

# ARQUITECTURA DEL DANTE

## DANTEUM COMO TRANSLITERACIÓN DE LA DIVINA COMEDIA

CARLOS HILGER\*

Arquitecto Profesor FADU UBA Doctorando en Georgetown

<https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.2017.i22.10>

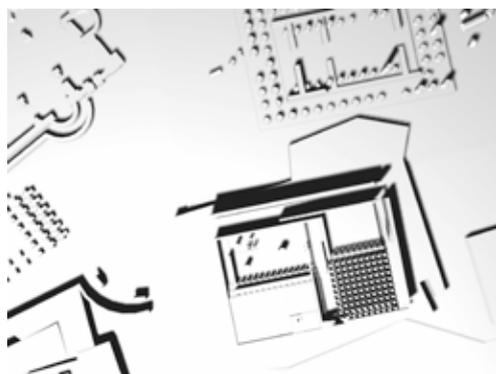
La obra del *Danteum* es la transliteración de la Comedia de Dante y a la vez, es la reproducción espacial de la estructura del cosmos en la que transcurre el poema y permite reconstruir el itinerario recorrido por el poeta florentino. Es la representación y la jerarquización de los reinos de ultratumba, de vidas y virtudes que no son otra cosa que manifestaciones de eras, jalones que delimitan el camino del autoengaño y del autoconocimiento. La obra debía ser un memorial arquitectónico y contener una biblioteca, centro de estudios y colección de todas las publicaciones relativas a la obra de Dante Alighieri. *El Danteum (...) non Museo, non Palazzo, non Teatro, ma Tempio* según palabras del proyectista Giuseppe Terragni (1926-1943) del año 1938.

---

\* Este escrito atestigüa un desarrollo investigativo realizado en 1998 acerca del *Danteum* que implicó la realización de su reconstrucción digital. La renderización la realizaron Carlos Hilger y Gustavo Pfaffendorf y colaboraron Sandra Almeida, Claudia Conte-Grand y Teresa Dürmüller.



Aunque el proyecto había recibido la aprobación de Mussolini ya en noviembre de 1938, los trabajos del *Danteum* no se iniciaron y por pocos meses tal vez el ambicioso proyecto no llegó a realizarse como estaba previsto, emplazado en la ex vía del Imperio, debido a los acontecimientos bélicos en los que Italia entra en 1939. Todo lo que quedó del *Danteum* fue una serie de planos,



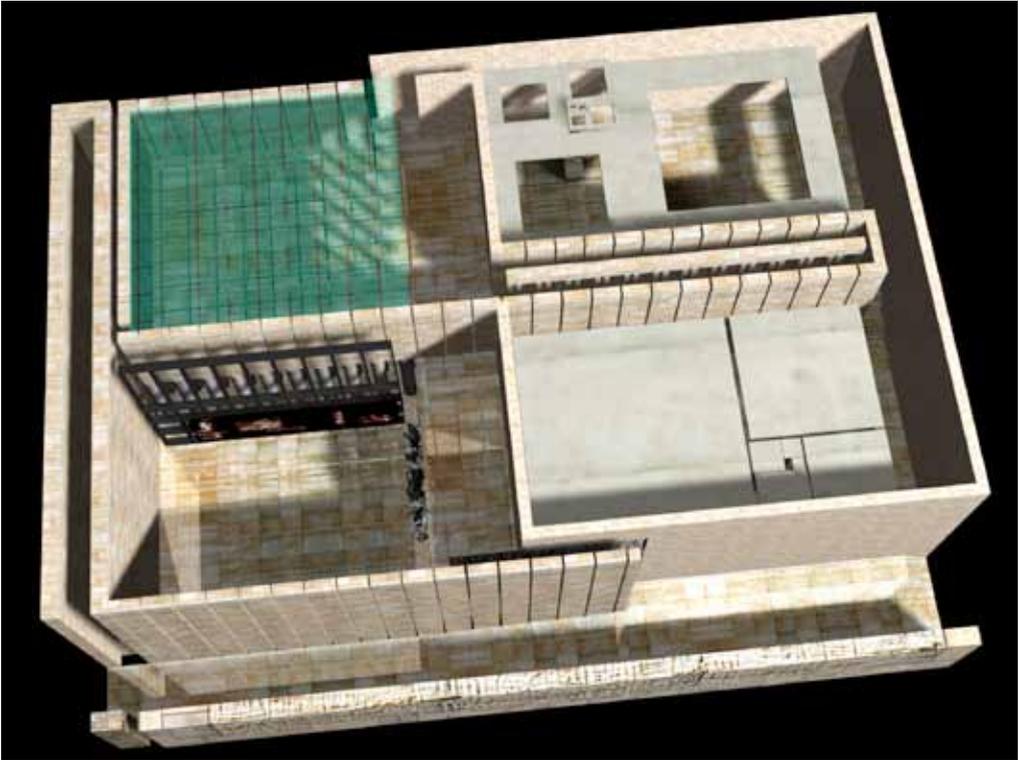
esquicios e intenciones que describen un edificio inusitado. El *Danteum* no fue publicado hasta 19 años después en las páginas de la revista *Grisotti* en 1957. Después de otros 23 años se le dedicó el primer trabajo orgánico que es la base fundamental para su conocimiento realizado por el estudio americano Thomas L Schumacher<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Schumacher, T., *The Danteum*, New York, Princeton Architectural Press, 1985.

