

ITINERARIOS POR LA CIUDAD PARTIDA

PATXI LANCEROS

Universidad de Deusto (Bilbao)

RESUMEN: El drama de lo político atraviesa la *Divina comedia* de principio a fin, y es uno de sus hilos conductores: formas de gobierno, hábitos sociales, virtudes, pasiones y vicios políticos aparecen censados, analizados y evaluados, con rigor, a lo largo de toda la magna obra. Los sextos cantos de las tres partes de la *Commedia —Inferno, Purgatorio y Paradiso—* se ocupan de ese drama de forma intensa: como círculos concéntricos, abarcan un espacio cada vez mayor: Florencia, Italia, el —siempre difuso— Imperio (es decir, el mundo políticamente organizado, la *oecumene*). El presente artículo analiza esos cantos desde una perspectiva que, insistente, da base y unidad al conjunto: la división de la ciudad, la guerra civil.

PALABRAS CLAVE: política; guerra; ciudad; justicia; providencia.

666

Itineraries through the split city

ABSTRACT: The drama of politics runs through the *Divine Comedy* from beginning to end, and is one of its main threads: forms of government, social habits, virtues, passions and political vices are censored, analysed and rigorously evaluated throughout the whole of the great work. The sixth cantos of the three parts of the *Commedia —Inferno, Purgatorio and Paradiso—* deal with this drama in an intense way: like concentric circles, they cover an increasingly larger space: Florence, Italy, the —always diffuse— Empire (i.e. the politically organised world, the *oecumene*). This article analyses these cantos from a perspective that, insistently, gives a basis and unity to the whole: the division of the city, the civil war.

KEY WORDS: Politics; War; City; Justice; Providence.

1. INTRODUCCIÓN: DIA-BALLEIN

La *Divina Comedia*¹, obra por muchos conceptos universal, aborda una enorme variedad de temas, de los que no es posible dar cuenta, siquiera sumaria, en el espacio de un artículo. Apenas es posible hacer justicia a un pequeño segmento temático: aun cuando se logre disponer una adecuada presentación de(l) contenido —y no es fácil—, el imponente vehículo del poema queda seriamente lesionado en el tratamiento prosaico, con pretensiones críticas o científicas.

Asumiremos ese riesgo, intentando, eso sí, que los estilos de Dante —pues el plural es su condición— se hagan presentes en el desarrollo de un tópico que, si en tiempos gozó de prestigio poético, parece hoy bastante alejado de tal registro. Se trata de la política.

¹ Todas las referencias y citas a la obra remiten a: Dante Alighieri, *La divina comedia* (Edición bilingüe anotada de Juan Barja y Patxi Lanceros), Abada, Madrid, 2021. En el trabajo realizado para esa edición se basa este artículo. Agradezco a Juan Barja, entre otras muchas cosas, el estímulo para aquel esfuerzo común. Los números de los versos son siempre los del texto original.

Se sabe que la preocupación política —o el drama de *lo político*— atraviesa de parte a parte la *Comedia*²; hasta se puede afirmar que es uno de sus hilos conductores: formas de gobierno, hábitos sociales, virtudes, pasiones y vicios políticos aparecen censados, analizados y evaluados, con rigor, a lo largo de toda la magna obra. Aquí nos va a interesar algo que se ha convertido en una afirmación rutinaria, pero que requiere pormenorizada presentación y análisis: se sabe que los sextos cantos de las tres partes de la *Comedia* —*Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*³— se ocupan de la cuestión política. Se sabe además que, como círculos concéntricos, abarcan esos cantos, o las consideraciones contenidas en ellos, un espacio cada vez mayor: Florencia, Italia, el —siempre difuso— Imperio (es decir, el mundo políticamente organizado, la *oecumene*).

Pero las partes estrictamente políticas de esos tres cantos son desiguales, tanto en lo que atañe a sus meras dimensiones como en lo que afecta al tono y al estilo. Distintos son también, y no es cuestión baladí, quienes enuncian la sentencia política, quienes narran, advierten, amonestan o juzgan. Y distinta es la postura de Dante —tanto del autor como del personaje⁴— en las escenas, diálogos o monólogos, a las que enseguida vamos a asistir.

El hecho de que los cantos sean, precisamente, los sextos de cada parte, da pie (forzado) a la secuencia 6-6-6. No se sugiere con ello que Dante tuviera *in mente* el número de la bestia del *Apocalipsis*, libro, que, sin embargo, goza de una presencia importante en la *Comedia*. Tampoco se sugiere que *lo político* sea para el autor ámbito demoníaco. Pero sí «diabólico». Y diabólico en estricto sentido etimológico. Una herida, una cesura *dia-bálica*⁵, atraviesa y rompe la comunidad política, se abate sobre ella como una maldición, *urbi et orbi*: para la ciudad y para el mundo; de la ciudad al mundo.

El tema, insistente como veremos, es el del desgarro o la discordia, es el de la enfermedad mortal tanto de la *polis* como de la *cosmópolis*: la fractura, la guerra civil. Lo que para la época clásica fue la *stasis*, lo que Hobbes dibujaría más tarde

² No sólo esa obra, evidentemente. La preocupación por la situación política de su tiempo, tanto de la local como de la universal, fue insistente en Dante, y tanto la poesía como las cartas, y, por supuesto, obras como *Monarquía* o *Convivio*, dan buena cuenta de esa preocupación, que, además, se inscribe en una idea de historia universal al respecto de la cual haremos aquí breve reseña.

³ «Infierno», «Purgatorio» y «Paraíso» se escribirán en cursiva cuando las respectivas referencias sean las partes de la obra; en redondilla, cuando las palabras refieran a los ámbitos que con ellas se nombran.

⁴ Se ha insistido, con razón, en que la *Divina Comedia* se asienta sobre un genial doblamiento —común, por otra parte, en la literatura, pero especialmente logrado en la obra que nos ocupa—. Dante, el autor del texto, crea a Dante, el personaje de la obra. Entre ellos no hay coincidencia ni sincronía. Muchas de las cosas que el autor sabe, el personaje las ignora, o las aprende progresivamente. La duplicidad, sostenida desde el primer verso de la obra, da lugar a confrontaciones de denso contenido. Y es, a la postre, un dispositivo esencial para el desarrollo de la misma.

⁵ La expresión «cesura dia-bálica», que aquí utilizamos con un sentido político, es habitual en la obra de Eugenio TRÍAS, particularmente en *La edad del espíritu*, Destino, Barcelona, 1994.

con el monstruoso rostro de *Behemot*; lo que no ha dejado de reiterarse arrojando un torrencial rastro de sangre y muerte, un incontable saldo de horror⁶.

La pregunta por la *città partita*⁷ que, como veremos enseguida, protagoniza el diálogo entre Dante —el personaje— y el desconocido Ciacco en el tercer círculo del Infierno, se reitera y se varía en los tres cantos, teniendo como centro y eje el extraordinario «himno» que cierra el sexto canto del *Purgatorio*, en el que Dante, el autor (no el personaje, como se mostrará oportunamente) declama el lamento con voz firme: quebrada, pero firme. Se vuelve a retomar, finalmente, en el solemne discurso de Justiniano, en el Paraíso, al que Dante asiste en actitud de rendido silencio.

Se completa así —en el discurso— un movimiento que va de la fractura a (la posibilidad de) la sutura, de la discordia a la (promesa o esperanza de) concordia, siguiendo un programa teológico-histórico y teológico-político que se anuncia ya en el *Purgatorio* pero que halla en el *Paraíso*, en el citado parlamento de Justiniano, su cumplido desarrollo.

2. LA CITTÀ PARTITA

Ciacco, tu afán me pesa y aun me invita
a llorar, pero dime, si lo sabes,
hasta qué han de llegar los ciudadanos
de esa ciudad, que está tan dividida;
¿queda allí alguien justo?, y, ¿por qué causa
le ha llegado a asaltar tanta discordia?».
«Tras muy larga tensión —me dijo entonces—,
tras verter mucha sangre, los del bando
incivil darán caza a los del otro,
grave daño causando pero, luego,
caerán, en espacio de tres soles,
para ascender los otros por impulso
del que aún ahora mismo los halaga.
Alta tendrán la frente largo tiempo
oprimiendo a los otros gravemente
aunque den en llorar, avergonzados.

⁶ La bibliografía sobre la división de la ciudad, el conflicto o la guerra civil es absolutamente inabarcable. Para los dos momentos mencionados en el párrafo véase: Nicole LORAUX, *La cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Payot, París, 2019; *La guerra civil en Atenas. La política entre la sombra y la utopía*, Akal, Madrid, 2008; Thomas Hobbes, *Behemot*, Tecnos, Madrid, 2013.

⁷ A lo largo del texto entendemos la palabra «ciudad» (*città*) tanto *stricto sensu*, y entonces la primera aludida será casi siempre Florencia, como *lato sensu*, al modo, por ejemplo, de la *civitas* agustiniana, es decir, como estructura básica de convivencia, que puede llegar a ser, en el extremo, universal: y que, se dice en algunos foros, lo es por principio; o lo será.

Hay dos justos, mas nadie los escucha.
La soberbia, la envidia y la avaricia
chispas son que los ánimos inflaman⁸.

Tras abandonar, con infinito dolor, a Paolo y Francesca en el canto V, tras el movimiento incesante, la ventisca y el desmayo, Dante y Virgilio penetran en un antro en el que lo que predomina es la inmovilidad. Custodiados por Cerbero, el perro infernal, los condenados se hallan sumergidos en el fango, y un fango que despiden un insoportable hedor.

