



Animales, palabras e iconología en la *Divina Comedia* (o «de la Lonza solo nos queda el nombre»)

Augusto Nava Mora
 Asociación Complutense de Dantología
 augustonava@yahoo.com.mx

Resumen

Exposición de la mentalidad textual y simbólico-alegórica de la Baja Edad Media, con el ejemplo de la *lonza* (*Inf. I, 32*), de la *Divina Comedia*. En general, ese libro es una muestra de la ideología medieval, pero también de la invasión del laicismo en la esfera clerical, a través de la lengua vernácula. El animal llamado «lonza», difícilmente identificable desde la zoología, cumple una función alegórica cuyo significado se construye a partir de las imágenes (*phantasmata*) derivadas de la palabra que lo designa. Hasta cierto punto, es posible vislumbrar rastros de ese simbolismo o alegorismo medieval en las etimologías del español. Al mostrar los significados de la *lonza* con las herramientas de la exégesis medieval y la iconología, nuestro artículo equipara algunas de las ideas de Dante y el filósofo judío Yehudá Romano (1292-¿1330?), ambos herederos del racionalismo teológico o razón teológica de Maimónides.

Palabras claves: Dante Alighieri, lonza, *phantasmata*, Maimonides, Yehuda Romano, *interpretatio nomimum*

Resum: Animals, paraules i iconologia en la *Divina Comèdia* (o «De la lonza només ens queda el seu nom»)

Exposició de la mentalitat textual i simbòlica de la Baixa Edat Mitjana amb l'exemple de la *lonza* (*Inf. I, 32*) de la *Divina Comèdia*, de Dante Alighieri. Aquest llibre és una il·lustració de la ideologia medieval en general, però també de la invasió del laïcisme en la esfera clerical, a través de la llengua vulgar. L'animal, difícilment identificable des de la zoologia, omple una funció al·legòrica el significat del qual es construeix a partir de les imatges (*phantasmata*) derivades de la paraula que el designa. Fins a un cert punt és possible intuir a les etimologies del castellà rastres de aquell simbolisme o al·legorisme medieval. En mostrant el significat de la *lonza* —amb les eines de l'exegesi medieval i la iconologia— el nostre article compara algunes de les idees de Dante i el filósofo jueu Yehuda Romano (1292-¿1330?), tots dos hereus intel·lectuals del racionalisme teològic de Maimonides.

Paraules Claus: Dante Alighieri, lonza, *phantasmata*, Maimonides, Yehuda Romano, *interpretatio nomimum*

Abstract: Animals, words & iconology in Dante's *Divine Comedy* (or «What is left of the lonza is only its name»)

Essay on the Late Middle Ages' textual and symbolic-allegorical *mentalité*, using the example of the *lonza* (*Inf. I, 32*) from Dante Alighieri's *Divine Comedy*. Generically speaking, this book is an example of Middle Ages' ideology, but it is also an example of the spreading out of the lay (*laicus*) position in the clerical sphere, through the vernacular language. The animal called *lonza*, whose identification is difficult zoologically, functions as an allegory, whose meaning can be construed from the images (*phantasmata*) derive from the word that names the animal. Up to a certain point it is possible to glimpse, in the Spanish etymologies, traces of his mediaeval symbolism or allegory. On showing the meanings of the *lonza* —with the tools of medieval exegesis and iconology—, this paper compares some of the ideas of Dante with those of the Jewish philosopher Yehuda Romano (1292-1330?), both inheritors of Maimonides' theological rationalism.

Keywords: Dante Alighieri, lonza, *phantasmata*, Maimonides, Yehuda Romano, *interpretatio nomimum*.

La palabra *Lonza*

En el principio de esta historia, el personaje principal se ha perdido en un bosque oscuro:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita.

(*Inf.* I, 1-3)

En medio del camino de una vida humana,¹ y deambulando en tal sitio, se halló (*mi ritrovai*) con que había equivocado (*smarrita*) la correcta vía (*diritta via*).² Para salir de tal aprieto, y de tal oscuridad, nuestro héroe trata de subir un *deleitoso* monte al amanecer y se le aparece un pequeño felino que le impide pasar; luego, se le presenta un león hambriento; a continuación, se le pone enfrente una loba asesina y voraz, que al final le hace perder la esperanza y lo empuja a retirarse al sitio donde empezó su periplo: la «selva oscura»³ (*Inf.* I, 31-60).

De los tres animales del primer canto de la *Comedia*, quizá el que más ha hecho correr tinta es el felino al que Dante llama *lonza*, y a la que describe como ligera, muy rápida, y de piel manchada:

una lonza leggiera e presta molto
che di pel maculato era coverta.

(*Inf.* I, 32-33)

No hay que olvidar, sin embargo, que para Dante todo animal era un símbolo, es decir, una alegoría: el pensamiento medieval no hacía diferencia entre una cosa y la otra (Eco 1988: 235-236). Los animales eran, junto a toda la realidad, parte del gran libro de la Naturaleza, como repitieron reiteradamente las autoridades intelectuales de la época.

Uno de los más importantes dantistas actuales, Carlos López Cortezo, hizo notar que la elección de Dante del felino *lonza* no tenía que ver sólo con el simbolismo de ese animal, sino que el simbolismo proviene de la palabra que lo designa (López Cortezo 2003: 143). Si el mundo entero es libro de la Naturaleza, entonces es importante una cierta concordancia entre las criaturas de Dios y los vocablos que las nombran. Para dar justificación a esta idea, y acudiendo a una formulación de su tiempo, Dante escribió que «los nombres son consecuencia de la cosas»: *nomina sunt consequentia rerum* (*Vita nuova* XIII, 4). En suma, podemos afirmar que el nombre del animal es tan importante como el mismo animal, porque de la palabra que lo designa se deriva la

¹ Es decir, a los 35 años; cf. *Convivio* IV, 23; Salmos 90 [89]:10.

² En apoyo de esta lectura, no la más popular, pero de fuertes bases filológicas, cf. el comentario de Siro A. Chiemenz (1962): Dartmouth Dante Projecto (DDP): dante.darmouth.edu. *En medio del camino de la vida, y en una 'selva oscura', me encontré con la situación de que había perdido la correcta vía, es decir, me había extraviado.* La causa de ese «smarrimento» aparece a partir del verso 10. La edición es la de Giorgio Petrocchi (Mondadori/Edizione Nazionale/Società Dantesca Italiana, Milán, 1966-67), tal como se halla en la misma base de datos.

³ Para decirlo en el italiano del siglo XIV: 'selva' viene del latín 'silva' que significa 'bosque'.

imagen que nos hacemos de aquél. Esta lógica de producción verbal es propia de la Edad Media, pero Dante sacó mucho provecho de ella.

