos Aires. Editorial Losada.
- Burke, Peter. (1993) *El Renacimiento Italiano; Cultura y sociedad en Italia*. Madrid. Alianza Editorial.
- Chiappo Galli, Leopoldo. (1987) *Escenas de la Comedia: Estudios dantianos*. Lima. Concejo nacional de ciencia y tecnología, Universidad Peruana de Cayetano Heredia.
- Chiappo Galli, Leopoldo. (1986) *Dante y la psicología del infierno*. Lima: Universidad Peruana Cayetano Heredia.
- Ciacci, Otello. (1989) *La divina comedia: temas y personajes*. Mendoza. Universidad Nacional de Cuyo.
- Consiglio, Carlo. (1949) *Dante*. Barcelona. Labor.
- Crema, Edoardo.(1966) *Dante: 1265 – 1321*. Caracas. Universidad central de Venezuela.
- Crespo, Ángel. (1999) *Dante y su obra*. Barcelona. El Acantilado.
- Del Vecchio, Giorgio. (1959) *Il canto V dll' inferno*. Torino. Societa Editrice Internazionale.
- Del Vecchio, Giorgio. (1953) *Sulla Universalità del pensiero di Dante*. Milano. Dott. A. Giurrè.
- Di Girolamo, Vittorio. (2001) *Dante y la Divina Comedia*. Santiago de Chile. Fundación Familia Unida.
- Echeverria, José y otros autores. (1965) *Dante*. Santiago. Departamento de Extensión Universitaria, Universidad de Chile. Editorial Universitaria.
- Eco, Humberto. (2007) *Historia de la Fealdad*. Barcelona. Random House Mondadori, S.A.

- Garin, Eugenio. (1961) *La cultura filosófica del Rinascimento italiano*. Firenze. G.C. Sansoni Editore.
- Garin, Eugenio. (1986) *El Renacimiento italiano*. Barcelona. Editorial Ariel, S.A.
- Gillete, Louis. (1946) *Dante*. Buenos Aires. Cronos.
- Gilson, Étienne. (1972) *Dante et la philosophie*. Paris. J. Vrin.
- Gilson, Étienne. (2007) *La Filosofía en la Edad Media*. Madrid. Editorial Gredos S.A.
- Godoy, Genaro. (1979) *Dante en la época de Dante*. Santiago. Universidad de Chile. Departamento de extensión Universitaria.
- Gómez Robledo, Antonio. (1975) *Dante Alighieri*. Vol. I y II. México. Universidad Autónoma de México.
- Girmal Pierre. (2000) *El Imperio Romano*. Barcelona. Editorial Crítica.
- Huneeus, Virginia. (2005) *Infierno de Dante, hoy*. Santiago. Editorial LOM.
- Jacoff, Rachel. (2007) *The Cambridge companion to Dante*. Cambridge. Cambridge University press.
- Le Goff, Jacques. (1989) *El nacimiento del Purgatorio*. Madrid. Taurus.
- Livio, Tito. (1990) *Historia de Roma desde su fundación*. Madrid. Gredos S.A.
- Maquiavelo, Nicolás. (1943) *Obras Históricas*. Buenos Aires. Editorial Poseidón.
- Molteni, Agostino. (2009) *La Sonrisa de Beatriz. Una invitación a la lectura de la Divina Comedia*. Concepción. Editorial Universidad Católica de la Santísima Concepción.
- Montanelli, Idro. (1969) *Dante e il suo secolo*. Milano. Rizzoli.
- Papini, Giovanni. (1946) *Dante Vivo*. Buenos Aires. Editorial Tor.
- Pascual, José A. (1974) *La Traducción de la Divina Commedia atribuida a D. Enrique de Aragón: estudio y edición del infierno*. Salamanca. Universidad de Salamanca. Secretariado de Publicaciones e intercambio científico.
- Romero, José Luis. (1971) *La Edad Media*. México. Fondo de Cultura Económica.