Del abyecto tumulto se levanta una sombra; y una que habla a los viandantes, pues ha reconocido a uno de ellos: ni la conciencia ni la memoria se pierden, por supuesto, en el infierno. Tampoco la voz. Es la primera vez en la *Commedia* que un muerto reconoce, inmediatamente, al vivo —y, sin aparente sorpresa, lo reconoce como vivo (*tú, que atraviesas este infierno*)— y se dirige a él. No será la última. La sombra, erguida, reta a Dante: «¡reconóceme!», sabiendo que fuimos contemporáneos en la misma ciudad, dado que «tú naciste antes de que yo muriese». Dante tiene que excusarse, con elegancia, pues no reconoce a quien así le interpela. En cualquier caso, el diálogo se inicia con sensación de cercanía. A la pregunta de Dante por la identidad del condenado, éste responde anteponiendo la mención a la ciudad...y a su pecado capital: *La tua città, ch'è piena d'invidia...*

No es la primera vez, no será la última. De nuevo la patria, la ciudad, se antepone a la presentación. Y, en este caso, la cuestión es importante. Si Mantua (Virgilio) o Rávena (Francesca) no merecieron comentario, Florencia (*la tua città*: expresión que define desde el principio el tema y el interés común entre los interlocutores) va a ser objeto de un diálogo crucial, de carácter civil, o político. Que, como vemos, comienza señalando la envidia, en grado superlativo, como causa de la discordia civil: y se ha de recordar que la envidia (del diablo) aparece, ya en el primer canto, como causa de la codicia (la loba) y de todos los vicios en general.

Ciacco es el nombre, o apodo, con el que se presenta el espíritu. Por algunas expresiones en versos anteriores a los que aquí nos interesan (*seco mi tenne in la vita serena... Voi cittadini*) hay quien deduce que Ciacco no era natural de Florencia, o que no era ciudadano. Pero ambas expresiones, además de corteses, son, cuando menos, ambiguas; y la conversación tiende a desmentir tal sospecha. Ciacco puede significar «cerdo»: y el apodo, si lo es, resultaría adecuado a

⁸ «Ciacco, il tuo affanno / mi pesa sì, 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 / verranno 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 ciò pianga o che n'aonti. / Giusti son due, e non vi sono intesi; / superbia, invidia e avarizia sono / le tre faville c'hanno i cuori accesi» (Inf. VI, 58-75).

ciertos usos y costumbres del sujeto. Por otra parte, no hay ningún personaje histórico al que pueda atribuirse la identidad de Ciacco. La hipótesis, defendida todavía por algún que otro crítico, de que se trate de Ciacco dell' Anguillara, casi incógnito poeta, está hoy descartada. Ciacco podría ser hipocorístico de Giacomo, o de Jacopo (ambos derivados, al cabo, del latín Iacobus, y éste, a su vez, de Jacob), y referirse, entonces, a un habitante de Florencia mayor que Dante, sin méritos reseñables, un cortesano profesional, o, más bien, un cliente, dedicado a la adulación de los magnates y a la asistencia a fiestas y banquetes bien servidos y bien regados. Hipocorístico y apodo se ajustarían uno a otro sin contradicción. Boccaccio recupera el nombre e inventa, o reconstruye, en *El Decamerón* IX, 8, un personaje que tiene rasgos del Ciacco de la *Commedia*, con algún vicio añadido: es posible, pues, que se tratase de un cliente que tuvo predicamento en Florencia en aquellos años y que tan sólo ha dejado rastro literario (y no menor, dada la altura y calidad de las obras en las que aparece). Lo cierto es que éste, el Ciacco de Dante, es interlocutor necesario en la conversación, crucial, sobre la vida política florentina. Y ahí radica su importancia.

El pecado que cometieron los habitantes de este tercer círculo es el de la gula, que es incontinencia en la comida y en la bebida; se trata de la antigua *γαστριμαργία* (palabra que significa «locura del vientre», que reúne en sí la glotonería y la ebriedad) y es, como se sabe, uno de los siete pecados capitales. Se consideraba que es delito de incontinencia más grave que la lujuria, pues ésta, parece, es consecuencia de aquella. San Pablo, en *Ef* 5, 18, ordena no beber vino (καὶ μὴ μεθύσκεσθε οἶνον, ἐν ᾧ ἐστὶν ἀσωτία), pues en él está la disolución (desorden o libertinaje: *in quo est luxuria*, traduce la Vulgata). Los «golosos» cambian, en el Infierno, la abundancia de viandas y caldos exquisitos por una auténtica inundación de lluvia y fango hediondo, mezcla en la que se hallan literalmente sumergidos: o engullidos. Con plena conciencia, además: memoria, dolor físico y tristeza de alma, que afectan a todos los condenados.

No parece ese antro maloliente y cenagoso el lugar más adecuado para curar una conversación de alta política. Tampoco el interlocutor, independientemente de cuál fuera su estatuto en la vida real, en la vida ya pasada, parece el más indicado para dar lecciones de civilidad. Y el tono inicial del canto, apenas abandonado en el desarrollo, contrasta tanto con la lírica elevada y solemne del canto anterior, como con el arrebatado himno que cierra el canto sexto del *Purgatorio* y, quizá sobre todo, con el inspirado discurso de Justiniano en el Paraíso. Aquí predomina la ligereza, reina la ironía. Y, sin embargo, si nos quedamos en la superficie de ese rápido intercambio de pareceres, es Dante el que pregunta —el discípulo— y el improbable Ciacco el que responde, el maestro de *virtú* ciudadana...al menos a título póstumo.

Puede que, efectivamente, Dante haya reconocido a Ciacco. La respuesta indica confianza, y compasión discreta. Pero, como vemos en los versos arriba citados, a Dante, más que el estado de Ciacco, le interesa la ciudad. Explícitamente Florencia, *la città partita*; e implícitamente, las causas y consecuencias de la división política, uno de los temas centrales de la *Commedia*, como ya se ha dicho. El diálogo, reiteramos, es enormemente curioso: porque Dante pone

en boca de Ciaccio sus propias reflexiones sobre la ciudad y la ciudadanía. En términos de información nada dice Ciaccio que Dante no conozca; y de hecho, nada puede decir, al menos hasta el momento en que se aborde el tema del destino *post mortem* de algunos conciudadanos ilustres, cuestión que, aquí, queda fuera de nuestra consideración.

Sí es digna de consideración la pregunta por el número de justos que quedan en la ciudad. Es importante la pregunta y lo será la respuesta. Ya la formulación supone escasez, o anuncia un erial en el que reina la injusticia y los justos constituyen reseñable excepción: «¿Queda allí alguien justo?». La pregunta es, sin sorpresa, bíblica. Y forma parte del litigio permanente entre Yahvé (y su pueblo elegido) y la ciudad. La idea que se transmite —la de Dante— es la de que unos pocos justos salvarán (más bien, salvarían) la ciudad. Los capítulos 18 y 19 del *Génesis*, el episodio de la destrucción de Sodoma y Gomorra, son la fuente primaria. Digna de mención es la porfía entre Abraham y Yahvé por el número de justos necesarios, o suficientes, para la salvación de la ciudad, en la que el número crítico queda establecido en diez. Menos hay en Florencia, como se verá.

Y si la cuestión de los justos es relevante, y siempre lo es, la pregunta por la causa de la discordia —ya sabemos algo de la envidia— da lugar a una importante exposición histórico-política que es preciso desplegar, no solo por su importancia epocal, lo que ya sería suficiente, sino por su lugar —crucial— en la vida de Dante, en la economía de la *Comedia* y, en general, por su carácter de estructura política básica.

Pues se trata de una época —es la de Dante, es la de la *Comedia*— de lucha y sangre. Pero Ciaccio alude, además, a un hecho concreto —la tremenda reyerta de 1300 que enseguida comentaremos—, que venía precedido de una verdadera guerra civil, a partir de comienzos del siglo XIII y, sobre todo, en las postrimerías de ese mismo siglo, entre güelfos, partido de orientación ciudadana y alineado con el Papado en su lucha contra el Imperio, y gibelinos, partido que defendía el viejo orden feudal y hacía causa común con el Imperio⁹. De hecho,

⁹ Los propios nombres —*güelfos* y *gibelinos*—, transliteración de otros dos nombres alemanes, *Welfen* y *Waiblingen*, indican sobradamente la procedencia del conflicto. Si las provincias italianas se desangraban en una incesante guerra que oponía a dos facciones (lo que, como veremos, no es del todo cierto), esas dos facciones llevaban nombres extranjeros y tramitaban devociones geopolíticas a las que hoy podríamos denominar transnacionales. Un choque de legitimidades en el que cada institución —Papado e Imperio— intentaba minar los poderes de la otra y conquistar la hegemonía recurriendo a todas las estrategias posibles: entre las que no escaseaban la compra de voluntades y la promoción de traiciones. En esa Italia partida, dominada por señores de la guerra, las facciones se convirtieron en parte del paisaje político, en parte del paisaje criminal. Todas las fuerzas activas, tanto las procedentes de la vieja cultura aristocrática como las propias de la nueva cultura más o menos burguesa, intentaban tomar posición ventajosa en la contienda: los cambios de criterio, de opinión o de bando se convirtieron en moneda común; la inestabilidad, en mal endémico; y el crimen, en rutina generalizada. Se verá al final de este ensayo la importancia de esta dimensión transnacional del conflicto político.

