

*Bases para una restauración del Canto V del Inferno*¹

Carlos LÓPEZ CORTEZO

Conocida es la capacidad que poseen determinadas visiones críticas de «invischiarsi» en un texto, hasta el extremo de lograr una casi total «identificación» con él. Sin duda, el Canto V del *Inferno* constituye todo un paradigma de este fenómeno que ya Contini señaló con su habitual perspicacia². ¿Quién puede, a estas alturas, distinguir el texto no sólo de sus lecturas, sino también de cierta atmósfera romántica que de ellas se ha desprendido, envolviendolo en un aire enrarecido que ciertamente no es el que Dante respiró? Y en este sentido ¿quién dudará que la «*schiera ov'è Dido*», esto es, el grupo de condenados al que pertenecen Francesca y Paolo, es el de los lujuriosos que murieron a causa de su amor? «*Questi dannati che costituiscono, dunque, una schiera distinta nella folta massa dei lussuriosi e gridano più alto il loro dolore e procedono in fila, quasi rivendicando ciascuno a sé un proprio individuale posto fra la moltitudine*

¹ Presento aquí sólo algunos de los resultados, parciales e inéditos, de una más amplia labor de revisión crítica del *Inferno*, investigación que he realizado en el ámbito del Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid y que por ahora ha afectado a los Cantos V, XV, XVI, XIX, XXIII, XXIV y XXV.

² *Esperienze d'un antologista del Duecento poetico italiano*, en AA.VV.: *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, p. 259. Su certera observación justifica que en el trabajo tenga necesariamente que enfrentarme no sólo al texto, sino también a las lecturas que de él han hecho críticos que siempre he considerado y considero mis maestros.

volgare e anonima dei comuni peccatori carnali, sono certamente coloro che hanno perduto la vita a causa della loro passione»³.

Es indudable que Pagliaro, como otros, encuentra fundamentos que no pueden considerarse débiles, para llegar a una conclusión semejante. En primer lugar, las biografías de los personajes que Virgilio cita (vv. 52-69); en segundo lugar, los vv. 69, 90, 101-102 y 106 del mismo Canto. Sin embargo, esta potente y encadenada batería argumentativa choca frontalmente —y de aquí en parte mi inicial perplejidad— con una realidad no menos textual: en el elenco de Virgilio, salvo en el caso de *Dido*, no se hace referencia a sus muertes, como hubiera podido esperarse, al margen de que resultaría problemático relacionar alguna de ellas con una causa directa y claramente amorosa. Por otro lado, resulta cuanto menos extraño que el poeta meta en el mismo saco a una serie de personajes, en función de su muerte, sin distinguir moralmente a aquellos que se suicidaron (*Dido*) de los que fueron causantes de muertes (*Elena*) y, más aún, sin distinguir a éstos de los que, lejos de matar a nadie, fueron objeto y no sujeto de violencia fatal (*Francesca y Paolo*): Dante estaría aplicando el mismo castigo a víctimas y verdugos, por mucho que sepamos que todos ellos están condenados por su lujuria.

Esta base, si no contradictoria al menos chocante, sobre la que se apoya en parte la que podemos denominar lectura tradicional, me parece suficientemente motivadora de una reconsideración del Canto y, en especial, si se tiene en cuenta que realmente no sabemos «fino a che punto, e per quali vie, Dante fosse informato di talune almeno delle leggende»⁴ en que hasta ahora se ha fundamentado la muerte «por amor» de los personajes que integran el grupo «*ov'è Dido*» que Virgilio presenta no tanto resaltando su final —insisto, salvo en el caso de *Dido*— cuanto las consecuencias derivadas de su comportamiento lujurioso. Si nos atenemos al texto, hemos de concluir que, aunque de estas consecuencias no se pueda excluir la muerte, no es ésta, sin embargo, el rasgo distintivo de los pecadores que tan escuetamente nos presenta Virgilio.

Ahora bien, ¿cómo se justifica, entonces, el v. 69 («*ch'amor di nostra vita dipartille*»), tradicionalmente interpretado como «che amore separò violentamente (*le diparti*) della vita, cioè le condusse alla morte»⁵.

³ A. PAGLIARO: *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, vol. 1, Messina-Firenze, Casa Ed. G. D'Anna, 1967, pp. 126-127.

⁴ D. ALIGHIERI: *La Divina Commedia, Inferno* (a cura di N. Sapegno). Firenze, La Nuova Italia, 1985, p. 59 n. 69.