- Sanctis, Francesco de. (1945) *Las grandes figuras poéticas de La divina comedia*. Buenos Aires. Emecé editores.
- Sanctis, Francesco de. (1919) *En torno a La divina comedia: ensayos críticos*. Madrid. América.
- Sabine, George. (2010) *Historia de la Teoría política*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Shamsuddin Élia, Ricardo H. (1998) *Dante y el Islam: el pensamiento musulmán en la Europa del siglo XIV*. Buenos Aires. Instituto Argentino de Cultura Islámica, Mezquita At – tauhid.
- Skinner, Quentin. (1985) *Los Fundamentos del pensamiento político moderno*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Symonds. Jhon Addington. (1995) *El Renacimiento en Italia Vol. I*. México Fondo de Cultura Económica.
- Ullman, Walter. (1971) *Principios de Gobierno y política en la edad media*. Madrid. Editorial Revista de Occidente, S.A.
- Vallespin, Fernando. (2002) *Historia de la Teoria Politica*. Madrid. Alianza Editorial, S.A.
- Varios Autores. (1995) *Santa Biblia*. Nueva York. Reina-Valera, Sociedades Bíblicas Unidas.
- Videla Eissmann, Rafael. (2006) *Dante con nosotros. Homenaje a 685 años de su muetre*. Santiago de Chile. Ediciones Tierra polar.
- Waismann, Abraham. (1970) *De algunas constantes estilísticas en la Divina Comedia*. Córdoba. Universidad Nacional de Córdoba.
- Zweig, Stefan. (1941) *La pasión creadora*. Buenos Aires Editorial Claridad.

#### ARTÍCULOS Y REVISTAS

- Barceló, Joaquín. (1961) *Poesía y saber en Dante Alighieri*. Revista de Filosofía Universidad de Chile, Santiago. Vol. 8 p. 113 – 120.
- Blanco, José. (1988) *Fuentes Clásicas en la interpretación de algunos pasajes de la "Divina Comedia"*. Santiago, Chile. Revista Academia N° 16 – 17. pp. 103 – 124.

- Borges, Jorge Luis. (1977) *Charlas de Borges*. [Artículo] La Opinión (Buenos Aires, Argentina) Ago. 10. P. 1-3.
- Di Girolamo, Vittorio. (1993) *Del Águila a la Rosa*. [Artículo] El Mercurio (Santiago, Chile) May.16 P. E25.
- Di Girolamo, Vittorio. (1993) *El Poema Sacro*. [Artículo] El Mercurio (Santiago, Chile) Abr. 25 P. E22.
- Di Girolamo, Vittorio. (1993) *El Temor de leer a Dante*. [Artículo] El Mercurio (Santiago, Chile). Mar. 7 P. E21.
- Dorfmann, Ariel. (1965) *Viaje hacia Dante*. *Ercilla* (Revista, Chile) N° 1594, año 31. Dic.22. P. 35.
- Ehrenburg, Ilya. (1966) *Grandeza y debilidad en Dante*. [Artículo] El Siglo (Diario: Santiago, Chile) Feb. 13. P. 10.
- Fernandez Biggs, Braulio. (1995) *Notas entorno al "Stil Novo"*. [Artículo] El Mercurio (Santiago, Chile) Sep. 24. P. E17.
- Floch Verdugo, Francisco José. (1995) *La vida nueva*. [Artículo]. El Mercurio (Santiago, Chile) Oct. 8. P. 6 (Suplemento).
- Jaramillo Velez, Lucrecio. (1965) *Dante y la Divina Comedia*. Separata de la Revista Universidad de Antioquia N° 160 Editorial Universidad de Antioquia.
- Kakariekas, Julius. (1975) *La Visión del imperio universal en Dante*. Revista de Derecho Público. Universidad de Chile N° 18 Julio – Diciembre. P. 11- 35.
- Larraín, Consuelo. (2004) *Tres Razones para leer "La Divina Comedia"*. [Artículo] Invitro (Revista: Chile) N° 1 Feb. 2004. P. 38.
- López, Matilde Elena. (1965) *Dante, Poeta y Ciudadano del Futuro*. [Artículo] Cultura (San Salvador, El Salvador). N° 37, Jul. – Sep. Pp. 43 – 86.
- Navarro, Ignacio.(1999) *Dante Alighieri: Recomendación de Jorge Luis Borges*. [Artículo] Mensaje (Santiago, Chile) N° 481 Ago. Pp. 48 – 53.
- Peralta, Keko. (2003) *Dante Alighieri La Divina Comedia*. [Artículo] Rockaxis N°21. Feb. P. 35.
- Varios Autores. (1965) *Homenaje a Dante Alighieri VII Centenario de su Nacimiento*. Revista Letras del Ecuador (Quito, Ecuador) N° 131 Mayo – Ago.

## LINKGRAFIA

- The Princeton Dante Project. [www.princeton.edu/dante/](http://www.princeton.edu/dante/)
- Dartmouth Dante Project. <http://dante.dartmouth.edu/>