Según la interpretación tradicional, que aún impera en nuestros días, para Dante la fiera en cuestión era una alegoría de la lujuria, y muchos comentaristas la han identificado con un lince (*lynx*) (*Eneida* I, 323) o con un leopardo (*pardus*) (Jeremías 5:6).⁴ Solo que Dante, como señala el mismo López Cortezo, podría haber elegido palabras acordes a estos animales, como «lince» o «pardo», y sin embargo no lo hizo.

Dante echó mano de un expediente muy común en su obra. La voz *lonza* —dice el dantista— es la combinación de *lonza* (o *leonza*, es decir, una leona pequeña)⁵ y *lonza* (moneda: «la onza» o «la oncia») (López Cortezo 2003: 143).⁶ Tomando en cuenta este dato, las repercusiones de lo que ese animal significa amplían su campo de comprensión. Una *lonza* es un felino pequeño, ágil, veloz, de piel manchada, con características leoninas; y es una moneda (una *onza*). Por ahora y sin profundizar en lo que afirma el especialista, extendamos su simbolismo al pecado de la avaricia.

Ante lo asombroso de tal recurso literario, que da cuenta de la singular ideología medieval, pongamos el siguiente ejemplo. En el Diccionario de la Real Academia Española (XXII edición), aparece la palabra 'onza'; su primera acepción (del latín *uncia*) es: «Peso que consta de 16 adarmes y equivale a 28,7 gr.»; de ahí que se designe con ese nombre a las monedas relacionadas con ese peso (media onza, onza de oro). Pero en su acepción segunda dice:

f. Mamífero carnívor, semejante a la pantera, de unos seis decímetros de altura y cerca de un metro de largo, sin contar la cola, que tiene otro tanto. Su pelaje es como el del leopardo y tiene aspecto de perro. Vive en los desiertos de las regiones meridionales de Asia y en África, es domesticable, y en Persia se empleaba para la caza de gacelas.⁷

El diccionario apone que la raíz es el latín *lynx*, *lynxis*. Por otra parte, en un diccionario del italiano actual 'onza', además de moneda, es también un felino, y su etimología es la palabra 'lonza', «por una equivocada interpretación de la 'ele' como artículo» (*per errata interpretazione de la 'l' come articolo [l'onza]*).⁸

En el diccionario del italiano de los orígenes (s. IX-XIV, ed. 2001)⁹ la palabra 'onza' como felino, no se registra; en cambio 'lonza', según la Accademia della Crusca (ed. 1729-1738), es lo que en

⁴ También se habla de una «pantera» cómo sinónimo de leopardo. Cf. *L'Ottimo Commento* (1333) y Niccolò Tommaseo (1837): DDP: dante.darmouth.edu.

⁵ Cátedra del 21 de noviembre de 2012. Asociación Complutense de Dantología. Universidad Complutense de Madrid. Cf. la glosa de Boccaccio a *Inf.* I, 32: «la leonza o lonza che si dica» (1373-75) (DDP: dante.darmouth.edu).

⁶ Para la moneda —de uso corriente en muchos estados italianos de la Edad Media—, López Cortezo remite, entre otros, a un pasaje de Boccaccio (*Dec.* IV, 10 [I, IV, 433]): «i prestatori che imbolata avevan l'arca in dieci once». Biblioteca Italiana (Università degli Studi di Roma «La Sapienza»): www.bibliotecaitaliana.it.

⁷ DRAE: lema.rae.es/drae.

⁸ *Dizionario Garzanti*: www.garzantilinguistica.it. La misma solución aparece en el monumental diccionario de S. Battaglia (1986: vol. XI, 1021), y en otros como el De Mauro y el Zanichelli (ed. 2000 y 2008, respectivamente).

⁹ *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*: <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/>.

signum dante de venen
 in christo non in obu
M atur dicitur ad tunc no
 pchris soli id est mona
 de pncipio a cagnon dicitur
V oile tu quatuorlingo rquell
 che ipendi di parlar si largo
 r spolio lui e uerognoza f
O degli altri poeti innoze alia
 uaghani illungo iudis elo
 chema facto certu iome u
T usd ilmo maestro elmo a



latín se llamaba *panthera* o podría referirse a *lynx*.¹⁰ Si la raíz de la palabra española 'onza' es *lynx*, sería interesante saber cómo se llegó de *lynx* a onza (¿quizá a través del italianismo 'lonza?'). En todo caso, podemos adelantar que hay un fuerte vínculo ideológico *medieval* entre este animal, la moneda, la lujuria y la avaricia, y que una de las claves para entender ese vínculo está en su nombre (*nomina sunt consequentia rerum*).

Como se recordará, Carlos López Cortezo dice que una 'lonza' es, entre otras cosas, una 'leona' pequeña. Cabe agregar pues que el *Tesoro de la lengua española o castellana* (1611), de Covarrubias, aporta para la palabra española *onça* una explicación que mezcla la hipótesis de la leoncita y la posición del artículo del diccionario italiano:

ONÇA.- Animal fiero conocido, cuya piel está manchada de varios colores. El macho vulgarmente se llama pardo, Lat. dicitur panthera. Dixose onça quasi leonça, por ser en talle y fiereza semejante á la leona. Quitaronle la ele, como si fuera artículo, engañados, pensando que sería artículo: la onça. (Covarrubias 1611: 569)¹¹

Agregaremos que en el Reino de la Nueva España (actualmente México), existió la crónica de un tal Fray Agustín de la Madre de Dios (s. XVII), quien describe apariciones de demonios tentadores en forma de «onza», es decir, de un «cuadrúpedo muy ligero de piel manchada, semejante al leopardo.» (Gilbert Hidalgo 2010: 68).¹²

Lícitamente, el origen de este cruce de palabras o mezcla de significados podría rastrearse, tratando de plantearse, por ejemplo: Aunque de etimologías distintas, ¿existió una vieja moneda con una *lonza* (lince, leopardo, pantera) grabada?, ¿el sello sería romano, sirio, babilónico? Cualquiera que sea la respuesta, no serviría por sí misma, para explicar el éxito y la difusión de un símbolo.

La Iconografía

Volviendo a la Baja Edad Media, es notable constatar que precisamente en los siglos inmediatamente anteriores a la escritura de la *Comedia* los dos excesos (lujuria y avaricia) se representaban, a menudo, juntos; y más aún: estos eran los dos pecados más repetidos en las fachadas e interiores de las iglesias. Solo que su representación, su *vestimenta*, poco tiene que ver con la *lonza* de Dante. El iconograma de la lujuria, uno de los más representativos, se compone de una mujer desnuda a quien muerden los pechos dos serpientes,¹³ y la avaricia es representada por un hombre, a quien el peso de dos bolsas mantiene agachado y sufriente.