⁵ D. ALIGHIERI: *La Divina Commedia, Inferno* (con pagine critiche a cura di U. Bosco e G. Reggio), Firenze, Le Monnier, 1988, p. 76, n. 69.

Es cierto que *dipartire* puede tener aquí el significado que se le ha atribuido, pero no menos cierto es que en el Canto anterior es utilizado con un valor muy próximo al actual *distinguere*. De hecho, cuando el poeta se encuentra con la «*schiera*» de los grandes poetas de la antigüedad, que gozan de una situación privilegiada respecto a los demás espíritus del Limbo, el grupo llama su atención hasta el extremo de que pregunta a Virgilio el motivo de semejante distinción:

*«O tu ch'onori scienza e arte,
questi chi son c'hanno cotanta onranza,
che dal modo de li altri li diparte?

E quelli a me: L'onrata nominanza
che di lor suona sù ne la tua vita,
grazia acquista in ciel che si li avanza.»*⁶

El matiz es evidente y Battaglia lo recoge bajo la acepción de «distinguere, differenziare una persona da un'altra per qualche carattere specifico.- Anche al figurato»⁷, añadiendo además un ejemplo que, aunque renacentista, no por ello creo deba pasarse por alto⁸.

En ambos casos (Cantos IV y V) encontramos un sujeto abstracto de *dipartire*: en el primero, «*onranza*», en el segundo, «*amor*»; el uno de contenido positivo, mientras que el otro se nos muestra como negativo, si es que interpretamos «*di nostra vita*», no como se ha hecho hasta ahora (complemento de lugar de donde), sino como complemento especificativo de «*amor*», tanto si se trata —como creo— de un genitivo subjetivo, o de uno objetivo, esto es, tanto si se refiere al «amor de nuestra vida» (el amor terrenal) o al «amor a nuestra vida» (el amor a lo terrenal). Nos hallamos, me parece, ante un caso muy semejante al de *Paradiso*, XV, 147:

*«Quivi fu'io da quella gente turpa
disviluppato dal mondo fallace,
lo cui amor molt'anime deturpa,»*

es decir, Dante está oponiendo un amor terrenal, carnal, al amor espiritual. Y en este sentido habría que entender también «*quello amor...*» del v. 78, que consideraremos más adelante.

En el Canto IV, la respuesta de Virgilio relaciona la «distinción» de la que gozan los grandes poetas de la antigüedad con la buena fama que dejaron en el

⁶ IF.IV,73-78.

⁷ *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, voz «*dipartire*».

⁸ «*Chi è, Vivaldo mio, che tanto stime / se stesso, o ponga il ver così da parte, / che creda, essendo in terra, a chi 'l diparte / dagli altri, e l'alza alle più degne cime?*» (Varchi).

mundo. Esta incidencia de la fama en el más allá no puede ser —ni lo es— olvidada por Dante en el Canto siguiente, aunque en éste sea de signo negativo: se trata de personajes que fueron famosos por su lujuria y como tales también han sido distinguidos en el infierno. Por tanto, hay que entender el v. 69 no como que «amor había separado violentamente de nuestra vida», sino como que «el amor de nuestra vida (el amor terrenal) los había distinguido», o lo que es lo mismo, «que se habían distinguido por su amor carnal, por su lujuria». El grupo está formado, por consiguiente, por lujuriosos famosos y a este concepto responde la relación de Virgilio.

En contra de esta lectura del v. 69 estaría la del 90,

*«O animal grazioso e benigno
che visitando vai per l'aere perso
noi che tignemmo il mondo di sanguigno,»*

que, como se sabe, ha constituido una de las bases de la interpretación tradicional. Así, U. Bosco, entre otros: «il verso conferma ciò che s'è detto nelle note precedenti: trattarsi cioè di una schiera d'anime uccise o suicide per amore, che sparsero il proprio sangue»⁹, esto es, entendiéndolo no como una referencia a Francesca y Paolo, sino a todas las almas «della schiera ov'è Dido, e non solo alle due cui s'è rivolto Dante»¹⁰.

El problema surge de la inadecuación aspectual de «*visitando vai*» respecto a «*noi che tignemmo il mondo di sanguigno*», de interpretarse este verso, como se ha hecho hasta ahora, en un sentido restrictivo, tanto si se ve en él una referencia a Francesca y Paolo, cuanto al grupo del que forman parte. De hecho, «*visitando vai*» posee un valor durativo, progresivo, que difícilmente puede adaptarse a un restrictivo «*noi che tignemmo il mondo di sanguigno*» y exige que «*noi che...*» posea un alcance más amplio, cuya referencia son todos los condenados del infierno. Se trata, por tanto, de un caso análogo a:

*«... Or vedi la pena molesta,
tu che spirando, vai veggendo i morti»¹¹*

De aceptarse esta hipótesis, es obvio que el problema se desplaza al significado de «*noi che tignemmo il mondo di sanguigno*», dado que no puede atribuirse a la totalidad de las almas del *Inferno* el haber derramado, en vida, su

⁹ *Op. cit.*, n. 90.