la expresión «güelfos y gibelinos» (como «tirios y troyanos») se ha convertido en metonimia del conflicto, y no sólo del conflicto civil. Hay que tener en cuenta, en cualquier caso, que la denominación «partidos» resulta anacrónica, o que confunde, si se entiende en sentido moderno. Sí habla de «partes» el interlocutor de Dante (*e la parte selvaggia / caccerà l'altra con molta offensione*). La palabra *parte* no designa grupos ideológicamente homogéneos, y, aun cuando hay —cuando hubo— coincidencia de intereses, esos intereses en nada se parecen a los «de clase». Se trataba más bien de líneas variables de fidelidad y adhesión, de grupos de influencia vinculados a clanes familiares que disputaban la hegemonía en el barrio, en la ciudad o en la región y que se prestaban a alianzas y traiciones al albur de las circunstancias. El propio Dante oscila en cuanto a su militancia y sus devociones: *entre* los dos bandos (y a la postre en ninguno, formando, como el mismo afirma, un «partido unipersonal»). A lo largo de los años, las victorias se fueron alternando con las derrotas en cada facción, se acumularon desafecciones, sangrientas venganzas, vínculos obscenos, comportamientos mercenarios, familias escindidas en sí mismas y, a la vez, confabuladas con otras de signo presuntamente contrario, en una sangría sin fin que asoló la Toscana y grandes zonas de Romaña, Umbria y el Lacio. En Florencia, como en otras ciudades del norte de Italia, vencieron los güelfos: en la batalla de Campaldino, en 1289. Pero esa victoria no acabó con la contienda; más bien la circunscribió y la radicalizó. Pues los güelfos victoriosos se dividieron en dos bandos o facciones: los Blancos, apoyados, al menos durante un tiempo, por los gremios de artesanos (las Artes) y siempre por nuevos ricos, que se unieron en torno a la familia Cerchi, y los Negros, algunos banqueros, muchos comerciantes y grandes oligarcas, unidos en torno a la familia Donati, vieja aristocracia de rancio abolengo, pero de magro presupuesto; si no positivamente empobrecida, sí socialmente desplazada.

En la noche del primero de mayo (la fiesta de *Calendimaggio*) de 1300, tuvo lugar una brutal pelea (*verrano al sangue*, dice Ciaccio) entre Blancos y Negros en la *Piazza Santa Trinita*, que muchas fuentes, no sólo Dante, señalan como causa de la ruina definitiva de la ciudad. El bando incivil, la «parte salvaje» (*parte selvaggia*) que menciona el goloso del Infierno son los (partidarios de los) Cerchi, procedentes de la zona boscosa de los valles del Arno: por ello el apelativo de salvaje, montaraz, rústica¹⁰. Dante refiere los cambios de poder. No hay que olvidar que él mismo tomó parte en la batalla de Campaldino y que, aunque desposado con Gemma Donati, estaba, en aquel momento, estrechamente vinculado a los Blancos: y sufrió represalia por parte de los Negros. Tras dominio de los Blancos, con comportamiento inadecuado (*offensione*) que Dante denuncia por persona interpuesta, en 1302 (*infra tre soli*), los Negros se harán con la ciudad y tomarán revancha: seiscientos Blancos serán desterrados, y condenados a pagar fuertes multas. El 10 de marzo de 1302, Dante es condenado

¹⁰ El cronista contemporáneo Dino Compagni se refiere a los Cerchi como «*uomini salvatici e ingrati*». Se trata de una expresión comúnmente asumida, no de una insidia de Dante.

a exilio perpetuo; y a pena de muerte, en la hoguera, en caso de volver a la ciudad o ser capturado por la autoridad florentina: *Igne comburatur sic quod moriatur*, dice, severa, la sentencia. No cabe duda de que al escribir el breve pero decisivo discurso de Ciaccio, Dante está rememorando un pasado doloroso, terrible (el tiempo futuro que usa Ciaccio no engaña ni debe engañar: se trata, no de una profecía sino de una «retrofecía»). Y está juzgando la política de partes —o bandos, o facciones—. Ese ejercicio de lucha facciosa es la causa de todos los males; es causa, no única, de la ruina de la ciudad: no sólo de la *polis* (Florenia, en este caso) sino de toda unidad política pensable o posible. De la *Cosmópolis*, en el extremo.

Los grandes poderes de este mundo, incluso el que opera con la venia del otro (mundo), ni eran meros observadores, ni mucho menos neutrales. Con la elíptica expresión «...con la forza di tal che testé piaggia» (...por impulso / del que aún ahora mismo los halaga), se refiere Dante al papa Bonifacio VIII (Benedetto Gaetani), cuyo nombre prefiere no escribir. El verso destaca la ambigüedad, a la postre tan solo aparente, del comportamiento del Sumo Pontífice, que acabó favoreciendo a la facción negra de los güelfos. Dante, no sin motivo, culpa a Bonifacio VIII de su exilio y su penuria¹¹. El siguiente terceto expone la cruel opresión de los vencedores y la duradera humillación de los vencidos: rutina de la guerra de bandos que no ha cesado a lo largo de la historia y que, con triste insistencia, se reitera casi en cada conflicto civil.

En ese ambiente depravado, en ese escenario de crimen y venganza, la pregunta por la justicia no sólo es importante, es crucial. Dante, a su manera, la había planteado —*s'alcun v'è giusto*—. La respuesta aparece ahora: *Giusti son due, e non vi sono intesi*. Que solo haya dos justos en Florenia es cuestión que ocupa a la crítica desde la publicación del poema. Número exacto, francamente parvo. Parece razonable, aunque suene un punto vanidoso, pensar que uno de los dos sea el propio Dante. El otro podría ser el poeta Guido Cavalcanti,

¹¹ Benedetto Caetani ascendió al pontificado con el nombre de Bonifacio VIII en 1294 (tras la renuncia, más o menos forzada, de Celestino V, *Che fece per viltate il gran rifiuto*, como escribe Dante en *Inf.* III, 60) y lo ocupó hasta su muerte, en 1303. Bonifacio es objeto permanente de la ira de Dante, que hace al papa, a ese papa, responsable de su exilio y de su miseria. Y no sólo de ese «asunto privado», ya que es símbolo de la corrupción, o de la prostitución, de la Iglesia, de su entrega a los poderes y a los vicios del mundo. El juicio de Dante es implacable, pero el pontificado de Bonifacio admite toda suerte de sentencias, según los elementos que se peralten. Es cierto que los elementos económicos tuvieron protagonismo: la bula *Clericis laicos*, de 1296, prohibía, por ejemplo, el cobro de impuestos a los clérigos sin permiso del papa. El documento más importante de su pontificado fue, sin embargo, la bula *Unam Sanctam*, de 1302, en la que afirmaba la supremacía del papa sobre todos los poderes también en el ámbito temporal (una línea que ya habían intentado imponer predecesores como Gregorio VII, Inocencio II e Inocencio IV). Dante responderá a ese «teorema de la supremacía», de forma extensa y rigurosa, en *Monarchia*. Aquí, en la *Divina Comedia*, responde(rá) reservando a Bonifacio un lugar en el Infierno. Hemos dicho que Dante prefiere no escribir el nombre; es cierto, pero no sólo vale para este momento: aunque se alude a Bonifacio en multitud de ocasiones —sobre todo, sin sorpresa, en el *Infierno*—, su nombre se puede leer una sola vez (*Inf.* XIX, 53).

aunque no hay mayores argumentos para tal identificación. Lo cierto es que el guarismo refiere a dos personas: contadas y concretas. No cabe la interpretación «justos son pocos», dando al dos el alcance que tiene el cuatro en español, en expresiones como «cuatro gatos» o «cuatro y un tambor». El caso es que los dos, Dante y el otro, son ignorados. Lo importante, más allá de la familiaridad aritmética, es que gobiernan las pasiones que generan división y conflicto, pues son la chispa que prende la hoguera en los corazones de los florentinos (y aun de los habitantes de cualquier otra ciudad en cualquier otro tiempo); y que llevan los nombres de los más graves pecados capitales: soberbia, envidia y avaricia¹². Recordemos que en el primer canto ya habían ocupado a Dante.

Con esas palabras termina la profecía, retrospectiva, de Ciaccio, y termina, aquí, el llanto o el lamento por la suerte de la ciudad. Pero el lamento por la suerte, por la desgracia, de la *città* partita tan solo acaba...de empezar. Aquí no tiene visos de solución. Vamos a seguir su pista, vamos a seguir su drama. En círculos de diámetro cada vez mayor.

3. AHI SERVA ITALIA...

¡Ay, nave sin piloto
 en tan gran tempestad, Italia esclava,
 albergue del dolor, ya no señora
 de tan vastas regiones como antaño,
 sino sucio burdel! El alma aquella,
 al oír de su tierra el dulce tono,
 celebró gentilmente la llegada
 de su conciudadano cuando, ahora,
 nunca están sin guerrear los que en ti viven,
 yéndose unos a otros consumiendo
 aun estando ceñidos juntamente
 por la misma muralla, el mismo foso.
 Busca, mísera, en torno a tus orillas
 y tus playas, después mira en tu seno
 si es que en ti, en algún sitio, en paz se goza.