⇐ Página 18

Ilustración de Giovanni Boccaccio en: Dante Alighieri, *Divina Commedia*, segunda mitad del siglo XIV, Biblioteca Riccardiana, Florencia, Ms. 1035, f. 4v. (Creative Commons)

¹⁰ *Vocabolario della Accademia della Crusca*: <http://www.lessicografia.it>.

¹¹ Según la *Enciclopedia Dantesca* (vox: 'fiera'), la voz italiana podría derivarse del francés antiguo 'lonce'; y aclara: «en el francés antiguo, sin embargo se considera la 'l' inicial un artículo [l'once]» (*nel francese antico si ritenne però articolo la l- iniziale [l'once]*).

¹² Agradecemos a la autora quien, de viva voz, nos indicó este dato.

¹³ A veces, muy pocas, un varón al que estos mismos animales muerden los testículos.

El estudio iconográfico de Martínez Lagos nos dice que en los últimos decenios muchos historiadores del arte medieval han podido constatar que «lujuria y avaricia son los dos pecados con mayor número de representaciones, fundamentalmente en el Románico, y que éstas aparecen casi en igual medida en importantes conjuntos monumentales, propulsores de formas y temas, como en parroquias e iglesias de poblaciones y aspiraciones artísticas mucho más modestas.» (Martínez Lagos 2010: 139). De acuerdo a otra especialista, el «iconograma de la *Lujuria*, según su configuración clásica, no surge hasta finales del siglo XI, vive una época de esplendor durante el XII para, posteriormente, durante el gótico, pervivir de forma inercial sin enriquecer ni variar la representación.» (Poza Yagüe 2010: 34).

Es relevante repetir que, iconográficamente, la representación de la lujuria no varió, ni siquiera al comenzar el estilo gótico, es decir, en la época en que Dante estaba escribiendo su *Comedia*. Ambas especialistas coinciden al mencionar las difundidas hipótesis que afirman que estos asuntos fueron asimilados por la Iglesia, pero que no partieron de ella, es decir, que hubo una invasión de temas populares, no clericales, y que éstos comenzaron a tener una mayor importancia a partir del siglo XII,¹⁴ precisamente cuando los laicos (es decir, «no-clérigos»), asumieron un papel cada vez más importante en la sociedad medieval.

La Virtud Imaginativa

Una exposición filológica de Dante nunca dejaría de señalar que, de acuerdo a la ideología medieval, en la *Comedia* son cuatro los niveles de interpretación, donde se va pasando de lo concreto (la imagen) a lo abstracto (la idea). La *Epístola XIII* (39 [15]), atribuida al autor, y con alguna probabilidad apócrifa, da cuenta de cómo se leía a Dante, lo cual era una forma de interpretación muy frecuente en la Edad Media. La *Epístola* propone la lectura de los cuatro sentidos que se aplicaba a la Biblia, la cual «circuló a lo largo de toda la Edad Media [...] El tipo de lectura propuesto por la *Epístola* es radicalmente medieval.» (Eco 1988: 235-236).

Al día de hoy existe poco acuerdo sobre las distinciones entre los niveles de lectura propuestos por el autor; Dante los explicó vagamente en el *Convivio* II, i (alegoría propiamente dicha, alegoría moral y alegoría anagógica), y esto ha sido siempre causa de controversias (Varela-Portas Orduña 2010: 98).¹⁵ De hecho, durante siglos, generaciones de lectores —especializados o no— han tendido a confundir esos niveles y a mezclarlos. Sin embargo hay que tener en cuenta qué es lo que caracteriza al simbolismo medieval. Como dijo alguna vez nuestro maestro Juan Varela-Portas: la metáfora y la metonimia llevan de un objeto a otro; en cambio, la alegoría o simbolismo medieval lleva de un objeto a una abstracción.

Sin pretender resolver un problema secular, queremos señalar que para aspirar al nivel abstracto de interpretación —es decir, el más cercano al contexto ideológico de Dante—, ayudaría tomar en cuenta algunos rasgos que, a nuestro juicio, comparten la *lonza* de la *Comedia* y la iconografía de las iglesias románicas y góticas.

¹⁴ Ídem, en ambos casos.

¹⁵ Para dar otros ejemplo de exposición de dicha problemática cf. las sólidas soluciones de Fenzi (2002), y el conocido ensayo de Umberto Eco (1988).

Por economía, hablaremos solo de un aspecto. Mirando las serpientes del iconograma de la lujuria es pertinente recordar que, para Maimónides, la serpiente (Génesis 3, 1-11) es símbolo de la imaginación (o virtud imaginativa) como caída en el engaño de los sentidos, sin alcanzar un saber racional. “Esta interpretación simbólica del texto bíblico presenta una evidente analogía con la identificación entre *phantasia* [*vis imaginativa*] y Satán, frecuente en la tradición de pensamiento de la primera escolástica, y debida, quizá, a antiguas fuentes comunes” (Sermoneta 1988: 191-193).¹⁶ De cualquier modo, para Maimónides esa virtud tenía una doble valencia: por un lado, primordialmente negativa, porque mantiene al ser humano atado a la realidad mundana; por el otro, positiva, porque solo en el mundo, y a través de los sentidos, se puede percibir la voluntad de Dios (Sermoneta 1988: 190 y 193 n.11). Con algunas excepciones, todo el aristotelismo de la época, de los árabes a Tomás de Aquino, pasando por los pensadores judíos, estaban de acuerdo en que la virtud imaginativa era el límite y el vínculo gnoseológico entre el mundo sublunar y Dios. Dicho de otro modo: para el ser humano no hay conocimiento sin imágenes: *nihil potest homo intelligere sine phantasmata* (Aristóteles, *De anima* III, 7, 431 a 16-17).¹⁷

En el marco de la gnoseología medieval la virtud imaginativa era inicialmente pasiva, es decir, se encargaba únicamente de recibir las impresiones de los sentidos —imágenes o *phantasmata*— para luego pasarlas a las otras virtudes como la memoria y la voluntad, y finalmente, ya depuradas, al intelecto.¹⁸ Sin embargo, ese aspecto ideológico fue cambiando. La tendencia de raíz árabe a radicalizar el aristotelismo —es decir, el llamado ‘averroísmo’— hizo madurar, a finales del siglo XIII, una «mística racional», que aparece en la llamada ‘escolástica judía’ de Roma y en la cábala extática italiana, las cuales paralelamente, y admiradas por los avances filosóficos de los escolásticos, desarrollaron su propia forma de entender la imaginación como capacidad creativa y activa: muy próxima a la experiencia de lo divino (Sermoneta 1988:195-204). Esta característica, a nuestro juicio, acerca el pensamiento judío medieval a Dante, en cuya obra —como han podido demostrar los trabajos de la Asociación Complutense de Dantología— «la imaginación [es decir, la virtud imaginativa, receptora y productora de *phantasmata*] resulta así, el ‘lugar’ privilegiado, la ‘sustancia’ privilegiada donde se concentra la íntima bivalencia del mundo.» (Varela-Portas Orduña 2010: 17).¹⁹

La gnoseología o teoría de conocimiento medieval, mejor llamada psiconoseología, puede definirse como la forma en que la ideología de la época (principalmente en la Baja Edad Media),

¹⁶ La traducción del italiano es nuestra.