¹⁰ *Op. cit.*, n. 90.

¹¹ IF.XXVIII,131.

sangre o la ajena. Nos encontramos, pues, ante uno de esos casos en que, como dice Contini, es necesario realizar «nuove ed esasperate auscultazioni della lettera finché essa non liberi una traduzione inedita»¹².

Conviene, al respecto, recordar que *tingere* «per naturale estensione ellittica [...] (nel secondo luogo che le compete in IF.XXXI,2) penetra nell'area di “far colorire”, “imporporare”, “soffondere di rossore”: Virgilio con le sue parole *mi tinse l'una e l'altra guancia*, mi fece arrossire per la vergogna»¹³. Es, por tanto, una palabra usada —aunque no siempre— en relación con el hecho de avergonzarse o avergonzarse.

Respecto a «*sanguigno*» figura una sola vez en la obra y precisamente en este pasaje que nos ocupa. Sin embargo, la encontramos en dos de la *Vita Nuova*, referidos a Beatrice: «*vestita di nobilissimo colore umile e onesto, sanguigno*»¹⁴, «*...involta mi pareo in uno drappo sanguigno...*»¹⁵. Evidentemente, en ninguno de estos casos puede decirse que posea un valor negativo, sino que, por el contrario, Dante lo juzga, sin lugar a dudas, como «*nobilissimo colore umile e onesto*», calificativos que difícilmente pueden asociarse o aplicarse a un derramamiento de sangre, como en el caso de *sanguinoso* o *sanguinante* (también usados por Dante), que sí denotan y connotan claramente sangre, violencia. Creo que con estas observaciones respondemos a la pregunta de Contini: «... ma, perché *sanguigno* e non *sangue*? perché il colore e non la sostanza?»¹⁶. En la metáfora de Francesca «presa a prestito dal linguaggio merceologico» no existe «una punta di umorismo un po' sinistro», como observa el añorado crítico¹⁷. Francesca únicamente dice, tan sólo puede decir: «Tú que vas visitando por el infierno a nosotros que hicimos sonrojar al mundo de vergüenza», o mejor aún, «a nosotros, los condenados del infierno, que fuimos la vergüenza del mundo», donde *mondo*, probablemente, signifique «humanidad», como en otros lugares de la obra¹⁸. El pasaje, pues, es semejante a IF.XIX,104¹⁹.

Hasta aquí hemos considerado dos de las bases textuales en que se fundamentaba la lectura tradicional a la que hemos aludido: bases sólidas, pero no inamovibles, como hemos visto, y que son susceptibles, correctamente interpretadas, de transformarse en los cimientos de una nueva lectura del Canto.

¹² *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, p. 117.

¹³ *Enciclopedia Dantesca*, voz «tingere».

¹⁴ II,3.

¹⁵ III,4.

¹⁶ *Un'idea di Dante...*, *op. cit.*, p. 130.

¹⁷ *Ibidem.*, p. 130.

¹⁸ PG.XVIII,69 o PR.XIII,39.

¹⁹ «*chè la vostra avarizia il mondo attrista*».

Debemos, ahora, abordar uno de los puntos más problemáticos del episodio, esto es, el contenido de los vv. 100-108, en especial el de los primeros tercetos:

*«Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.*

*Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sí forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.»*

Como es sabido, el centro del problema interpretativo se sitúa precisamente en las dos frases: «*la bella persona / che mi fu tolta*» y «*e 'l modo ancor m'offende*». Las explicaciones críticas más acreditadas pueden reducirse a dos: una, partidaria de que lo que aún ofende a Francesca es la manera («*modo*») brutal en que fue muerta²⁰, y otra que remite su ofensa a una muerte tan repentina que no le concedió tiempo para arrepentirse y, en consecuencia, alcanzar su salvación eterna²¹. Pagliaro rechaza ambas convincentemente, y, por tanto, considero innecesario añadir nada a sus argumentaciones²², aunque sí quisiera observar que en el caso de la segunda, defendida entre otros por estudiosos de la importancia de Parodi, Porena, Grabher, Momigliano y Croce, habría que alegar en su favor el hecho de que un lujurioso como Guido Guinizelli debe el estar en el purgatorio y no en el infierno, a su arrepentimiento in extremis²³.