¹² De hecho, la avaricia, el ansia de riqueza, es para Dante, y no sólo para él, fuente de (todos los) males: por eso el sobrenombre de Pluto en *Inf.* VI, 115: el gran enemigo (*il gran nemico*). Autoridad en este caso es San Pablo en *1Tim* 6, 10: «Porque la raíz de todos los males es el afán de dinero, y algunos, por dejarse llevar de él, se extraviaron en la fe y se atormentaron con muchos dolores (*radix enim omnium malorum est cupiditas quam quidam appetentes erraverunt a fide et inseruerunt se doloribus multis*; ρίζα γὰρ πάντων τῶν κακῶν ἐστὶν ἡ φιλαργυρία, ἧς τινες ὀρεγόμενοι ἀπεπλανήθησαν ἀπὸ τῆς πίστεως καὶ ἑαυτοὺς περιέπειραν ὀδύνας πολλὰς). Es aconsejable tener en cuenta este pasaje para la correcta intelección de lo que vamos a presentar inmediatamente, en particular para la invectiva contra Florencia en el siguiente apartado; y en general, es una de las caves mayores de la *Comedia*.

¿De qué vale que el freno Justiniano
te ajustara? La silla está vacía,
sin lo cual la vergüenza menor fuera.
¡Ah, gentes que debierais ser devotas
y dejar puesto a César en su silla
si entendierais de Dios bien el dictado!
¡Mirad la felonía de esta fiera
por no ser con la espuela corregida
tras ponerle las riendas en sus manos!
¿Tú, germánico Alberto, la abandonas
viendo que es tan indómita y salvaje,
cuando montar debieras sus arzones?
Justo juicio venido de los astros
sobre tu sangre caiga, de manera
tan visible y tan nueva que lo tema
tu sucesor, y ya que tú y tu padre
consentisteis, llevados de codicia,
que el jardín del imperio esté desierto,
ven a ver, descuidado como eres,
a los Montescos y a los Capuletos,
y a los Monaldis y a los Filipeschis,
tristes aquéllos y, éstos, recelosos.
¡Ven, cruel, ven a ver las opresiones
de tus nobles, castígales sus vicios!
Mira, ya decaída, a Santaflora.
Ven a ver a tu Roma, que se duele
viuda y sola, día y noche, así llamando:
«César mío, ¿por qué no me acompañas?».
¡Ven a ver cómo se ama nuestra gente!
Si piedad por nosotros no te mueve,
vente ya a avergonzarte de tu fama.
Y si lícito fuere, ¡oh, sumo Jove,
por nosotros allá crucificado!,
dime, ¿has vuelto quizá tus justos ojos
a otra parte, o lo que ahora nos preparas
en lo siempre abismal de tu consejo
es un bien que resulta inalcanzable
para que consigamos comprenderlo?
Que de Italia están todas las ciudades
llenas hoy de tiranos, y un Marcelo
viene a ser por aquí cada villano
que se encarama en cualquier partido.
Feliz puedes estar, Florencia mía,
ya con tal digresión, que no te toca,
que tu pueblo bien todo lo aprovecha.

Dentro del corazón muchos sin duda
 se diría que llevan la justicia
 aunque salga la flecha con retraso,
 pues no usan del arco sin consejo,
 mas tu pueblo la tiene todo el tiempo,
 como ves, en la boca. Rehúsan muchos
 el servicio al común, pero tu pueblo,
 sin llamarlo, solícito responde
 y así grita: «¡Yo acepto dicho encargo!».
 Ahora ¡alégrate, sí, que hay de qué hacerlo!
 ¡Tú tan rica y en paz; tú, tan prudente!
 Que lo dicho es verdad se ve en su efecto.
 Que, si Atenas y Esparta, en sus antiguas
 leyes, fueron sin duda tan civiles,
 en lo de bien vivir, en cambio, dieron,
 frente a ti, nada más mínima muestra,
 tú que formas proyectos tan sutiles
 que a mitad de noviembre nunca llega
 lo que hilaste en octubre. ¡Cuántas veces,
 en el tiempo que yo recordar puedo,
 ley, monedas, oficios y costumbres
 has mudado, cual cambias a tus miembros!
 Si lo ves a la luz y si recuerdas
 lo pasado, verás cuán semejante
 eres a aquella enferma que, en las plumas
 al no hallar acomodo, sin descanso,
 por calmar su dolor, se revolvió¹³.

¹³ «Ahi serva Italia, di dolore ostello, / nave sanza nocchiere in gran tempesta, / non donna di province, ma bordello! / Quell' anima gentil fu così presta, / sol per lo dolce suon de la sua terra, / di fare al cittadin suo quivi festa; / e ora in te non stanno sanza guerra / li vivi tuoi, e l'un l'altro si rode / di quei ch'un muro e una fossa serra. / Cerca, misera, intorno da le prode / le tue marine, e poi ti guarda in seno, / s'alcuna parte in te di pace gode. / Che val perché ti racconciasse il freno / Iustiniano, se la sella è vòta? / Sanz' esso fora la vergogna meno. / Ahi gente che dovresti esser devota, / e lasciar seder Cesare in la sella, / se bene intendi ciò che Dio ti nota, / guarda come esta fiera è fatta fella / per non esser corretta da li sproni, / poi che ponesti mano a la predella. / O Alberto tedesco ch'abbandoni / costei ch'è fatta indomita e selvaggia, / e dovresti inforcar li suoi arcioni, / giusto giudicio da le stelle caggia / sovra 'l tuo sangue, e sia novo e aperto, / tal che 'l tuo successor temenza n'aggia! / Ch'avete tu e 'l tuo padre sofferto, / per cupidigia di costà distretti, / che 'l giardin de lo 'mperio sia deserto. / Vieni a veder Montecchi e Cappelletti, / Monaldi e Filippeschi, uom sanza cura: / color già tristi, e questi con sospetti! / Vien, crudel, vieni, e vedi la pressura / d'i tuoi gentili, e cura lor magagne; / e vedrai Santafior com' è oscura! / Vieni a veder la tua Roma che piagne / vedova e sola, e dì e notte chiama: / «Cesare mio, perché non m'accompagne?». / Vieni a veder la gente quanto s'ama! / e se nulla di noi pietà ti move, / a vergognar ti vien de la tua fama. / E se licito m'è, o sommo Giove / che fosti in terra per noi crucifisso, / son li giusti occhi tuoi rivolti altrove? / O è preparazion che ne l'abisso / del tuo consiglio fai per alcun bene / in tutto de l'accorger nostro scisso? / Ché le città d'Italia

Dejamos al atribulado Ciaccio en su fango, sin ocuparnos ni de su (mala) suerte ni de su triste historia. Dante se demoró un poco más con el pobre cortesano, con alguna pregunta crucial que, por desgracia, no es pertinente para nosotros en este momento.

Caminamos ahora, en fatigoso ascenso, por las escarpadas laderas del Purgatorio (de hecho, nos hallamos todavía en el Antepurgatorio): custodiado, como se sabe, por el incorruptible Catón, el santo pagano que personifica la *virtú* republicana. Toda una declaración de intenciones; y de principios.

Comienza el canto sexto —del *Purgatorio*— con un bullicio, con un tumulto, y con una importante conversación entre Virgilio y Dante a propósito del valor de los sufragios. No es pertinente recordarla aquí, a pesar de su enorme valor intrínseco. Lo que sí es necesario apuntar es que los hombres que conforman la turba con la que se abre el canto —al menos aquellos a los que Dante, en número de seis, reconoce y cita— son todos ellos hombres que participaron de forma activa en los conflictos facciosos que asolaban Italia (*Ahi serva Italia...*): asesinos y asesinados, traidores y traicionados. Un elenco adecuado como preámbulo al encuentro que propicia el gran discurso de Dante al final de este mismo canto. Y un elenco que ratifica —y da continuidad a— la informada comunicación de Ciaccio en el infierno. La época es desgarró, crimen, guerra civil.

Aquí, en el Purgatorio, cambia el tono, cambia el estilo; otro será quien, en un arrebató, tome la palabra. Palabra vehemente, inspirada. Denuncia que sobrevive a la pereza de las edades; y siempre encuentra circunstancias oportunas para actualizarse, para variarse. Esa palabra —que es la de Dante en un sentido enfático— no se dirige a nadie; o a ninguno de los (dos) presentes en la escena. Se dirige, por encima de ellos, a todo(s). Se dirige quizá, más allá del tiempo y sus reiterativas costumbres, a la estructura misma de lo político. Con honesta y sincera irritación, con rabia.

Y en el apóstrofe dantesco aparecen nuevas responsabilidades, o nuevas, y ya viejas, culpabilidades. Porque no son ya sólo los bandos o facciones, las partes que en su dinámica conflictiva destruyen la ciudad, los que atraen la atención del poeta, o del profeta. Por encima de los bandos que traman la geografía criminal de la *città partita* —miasma que ahora se extiende sobre toda Italia— hay dos instancias que comparten, por acción u omisión, responsabilidad y

tutte piene / son di tiranni, e un Marcel diventa / ogni villan che parteggiando viene. / Fiorenza mia, ben puoi esser contenta / di questa digression che non ti tocca, / mercé del popol tuo che si argomenta. / Molti han giustizia in cuore, e tardi scocca / per non venir sanza consiglio a l'arco; / ma il popol tuo l'ha in sommo de la bocca. / Molti rifiutan lo comune incarco; / ma il popol tuo sollicito risponde / sanza chiamare, e grida: «I' mi sobbarco!». / Or ti fa lieta, ché tu hai ben onde: / tu ricca, tu con pace e tu con senno! / S'io dico 'l ver, l'effetto nol nasconde. / Atene e Lacedemona, che fenno / l'antiche leggi e furon sì civili, / fecero al viver bene un picciol cenno / verso di te, che fai tanto sottili / provvedimenti, ch'a mezzo novembre / non giugne quel che tu d'ottobre fili. / Quante volte, del tempo che rimembre, / legge, moneta, officio e costume / hai tu mutato, e rinnovate membre! / E se ben ti ricordi e vedi lume, / vedrai te somigliante a quella inferna / che non può trovar posa in su le piume, / ma con dar volta suo dolore scherma» Purg. VI, 76-151).

culpa: la Iglesia y el Imperio. Dos instancias «católicas», universales¹⁴. Pero dos instancias que se enfrentan a muerte, que se invaden y se anulan. La acción insidiosa de una —la Iglesia— se combina con la omisión pusilánime de la otra —el Imperio—. Dejada de la mano de Dios —pues incluso Dios es, como enseña veremos, requerido— la *polis* se deshace, se aniquila. Reflexión de gran calado y de enorme alcance: cambiando, o interpretando, un par de sustantivos —y manteniendo todos los adjetivos— conserva un alto índice de actualidad. Y la actualidad es la sede de la política.

La invectiva de Dante arranca de un encuentro, de una palabra y de un abrazo. El encuentro es el que se produce entre Virgilio y Sordello, poeta, entre otras cosas, al que en breve presentaremos; la palabra es, sin sorpresa, nombre de ciudad: *Mantua*, patria de ambos poetas. Y el abrazo...

Tras abandonar a la turba bulliciosa con la que ha comenzado el canto, y tras, como se ha indicado, un debate al respecto del valor de los sufragios (de las obras y de las oraciones), Virgilio y Dante ascienden, solos, por la falda del monte.

Un alma, inmóvil y solitaria, se alza en el camino. Nos mira, dice Virgilio, tal vez nos espera o nos busca; y nos señalará la vía más rápida de acceso. La seguridad de Virgilio parece contrastar (quizá sólo parece), con el recuerdo de Dante, el autor, que se inserta en el poema a través de un poderoso exordio. El «alma lombarda», que pronto se presentará, aparece en la memoria que de ese encuentro conserva el poeta en el momento de la escritura, como se ha señalado más de una vez, con la contundencia de una estatua: altiva, desdeñosa, honesta, severa, como tallada en la roca. Permite el acercamiento de los poetas, pero no lo estimula. Mira como lo hace el león: no con mirada fiera, sino soberana. Esa mirada remite a *Gen 49, 9 (requiescens accubuisti ut leo)*, y, por lo tanto, a Judá.

Toda la descripción realza los rasgos de nobleza de espíritu, que se perciben tanto en la postura como en la mirada que Dante atribuye a esa figura, fuertemente individualizada, en el camino de ascenso; una a la que el poeta concede generoso espacio en el poema; y notable protagonismo (sobre todo, si se piensa en la reacción que van a producir sus primeras palabras, aparentemente inocentes).

Virgilio se adelanta (*pur*: como si se dijera «a pesar de su arrogancia») hacia esa figura egregia y pregunta por el camino a seguir; recibe, no una respuesta, sino una nueva pregunta: por la vida y por la procedencia de los viandantes. *Mantüa...*, comienza Virgilio (que parece dispuesto a repetir, solemnemente, su célebre epitafio: *Mantua me genuit, Calabri rapuere...*)¹⁵. Y aquí el corte es abrupto. Cambia radicalmente el tono. Tan sólo al escuchar el nombre de la

¹⁴ La universalidad del poder político como parte del plan providencial de Dios centrará el discurso de Justiniano en el sexto canto del *Paraíso*.

¹⁵ La preocupación por Florencia, la *cittá partita*, propició el diálogo entre Dante y Ciacco. El solo nombre de la ciudad —Mantua— provoca el abrazo de Sordello. Y, por contraste, la reacción de Dante.

patria, que ahora sabemos común, la sombra se estremece, y se lanza a los brazos de Virgilio diciendo su nombre y declarándose, enfáticamente, compatriota. Y suena un nombre, sólo uno (hay que apuntar que el personaje que se interpone en el camino no sabe que está hablando con Virgilio: la alegría se debe a la común procedencia, no a la dignidad del poeta): soy Sordello.

Se trata del gran trovador en lengua provenzal (*langue d'oc*) Sordello da Goito (efectivamente, en las cercanías de Mantua): de familia noble venida a menos, en su vida se acumulan aventuras amorosas, diplomáticas y militares; tras pasar por varias cortes europeas (Ferrara, Verona, Treviso, Castilla, Aragón, Provenza, Nápoles...), obtuvo reconocimiento y posesiones en feudo en los Abruzos. Dante estimaba su poesía «en vulgar» en *De vulgari eloquentia* I, XV, 2; y, sin duda, apreciaba sus poemas de amor, muy relacionados con la estética (y la ética) de la escuela de Toulouse. Pero aquí aparece fundamentalmente como poeta político. Su *Planto* (*planh*) a la muerte de Blacatz, en el que hace una crítica feroz a la política europea del momento, no es en absoluto extraño a las palabras que Dante va a pronunciar inmediatamente, en uno de los pasajes más famosos de la *Commedia*¹⁶.

Lo que no resulta del todo claro es el motivo de la presencia de Sordello en esa región del Antepurgatorio: una eventual muerte violenta o, más probablemente, la negligencia. Sería, con toda verosimilitud, uno de los arrepentidos en la última hora. Que, en cualquier caso, goza de una posición única y especial, también resulta claro. El sentido abrazo entre los dos compatriotas —mantuanos, lombardos, italianos— es lo que provoca, inmediatamente, la amarga diatriba de Dante.

*Ahi serva Italia, di dolore ostello...*¹⁷ Así, famosamente, comienza la invectiva dantesca que, arrancando del abrazo fraternal entre Virgilio y Sordello, retrata la situación italiana, de luchas fratricidas, guerras intestinas y traiciones de toda índole (como, de hecho —ya lo hemos señalado—, se mostró al comienzo de este mismo canto, introduciendo así el escenario histórico desde el que se proyecta su final), para pasar a la política europea (es decir, mundial) y recalcar, finalmente, con amarga ironía, en su amada Florencia (*Fiorenza mia, ben puoi esser contenta*).

El punto de partida de este texto señalaba que Dante ubica en los «cantos sextos» de las tres partes de su poema, sendas requisitorias políticas; florentina la primera, básicamente italiana la presente e histórico-mundial la que pondrá más tarde en boca de Justiniano. Cada una de ellas muestra sus peculiaridades,

¹⁶ El *Planto a la muerte de Blacatz*, de Sordello subyace a la requisitoria de Dante que centra nuestra atención en este apartado. Pero, sobre todo, cobrará protagonismo en el canto siguiente, el séptimo, de contenido, también, altamente político; y con dimensión europea: lo que a comienzos del siglo XIV equivale a mundial.

¹⁷ Esta famosa invectiva, este auténtico «himno» analítico y crítico, es justamente célebre en todo el mundo. Pero, por motivos evidentes, lo es sobre todo en Italia. Ni el tiempo ni el (ab)uso lo han desgastado. Ni siquiera la apropiación indebida por parte del fascismo ha conseguido desprestigiar la composición de Dante.

que no tienen que ver sólo con el ámbito o el alcance. Una, importante, ha de resaltarse ahora: aquí es Dante, el autor, el que alza la voz. No el casi desconocido Ciacco, ni el gran Justiniano; pero tampoco el «personaje Dante», que permanece, como Virgilio y Sordello, silencioso y fuera del plano. La escena queda congelada en el abrazo de los mantuanos (de hecho, sólo se retomará, en el mismo punto, al comienzo del canto siguiente): y es el autor el que toma la palabra, nada complaciente.

Las metáforas que se acumulan en el comienzo (nave sin piloto en medio de la tempestad, esclava, albergue del dolor...) tienen resonancias clásicas, y se pueden hallar, reiteradas, ya en la *Biblia*, en Platón, y en toda la tradición escrita, hasta llegar al propio Dante, no sólo en la *Commedia*. La alusión, cruda, a que Italia ya no es señora (como se la definía en la glosa al *Corpus Iuris* «de» Justiniano: *Non est provincia, sed domina provinciarum*), sino burdel (con el valor de «prostituta» o «meretriz») remite a modelos bíblicos, que se reiteran y se varían casi desde el *Génesis* hasta el *Apocalipsis* y que Dante usa en otros lugares. Por lo que se verá más adelante, el capítulo primero de las *Lamentaciones* de Jeremías (un texto muy conocido, sobre todo por su importancia en la liturgia de la Semana Santa) aparece como uno de los, evidentes, modelos de la invectiva de Dante.

Al contrario que el alma de Sordello, que se conmovió al escuchar el acento del compatriota, de Virgilio, y el nombre de la ciudad común a ambos, Italia —invocada ahora por Dante— se desangra, lo sabemos, en guerras intestinas sin fin y sin término. El hecho de que se trate de un apóstrofe, dirigido a Italia casi en términos personales (*in te, li vivi tuoi...*), hace más eficaz la crítica, y más íntima. Aunque la muralla o el foso sean comunes a todos, no hay en realidad ni ley ni espíritu común (ya hay que recordar que, ya desde Heráclito, el pueblo ha de luchar por la ley —que une— como por las murallas —que protegen).

Dante invita a Italia a contemplar toda su geografía, hasta sus confines exteriores (*le tue marine*) y comprobar que ningún paraje se halla en paz¹⁸. De nada sirvió, de nada sirve, afirma el poeta, la gran obra de Justiniano, la trama institucional que depende de ese freno (la metáfora es ecuestre) que es la ley: es decir, el *Corpus iuris civilis*, recopilación, ordenamiento y glosa del derecho romano hecha, efectivamente, por orden de dicho emperador y cuyas diversas partes se fueron publicando desde 529 (el *Codex Vetus*) hasta la muerte de Justiniano¹⁹.

¹⁸ A pesar de lo que se afirma en algunos comentarios, Dante no piensa —no puede pensar— Italia en términos de estado nacional. Si ya es arriesgado sostener, como se hace frecuentemente, que los estados nacionales «nacieron» con la Paz de Westfalia —por lo tanto, en 1648— afirmar la existencia de algo parecido a comienzos del siglo XIV es un craso error; que compromete la intelección adecuada del texto.

¹⁹ Veremos más adelante la alusión de Justiniano (el personaje de Dante) a su obra más recordada: el *Corpus Iuris*.

Ahora nadie ocupa la silla de ese caballo desbocado (es decir, el trono imperial), dado que los emperadores que sucedieron a Federico II Hohenstaufen no fueron reconocidos por Roma). La imagen le sirve a Dante para dividir, sin atenuar, la crítica: que se dirige primero la Iglesia, a los poderes eclesiásticos: que deberían cuidar lo que es de Dios y despreocuparse de lo que pertenece al César (en obediencia a las palabras de Cristo en de *Mt* 22, 21 [o el paralelo de *Lc* 22, 25]: *Tunc ait illis reddite ergo quæ sunt Cæsaris Cæsari et quæ sunt Dei Deo*; pero también de otros lugares bíblicos, como la no menos célebre respuesta a Pilatos en *Jn* 18, 36: *Respondit Jesus regnum meum non est de hoc mundo*). Incapaz de dominar el caballo desbocado (Italia) con las riendas o las bridas, la Iglesia tampoco permite que otro, el que habría de ser el único jinete legítimo (el emperador), lo dome y lo corrija con la espuela.

La cuestión de la división de poderes, y la exposición de algunos de sus fundamentos (que ocupan a Dante extensamente en *Monarchia*, y que en *Purg.* XVI pondrá en boca de Marco Lombardo), queda meridianamente clara. Pero si la Iglesia puede ser acusada de intromisión (y lo es, y en primer lugar), el emperador puede ser acusado de negligencia y abandono. Se trata de Alberto I de Austria, hijo de Rodolfo I de Habsburgo: que fue elegido rey en 1298, pero no consiguió, de hecho, como su padre, ser coronado como emperador. Dante, que se refiere a él como «germánico» pero no como «romano», le reprocha (con bastante razón) descuidar los asuntos de Italia (a la que vuelve a calificar con la metáfora del caballo salvaje). Por esa negligencia pide para él, y para su sangre, «justo juicio» (es decir, condena) de los astros: cuando escribió este verso, Dante ya sabía, con toda verosimilitud, que Alberto había sido asesinado, y que su hijo había muerto de enfermedad un año antes; es decir, la condena deseada ya se había ejecutado. Ese juicio es el que ha de temer el sucesor, Enrique VII de Luxemburgo, elegido también en 1308: quizá la última esperanza política de Dante, frustrada con la muerte de Enrique en 1313 a causa de la malaria. El jardín (Italia) que Alberto y Rodolfo, por codicia, han abandonado, seguirá estando inculto y desierto. El *Vieni* que abre los siguientes cuatro implacables tercetos suena más rotundo, más terrible, cuando se sabe (que Dante sabía) que el emperador, Alberto, no puede venir: ya ha muerto.

El perentorio *¡ven!* reiteradamente dirigido al (difunto) emperador sirve para pasar revista, un poco más pormenorizada, a la situación italiana, una vez asumida la triste perspectiva mundial: los Capuletos, familia de Verona, y los Montescos, de Cremona, organizaban, ya desde comienzos del siglo XIII, los muy distintos intereses, las oscuras ambiciones y las muchas traiciones por las que se despeñó la múltiple guerra entre güelfos y gibelinos en el norte de Italia (sus nombres familiares acabarán representando, se sabe, una especie de categoría de la infamia); lo mismo se puede decir de los Filipeschis (güelfos) y Monaldis (gibelinos) en la región central de Orvieto y Perugia: los nombres sirven para designar la lucha facciosa que desangra Italia. Incluso el estado de tensión queda perfectamente apuntado: los vencidos están tristes; los vencedores, temerosos y alerta.

Los nobles que gobiernan, como feudatarios, por cuenta del emperador son directamente acusados como culpables de opresión y vicio (o de provocar angustia, con el sentido que tiene *pressura* en *Lc* 21, 25). El ejemplo es el condado de Santaflora, de los Aldobrandeschi, que había sido otrora poderoso en la Toscana, pero que languidecía tras años de lucha, y de derrota, contra Siena y otras ciudades del entorno. En este paso se observa la pujanza del «nuevo poder», el de las ciudades, y la decadencia de la «vieja legitimidad» nobiliaria.

Pero, en general, dibuja Dante, ante los ojos del emperador lejano y ausente, la geografía del desastre político y moral; una geografía que lleva —no podía ser de otra forma, dado que todos los caminos llevan allí— a Roma: viuda y sola. Aquí, la referencia al antes evocado comienzo de Jeremías, es clara, y sirve para orientar la lectura —tanto política como profética— de la requisitoria dantesca: *Quomodo sedit sola civitas plena populo facta est quasi vidua domina gentium princeps provinciarum facta est sub tributo* (*Lm* 1, 1); la «viudedad» de Roma ha sido destacada por Dante en otros momentos, utilizando como referencia el capítulo de Jeremías o sin hacerlo directamente. En el momento en el que Dante escribe, Roma es «doblemente viuda»: no sólo abandonada por el emperador; sino también por el papa, que reside en Avignon (tema que ocupa pormenorizadamente al poeta en la llamada *Epístola a los Cardenales*, la *Ep.* XI). La invectiva contra el emperador termina con amarga ironía (que será el tono dominante en la parte dedicada a Florencia): ven a ver cómo se ama la gente. Y si no te mueve, como debería, la piedad, que lo haga la vergüenza que ya cubre tu nombre.

Pero ni en el emperador se detiene la filípica de Dante, sino que, en unos versos osados, llega —*se licito m'è*— hasta el mismo Dios (en la persona del Hijo). Designado con nombre pagano (sumo Jove), no del todo extraño a los usos del momento, Dante tensa hasta el extremo —hasta Él— el arco del dolor: en unas líneas que, a la vez, subrayan la proximidad de su exhortación con las de los antiguos profetas bíblicos (no sólo Jeremías). Parecería que el Crucificado *per noi* nos ha vuelto la espalda, ha apartado de nosotros sus ojos (la expresión es, de nuevo, genuinamente bíblica y típicamente profética); o tal vez se trate de que, en su abismal e inescrutable inteligencia, todo este dolor, toda esta injusticia, es preparación y camino para un bien superior: incomprensible, en cualquier caso. Dos de las respuestas clásicas —como todas, insatisfactorias— a la pregunta por el sentido del mal en el mundo: lo que una vez se llamó teodicea. Lo que descubre Dante —sin razón ni sentido que lo explique— es el mal histórico, el mal político; pero la pregunta volverá a ser planteada, sin descanso.

Tiranos en todas las ciudades: ese es el resumen de la «geografía política dantesca», antes de pasar a una ciudad en particular. Tiranos que son los jefes de partido, los jefes de familia, bando o facción. El sintagma «...y un Marcelo / viene a ser por aquí cada villano» permite dos lecturas, que dependen de la identificación del personaje. Puede tratarse de Cayo Claudio Marcelo, pompeyano, llamado charlatán (*loquax*) en *Farsalia* I, 313; adversario de Julio César, y, por lo tanto, del naciente orden imperial; habría que entender entonces que en cada villano hay un rebelde demagogo. Si se tratara, como otros han propuesto,

de Marco Claudio Marcelo, «la espada de Roma» citado en *Eneida* VI, 851 ss., el conquistador de Siracusa, cinco veces cónsul y caído frente a Aníbal, los versos dirían algo así como que en cada villano hay un salvador de la patria. Poco adecuado parece el nombre del héroe republicano en este contexto; aunque la ironía antes reseñada —combinada con la ironía más triste que a partir de ahora va a imponerse— podría, efectivamente, permitir la interpretación en esos términos: cada faccioso se presenta como un líder salvador.

Fiorenza mia, ben puoi esser contenta... porque esta digresión —la palabra es de Dante— no te afecta. El último grado del dolor, el ápice del desconsuelo o la amargura, quizá sea necesariamente el sarcasmo. Aquí lo es, de manera paradigmática. Habla el exiliado, sin retorno posible, el que en otros lugares — por ejemplo, en *Convivium* IV, XXVII, 11: *Oh misera, misera patria mia! Quanta pietá mi stringe per te...*— muestra, abierta, la herida por la que se desangra. En Florencia, el pueblo se afana, dice Dante, en esquivar el motivo y los argumentos de la digresión: la justicia está en el corazón de muchos, pero bien guardada y bien oculta, pues no se traduce ni en palabra justa ni en legislación: la flecha de la justicia no sale, porque cada ciudadano usa el arco estratégicamente, y según propia conveniencia²⁰. En otros lugares, se rechazan los cargos públicos —por lo oneroso de su desempeño y por la responsabilidad que implican—, mientras en Florencia los ciudadanos se presentan voluntarios sin ser requeridos (por vanidad, pero también por la posibilidad de lucro que el cargo representa).

La ciudad, pues, puede estar satisfecha, orgullosa de su paz y de su prudencia, de su fortuna: la fortuna, en el sentido de riqueza, es, sin embargo, la causa de la corrupción y la injusticia, mientras la paz y la prudencia brillan, sí, pero por su ausencia. Ni Atenas ni Esparta (origen del derecho civil, a partir de la obra de los legisladores respectivos, Solón y Licurgo) llegaron al nivel de Florencia en «sutileza»: en el doble sentido de la palabra hábil, engañosa, pero también inconstante y frágil. La palabra, o el proyecto, no dura, no resiste. La alusión a octubre y noviembre, además de ejemplar, es meridiana: se trata del tiempo que va del 15 de octubre al 7 de noviembre de 1301, fechas, respectivamente, de elección y dimisión de los priores del partido Blanco: tras la toma del poder de los Negros, y ya en enero del año siguiente, Dante sería condenado, como ya sabemos. Ese cambio, esa sutileza, determinante en la biografía del poeta, destaca entre infinidad de mudanzas institucionales y legales, de tipo económico y político (*ley, monedas, oficios y costumbres*), pero también de «miembros» (de facción o partido): la inestabilidad es la norma; y la arbitrariedad es el resultado de esa práctica.

La imagen que cierra el canto, la de Florencia como mujer enferma en lecho de plumas, que a pesar de la comodidad (e incluso el lujo), no puede descansar y se debate entre dolores porque su tormento brota de sí misma, es tanto

²⁰ Sabemos, por la confianza de Ciacco antes mencionada, que en Florencia sólo hay dos «realmente» justos.

clásica como bíblica. Para Dante es el colofón, el fin de un magnífico apóstrofe histórico-político.

Florenia, la *città partita*, enferma en una Italia que se desangra. Italia enferma en un mundo que carece de unidad política, de unidad espiritual y moral. Y, sin embargo, hay un plan, un proyecto que no es de parte, sino que procede de la divina providencia. Un proyecto de unión, justicia y paz. Muchas veces traicionado pero nunca olvidado²¹. Un emperador vendrá a recordarlo.

4. OMAI PUOI GIUDICAR...

Cuando al águila impuso Constantino
 contra el curso del cielo ir retornando
 —tras haberse venido persiguiendo
 al que antaño a Lavinia arrebatara—,
 más de cien y cien años se detuvo
 aquella ave de Dios en el extremo
 del oriente de Europa, junto al monte
 del que un día salió por vez primera
 y, a la sombra de sus sagradas plumas,
 gobernó el mundo, allí, de mano en mano,
 y, cambiándose así, llegó a las mías.
 César fui y fue mi nombre Justiniano,
 que, por quererlo el que es amor primero
 —ese que siento aquí—, de entre las leyes
 lo excesivo limpié y quité lo vano²².

Antes de (poder) juzgar el tiempo presente —la actualidad, hemos dicho más arriba, es la sede de la política—, cosa que, por otra parte, Dante ha estado haciendo desde el mismo comienzo de la magna obra, es aconsejable detenerse, muy brevemente, en una grandiosa perspectiva teológico-histórico-política que, desde el punto de vista del autor (y no sólo de él) sirve de marco y condición para cualquier juicio posible. Una perspectiva, tan trascendente como trascendental, que ocupa prácticamente todo el canto sexto del *Paraíso*. Retenemos aquí únicamente el comienzo.

El que habla, inmediatamente se va a presentar, en respuesta a una pregunta de Dante (el personaje) formulada en el canto anterior, es (el alma de)

²¹ Y, desde luego, nunca realizado. Quizá ese reino, pues de un reino se trata, no es de este mundo.

²² «*Poscia che Costantin l'aquila volse / contr' al corso del ciel, ch'ella seguito / dietro a l'antico che Lavina tolse, / cento e cent' anni e più l'uccel di Dio / ne lo stremo d'Europa si ritene, / vicino a' monti de' quai prima uscio; / e sotto l'ombra de le sacre penne / governò 'l mondo li di mano in mano, / e, si cangiando, in su la mia pervenne. / Cesare fui e son Iustiniàno, / che, per voler del primo amor ch'i' sento, / d'entro le leggi trassi il troppo e 'l vano*» (Par. VI, 1-12).

Justiniano: *Flavius Anicius Iulianus Iustinianus*. Todo el canto recoge las palabras del que fuera emperador del Imperio Romano desde el año 527 al 565. Dante permanece fuera de escena, sospechamos que prestando la debida atención a un discurso serio, elevado, que no sólo se hace cargo de sus inquietudes sino que, marcadamente, se dirige a él (*Tu sai...*).

Lo que en el canto se narra es el vuelo del águila, la enseña del Imperio Romano, que fue querido por Dios para la realización de Su Gloria en el mundo: bendecido, pues, antes de que la bendición se materializara, ya en el eón cristiano. No vamos a seguir ese majestuoso vuelo; tan sólo nos interesan, aquí y ahora, algunas cuestiones del comienzo (y de principio) que no sólo tienen valor histórico sino también conceptual.

Aquí no interesa tanto, propiamente, el comienzo (del Imperio) en la lejana Troya, de donde partió Eneas, cimiento de Roma, el que arrebató a Lavinia, hija del rey Latino, a Turno, rey de los rútuos. Lo que interesa aquí es la solemne declaración con la que empieza el canto, porque en ella se desliza un desajuste, una torsión, cuyos efectos se prolongan a lo largo de toda la historia cristiana, hasta el presente (el presente de Dante, por supuesto); tanto la vieja causa como los obstinados efectos obsesionaron al poeta, a ellos dedicó años y letras²³. De lo que ahí se trata es de la llamada «donación de Constantino». Ese emperador, que en el año 330 trasladó la sede del Imperio de Roma a Bizancio, invirtiendo el movimiento del sol y las estrellas (*contr' al corso del ciel*), es decir, contraviniendo la ley del movimiento natural y tal vez también la ley divina, con-fundió los poderes (eclesiástico y civil) que tienen necesariamente que estar separados, al conferir al Papado, supuestamente, la primacía del poder temporal (sobre Roma, Italia y el Imperio Romano de Occidente). Ya sabemos algo al respecto de los conflictos que esa fraudulenta «donación» producía en la época de Dante²⁴. Dañado casi desde el principio, el proyecto histórico-mundial de la Providencia espera todavía reparación. Algo diabólico, algo *dia-bálico*, se instaló en ese proyecto y lo corroe desde dentro. Un proyecto de unidad, concordia, justicia y paz convertido —pervertido— en razón o excusa de la discordia y la guerra. Y de toda suerte de injusticia.

²³ No sólo en la *Comedia* (*Inf.* XIX, 115 ss.; *Purg.* XVI, 82 ss.; XXXII, 124 ss.; *Par.* XX, 55 ss. ...), sino en otros textos, entre los que destaca el tratado *Monarchia*.

²⁴ Fraudulenta, hemos dicho. Y así es. Pero Dante no lo sabía (la «falsedad documental», que ya se sospechaba, se demostró más tarde: lo haría Lorenzo Valla en 1440). Para Dante la donación era simplemente ilegítima. Tampoco culpa a Constantino. Cuando, en el canto XX, se encuentre con él en el Paraíso, escribirá: «*L'altro che segue, con le leggi e meco, / sotto buona intenzion che fé mal frutto, / per cedere al pastor si fece greco*» (*Par.* XX, 55-57). Se destaca tanto la buena intención como el mal fruto. Lo que sirve a Dante para instruir (e instruirse) al respecto de las buenas intenciones...y sus destructivos resultados: «*...ora conosce come il mal dedutto / dal suo bene operar non li è nocivo, / avvegna che sia 'l mondo indistrutto*» (*Par.* XX, 58-60)

De mano en mano pasa el Imperio, de mano en mano se hace mundo bajo las alas del águila²⁵. Hasta llegar a Justiniano, que deja para el pasado el título (César) para conservar en el presente —eterno— tan sólo el nombre: *Cesare fui e son Iustiniano*²⁶. Y un nombre parlante, pues lo que importa es la justicia que el nombre lleva escrita. Lo que importa, lo que Justiniano recuerda o rescata, es su obra legislativa: la publicación, ya lo hemos dicho, bajo la dirección de Triboniano, del *Corpus iuris civilis*, recopilación, jerarquización y comentario del derecho romano existente²⁷: «de entre las leyes / lo excesivo limpié y quité lo vano (*d'entro le leggi trassi il troppo e 'l vano*)»²⁸.

Lo que ahora también sabemos es que la obra de Justiniano como legislador se realizó bajo los auspicios y por voluntad de Dios en su Tercera Persona: el espíritu Santo (*per voler del primo amor...*)²⁹. Antes y después de Justiniano, el águila vuela impulsada por el viento de la Providencia. Muchas son las manos por las que el poder imperial ha pasado; la narración se detiene en alguna de ellas. Hasta llegar, en la persona de Carlomagno, a los umbrales del Sacro Imperio Romano Germánico. Y de ahí a los males y las culpas del presente, a las ambiciones de parte que se quieren apropiarse de(l) todo, a la ciudad partida y al mundo roto. Ahora podemos juzgar.

Y, de ahí en adelante, juzgar puedes
ahora a aquellos que antes he acusado,
con sus culpas, razón de vuestros males.
Uno opone a la tan pública enseña
las amarillas lises, y otro en cambio

²⁵ La imagen del ave divina (*l'uccel di Dio*), que cobija y protege al pueblo bajo sus alas, es bíblica, pero también clásica. Virgilio habla en *Eneida* I, 394 de «*Iovis ales*» —el ave de Júpiter—, la misma expresión que usa Dante en *Purg.* XXXII, 112: *com' io vidi calar l'uccel di Giove...*

²⁶ Seguramente, cuando Dante escribía en Rávena —capital que fue del Imperio Romano de Occidente— esta exaltación de Justiniano, contempló más de una vez los extraordinarios mosaicos de la iglesia de San Vitale, joya del arte bizantino, reconstruida por deseo del emperador: Justiniano y su séquito, Teodora y el suyo, Belisario... No se quiere decir con ello que Rávena inspiró este canto, pero sí que fue el lugar más propicio para su composición.

²⁷ Dante no podía saberlo, pero nosotros sabemos que ese *Corpus* ha sido durante siglos —hasta el Código Civil Francés o Código Napoleónico— la base del derecho europeo. Y también es cierto que de Justiniano sólo retiene Dante la obra legislativa, no los éxitos militares: las victorias sobre vándalos y ostrogodos, por ejemplo.

²⁸ Ese verso se hace eco del primer decreto del *Corpus*, que presenta las leyes como: *omni supervacua similitudine et iniquissima discordia absolutae*; es decir, libres de toda repetición superflua y de toda contradicción perniciosa.

²⁹ Sin embargo, la relación de la Justicia —con mayúscula— no con una, sino con las tres personas de la Trinidad, quedó firmemente establecida desde el principio, desde la célebre inscripción en el dintel de la puerta del Infierno: «La Justicia movió a mi autor supremo. / El divino poder a mí me hizo, / el saber sumo, el amor primero (*Giustizia mosse il mio alto fattore; / fecemi la divina podestate, / la somma sapienza e 'l primo amore*)». La figura de Espíritu Santo —*il primo amore*— es la que se recupera aquí.

se la quiere apropiar, de tal manera
 que es difícil de ver quién mayor yerro
 comete. Haga ya, artero, sus engaños
 bajo enseña distinta el gibelino,
 pues aquélla mal sigue a quien la aparta
 de lo que es la justicia, y no la abata
 con sus güelfos tampoco el nuevo Carlos,
 pero tema sus garras, que a más alto
 león le arrebataron la melena.
 Muchas veces los hijos han llorado
 por la culpa del padre, y no se crea
 que por las lises Dios cambie sus armas³⁰.

Ya con anterioridad había indicado Justiniano a Dante que todo el excursus histórico se dispone para que el poeta juzgue los males del presente: «aquellos a los que antes he acusado»³¹. Ahora, aquí, son nombrados los partidos —las partes— allí sólo aludidos: los que quieren apropiarse de la enseña común —el signo del águila— y los que a estos se oponen, es decir gibelinos y güelfos. Pero esos bandos, a los que ya hemos visto confrontarse en Florencia (en el discurso de Ciaccio) y en toda Italia (en la invectiva de Dante), aparecen ahora, en la solemne declaración de Justiniano, con toda su amplia dimensión geopolítica, genuinamente transnacional, o mundial. Es decir, no son sólo (que también) los vicios privados —la avaricia, la envidia, el ansia de poder...— los que traman el destino de la *città partita*. Es aquel trastorno del inicio, aquella cesura dia-bálica, que enfrenta a la Iglesia y al Imperio lo que, en el fondo, se propone como raíz de todos los males (...*che son cagion di tutti vostri mali*).

Lo que está en disputa es el poder del signo, es el prestigio —la legitimidad— que el signo proporciona, lo que está en disputa es la hegemonía —diríamos hoy, con expresión que, desde Gramsci, se ha hecho casi ineludible— sobre todo el mundo políticamente organizado: sobre la *oecuméne*, sobre la *cosmópolis*.

³⁰ «*Omai puoi giudicar di quei cotali / ch'io accusai di sopra e di lor falli, / che son cagion di tutti vostri mali. / L'uno al pubblico segno i gigli gialli / oppone, e l'altro appropria quello a parte, / sì ch'è forte a veder chi più si falli. / Faccian li Ghibellin, faccian lor arte / sott' altro segno, ché mal segue quello / sempre chi la giustizia e lui diparte; / e non l'abbatta esto Carlo novello / coi Guelfi suoi, ma tema de li artigli / ch'a più alto leon trasser lo vello. / Molte fiata già pianser li figli / per la colpa del padre, e non si creda / che Dio trasmuti l'armi per suoi gigli!*» (Par. VI, 97-108).

³¹ «...para que veas / con cuán poca razón contra la enseña / sacrosanta se mueven los que buscan / apropiársela, y los que se le oponen (...*perché tu veggì con quanta ragione / si move contr' al sacrosanto segno / e chi 'l s'appropria e chi a lui s'opponne* Par. VI, 31-33). El águila, que siempre será el signo del Imperio (ahora del Sacro Imperio) enfrenta a los gibelinos y a los güelfos, respectivamente, como ya sabemos, partidarios de la supremacía del poder del Imperio y de la del Papado. Pero el signo es radicalmente im-pertinente: no pertenece a nadie.

Justiniano ha demostrado —la narración, que tiene casi dignidad de revelación³², es prueba suficiente— el estatuto providencial del signo, el carácter divino del águila imperial. El signo, que más que de poder lo es de Gloria, no pertenece a nadie, y nadie puede apropiárselo con legitimidad. Es, y debe ser, de todos: *pubblico segno*. La lucha partidaria por la privatización del «signo público» que —*urbi et orbi*— destruye la comunidad política y arruina toda posibilidad de justicia es lo que aquí se denuncia con toda la vehemencia que permite la solemnidad del discurso.

Los güelfos, secuaces de la casa de Anjou y aliados el Papa, oponen al águila los lises de oro, emblema de la casa de Francia; los gibelinos tampoco pretenden restaurar la universalidad del signo, sino su particularización: su secuestro en términos de parte o partido. Unos y otros se equivocan, fallan: y el fallo es la ruina de la paz, la concordia y la justicia; es un obstáculo, diabólico, en el proyecto-proceso de la Providencia. Y, como tal, está destinado al fracaso. Justiniano predice la derrota de ambas partes: los gibelinos, que se apartan de la justicia, del designio de Dios, y los güelfos, que quieren trocar el águila por los lises³³.

Y es el águila, el signo divino, quien tomará revancha y abatirá al león, como ya ha hecho más de una vez a lo largo de la historia: de esa (re)construcción histórica que le sirve a Justiniano —y a Dante— como argumento y razón suficiente.

Siguen vigentes las luchas partidarias, se prolonga, se extiende, el drama de la *città partita*. Queda(ba) —en ese momento, en el de Dante— la firme palabra profética. Y tal vez la esperanza.

5. FINAL

El recorrido por (algunos versos de) los cantos sextos de la *Divina Comedia* —los correspondientes a cada una de sus tres partes, *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraiso*—, permite descubrir, si no un plan preconcebido desde el principio, sí una lógica implacable de desarrollo. Es cierto que, como se sostiene ya casi desde que la obra se fuera dando a conocer, tratan el tema político. Eso ni es raro, ni es exclusivo: el tema político impregna la *Commedia* casi de principio a fin.

De lo que tratan esos cantos —666— es, si no de una torsión diabólica, sí de una cesura diabólica, que tiene dimensiones tanto locales como universales, y que determina el ejercicio de la política y el espacio de *lo político*. La poderosa

³² Como lo pretende, y acaso lo consigue, toda la *Divina Comedia*.

³³ El «nuevo Carlos» (*Carlo novello*) es Carlos II de Anjou, rey de Nápoles entre 1285 y 1309, objeto de los reproches de Dante, no solo en este trance. Pero no es el único culpable. La culpa, la torsión diabólica o diabólica, se hunde en el pasado; y los hijos lloran —la imagen es, de nuevo, bíblica— la culpa de los padres (*Molte fiate già pianser li figli / per la colpa del padre*).

imagen de la *città partita* se impone en esos cantos como evidencia del presente, como sede de la política.

Si la imagen de la ciudad partida —de su *città partita*, Florencia— aparece en los tres cantos mencionados, la fractura de la ciudad, la cesura diabólica, se va revelando paulatinamente en su dimensión universal, o mundial. Esa cesura atraviesa las edades; y es el gran obstáculo para la realización del plan de Dios en la historia.

Si la breve confidencia de Ciaccio se refiere únicamente a Florencia, la extraordinaria exhortación que cierra el canto sexto del *Purgatorio* se perfila ya como mensaje *urbi et orbi*: para la ciudad y para el mundo. Y la dimensión mundial hallará su exposición y su fundamento, en la solemne voz de Justiniano, en el canto sexto del *Paraíso*.

* * *

No terminó en la turbulenta época de Dante la dramática historia de la *città partita*; las cesuras diabólicas —dependientes o no de una, que acaso constituya su fundamento— se han multiplicado, y se diversifican por doquier. Y no parece que la Providencia divina —tampoco la previsión meramente humana— elimine obstáculos para la realización de un proceso-proyecto de unidad o concordia, justicia y paz. Ninguna enseña pública sutura los desgarros; ningún signo, realmente público, extiende sus alas protectoras sobre el universo histórico y sus mundos.

Algo ajado el prestigio de la profecía, permanece, invicto, el poema.

Universidad de Deusto (Bilbao)
patxi.lanceros@deusto.es

PATXI LANCEROS

[Artículo aprobado para publicación en febrero de 2023]