La condición de no realizado ha contribuido a interpretaciones arbitrarias. La investigación y verificación del vínculo entre la interpretación teórica y la realización del proyecto y la creación del modelo digital permiten restituir cada imagen de la construcción.

La reconstrucción histórica, el análisis y la conexión de los elementos documentales debieron sobretodo converger hacia la explicitación del hecho arquitectónico. Trabajo que intentó desentrañar este manifiesto dramático de una crisis particular del racionalismo italiano y también documento de interés en la discusión contemporánea del panorama arquitectónico internacional.

El edificio representa la severa topografía de la muerte, constituida por Infierno Purgatorio y Paraíso. Se puede decir que el *Danteum* es una maqueta, que reproduce la estructura del cosmos, en la que transcurre el poema, y permite reproducir el itinerario recorrido por el poeta florentino.



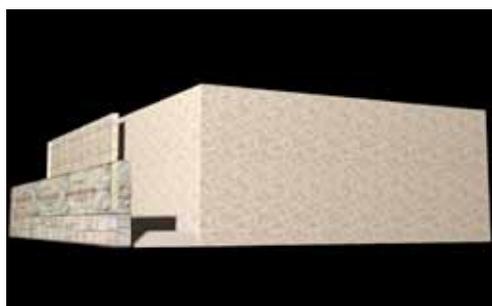
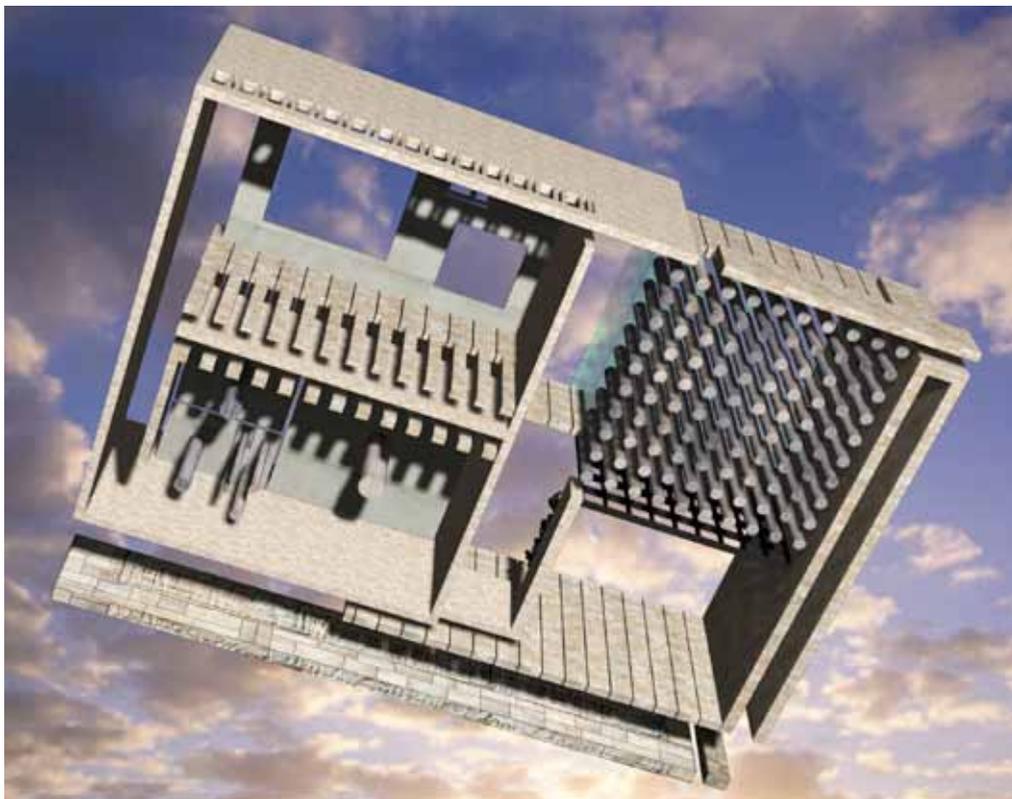
Dante murió en Ravena 1321, después de veinte años de exilio político de su ciudad, despojado de sus bienes y declarado traidor. En una de sus últimas cartas maldice a sus conciudadanos y en su *Infierno* coloca más florentinos que habitantes de cualquier otra ciudad.

La Iglesia mantuvo reticencias hacia él por siglo y medio. El Cardenal Poggetto quemó algunos libros de Dante por heréticos y pidió que sus cenizas fueran desenterradas y dispersadas. Indignidad máxima para su época que pudo ser evitada por sus amigos. Su cadáver desapareció misteriosamente casi quinientos años hasta que fue recuperado por el gobierno italiano en 1921.

En octubre de 1922 Mussolini marcha sobre Roma. La ideología fascista toma aspectos distintos del movimiento futurista: su preocupación revolucionaria por la reestructuración de la sociedad, su culto a la guerra y su adoración por la máquina.

El movimiento *Valori Plastici*, altamente metafísico, dirigido por Giorgio de Chirico y el movimiento *Novecento Clásico* iniciado por el arquitecto Giovanni Muzio, fueron punto de partida para el desarrollo del racionalismo italiano que legaron la polémica futurista anterior a la guerra.

Por un lado el *Novecento*, empezó a reinterpretar las formas clásicas del Mediterráneo como antítesis consciente del culto maquinista del futurismo. Argumentaban la vigencia in-



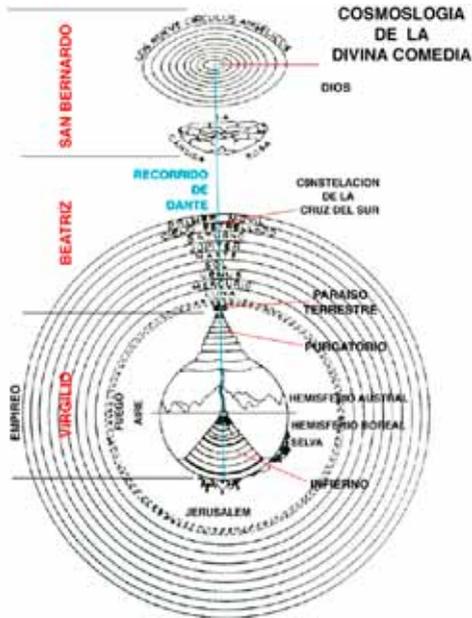
manente de los esquemas clásicos del pasado. Mientras el *Gruppo 7* cuyos integrantes, graduados en el Politécnico de Milán (Larco, Frette, Rava, Libera, Figini, Pollini y Terragni), buscaban una síntesis y en 1926 expresaron: *Nuestro*

*pasado y nuestro presente no son incompatibles. No deseamos ignorar nuestra herencia tradicional.*

El *Movimiento Italiano por l'Architettura Razionale* (MIAR), fundado en 1931 en ocasión de la tercera exposición del *Gruppo 7*, se presenta con el *Informe a Mussolini sobre la arquitectura*, que declaraba que la arquitectura racionalista era la única expresión auténtica de los principios revolucionarias fascistas:

*Nuestro movimiento no tiene más finalidad moral que la de servir a la revolución (fascista) en el duro clima prevaleciente, apelamos a la buena fe de Mussolini para que nos permita lograrlo.*

No existió conflicto entre la modernidad y la tradición en la Italia de Mussolini, ya



que los racionalistas jóvenes del MIAR estaban tan comprometidos como Muzio y Piacentini en una reinterpretación de la tradición clásica. Hacia 1931 la arquitectura hegemónica era la producida por Marcello Piacentini, y su *Stile Littorio* que mediaba entre el tradicionalismo metafísico del *Novecento* y el vanguardismo de los racionalistas del MIAR. La exposición EUR de 1942 es su expresión más clara.

El enfoque del MIAR, era extremadamente intelectual y sus austeras obras carecían de una iconografía fácilmente comprensible: *Es la tradición la que se transforma a sí misma y asume nuevos aspectos sólo identificados para unos pocos* (Gruppo 7)<sup>2</sup>.

Terragni produjo la obra más metafísica de toda su cartera, su *Danteum*, proyectado en

1938 para celebrar al Dante en la exposición de 1942 como embellecimiento monumental para la Vía del Impero, abierta por Mussolini a través de la ciudad.

El acceso, casi invisible, oculto tras un muro de cien bloques de mármol, tantos como los cantos de la Comedia responde al decir de Dante *...non so ben come v' entrai...*

Se accede de allí, al patio o *cortile* del que Terragni dice *...un espacio residual en la economía del organismo arquitectónico, equivalente a la vida de Dante transcurrida de error en error y quizás muerto en pecado...*

El proyecto preveía en el acceso un bajo relieve de Sironi, los tercetos serán esculpidos sobre la fachada del bloque correspondiente al canto del cual derivan.

Todo el edificio está generado por dos figuras: un rectángulo áureo, cuyo lado mayor es igual al lado menor de la basílica de Majencio, y dos cuadrados parcialmente superpuestos

<sup>2</sup> *Rassegna Italiana*, Diciembre 1926.



:única garantía de que *el rectángulo ... impronte la integridad constructiva de un Monumento de tal valor con absoluta belleza geométrica* comprende bloques, progresivamente menos densos, de espacio rectangular dispuestos como un laberinto y que simbolizaban las etapas de Infierno, Purgatorio y Paraíso, en una abstracción de la cosmogonía de Dante.

Dante en su *Divina Comedia* recorre los lugares del *posmortem*, describiendo la geografía teológica y el estado de las almas después de la muerte. Este viaje transcurre durante los cuatro días que constituyen la Semana Santa; es un *week end* escolástico del siglo XIV.

La tierra, en la geografía del Dante, es una esfera inmóvil en el centro del cosmos. En la antigüedad era un hecho aceptado la esfericidad de la tierra; figuraba en las antiguas cosmogonías griegas y formaba parte del sistema que Aristóteles elabora en el 350 antes de Cristo. Una depresión y una montaña son los principales accidentes de la esfera terrestre; en la depresión el infierno, el purgatorio en las laderas de la montaña. En el centro del hemisferio boreal, el único permitido a los hombres, está la Montaña de Sión. El hemisferio austral es de agua y ha sido vedado a los hombres; en el centro hay una montaña opuesta a la de Sión: es la Mon-

taña del Purgatorio. Bajo la Montaña de Sión, pero mucho más ancho, se abre hasta el centro de la tierra un cono invertido: el Infierno, dividido en nueve círculos decrecientes, como gradas de un anfiteatro y en el centro, Lucifer.

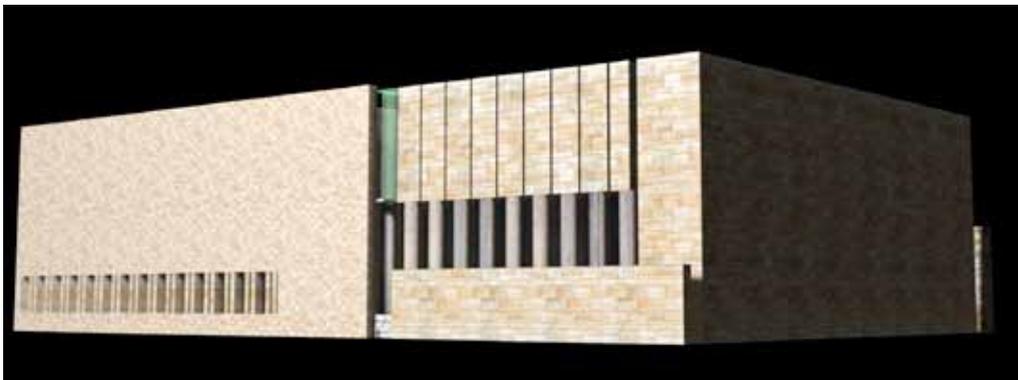
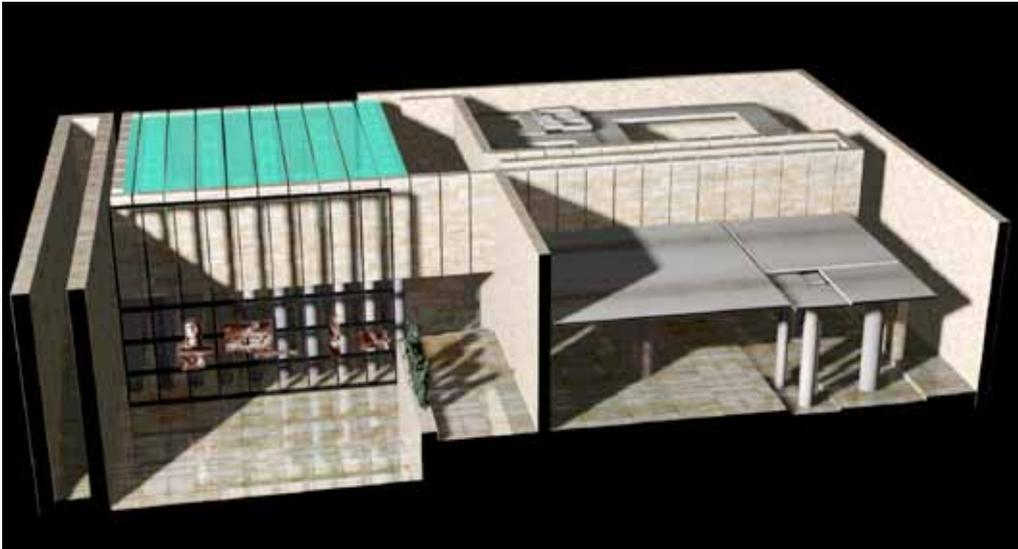
Una grieta que abrieron en la roca las aguas del Lago Leteo comunica el fondo del Infierno con la base del Purgatorio. El Purgatorio es una montaña en cuya ladera se escalonan siete terrazas, que significan los pecados mortales. El Edén ocupa su cumbre. Giran en torno a la tierra nueve esferas concéntricas: los nueve círculos de Ptolomeo. Las siete primeras son los cielos planetarios: Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno (la Luna y el Sol eran considerados planetas); la octava era el Cielo de las estrellas fijas; la novena el Cielo cristalino, rodeado por el Empíreo.

La tierra es como un péndulo con el hemisferio norte hacia abajo y el sur hacia arriba; su cielo esta precedido por la constelación *La Cruz del Sur* (Purgatorio I, 22, 27). Allí se ubica la entrada de los cielos, así como se entra al infierno por debajo de Jerusalén en el Empíreo. Sobre esta constelación de la Cruz del Sur florece una rosa inconmensurable, alrededor de un punto que es Dios.

Américo Vespucio se encargó de verificar esta geografía dantesca:

*Partimos de Cádiz el día 10 de mayo de 1497 y tomamos nuestro camino por el gran golfo del mar Océano...este mar Océano era mar sin gente, y que de esta opinión fue Dante, nuestro poeta, en el capítulo XXVI del Infierno, donde finge la muerte de Ulises.*

Y continúa: *Me acordé de un dicho de nuestro poeta Dante, del cual hace mención en el primer*



*capítulo del Purgatorio, cuando finge salir de este hemisferio y encontrarse en el otro y queriendo describir el polo Antartico dice:*

lo mi volsi a man destra, e posime / All altro polo, e vidi quattro stelle / Non viste mai, fuor che alla prima gente / Goder pareva il Ciel di lor fiammelle / O settentrional vedovo sito / Poiché privalo sei di mirar quelle.

*( Y a la derecha vuelto, alcé la mente / Al otro Polo, y vide cuatro estrellas que sólo vio la primitiva gente / {Qué alegre el cielo de sus chispas bellas! / ¡Oh viudo Septentrion que estás privado eternamente de la vista de ellas. Traducción. del conde de Chester).*

*... el poeta en estos versos quiere describir por las cuatro estrellas el polo del otro Firmamento, y no dudo has-*



*ta ahora que aquello que dice no sea verdad porque yo observé cuatro estrellas formando como una almendra, que tenían poco movimiento y si Dios me da vida y salud, espero volver pronto a aquel hemisferio y no regresar sin señalar el polo<sup>3</sup>.*

En Mahoma encontramos un viaje similar, desciende a regiones infernales (Tara) y luego asciende a las esferas celestiales (Miraj). Existen múltiples relaciones de contenido y de forma entre la Divina Comedia y el *Kitab Al-Isra* (libro del *Viaje Nocturno* de Mahoma) escrito por Ibn Arabí, apodado *El Andalús* debido a que nació y

vivió en Murcia, España, ochenta años antes que el Dante y es para el Islam el más grande de los maestros espirituales. Ambos libros contienen una descripción de la geografía del más allá<sup>4</sup>.

Desde el patio o cortile se divisa el patio de las columnas en alusión a la selva del primer canto: *Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ché la diritta via era smarrita.*

*Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura!*

<sup>3</sup> Vespucio, A., *El Nuevo Mundo. Viajes y Documentos*, Akal, Madrid, 1985. Pp.15-16.

<sup>4</sup> Asín Palacios, M., *Escatología musulmana en la Divina Comedia*, CSIC, Granada-Madrid, 1943 (1919).



Virgilio que simboliza la razón, acompaña a Dante por este lugar poco iluminado; con la oscuridad que conviene a las revelaciones divinas Terragni lo representa a través de 7 columnas, que soportan losas independientes, donde la relación carga-sección equivale a pecado-castigo, interpretación fallida, ya que los círculos del infierno son 9.

La relación que manifiestan las columnas está inspirada en un canto del Purgatorio, donde los sufrientes suben por la montaña portando una roca sobre sus hombros (VII, 64-66 Purgatorio XII, 1- 2). Terragni dirá;

*La línea continua que pasa por el centro de estos cuadrados es un espiral el espiral resulta de la topografía de la*

*Divina Comedia, el viaje del Dante a través de la vorágine del Infierno y la montaña del Purgatorio...*

La grieta que comunica el fondo del Infierno con la base del Purgatorio y es transición entre ambos hemisferios, es aludida en la obra por el estrecho pasillo que comunica la sala del Infierno y la del Purgatorio como la reversa de la Montaña Santa.

Dante en su Purgatorio hace esta trayectoria, la espiral y arriba el Monte del Purgatorio, donde su gula, Virgilio desempeña el papel de Mercurio como consta en la conocida ilustración de Sandro Botticelli.

Acaso fue Ulises el primer europeo en llegar al hemisferio austral, al menos en la ficción. Dante Alighieri en la Comedia (Infierno,



XXVI, 90. 142) relata una extraña historia, donde Ulises ya viejo, cansado y aburrido de su vida en Gaeta, decide emprender un último viaje con su última nave y con algunos viejos camaradas: cruza las columnas de Hércules y se dirige al sur. Una acción imprudente, una infracción a la razón, un viaje sacrílego.

El hemisferio austral estaba vedado a los hombres. Un mortal podía traspasar las columnas de Hércules conducido únicamente por la soberbia. Llegan al hemisferio austral después de algunos meses de navegación: divisan una montaña parda en el horizonte. Su nave da tres vueltas y a la cuarta es tragada por el mar. Ulises fue condenado a arder perpetuamente en el círculo infernal de los falsa-

rios, castigando así su soberbia. La montaña que divisa en el horizonte es la montaña del Purgatorio, prohibida a los mortales (Purgatorio / . 130-132).

Dante también llega al hemisferio austral. Lo registra el canto noveno de la tercera parte, llamada Purgatorio, de la Divina Comedia. Leemos allí que Dante, autor y protagonista del libro llega a la montaña santa del Purgatorio acompañado por Virgilio. Alucina ver la montaña del Purgatorio en los Andes.

Originalmente, existía solamente el Infierno y el Paraíso, no habiendo entre pecado y pureza ninguna mediación purgatoria

Al final del siglo XII aparece el *purgatorium*. El Purgatorio configurará un tercer lugar en la nue-



va geografía del más allá, y es aceptado como Dogma a partir del Segundo Concilio de Lyon de 1274.

Terragni representa las *purgas* a través de un recurso inverso al del Infierno, donde columna-peso es pecado-condena. Aquí los 7 agujeros cuadrados de los techos significan los grados de elevación de las almas. En las iglesias barrocas el cielorraso representaba pictóricamente ejes ascensionales como ocurre en San Ivo de La Sapienza.

Muchos navegaran en la ficción por este mar del purgatorio como el *Buque fantasma* del *Holandés errante* de Richard Wagner. Se dice que un tal capitán Van der Decken hizo el blasfemo juramento de que no renunciaría a su intento de doblar el cabo de Buena Esperanza,

por toda la eternidad y disparó su pistola hacia la constelación de la *cruz del sur* y desde aquel momento está condenado a surcar eternamente los mares y ahora debe vagar por toda la eternidad en el Atlántico sur entre el Cabo de Hornos y el de Buena Esperanza, sin atracar jamás en ningún puerto. Julio Verne finaliza en la *Esfinge de los hielos* las inacabadas andanzas de *Arthur Gordom Pym*, novela de Edgar Allan Poe con la que Poe había creado un género y una aventura inolvidables. En la búsqueda del desaparecido Pym los personajes de Verne rastrean la zona austral, tratando de descubrir el sentido del enigmático gigante blanco, la Esfinge que, como todos los grandes mitos, resultará más inapreciable cuanto más cercana.

El Paraíso aparece construido con columnas intangibles de vidrio inspiradas en la *Sala del Biso* en Parma de Jacopo Zanguidi Bertoina (1544-1574) a su vez basada en los capítulos finales del Evangelio de San Juan, que describe la nueva Jerusalén como *la ciudad que era de oro puro, dura como el cristal*,

Dante, según Borges construye la triple arquitectura de su obra para provocar en la ficción un encuentro con Beatrice, ya perdida. Le ocurrió lo que suele ocurrir con los sueños, un desdichado que sueña con la dicha nada tiene de singular: todos cada día lo hacemos, el sueño con Beatriz pero la soñó severísima e inaccesible Dante, en su viaje por los dédalos concéntricos, advierte en la presencia de Beatriz, en el ámbito de esa esfera donde la luz es blanca, un mayor poderlo de su belleza y comprende que han llegado al Paraíso.

Vespucio también escribe al respecto: *Esta tierra es muy amena, y llena de infinidad de árboles verdes, y muy grandes, y nunca pierden la hoja, y todos tienen olor suavísimo y aromático, y producen muchísimas frutas, y muchas de ellas buenas al gusto y salutíferas al cuerpo, y los campos producen mucha hierba, y flores, y raíces muy suaves, y buenas, que alguna vez me maravillaban tanto el suave olor de las hierbas, y de las flores, y del sabor de esas frutas y raíces, que entre mi pensaba, estar cerca del Paraíso terrenal. Qué diremos de la cantidad de los pájaros, y de sus plumajes. y colores y cantos, y cuántas especies y de cuánta hermosura: no quiero alargarme en esto porque dudo ser creído.*



*Quién podrá enumerar la infinidad de los animales silvestres, tanta abundancia de leones, y onzas y gatos no ya de España, sino de las antípodas, tantos lobos cervales, babuinos y macacos de tantas especies y muchos siempre grandes, y vimos tantos otros animales, que creo que dificultosamente tantas especies entrásen en el Arca de Noé, y tantos jabalíes, y cabrillas, y ciervos, y gamos, y liebres, y conejos: y animales domésticos no vimos ninguno.*

*Volvamos a los animales racionales. Encontramos toda la tierra habitada por gente toda desnuda, tanto hombres como mujeres, si cubrirse vergüenza ninguna. Son de cuerpo bien dispuesto, y proporcionados, de color blanco y de cabellos negros, y de poca barba o ninguna. Mucho me esforcé para conocer su vida y costumbres, porque veinti-*



*siete días comí y dormí entre ellos y lo que conocí de ellos es lo que sigue en seguida. No tienen ni ley ni fe ninguna y viven de acuerdo a la naturaleza. No conocen la inmortalidad del alma.*

Esta referencia del Paraíso es un tópico frecuente en las narraciones de viajes de la época. El mismo Colón creyó realmente en sus descubrimientos haber dado con el lugar del antiguo Paraíso, según hizo constar en sus libros de a bordo. La vida natural y el desprendimiento que Vespucio reseña como propias de los habitantes de las Indias, influyeron notablemente en algunas de las cualidades que Thomas Moore atribuyó a sus Utópicos. En efecto Moore fue un lector apasionado de los escritos vespucianos.

La Sala Del Impero donde en el fondo de una estrecha perspectiva se perfila el Águila responde a la oscuridad que conviene a las revelaciones divinas. En el cielo de Júpiter, vuelan y cantan celestiales criaturas, que forman un águila, con una sola voz, que articula *yo* en lugar de *nosotros* y es símbolo manifiesto del Imperio Universal y Romano predicado por Dante (Paraíso, XIX, 11). Único y último remedio para salvar del desorden y corrupción a la Humanidad y a la Iglesia.

Un siglo antes de que Dante concibiera el emblema del Águila, Farid al-Din Attar, persa de la secta de los sufíes, concibió el extraño Simurgh (Treinta Pájaros).

Attar, peregrino a la Meca, atravesó el Egipto, Siria, el Turquestán y el norte del In-



dostán: a su vuelta se entregó con fervor a la contemplación de Dios y a la composición literaria. Sus obras se titulan *Libro del ruiseñor*, *Libro de la adversidad*, *Libro del consejo*, *Libro de los misterios*, *Libro del conocimiento divino*, *Memorias de los santos*, *El rey y la rosa*, *Declaración de maravillas* y el singular *Coloquio de los pájaros* (Mantiq-al-Tayr).

En los últimos años de su vida, que se dice alcanzaron a ciento diez, renunció a todos los placeres del mundo, incluso la versificación. Le dieron muerte los soldados de Tule, hijo de Zingts Jan. La vasta imagen que he mentado es la base dei Mantiq-al-Tayr. He aquí la fábula del poema:

Los pájaros resuelven buscar al remoto rey de los pájaros, el Simurgh hartos de su antigua anarquía. Saben que el nombre de su rey quiere decir treinta pájaros; saben que su alcázar está en el Kaf, la montaña circular que rodea la tierra. Acometen la casi infinita aventura; superan siete valles o mares; el nombre del penúltimo es Vértigo y el último se llama Aniquilación. Muchos peregrinos desertan y otros perecen. Sólo treinta, purificados por los trabajos, pisan la montaña del Simurgh. La contem-

plan y al fin perciben que ellos son el Simurgh y que el Simurgh es cada uno de ellos y todos. En el Simurgh están los treinta pájaros y en cada pájaro el Simurgh. También Plotino —*Eneadas*, V, 8.4— declara una extensión paradisiaca del principio de identidad; todo, en el cielo inteligible está en todas partes. Cualquier cosa es todas las cosas. El sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol. La disparidad entre el Águila y el Simurgh no es menos evidente que el parecido. El Águila no es más que inverosímil; el Simurgh imposible. Los individuos que componen el Águila no se pierden en ella (David hace de pupila del ojo, Trajano, Ezequías y Constantino, de cejas): los pájaros que miran el Simurgh son también el Simurgh. El Águila es un símbolo momentáneo, como antes lo fueron las letras, y quienes lo dibujan no dejan de ser quienes son; el ubicuo Simurgh es inextricable. Detrás del Águila está el Dios personal de Israel y de Roma; detrás del mágico Simurgh está el panteísmo. Una observación última: en la parábola del Simurgh es notorio el poder imaginativo; menos enfática pero no menos real es su economía o rigor, los peregrinos buscan una meta ignorada, esa meta, que sólo conoceremos al fin, tiene la obligación de maravillarse y no ser o parecer una añadidura. El autor desata la dificultad con elegancia clásica; diestramente, los buscadores son lo que buscan. No de otra suerte David es el oculto protagonista de la historia que le cuenta Natán (2, Samuel, 12); no de otra suerte De Quincey ha conjeturado que el hombre Edipo, no el hombre en general, es la profunda solución del enigma de la Esfinge Tebana.