¹⁷ Tomás de Aquino, *De sensu et sensato*, tractatus II (De memoria et reminiscencia), lectio 2, n. 4: <http://www.corpusthomicum.org/csso2.html>.

¹⁸ El esquema, en realidad, tiene más elementos, ya que entre la imaginación (a veces asimilada al *sensu communis*) y la memoria, están la virtud *apetitiva* y la virtud *aestimativa*; cf. Agamben 1977: 91-92.

¹⁹ La explicación es mucho más compleja, y aún es materia de discusión. Sin embargo, podemos afirmar en síntesis que esta «evolución» de la imaginación (*phantasia-imaginatio*, *vis imaginativa*), se encausa en dos tendencias principales: la avicénstica (s. XII) y la averroísta (s. XIII). Es decir, en el racionalismo árabe (aristotélico, con fuertes tintes neoplatónicos), tal como se fue asimilando tanto en ámbito cristiano (Bautier 1988) como judío (Sermoneta 1988). Giorgio Agamben afirma que la imaginación, *en ese sentido*, es un hallazgo que puede atribuirse al Medioevo; sin embargo, «es sólo con el pensamiento de Averroes que este descubrimiento alcanza su masa crítica.» (Agamben 2005: XI; la traducción es nuestra). Cf. así mismo, la doctrina del *spiritus phantasticus*, núcleo ideológico de este «descubrimiento»; su reconstrucción se la debemos, entre otros, al mismo Agamben (1977: 72-155), quien demuestra la influencia de esta doctrina en la cultura europea entre los siglos XI y XIII.

concebía los procesos cognoscitivos, sobre la base de que todo conocimiento parte de aquello que perciben los sentidos. Cuando hablamos de conocimiento y gnoseología en la baja Edad Media nos referimos entonces al proceso por el cual, a través de un complejo entramado fisiológico, el alma humana *desviste* las percepciones sensibles, es decir, las desnuda de lo contingente, hasta colegir su esencia divina (o *intentio*, ‘intención’).

Por lo tanto, las descripciones fisiológicas eran fundamentales para entender la disposición al conocimiento en general y al conocimiento profético en particular; este último, según Maimónides, era una facultad dentro de los límites naturales: el profeta «ostenta una [facultad o virtud de] imaginación, superpotenciada o superdotada» (Sermoneta 1988: 186).²⁰ Como se lee en la versión latina de la *Guía* (II, 36), el profeta posee una perfección extrema de la virtud imaginativa: «extrema [...] perfectio facultatis imaginatricis.» (Maimónides 1629: 292)

No debe extrañar entonces que los escritos del siglo XIII en Europa (es decir, algunas de las fuentes de Dante) fuesen también ricos en especulaciones sobre la profecía, un tema íntimamente ligado al de la teoría del conocimiento. El asunto es al mismo tiempo fisiológico y teológico, racional y místico. El «debate sobre la profecía era, en última instancia, la consideración de la modalidad a través de la cual Dios interviene en el mundo.» (Rodolfi 2006: 85-86).²¹ Interpretar *alegóricamente* (ir de lo concreto a lo abstracto, o de lo contingente a lo esencial) los testimonios de la profecía, era la manera natural de indagar en esa intervención.

El símil del avaro

Tomando en cuenta la interpretación alegórica de la *lonza* de la *Comedia*, podemos destacar entonces algunos rasgos pertinentes. Un punto de partida es mirar la escena en su conjunto. Recordemos que el personaje intenta subir hacia la luz, de la cual se aleja, y al final baja de nuevo al lugar oscuro, luego de la aparición de las tres bestias. Es importante señalar que la escena donde se presentan los animales viene inmediatamente seguida de un símil (es decir, una larga comparación), que muchos llaman «símil del avaro» (*Inf.* I, 55-60).²² Traducimos de forma literal: «Así como uno que de buen grado adquiere bienes y llega el tiempo que hace que los pierda, y en su pensamiento llora y se entristece; del mismo modo, la sin paz bestia, me hizo alejarme hacia allí, donde el sol calla»,²³ es decir, de nuevo a la *selva oscura*.²⁴ La bestia «sanza pace» es el animal

²⁰ La traducción del italiano es nuestra.

²¹ La traducción del italiano es nuestra.

²² Aunque alejados, en este caso, de los detallados análisis de los fundadores de la Asociación Complutense de Dantología, declaramos nuestra deuda en lo que toca al convencimiento de que el símil es un recurso técnico privilegiado para la comprensión del alegorismo de la *Comedia*, el cual se propone como una composición icónica para ser analizada (o desmenuzada) por el lector medieval. Cf. la primera parte de Varela-Portas Orduña 2002; más recientemente, el mismo autor se ha detenido a exponer en un solo artículo el método de la Asociación (Varela-Portas Orduña 2011).

²³ «E qual è quei che volentieri acquista, / e giugne 'l tempo che perder lo face, / che 'n tutti suoi pensier piange e s'attrista; / tal mi fece la bestia sanza pace, / che, venendomi 'ncontro, a poco a poco / mi ripigneva là dove 'l sol tace».

²⁴ En oposición a una larga tradición, se ha señalado que entre el monte y la *selva oscura* hay una zona desierta, una suerte de ‘media pendiente’ (*piaggia*, v.29) situada antes de comenzar la verdadera cuesta (*erta*, v.31) (cf. toda la exposición de López Cortezo 2003: 116ss); ahí el protagonista reposa un poco antes de comenzar su ascensión al monte: «Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso, / ripresi via per la piaggia diserta» (también se la llama *riva*, con

tradicionalmente interpretado en la *Comedia* como alegoría de la avaricia: la loba, cuya hambre nunca se sacia.²⁵

Queremos llamar la atención, sin embargo, hacia el hecho de que en el símil se establece una vinculación de dos tiempos y dos movimientos —ambos, *sucesivos*— con la luz y la oscuridad (Fig. 1). Lo que, como dijimos, puede entenderse mejor englobando a toda la escena, y asumiendo a las fieras (no solo a la *lonza*) como un único obstáculo, motivo de pérdida y penumbra.²⁶ En el símil el periodo de adquirir bienes se corresponde con el movimiento hacia arriba: la zona iluminada; el momento de perder esos bienes se equipara luego con el movimiento hacia abajo, *donde el sol calla*.

A nuestro juicio, tanto las serpientes del iconograma de la Lujuria, como esta escena, se refieren a la virtud imaginativa. Y dado que para la ideología medieval el mundo terrenal es apariencia del mundo divino, podemos decir que ambos casos sugieren una confusión entre lo aparente (los bienes materiales, el placer sensual, o sea, el mundo sublunar) y lo real (los bienes espirituales, el placer intelectual, es decir, el mundo supralunar).

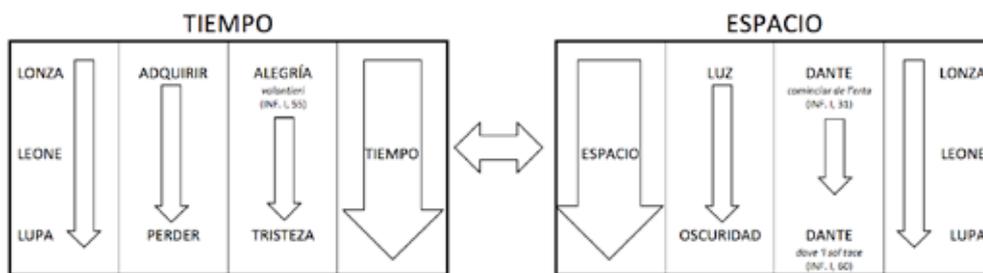


Fig. 1.

*De la selva oscura a las fieras a la selva oscura*²⁷

metáfora marítima: “uscito fuor del pelago a la riva” v.23, y es descrito como un “passo / che non lasciò già mai persona viva”, vv. 26-27). Quizá sea hacia ahí y no a la *selva oscura* a donde se retrotrae el personaje, persuadido por el impedimento de las fieras: un lugar donde, al amanecer, todavía no llegan los rayos del sol. Sin embargo, la penumbra que sugiere el símil como llave de la escena nos parece, en definitiva, más abstrusa —equiparable a la oscuridad de la selva. Incapaces de dar una respuesta definitiva, hemos preferido por ahora esta última lectura, que es la más frecuente.

²⁵ «che mai non empie la bramosa voglia, / e dopo l' pasto ha più fame che pria»; vv. 98-99.

²⁶ Cf. la precisa observación de la *Enciclopedia Dantesca* (vox: ‘fiera’; F. Salsano, G. Ragonese): «In una successione spaziale e temporale di luce e di tenebre, la luce del sole, il buio della selva, sono da raffigurarsi le tre f.[iere]».

²⁷ La *Enciclopedia Dantesca* (Alessandro Niccoli) señala que *volontieri* significa en la mayor parte de las ocasiones «“di buon grado”, “con piacere”, ed esprime quindi il gradimento provato dal soggetto nel compiere un’azione»; aunque en este último caso, aparece así mismo la idea de voluntad y el empeño en hacer algo que se desea; así que más que «con piacere, di buona voglia», significa «con lena e impegno»; en la Figura 1 hemos colocado ‘alegría’ como equiparable a *volontieri* sobre la base de la correspondencia de significados alegría=luz-arriba, tristeza=oscuridad-abajo de *Pd.* IX, 70-72 («Per letiziar là sù fulgor s’acquista, / sì come riso qui; ma giù s’abbuia / l’ombra di fuor, come la mente è trista.»), temática que, a nuestro juicio, está presente en la escena. Por otra parte, en la Figura 1 el movimiento hacia arriba del personaje está implícito, ya que cuando comienza a subir la pendiente (*erta*) se aparece la *lonza*: «Ed ecco, quasi al cominciar de l’erta, / una lonza leggiere e presta molto...», con el consecuente movimiento hacia abajo tras la aparición de la última fiera.

La práctica de determinadas virtudes racionales y morales y una correcta depuración o «lectura» de las percepciones sensibles ayuda a contrarrestar esta confusión; de otra forma, los sentidos, como receptores y productores de *phantasmata*, más que iluminar, *oscurecen*.

Una exposición de esta idea la encontramos en Yehuda Romano, filósofo judío, contemporáneo de Dante, muy familiarizado con la obra de Tomás de Aquino y Alberto Magno, quien afirmaba que «Moisés, en virtud de sus capacidades proféticas, pudo quitarse de enfrente el velo de los *phantasmata*.» (Sermoneta 1965: 23, n. 48). Este mismo pensador, interpretando a Maimónides (*Guía I*, 73, X, nota), señalaba que se debía nutrir la fe judía de filosofía (incluso de la escolástica cristiana) para de este modo sacar «a aquel que es prisionero de la cárcel de la necedad, y de la prisión a aquel que se halla en la oscuridad de lo sensible.» (Sermoneta 1965: 27).²⁸ En la traducción latina de la *Guía* (circa 1230), que conocieron Alberto Magno y Tomás de Aquino, se lee: «ei, qui cupit è tenebris istis Imaginationis emergere.» (Maimónides 1629: 162).

Las vanidades del Lince

Volvamos ahora a dos interpretaciones tradicionales de la *lonza*: el lince y la lujuria. Para un lector medieval había un fuerte vínculo simbólico entre dicho animal y ese pecado, a causa de un lince de capacidades legendarias.

Precisamente las cualidades de ese animal sirven a un personaje de *El nombre de la rosa*, como advertencia al joven Adso sobre las tentaciones de la carne, citando un pasaje muy socorrido en esa época:

La belleza del cuerpo se limita a la piel. Pues si los hombres viesan lo que hay debajo de la piel, así como se dice que el lince de Beocia puede ver el interior, sentirían asco a la vista de las mujeres. Su lindeza consiste en mucosidad y sangre, en humedad y bilis. [Odon de Cluny, *Collationum*, lib. III] (Eco 1987: 404)

Hoy sabemos con certeza que en la sentencia de Odon de Cluny hay, al menos, un error, y que éste fue pasando por varias generaciones de manuscritos. Esto seguramente lo sabía Umberto Eco al escribir su ficción, pero dejó el fragmento tal y como lo habrían interpretado los lectores de aquella época. El gran historiador Eugenio Garín escribió que, en la moraleja, el lince no era de Boecia (lugar) sino de Boecio (autor), y cita la fuente, que no es otra sino *La consolación de la filosofía* (III, prosa 8), que, a su vez, es una cita de Aristóteles (*Dialogorum fragmenta* LIX, 276).²⁹

Los bestiarios ubicaban a ese lince junto a un gusano, el *lieus*, con el cual compartía capacidades. Uno de los bestiarios medievales más conocidos, y que se remonta al menos al siglo IV, lo describe del siguiente modo:

El Fisiólogo habla de un gusanillo blanco llamado *lieus*. Es de tal naturaleza que, allá donde se encuentre, ve a través de las paredes. Su vista, por su propia virtud, atraviesa

²⁸ Las traducciones del italiano son nuestras.

²⁹ Eugenio Garín hace esa corrección en la edición italiana de la obra clásica de Johan Huizinga, *El otoño del Medioevo* (*L'autunno del Medioevo*, Rizzoli-Bur, Milán).

las paredes, en cualquier lado de ellas que se halle; y por gruesas que sean, su vista las atraviesa con tanta ligereza como pasa el sol a través de una vidriera (*Bestiario medieval* 1999:86).

Además de ver las «malas acciones», Dios le ha dado esas virtudes al *lieus* para que el ser humano entienda que debe apartarse de las «vanidades del mundo» (*Bestiario medieval* 1999: 86). De hecho, Boecio, en el pasaje al que nos hemos referido, usa el ejemplo de los ojos del lince³⁰ para hablar inmediatamente después (III, metro 8) de los «falsos bienes» (*falsa parauerint*), como las «riquezas y honores» (*opes, onorem*); y, cuando habla del cuerpo (*superficie pulcherrimum corpus*), Boecio —siguiendo siempre a Aristóteles— se refiere a la notable belleza de Alcibiades, el famoso político y militar griego, primero admirado, y luego caído en desgracia.³¹

Esas «vanidades» era un tema sensible para Dante, y sobre esto reflexionó y escribió con una gran variedad de matices que, aún hoy, podrían seguir teniendo vigencia.³² Nuestro autor, protagonista político de su tiempo, vivió la época del protocapitalismo florentino; de este modo, son muchos los sitios de su obra en donde Dante critica la confusión, que aún continúa, entre valor y precio. (Varela-Portas Orduña 2010: 22-24).³³

Ahora bien, otra pregunta lícita sería: ¿esta imaginería de verdad ha llegado a nuestros días?, ¿qué le puede aportar a un lector actual el significado de lonzas, lobas o leones? ¿En qué nos ayuda saber (por ejemplo) que en la interpretación tradicional del león, en el primer canto de la *Comedia*, se lo presenta como una alegoría del pecado del exceso de orgullo, es decir, la soberbia? Hace unos días, John Gerard O'Shea Hartnett (cultísimo anticlerical educado en escuelas católicas de Irlanda e Inglaterra), nos hizo notar que el león es un viejo símbolo de ese exceso y que eso le queda más o menos claro a cualquier nativo de lengua inglesa porque, en inglés, a un manada de leones se le dice «pride». ³⁴ No tenemos todas las respuestas, pero sospechamos que estas *marcas* que acompañan a los nombres siguen permaneciendo en el idioma (en el «subsuelo

³⁰ Para complicar más las cosas, podemos agregar que el lince del fragmento es una confusión con Linceo, un personaje mitológico que acompañó a Jasón (la tradición dice que era su primo), y que —según varias fuentes— tenía fama de mirar a través de 'objetos sólidos' (*obstantia*). A pesar de que muchos manuscritos, ya hacia el siglo X, hacían constar esa confusión, no renunciaban a ella; era difícil abandonar ese lince: los glosaristas no podían alejar demasiado al lector de la voluntad del autor, porque eso y no otra cosa «era lo que se *pensaba* que había escrito Boecio.» (Love 2012: 81; la traducción es nuestra). Nota bene: el parecido fonético, una especie de falsa etimología, da pie a la imagen y al significado.

³¹ Cf. Plutarco, Alcibiades, 1; Platón, *Simposio*, 217 a, y *Protágoras*, 309, entre otros. Para la versión latina del *De consolazione* nos hemos servido de la Perseus Digital Library de la Universidad de Tufts: www.perseus.tufts.edu (la edición es la de James J. O'Donnel).

³² Un ejemplo. El 17 de octubre de 2012 Juan Varela-Portas dio una cátedra en una calle de Madrid, en protesta por los recortes a la educación en España. Su disertación (en la cual estuvo presente quien esto escribe) versó sobre el poema doctrinal de Dante *Doglia mi reca*, también conocido como 'canción de la avaricia'; cf. *El País*, 17 de octubre de 2012: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/10/17/madrid/1350501719_184846.html.

³³ *Mutatis mutandis*, en *La llama doble. Amor y erotismo* (1993), Octavio Paz hace una crítica que va en el mismo sentido (cf. las páginas centrales del capítulo «La plaza y la alcoba»). En una entrevista el mismo Paz decía: «el mercado provoca grandes desigualdades y muchas injusticias. Además es el responsable de una lacra moral y psicológica que degrada a nuestras sociedades: la sustitución de los valores —éticos, afectivos, estéticos, políticos— por el precio. Las personas no tienen ya valor: tienen precio.» Paz 1992: 16.

³⁴ Nótese las fluctuaciones de significado entre uno y otro animal. Por otras vías, la hipótesis de un consagrado dantista como Guglielmo Gorni es que las tres fieras, a nivel *literal*, son la misma (Gorni 2009: 253-260).

del lenguaje», diría Octavio Paz) como la memoria de ese sistema medieval de abstracciones y valores.

Interpretación tradicional

Hemos hablado antes de interpretaciones tradicionales. Al final no pueden desdeñarse: son de gran importancia porque, aunque erradas en ocasiones, son las portadoras del material con el que se sostiene la lectura no especializada, aquella que verdaderamente le da vida al texto. Las interpretaciones tradicionales y, sobre todo, la lectura de la *Comedia* que se hace fuera de las universidades acerca el texto al lector. Más cuando se trata de promover la lectura de un libro escrito a principios del siglo XIV.

Roberto Benigni, el famoso actor y cineasta italiano, ha dedicado los últimos siete años a difundir la *Comedia* en un espectáculo-monólogo de nombre *Tutto Dante*, que puede ser visto en *youtube*. Al final de cada espectáculo, que puede durar entre una hora y hora y media, el actor italiano recita de memoria un solo canto de la *Comedia*, de los trece de su repertorio. En el espectáculo Benigni hace una introducción al canto, donde explica algunos datos importantes: ubicación en la geografía de la *Comedia*, personajes mitológicos, significado de algunas palabras antiguas y, en general, hace una recreación de la escena, de la peripecia. Esto lo hace apoyándose mayormente en la interpretación tradicional que se ha hecho de ese libro durante siglos; a veces, siguiendo los provechosos consejos de los especialistas, o de los grandes literatos, y en ocasiones formulando su propia e interesante aportación.

Producto de las juglarescas y eruditas presentaciones de Benigni es el libro *Il mio Dante*, publicado por la editorial Einaudi en 2008. En las primeras páginas de este libro, prologado por Umberto Eco, Benigni expone el modo en que empieza la aventura del personaje de la *Comedia*, que para la tradición no es otro que el mismo Dante. Como si el personaje construido por el autor y el autor fuesen la misma persona; como si la *Comedia* fuese una especie de testimonio, donde biografía, confesión y constructo literario se presentasen al lector como un todo orgánico. Ciertamente, estos supuestos no operan en la Edad Media. Sin embargo, Dante (el autor) dejó registro de un quebranto espiritual, así que no es del todo erróneo acudir, o creer por un momento, en estos expedientes.

Pues bien, para Benigni (como para incontables lectores) Dante, un hombre con un gran quebranto espiritual, se encuentra de repente en un territorio salvaje —en una *selva selvaggia*—; no sabe cómo llegó ahí, solo sabe que se ha extraviado. La escena en sí misma es una manera elaborada de decir: *me siento perdido*. En esa ficción que narra simbólicamente una experiencia de vida, se le aparece —repetimos— una *lonza*, luego le sale al paso un león, después se le atraviesa una loba. Dice entonces Benigni: «¿Qué es esto? ¿Un zoológico? ¿Cuántos animales hay aquí?» Y luego continúa:

Sinuosa como es, la lonza es obviamente el símbolo de la lujuria. Dante representa [*raffigura*] los pecados que lo habían avasallado y consumido al estado en el que se encontraba, pero que habían avasallado a la humanidad. No estaba en contra del eros, sino en contra de su mercantilización.³⁵

³⁵ La traducción es nuestra.

Benigni dice que la *lonza* es un leopardo; hemos hablado de un lince, de una leona pequeña, de una pantera. La interpretación tiene también otras consideraciones sobre las que no abundaremos: la *lonza* tiene algunas características caninas y, por otro lado, es una hembra, como la loba, pero no como el león. De cualquier forma, en casi todas las interpretaciones tradicionales de este animal —y aún para la mayor parte de los especialistas actuales— la lujuria ha sido la única cosa que no ha cambiado. ¿Y entonces, qué pasa con la avaricia?

Los bienes temporales

Uno de los primeros comentaristas de la *Comedia*³⁶, Jacopo de la Lana, apuntó que así como ligera y rápida (*leggiera e presta*) es la *lonza*, así la vanagloria *sube* y se enciende en el corazón humano de acuerdo a cada persona, «a chi per bellezza, a chi per gentilezza, a chi per fortezza, a chi per scienza e a chi per ricchezza, ecc.»,³⁷ (es decir, unos se vanaglorian de su belleza y otros de otras cosas). Pero cuando habla de cómo Dante-personaje dice haber intentado, infructuosamente, cazar a la *lonza* (*Inf. XVI, 105-108*), ese comentarista glosa lo siguiente (1324-1328):

credette molte volte per frauda prendere beni temporali, e vanagloriavasi d'acquistar quelli.³⁸

En suma, Jacopo de la Lana, uno de los glosadores iniciales de la *Comedia* ya había notado la relación entre la *lonza* y la adquisición de bienes temporales (*prendere beni temporali*); había expuesto que en la escena de la *lonza* estaba implícito un error de juicio, un engaño (*frauda*): adquirir bienes y luego vanagloriarse de haberlos adquirido (*vanagloriavasi d'acquistar quelli*).

El *Códice Cassinese*, que es un poco posterior (1350-1375), dice: *luxus consistit in pelle* (el lujo está en la piel), mezclando fonética y semánticamente el *lujo* (*luxus*) con la *lujuria* (*animal luxuriosum*), y transfiriendo parte del significado simbólico a la piel manchada del animal. Siguiendo esta línea de pensamiento, el comentarista Guiniforto delli Bargigi (1440) habla de la piel de la *lonza* como algo que Dante-personaje aspira a poseer. Dice: «de esa *lonza* de la cual Dante no habría podido tener la piel, sin haberla vencido y desollado» (*di quella lionza della quale Dante non avrebbe potuto aver la pelle, che non avesse vinta, e scorticata la bestia*).³⁹ En el contexto del simbolismo medieval, López Cortezo (2003: 162) llama la atención hacia la definición de *piel* en las Etimologías de Alain de Lille: «dicitur etiam bonum temporale.» (Alanus Insulis, *Distinctionibus*, PL, col. 896; vox: 'pellis'; cf. Job 2:4).

Como hemos tratado de exponer al inicio, haya o no una vinculación etimológica firme, en la Edad Media, el parecido fonético entre dos vocablos formaba parte importante de su significado

³⁶ El *Infierno*, que es la parte que nos ocupa, fue escrito en un lapso probable que va del 1306 al 1313. Cf. Varela-Portas 2010: 125. El primer comentario al *Infierno* fue seguramente el que publicó el hijo de Dante, Jacopo Alighieri, en 1322, poco después de la muerte de su padre; el poeta murió en 1321.

³⁷ DDP: <http://dante.darmouth.edu>.

³⁸ DDP: <http://dante.darmouth.edu>.

³⁹ DDP: <http://dante.darmouth.edu>. La traducción es nuestra. Agradecemos la aportación de estos dos datos (Cassinense y Bargigi) a Rosa Affatato, miembro de la Asociación Complutense de Dantología, quien actualmente realiza su tesis doctoral sobre los primeros comentaristas de la *Comedia*. En la opinión de Affatato, esto sería señal implícita del uso de estas y otras pieles como ornamento y signo de riqueza en la Florencia de Dante, tema muy importante para el autor (cf. Varela-Portas Orduña 2010: 22-24).

simbólico. Sin embargo, en el Diccionario Etimológico (www.etimo.it; 1926-1993, ed. facsimilar), de Ottorino Pianigiani se dice que *lusso* y *lussuria*, provienen de una misma raíz: *luxus*. El segundo vocablo es un derivado del primero. En todo esto hay asunto de fondo al que alude el linco de Boecio; los bienes temporales son bienes perecederos y por tanto falsos; éstos son la fama, el cuerpo y las riquezas. Engaño de los sentidos: apreciación oscura o *pecaminosa*, del mundo.⁴⁰

El Mundo como Imagen

Hablemos ahora de la *lonza* concreta. Mucho se ha escrito sobre dónde pudo Dante haber visto dicho animal. A pesar de las hipótesis y las muy verosímiles soluciones históricas,⁴¹ la pregunta es trivial. Dante no necesitaba haber examinado a un animal para poder y saber describirlo; seguramente, y como bien señalan algunos dantistas, las principales referencias del poeta eran la *Historia natural* de Plinio, los bestiarios y uno que otro libro de Etimologías: Isidoro de Sevilla, Uguccione da Pisa y el mismo Alain de Lille.⁴²

Una vez más: el animal concreto importaba poco. En la ideología bajomedieval en la que se inscribe la *Comedia*, cada animal es —insistimos— una palabra. Una palabra que lleva a una imagen (o a varias) que, a su vez, lleva a un significado (o a varios). La Realidad medieval, que en buena parte estaba basada en textos (hablamos en particular de los siglos XIII y XIV), no era otra cosa que imágenes o, para decirlo otra vez en el término griego, licuado en latín medieval: *phantasmata*, «fantasmas».

Se entiende entonces que en los años previos a su proceso, Galileo emitiese un juicio elocuente contra los pensadores escolásticos que aún dominaban la Iglesia, aludiendo a que éstos aconsejaban a los profesores de astronomía desconfiar de sus propias observaciones y, hasta cierto punto, «ordenándoles que no vean lo que ven» (*se gli comanda che non veggino quel che e' veggono*) (*Lettera a Madama Cristina di Lorena, granduchessa di Lorena*, 1615).⁴³ A este respecto, el dantista Juan Varela-Portas comentó: «En efecto, frente a la mirada literal de Galileo (la generada por una ideología literalista de la 'realidad' [...]) el hombre feudal ve fantasmas (y ni siquiera fantasmas de cosas, sino fantasmas de símbolos [...]).» (Varela-Portas Orduña 2002: 164).

Cuando el «Sherlock» medieval Guglielmo da Baskerville llega a la Abadía, es capaz de describir al cillerero un caballo al que nunca ha visto y la dirección que dicho animal tomó.⁴⁴ Tras explicarle sus deducciones, Adso aún sigue asombrado:

⁴⁰ A nuestro parecer, es desde este punto de vista que el movimiento del personaje y la sucesión espacial-temporal de las tres fieras (y no de una sola) cobra todo su sentido, en el marco de la *vis imaginativa*. Los bienes temporales se perciben —precisamente— en el tiempo: son siempre 'nuevos', es decir, finitos y discontinuos; en oposición a los bienes divinos que son eternos, para quien tenga capacidad de percibirlos (*cosa nova*: Pg. X, 94-96; *novo obietto*: Pd. XXIX, 77-81; cf. Pinto 2005: 194).

⁴¹ La edición de Anna Maria Chiavacci Leonardi (1991-1997), entre otras, afirma que en 1285 en el palacio del Ayuntamiento comunal de Florencia hubo enjaulada una 'leuncia' (latín) o 'lonce' (francés antiguo). DDP: dante.darmouth.edu.

⁴² A esta lista se pueden agregar la Biblia y la Eneida, como hemos señalado más arriba; alguna versión del *De animalibus* de Aristóteles; además de textos que en lengua vernácula difundían un conocimiento, a la vez científico y alegórico, como el *Roman de la Rose*, e *Il trësor* (*Il tesoretto*) del maestro de Dante, Brunetto Latini.

⁴³ Biblioteca Italiana: www.bibliotecaitaliana.it (La traducción es nuestra).

⁴⁴ La peripecia de la novela de Eco está situada en el primer tercio del siglo XIV.

—Sí —dije—, pero la cabeza pequeña, las orejas finas, los ojos grandes...

—No sé si los tiene, pero, sin duda, los monjes están persuadidos de que sí. Decía Isidoro de Sevilla que la belleza de un caballo exige «ut sit exiguum caput et siccum prope pelle ossibus adhaerente, aures breves et argutae, oculi magni, nares patulae, erecta cervix, coma densa et cauda, ungularum soliditate fixa rotunditas». Si el caballo cuyo paso he adivinado no hubiese sido realmente el mejor de la cuadra, no podrías explicar por qué no sólo han corrido los mozos tras él, sino también el propio cillerero. Y un monje que considera excelente a un caballo sólo puede verlo, al margen de las formas naturales, tal como se lo han descrito las *auctoritates* [...]

Así era mi maestro. No sólo sabía leer en el gran libro de la naturaleza, sino también en el modo en que los monjes leían los libros de la escritura, y pensaban a través de ellos (Eco 1987: 33).

Lectura, sueño y racionalismo

La *Comedia* es un escrito medieval, ejecutado en lengua vernácula. Una pregunta lícita sobre este texto es cuántos lectores podían acceder a él: no sólo cuántos podrían leerlo, sino también adquirirlo. La respuesta tiene dos partes, pero sólo abundaremos en una de ellas.

En proporción a la población, las personas que podían leer en las comunidades cristianas eran poquísimas; aunque Dante también era leído —siempre en italiano— por una comunidad altamente alfabetizada, la judía.⁴⁵ Por lo demás, la lectura era, por encima de cualquier experiencia, el mayor contacto que una persona mínimamente respetable de la jerarquía medieval podía tener con la realidad.

A este punto, como personas respetables, apareció un nuevo grupo social al que Dante pertenecía: la aristocracia mercantil (Varela-Portas Orduña 2010: 12 ss.). Dicho estamento social desafió la división laico=ignorante / clérigo=letrado, y comenzó a participar, a través de la lengua vernácula, en la realidad *textual* (Imbach 1996: 8ss, 49ss). De hecho, esa era la única manera de participar. El mundo medieval, como decía Eugenio Garin, es a tal punto textual que se estudia «no el cuerpo humano, sino el Canon de Avicena; no el universo sino Aristóteles; no el cielo, sino Ptolomeo [...] El respeto que inspira el texto sustituye al texto por el objeto: no se lee al libro de la naturaleza, sino al libro en lugar de a la naturaleza.» (Garin 1987: 60).

Por otro lado, en la Baja Edad Media —sobre todo a partir del siglo XII— las traducciones de textos árabes fueron la vía de acceso a la filosofía pagana. Su influencia en el pensamiento latino fue mayúscula, al punto de que hubo un renacimiento del racionalismo filosófico, mayormente bajo el influjo de los comentaristas de Aristóteles: al-Kindi, al-Farabi, Avicena, Averroes y Maimónides, principalmente. Pongamos de nuevo el ejemplo de *El nombre de la rosa*. Umberto Eco hace que el personaje Jorge da Burgos (ese Borges malvado) coloque veneno en un libro de Aristóteles —el volumen perdido, dedicado al género de la comedia—, con el pretexto de que «cada palabra del Filósofo, por la que ya juran hasta los santos y los pontífices, ha trastocado la imagen del mundo». (Eco 1987: 573).

⁴⁵ Sobre este punto cf. Sermoneta 1963: 27; Chiesa: 2001: 338 ss; y Veltri 2008: 40-43.

En la Baja Edad Media, el pensamiento aristotélico llegó, como muchos saben, a todos los ámbitos: a las ciencias naturales, a la política y alcanzó incluso a la interpretación bíblica. