

Función alegórica de una comparación de La Divina Commedia

Violeta DÍAZ-CORRALEJO

El Canto XXX del *Infierno* se abre con una de las más largas comparaciones de la *Commedia* —24 versos— en la que Dante utiliza dos episodios tomados de Ovidio, uno tebano y otro troyano, para ponderar la furia de *due ombre smorte e nude*, ponderación que completa con otra comparación, ésta de un sólo verso. Esta segunda, tan expresiva, en la que equipara a los furiosos condenados con cerdos escapados de su cochiguera, sería probablemente suficiente para la aparente finalidad del escritor y, por otra parte, contrasta no poco con el tono literario y retórico de la larga comparación narrativa introductoria, que aparece, como otros casos semejantes, un tanto desmesurada para el fin propuesto.

También, como otras veces, los críticos se muestran perplejos y ofrecen distintas explicaciones que, en general, se pueden agrupar en tres direcciones. Unos, con Gianfranco Contini, la explican como «conveniente cesura innanzi alla subitanità della nuova apparizione»¹, pausa que serviría para preparar, filtrada y suavizada por la longitud de la narración, la aparición de «quell'alienazione bestiale» (*ibíd.*), o como indica Sapegno² en esta misma línea crítica, «preannunciare il clima di bizzarria e di furia che domina ora il quadro».

¹ Gianfranco CONTINI: *Un'idea di Dante*, en *Saggi danteschi*. Torino, Einaudi, 1976, pp. 159-160.

² Natalino SAPEGNO (a cura di -), ALIGHIERI, Dante: *La Divina Commedia*. Firenze, La Nuova Italia, 1986, p. 335.

Otra corriente crítica quiere ver, con Emilio Bigi, «una precisa funzione morale ed artistica» que consistiría en suscitar el sentimiento «di religioso orrore di chi constata l'ineluttabile effettuarsi di una terribile punizione divina»³, es decir, que, si bien intenta encontrar una explicación que no quede en la simple retórica, pone el acento en el hecho de la ofensa a un dios y el castigo inevitable y justo, que para Bigi, estarían especificados en los dos tercetos que inician cada uno de los dos episodios. Pero, si el primero sí está efectivamente explícito y claro: la furia de Juno contra las diversas amantes de Zeus, aquí contra Semele y toda su familia (lo que empieza a ser injusto, pero quizá no tanto en la mentalidad medieval), en el segundo caso no está tan claro, pues Dante sólo habla de la fortuna que rebajó *l'altezza de'Troian*, y tenemos que recurrir a la explicación de la fortuna como instrumento de la Providencia para imaginar a la divinidad ofendida por *l'altezza* troyana sentenciando el inevitable castigo.

Encabezando el tercer grupo de críticos, Di Salvo confiesa palmariamente que «le due similitudini sono sembrate in scarsa coerenza con la situazione della bolgia»⁴. Para este crítico «Il poeta doveva dare immagini di folia o meglio di rabbia furibonda, inconsulta e si servì di esempi ovidiani» (*ibíd.*) para introducir una segunda clase de falsificadores condenados a «la rabbia che li fa simili a pazzi scatenati o ad animali stimolati da prepotenti istinti distruttivi»⁵.

Es quizá en esta última frase en la que el crítico se acerca más a la que podría ser la interpretación más profunda, aunque sin saberlo y entendiendo los términos por él empleados en un sentido bien distinto de aquel en que él los utiliza.

Si nos acercamos a los dos ejemplos citados por Dante, podemos ver que los dos tercetos que a Bigi le parecen contener el significado fundamental son simplemente introductorios y circunstanciales en su sentido más literal, es decir, indican sólo las circunstancias de tiempo y lugar de los dos episodios, narrados en 9 y 6 versos, respectivamente.

Son los dos, en efecto, sendos casos de locura: Atamante, al que Juno ha sumido en la demencia, confunde a su mujer y a sus hijos con una leona y sus dos cachorros y los caza como a fieras, matando él mismo de manera horrible al mayor de los niños, y provocando la huida y la muerte, ahogados en el río, de la madre cargada con el más pequeño de los hijos (Ovidio, *Metam.*, IV, 464-530). En el segundo caso, Hécuba, tras la caída de Troya y después de la muerte de su

³ Emilio BIGI: *Forme e significati nella Divina Commedia*, Bologna, Capelli, 1981, pp. 110-111.

⁴ Tommaso DI SALVO (a cura di -), D. ALIGHIERI: *La Divina Commedia*, Bologna, Zanichelli, 1987. La cita se encuentra en la p. 505 del *Inf.*

⁵ T. DI SALVO, *Op. cit.*, p. 507, en nota.

hija Polixena, encuentra en la playa de su destierro el cadáver de su hijo Polidoro, al que habían intentado evitar la desgracia común de los troyanos, enviándolo refugiado con Polimestor que, en cambio, lo asesina para quedarse con las riquezas troyanas confiadas al muchacho (Ovidio, *Metam.*, XIII, 399-575). La sorpresa de este último y definitivo golpe de Hécuba, que ya había visto sucumbir a toda su familia, provoca su locura y, dice Dante, *forseennata latrò sí come cane* (*Inf.* XXX 20). Si Dante une las dos comparaciones no puede ser sólo porque inmediatamente nos va a hablar de dos sombras, ya que tal composición parece que requeriría una explicación ulterior o una explicitación cualquiera del paralelismo, lo que no sucede en ningún momento.

Habría que buscar, pues, un punto común que permitiera unificar el sentido de las dos comparaciones. Y ese punto en común existe: los dos personajes pierden la razón y se comportan como animales o incluso peor que los propios animales, destruyendo su propia prole, como Atamante, manifestando, en cualquier caso, comportamientos inhumanos y destructivos.

Si consideramos luego a los condenados citados por Dante en este círculo, podremos quizá establecer alguna relación entre todos.

El poeta cita a dos falsificadores de personalidad, dos falsificadores de palabra —calumniadora, una; mentiroso y traidor, el otro— y dos falsificadores de metales o de monedas, y podemos reducir su pecado a un denominador común: la animalidad. Veamos cómo.

Los dos falsificadores de personalidad son Mirra y Gianni Schicchi. La primera, presa de un incestuoso amor, se fingió otra persona para engañar a su padre y yacer con él, como un animal cualquiera (Ovidio, *Metam.*, X, 298-502). En el *Convivio* (III, iii, 10) señala Dante⁶ una de las posibilidades de amor irracional en que el hombre cae a veces: *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*. Es especialmente llamativo que Dante no haya colocado a Mirra entre los lujuriosos. Parece evidente que lo que pretende resaltar es el aspecto bestial del fraude de esta pecadora y no lo antinatural de su amor.

De Gianni Schicchi nos cuenta Iacopo di Dante cómo no tuvo inconveniente alguno para suplantar a un difunto, fingiéndolo aún moribundo, para testar en su lugar, favoreciendo así a su amigo Simone de' Donati y aprovechando para obtener él también beneficio del falso testamento. Sólo alguien hundido en la animalidad más irracional sería capaz de escarnecer algo, tan sagrado en aquella época, como la muerte y la última voluntad de un difunto.

⁶ Dante ALIGHIERI: *Convivio*, Milano, Garzanti, 1990.

Los dos falsificadores de palabra son la mujer de Putifar y Sinón el griego. La primera, enamorada de José y rechazada por él, reacciona de forma rabiosa e irracional (o sea, como un animal salvaje), acusándolo precisamente de lo que se había negado a hacer.

En cuanto a Sinón, se trata del griego que se fingió perseguido por sus compatriotas para hacerse admitir en Troya y recomendar luego la introducción del célebre caballo dentro de la ciudad y de los mismos que lo habían acogido. Como en el caso de Mirra, Dante no lo sitúa en el círculo de los traidores: lo que le interesa resaltar no es la traición, es la violencia destructiva del fraude. ¿No recuerda Sinón al animal salvaje que muerde la mano que lo acoge y lo alimenta?

Capocchio, conocido y compañero de estudios de Dante, era, al decir del Anónimo florentino, un excelente imitador de personas y de cosas, y arrastrado por su pasión de imitación y engaño, falsificó metales y fue condenado a la hoguera por alquimista. El propio Dante le hace definirse como *di natura buona scimia* (*Inf.* XXIX, 139), subrayando el aspecto animalesco e irracional de la mentira y la falsificación.

Finalmente, el último falsificador, Maestro Adamo, fue también condenado a la hoguera por falsificar moneda, llevado naturalmente de la sed de riquezas. Y en justo contrapaso, su condena consiste en una hidropesía febril que lo convierte en un laúd plañidero y vengativo atormentado por la sed. En efecto, uno de los sentidos figurados de la palabra hidropesía es, según el diccionario de Battaglia, «avidità, cupidigia, desiderio smodato» y cita una frase de Salvini (39-I-64): «Se riguardiamo la cieca cupidità d'avere, non è ella una grandissima idropisia?». En análoga correspondencia, la sed es utilizada por Dante en el *Convivio* como imagen de la avidez insaciable de riquezas que

Promettono le falsi traditrici, se bene si guarda, di torre ogni sete e ogni mancanza, e apportare ogni saziamento e bastanza; e questo fanno nel principio a ciascuno uomo, questa promissione in certa quantità di loro accrescimento affermando: e poi che quivi sono aunate, in loco di saziamento e di refrigerio danno e recano sete di casso febricante intollerabile (*Cv.* IV, xii, 9).

No hace falta recordar que la imagen de la *cupidigia* es la loba de la que Dante ya nos habló desde el Canto I, de cuya irracionalidad se hace eco en el *Convivio* cuando afirma que las riquezas son *fiume corrente di lungi da la diritta torre de la ragione* (*Cv.* IV, xiii, 16).

Vemos, pues, que todos estos pecadores, a través de su pecado de fraude, tienen rasgos comunes: la irracionalidad y una cierta animalidad que coinciden, además, con los modelos de la comparación inicial, aunque en éstos fuera por el camino de la locura y no del pecado, que, por otra parte, en no pocas ocasiones ha sido calificado de locura por el propio poeta.

Que otra vez en el *Convivio* alude en repetidas ocasiones y explica minuciosamente el proceso de animalización del hombre que abandona los senderos de la razón. En primer lugar, para poder dar a un ser la consideración de humano es preciso que demuestre que posee y utiliza la facultad de razonar.

Quando si dice l'uomo vivere, si dee intendere l'uomo usare la ragione, che è sua speciale vita e atto de la sua più nobile parte. E però chi da la ragione si parte, e usa pur la parte sensitiva, non vive uomo, ma vive bestia; sí come dice quello eccellentissimo Boezio: «asino vive». Direttamente dico, però che lo pensiero è proprio atto de la ragione, perché le bestie non pensano, che non l'hanno; e non dico pur de le minori bestie, ma di quelle che hanno apparenza umana e spirito di pecora o d'altra bestia abominevole (Cv. II, vii, 3-4).

Es evidente, pues, que la razón è *diferenza per la quale uomo da la bestia si parte*. (Cv. IV, x, 4)

E non si parte da l'uso del ragionare chi non ragiona la fine de la sua vita? e non si parte da l'uso de la ragione chi non ragiona il cammino che fare dee? Certo si parte (Cv. IV, vii, 12).

Y así

noi veggiamo molti uomini tanto vili e di sí bassa condizione, che quassi non pare essere altro che bestia; (Cv. III, vii, 6) [porque] levando l'ultima potenza de l'anima, cioè la ragione, non rimane più uomo, ma cosa con anima sensitiva solamente, cioè animale bruto (Cv. IV, vii, 14).

De este modo podemos apreciar lo que Dante está queriendo simbolizar con todas estas alusiones a la animalización de los pecadores de este círculo, no todos castigados a penas de ferocidad o de violencia: está en realidad aludiendo a la irracionalidad implícita en el pecado. Como dice Freya Anceschi en la voz *bestialitate* de la *Enciclopedia Dantesca*

Nei testi aristotelici e tomistici, anche se il concetto de bestialità oscilla tra la nozione di incontinenza e di malizia, è comunque evidente che bestialità comporta assenza o ottundimento della ragione, un'assenza che riduce l'uomo «amens» e quindi simile alla bestia. Perciò la bestialitate è matta, in quanto contrariamente alla malizia, denota sì un atteggiamento malvagio, ma che travalica i limiti della natura umana e che sfugge al suo principio regolatore, l'intelletto.

Ahora bien, ¿por qué precisamente insistir en la gravedad del pecado de fraude, anteponiéndolo al de lujuria o al de avaricia? Podemos aventurar varias razones.

En primer lugar, el fraude comporta engaño, mentira y, en palabras de Le Goff, «Il Medioevo detesta più di tutto la menzogna. L'epiteto di natura di Dio è colui che non mentì mai»⁷, es decir, con el fraude estamos casi en las antípodas de la naturaleza divina.

⁷ Jacques LE GOFF: *La civiltà dell'Occidente medievale*, Torino, Einaudi, 1975. Citado por Di Salvo en *Op. cit., Inf.*, p. 398.

Pero, la más grave consecuencia del fraude es la destrucción del tejido social que comporta. De una parte, la ambición de riqueza está en el origen de multitud de pecados, y de otra, la desconfianza generalizada que provocan la mentira y el fraude, acaban por impedir la convivencia en paz.

Y esta paz es absolutamente necesaria y fundamental para la realización última de la voluntad divina respecto al hombre en la tierra. También en el *Convivio* (IV, iv, 4) afirma Dante la necesidad de la paz,

ne la quale si posino le cittadi, e in questa posa le vicinanza s' amino, in questo amore le case prendano ogni loro bisogno, lo qual preso, l'uomo viva felicemente; che è quello per che esso è nato. E che altro cotidianamente pericola e uccide le cittadi, le contrade, le sigulari persone, tanto quanto lo nuovo ruanamento d' avere appo alcuno? (Cv. IV, xi, 11).

Por las concomitancias que presentan el robo y el fraude podrían aplicarse aquí perfectamente las consideraciones de Mattalia⁸ sobre el primero de los dos pecados. Según este crítico, en el Canto XXV Dante

«ha voluto indicare i devastanti effetti del ladrocinio in un ordinato e civile consorzio; la snaturazione dei rapporti legali ed umani: l'instabilità ed il disordine di un mondo dominato dalla legge dell'intelligenza frodolenta; l'indistinzione confusionale tra il mio e il tuo, l'insicurezza; la distruzione e il sovvertimento, insomma, di quei fattori primi e naturali onde l'uomo è portato, a vantaggio proprio e altrui, a farsi "cive" (Par. VIII, 115-116) e in ciò a trovare i mezzi necessari per svolgere in pienezza, nella "civitas" mundana preparatoria alla città celeste, tutte — per dirla nel linguaggio di Dante e degli scolastici— le "potenze" del proprio essere».

Localizada la raíz de la gravedad de la culpa penada en este círculo, podemos interpretar la alegoría contenida en la comparación introductoria del Canto, sin que ello implique rechazar el valor retórico que contenga el fragmento desde el punto de vista estrictamente compositivo.

En los dos episodios, uno violento y otro no tanto, se ofrecen a nuestra consideración dos personajes que, por distintos motivos, pierden la razón y actúan de forma inhumana, como animales o incluso peor que ellos. El poeta nos está anunciando que lo que tenemos que considerar, respecto a los pecadores de los que nos va a hablar, no es la apariencia de su pena, sino la importancia real de su culpa: el lanzamiento del hombre a la animalidad asocial, en la medida en que, como hemos visto, la desconfianza provocada por el fraude destruye el

⁸ D. MATTALIA: *Lecture Dantesche S.* Vol. I, Firenze, Le Monnier, 1967, citado por Di Salvo, en *Op. cit.*, p. 418 del *Inf.*

tejido social de la ciudad y, junto con la convivencia en ella, impide el fin del hombre previsto por Dios, en la tierra primero y consiguientemente en el otro mundo, insertando así este Canto en el tema de fondo de toda la obra: la distorsión culpable, por parte del pecador, de los designios divinos respecto a la Creación.

Interpretada así, la comparación adquiere un nuevo valor funcional, ya que no se limita a ser un «adorno» sin más sentido que el de constituir un desahogo retórico de Dante, como se ha dicho de tantas otras comparaciones de la *Commedia*. Exactamente, como en tantas otras, Dante utiliza el —para los intelectuales de su tiempo— familiar recurso de la alegoría como alusión o anuncio del tema de que tratará en el Canto que la contiene. La alegoría adquiere así un valor narrativo mucho más profundo y parece que más acorde con la idea de Dante de los cuatro niveles de lectura de un texto y, sobre todo, de la *Commedia*, cuya envergadura ideológica no podría consentir adornos meramente retóricos.