Pagliaro, frente a estas teorías, razona la suya: «Dato ciò, c'è da chiedersi se non sia errato il punto di partenza, cioè il collegamento della frase *e 'l modo ancor m'offende* con la proposizione immediatamente precedente *la bella persona che mi fu tolta*. Altrove crediamo di aver dimostrato²⁴ [...] che la frase *e 'l modo ancor m'offende* dev'essere collegata non con la relativa che immediatamente precede bensì con la proposizione principale *Amor... prese costui*. Sicché il significato della prima terzina, secondo noi, è il seguente: “Amore, che trova rapido accesso in cuore gentile; prese costui della bella persona che mi fu tolta con la violenza,

²⁰ «[Francesca] ricorda la bella persona che le fu tolta, ma copre d'un denso velo le circostanze della morte, lasciando indovinare che ancora la riempiono di orrore, *il modo ancor m'offende*» (F. TORRACA: *Studi danteschi*, Napoli, 1912, p. 404).

²¹ «l'essere stata uccisa da mio marito, in quel modo, all'improvviso, a tradimento, mi offende, mi nuoce tuttora, perché fu causa della mia dannazione» (E. G. PARODI: *Il Canto V dell'Inferno*, en *Lectura Dantis Genov.* Firenze, 1904, p. 66).

²² *Ulisse...*, op. cit., pp. 137-141.

²³ PG.XXVI,92-93.

²⁴ A. PAGLIARO: *Saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, Casa Ed. G. D'Anna, 1961, pp. 331 y ss.

e la intensità di tale amore fu tale che ancora mi vince, mi menoma in modo da impadronirsi di me e dominarmi". Nell'economía del periodo la proposición relativa ("che mi fu tolta") è soltanto un inciso fra le due frasi paratáticamente construite "prese costui de la bella persona" e "e 'lmodo ancor m'offende". Quello che "offende" Francesca, insomma, non è affatto il modo, intorno al quale i commentatori hanno potuto tanto fantasticare, con cui le venne tolta la vita, ma bensì—ripetiamo—l'intensità dell'amore di Paolo, che, come in vita le tolse ogni probabilità di difesa, la tiene anche nell'inferno in sua balía»²⁵.

Para llegar a estas conclusiones se basa en lo que llama fundamento lingüístico, esto es, el significado contextual del verbo *offendere* como «menomare» y, en mi opinión su mayor aportación, la «rispondenza formale e concettuale», quizá fuera el caso de hablar de simetría, entre el primer terceto y el segundo. A la proposición de relativo «[Amor] *ch'a nullo amato amar perdona*» hace corresponder la también de relativo «[Amor] *ch'al cor gentil ratto s'apprende*», siendo ambas la justificación doctrinal de la relación amorosa; a «Amor... *prese costui de la bella persona*», «Amor... *mi prese del costui piacer*», donde *piacer* significa más o menos lo mismo que *bella persona*: la belleza como motivo del placer; y, por último, «*e 'lmodo ancor m'offende*» y «[Amor]... *ancor non mi abbandona*»: la perduración del amor terrenal en el infierno, marcada por los dos *ancor* ²⁶.

A esta simetría, para ser completa, tan sólo le sobra la alusión a la muerte violenta de Francesca («*che mi fu tolta*»), como advierte el propio crítico, intentando rellenar el vacío con argumentos de tipo psicológico-femenino²⁷, fácilmente rebatibles con los mismos que él utiliza para rechazar las dos interpretaciones tradicionales del pasaje²⁸. Sin embargo, la simetría que Pagliaro no logra establecer del todo, es palpable y, en mi opinión, también un salto cualitativo del que no se puede prescindir, constituyéndose en el punto de partida y de llegada de una correcta interpretación.

No se debe olvidar que lo que llama la atención de Dante, lo que despierta su interés, es el hecho de que ambos personajes vayan juntos y parezcan «*sí al vento esser leggieri*». Si esto es así—que lo es—, parece lógico esperar que en alguna parte del Canto sea satisfecha esa curiosidad que el lector ha hecho suya. Y esta explicación, qué duda cabe, tiene que estar contenida en los tercetos en cuestión,

²⁵ A. PAGLIARO: *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, Casa Ed. G. D'Anna, 1961, p. 292.

²⁶ A. PAGLIARO: *Nuovi saggi...*, *op. cit.*, pp. 293-294.

²⁷ A. PAGLIARO: *Nuovi saggi...*, *op. cit.*, pp. 294-295.

²⁸ A. PAGLIARO: *Nuovi saggi...*, *op. cit.*, p. 290.

especialmente en los dos primeros. Ahora bien, aunque, como acabo de señalar, la estructura simétrica de Pagliaro me parece inamovible, sin embargo, difiere en lo que respecta a gran parte de su contenido. De hecho, los tercetos son susceptibles de ser divididos, respectivamente, en tres partes, cada una de las cuales ocupa el espacio de un verso, pero su contenido, que es otro y posee otra función de la que le asigna el crítico, se distribuye de la siguiente manera: en el primer verso se alude a los cánones del amor cortés y stilnovista («*Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende*» y «*Amor, ch'a nullo amato amar perdona*»); en el segundo, a la incidencia de estos principios en la biografía de ambos personajes («*prese costui de la bella persona / che mi fu tolta*» y «*mi prese del costui piacer sí forte...*»); en el tercero, a las consecuencias de este amor en el infierno, esto es, a la pena que ha merecido («*e'l modo ancor m'offende*» y «*che, come vedi, ancor non m'abbandona*»). En el último terceto se refiere el final violento de la relación, la muerte y el castigo que espera a su verdugo («*Amor condusse noi ad una morte. / Caina attende chi a vita ci spense*»).

De este modo tiene que quedar satisfecha la curiosidad de Dante y del lector. Pero nos falta aclarar las bases textuales en que fundamentamos esta simetría, que, como se habrá observado, difiere sustancialmente de la establecida por Pagliaro.

En mi opinión, la desviación de las interpretaciones tradicionales y también de la innovadora de Pagliaro y de quienes a ella se remiten²⁹, estriba básicamente en considerar el *che* de «*che mi fu tolta*» como pronombre relativo. Es sabido que en la obra de Dante existen pasajes en los que resulta muy problemático distinguir el *che* relativo del *che* conjunción³⁰. La única explicación de esta tendencia de los críticos —en la que se hace patente la influencia que ejerce en su lectura el conocimiento que poseen del final violento de Francesca— es probablemente la contigüidad de su supuesto antecedente («*bella persona*»). Sin embargo, creo que nos hallamos ante un caso semejante a éste:

«*E qual colui che si vengìò con li orsi
vide 'l carro d'Elia al dipartire,
quando i cavalli al cielo erti levorsi,
che nol potea sí con li occhi seguire,*»³¹

es decir, ante una conjunción *che* con función consecutiva y un valor semántico equivalente al de *tanto che*, como en este pasaje de la *Vita Nuova*:

«*Lo immaginar fallace
mi condusse a veder madonna morta;*

²⁹ Por ejemplo, N. Sapegno, U. Bosco, T. Di Salvo...

³⁰ Sobre esta problemática ver *Enciclopedia Dantesca*, voz «che».

³¹ IF.XXVI,34-37.

*e quand'io l'avea scorta,
vedea che donne la covrian d'un velo;
ed avea seco umilità verace,
che pareva che dicesse: —Io sono in pace—.»³²*

A esta desviación de carácter morfosintáctico, hay que añadir otra semántica que comparte con la anterior muy probablemente un mismo origen biográfico. Me refiero al significado asignado a *togliere* tradicionalmente, con el resultado de relacionar la «bella persona / che mi fu tolta» con la «violenza che l'ha privata della bella persona»³³, esto es, con la muerte violenta de Francesca, sin considerar que *togliere*, en Dante, puede poseer otros significados, entre los que creo pertinente al caso el de «seducir, conquistar», que es el que evidentemente posee en estos versos de las *Rime*:

*«passa Lisetta baldanzosamente,
come colei che mi si crede torre»³⁴.*

o en este pasaje del *Paradiso*:

*«Come si vede qui alcuna volta
l'affetto ne la vista, s'elli è tanto,
che da lui sia tutta l'anima tolta.»³⁵*

Todas esas consideraciones nos alejan de una lectura alusiva a la muerte de Francesca que, por otra parte, sería una referencia innecesaria, convirtiendo en redundante el tercer terceto,

*«Amor condusse noi ad una morte.
Caina attende chi a vita ci spense.»*

y, en consecuencia, nos conducen a rechazar su lectura tradicional. Lo que el pasaje dice es: «Amor... enamoró a éste de mi bella persona tanto que me fue conquistada, seducida». Es decir, Francesca, ante la intensidad de la pasión de Paolo hacia ella, se entrega.

Respecto a «*e 'l modo ancor m'offende*», como observa Sapegno, «quasi tutti i commentatori riferiscono l'inciso alla frase precedente *che mi fu tolta*, e vi vedono un'allusione od ad una presunta particolare efferatezza del modo in cui Gianciotto avrebbe ucciso i due amanti, ovvero al carattere repentino di quella morte, che avrebbe tolto ad essi ogni possibilità di pentirsi del loro peccato e li avrebbe

³² XXIII,26. También PG.IV,40.

³³ A. PAGLIARO: *Nuovi saggi...*, op. cit., p. 294.

³⁴ CXVII,4, «con l'atteggiamento di una donna che crede di conquistarmi» (BARBI-PERNICONE), cit. en *Enciclopedia Dantesca*, voz «togliere».

³⁵ XVIII,24. También, *Rime*, LXVII,20.

quindi dannati per sempre»³⁶, tesis que rechaza Pagliaro, como ya hemos dicho, basándose en la ruptura del paralelismo lógico y formal con el segundo terceto, refiriendo el inciso no a la relativa, sino a la principal: «Amore, che trova rapido accesso in cuore gentile, prese costui della bella persona, che mi fu tolta colla violenza, e il *modo*, l'intensità di questo amore fu tale che ancora mi offende, mi vince»³⁷.

En la misma línea, es decir, considerándolo como una referencia a la perduración en el infierno de la pasión que les unió en vida, explica el v. 105, «*ancor no m'abbandona*»: «Infine, si ha la risponidenza fra le due frasi *e 'l modo ancor m'offende e [Amor]... ancor no m'abbandona*, nelle quali si dichiara che il reciproco amore di una volta vive ancora con la stessa intensità nell'Inferno»³⁸.

Sin embargo, el sujeto de «*non m'abbandona*» no es *Amor*, sino la referencia de *costui*, esto es, Paolo, como muy claramente da a entender Francesca mediante la mostración deíctica ad oculos, «*come vedi*», que no se refiere a un sentimiento, sino a la presencia real de Paolo, al hecho de que vayan juntos, fenómeno que hay que incluir en la pena, como va a decir Francesca en el v. 135 («*questi, che mai da me non fia diviso*»), en el que el futuro (*fia*) expresa la eternidad de la situación, su invariabilidad, como corresponde, no a un «amor eterno», sino a un castigo eterno que implica un eterno revivir no ya una pasión, sino una culpa que ha merecido la condenación y el tormento actuales y que, por tanto, es motivo de mayor sufrimiento:

Sin duda nos encontramos ante un caso análogo al de *Ulisse y Diomede*, que también llaman la atención de Dante por estar juntos en la misma llama, sin que hasta ahora nadie haya atribuido el hecho a una perduración de su amistad o complicidad en el infierno. Como explica Virgilio:

«... Là dentro si martira
Ulisse e Diomede, e così insieme
à la vendetta vanno come a l'ira.»³⁹

Dentro de este ámbito, el de la aclaración por parte de Francesca del *contrapasso*, debe entenderse «*e'l modo ancor m'offende*». De hecho, *modo* no se refiere, como defiende Pagliaro, a la intensidad del amor de Paolo, ni tampoco, como defienden otros críticos, a la manera en que fue muerta Francesca, sino al *modo della pena*⁴⁰, a la modalidad del castigo que sufre, significado con el que

³⁶ *Op. cit.*, p. 62, n. 102.

³⁷ A. PAGLIARO: *Nuovi saggi...*, *op. cit.*, p. 292.

³⁸ A. PAGLIARO: *Nuovi saggi...*, *op. cit.*, p. 294.

³⁹ IF.XXVI,55-57.

⁴⁰ «Le sue parole, ed il modo della pena / m'avean di costui già letto il nome» (IF.X,64-65).

en bastantes ocasiones figura en el *Inferno*⁴¹. Este valor se concilia satisfactoriamente con el de *offendere* («*m'offende*») como «il travaglio della pena» que los condenados soportan en el infierno, y confirma las objeciones que A. Lanci opone a la lectura de Pagliaro⁴². A lo ya expuesto hay que añadir que la conjunción *e* que introduce lo que hasta ahora ha sido considerado un inciso, posee un valor que se aproxima al consecutivo.

El terceto, por tanto, debe entenderse así: «Amor [...] enamoró a éste de mi bella persona tanto que me fue seducida, conquistada; y en consecuencia, el modo (la modalidad de la pena, es decir, la *bufera*) también ahora (*ancora*) me atormenta (*m'offende*)». Es decir, Francesca hace explícito el paralelismo existente entre el hecho de ir *sí al vento... leggiere* y el haberse abandonado, sin resistencia alguna, a la intensa pasión de Paolo.

La lectura del segundo terceto es parecida, aunque en este caso se trata de la aclaración de que estén juntos: «Amor [...] me hizo enamorar de la belleza de éste tanto que, como ves, tampoco ahora me abandona».

Es, por tanto, la intensidad (*che, sí forte che*) de la pasión y, en consecuencia, de la culpa de los dos amantes, la causa de que vayan juntos «*sí al vento... leggiere*», porque, como ya hemos dicho, «*insieme / a la vendetta vanno come a l'ira*»: lo mismo que juntos provocaron la *ira* divina, también ahora y en la eternidad tienen que sufrir juntos la intensidad de su *vendetta*.

Si las palabras de Francesca deben ser consideradas dentro de una estructura dialógica cuyos elementos a veces están explícitos y otras presupuestos, y poseen la función de satisfacer la curiosidad de Dante respecto a los dos extremos que habían llamado su atención, desde la misma óptica hay que contemplar también la intervención de Virgilio, que es una respuesta al deseo expresado por el poeta:

*«Ed elli a me: Vedrai quando saranno
piú presso a noi; e tu allor li priega
per quello amor che i mena, ed ei verranno.»*

y que, sin embargo, ha sido valorada como una afirmación —mejor, confirmación— de la perduración del amor de los dos amantes en el infierno y, por tanto, en la eternidad (¿amor eterno?) y una de las claves de interpretación del Canto: «A noi pare che la causa dell'essere leggiere sia dichiarata nella risposta di

⁴¹ Por ejemplo: «O tu, che onori scienza ed arte / questi chi son c'hanno cotanta onranza, / che dal modo degli altri li diparte?» (IF.IV,73-74); «il modo de la nona bolgia sozzo» (IF.XXVIII,21); «... questo misero modo / tengon l'anime triste di coloro / che visser senza infamia e senza lodo» (IF.III,34-36).

⁴² *Enciclopedia Dantesca*, voz «*offendere*»

Virgilio alla richiesta di Dante “*e tu allor li priega / per quello amor che i mena, ed ei verranno*”, risposta che Dante riecheggia nell'affettuoso appello ch'egli rivolge ai due, “*O anime affannate*”: affannate, sì, dalla bufera ma soprattutto da affanno d'amore. Nella leggerezza dei due amanti è da vedere, dunque, non tanto, dirò così, la dinamica del volo, piuttosto, il riflesso di una sottile notazione psicologica, che il poeta ricava dall'esperienza amorosa. Noi non sappiamo affatto se i due volino abbracciati, come si vedono di solito nelle illustrazioni, e come vuole qualche commentatore: sappiamo solo che volano insieme e con una leggerezza che li distingue dalle altre anime: e ciò avviene perché li mena Amore, perché sono ancora due amanti. Questo tratto differenziale dei due dannati, cioè che si amino ancora nell'Inferno, ci avvierà alla comprensione del Canto»⁴³.

Evidentemente, Pagliaro ha dotado a las palabras de Virgilio de una transcendencia para la interpretación del episodio que nos obliga una vez más a examinar las posibilidades que la *lettera* ofrece, además de la que tradicionalmente los críticos han considerado: «e Virgilio precisando e consentendo mi disse: “Starai attento (*vedrai*) quando si accosteranno a noi e allora pregale che rispondano alle tue domande in nome di quell'amore che le conduce e travolge: esse certamente verranno”»⁴⁴.

Pero, antes de abordar estas posibilidades, me parece necesario precisar que *quello amor* al que alude Virgilio es el mismo que Dante describe en el *Convivio* en estos términos: «E per la natura quarta de li animali, cioè sensitiva, hae l'uomo altro amore, per lo quale ama secondo la sensibile apparenza, sì come bestia»⁴⁵, y los lujuriosos del *Purgatorio* en éstos: «... *non servammo umana legge, / seguendo come bestie l'appetito*»⁴⁶, y que esa clase de amor es la causa de su condena y, por consiguiente, de su tormento eterno. Defender, como se hace en general, que la invocación a *quello amor* es un argumento capaz de motivar a Francesca y Paolo para aproximarse y acceder a hablar con Dante, me parece, como mínimo, poco pertinente; si se tiene en cuenta, como ya he dicho —y sin duda los dos espíritus eran muy conscientes de ello— que fue o es la causa directa de que se encuentren en el infierno. Invocar la culpa como motivo de atracción no me parece, en definitiva, aceptable, como tampoco lo sería para nadie de tratarse del Canto XV, por poner un ejemplo.

⁴³ A. PAGLIARO: *Nuovi saggi...*, op cit., p. 282.

⁴⁴ D. ALIGHIERI: *La Divina Commedia. Inferno* (a cura di T. Di Salvo), Milano, Zanichelli, 1985, p. 87, n. 76.

⁴⁵ CV.III,III,9-11.

⁴⁶ XXVI,83-84.

A mi modo de ver, la desviación tiene su origen en el valor que se le ha atribuido a *priega* y a la preposición *per* («*e tu allor li priega / per quello amor che i mena*») de «e allora pregale... in nome di quell'amore...», valor al que no es ajena sin duda la visión del Canto y de los personajes a la que he hecho alusión al inicio, que, debo reconocer, se apoya en unos sólidos cimientos textuales. De hecho, si se consideran los contextos en que figura *priegare* en la *Commedia*, difícilmente puede sospecharse que aquí tenga otro valor del que los críticos le han atribuido. Sin embargo, creo que existe uno que se nos muestra como excepción:

*«O luce, o gloria de la gente umana,
che acqua è questa che qui si dispiega
da un principio e sé da sé lontana?»*

Per cotal priego detto mi fu: Priega
Matelda che 'l ti dica. E qui, rispuose
come fa chi da colpa si dislega.»⁴⁷

Obsérvese cómo la referencia de *cotal priego* no es un «ruego», sino una pregunta concreta. El contexto induce, en esta ocasión, a pensar que *priego* posee un valor de *domanda*, lo mismo que el *priega* que figura a continuación. Muy probablemente *priegare* podía ser utilizado con un valor análogo al de *domandare con gentilezza*⁴⁸. Respecto a la preposición *per* de «*e tu allor li priega / per...*», opino que en este caso, como en el del *Purgatorio*, introduce un complemento de argumento, valor que hasta ahora nunca ha sido tenido en cuenta y que tan sólo he encontrado registrado en el *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, de S. Battaglia, que aporta dos ejemplos ilustrativos, aunque posteriores a Dante⁴⁹. Este valor se adapta perfectamente a «*Per cotal priego detto mi fu...*» («Sobre esta pregunta se me dijo...»), incluso mejor que el causal que hasta ahora se le ha atribuido («a causa de este ruego...»).

Ahora bien, si reconsideramos «*e tu allor li priega / per quello amor che i mena, ed ei verranno*» bajo la misma óptica que el pasaje del *Purgatorio*, su interpretación cambia radicalmente: «y tú entonces les preguntas sobre *quello amor che i mena...*», entendido, este último, no como se ha hecho, «perché li mena Amore, perché sono ancora due amanti»⁵⁰ o porque «Amore è dunque la forza che

⁴⁷ PG.XXXIII,115-120.

⁴⁸ La *Enciclopedia Dantesca* no lo recoge.

⁴⁹ «Un giorno... che era tutta Firenze a la predica e con somma attenzione era il sermon del padre ascoltato, egli cominciò a discorrere *per* la varietà dei tormenti che i Turchi danno a' cristiani» (Bandello); «Ragioneremo un'altra volta *per* la giustificazione del peccatore» (Panigarola).

⁵⁰ A. PAGLIARO: *Nuovi saggi...*, op. cit., p. 282.

trascina i due amanti e spiega la leggerezza del volo»⁵¹, sino en el mismo sentido que en IF.XVIII,51:

«Venedico se' tu Caccianemico:
ma che ti mena a sì pungenti salse?»⁵²

«*quello amor che i mena...*», por tanto, habrá que referirlo no al presente, sino al pasado: a la culpa que en vida cometieron juntos y que fue la causa del castigo eterno que ahora sufren también juntos. Y precisamente a este extremo responderán todas las intervenciones de Francesca.

Como habrá podido apreciarse, he intentado desmitificar el episodio, enfrentándome a algunas de las áreas textuales más problemáticas y susceptibles de desviaciones, operando en ellas mediante procedimientos estrictamente filológicos, hasta alcanzar nuevas posibilidades de significación que nos alejan irremediabilmente de una Francesca mártir o heroína del amor, o de una perseverante, aunque atormentada, y eterna amante, para aproximarnos a una mujer condenada —no sólo por la justicia divina— por pecadora carnal, decepcionada de una concepción del amor que la ha arrastrado al fracaso más estrepitoso: en vida, a la muerte y en el más allá, a la *bufera* eterna.

⁵¹ U. BOSCO: *Op. cit.*, p. 77, n. 78.

⁵² «ma qual colpa ti ha tratto a pena così gravosa» (Barbi).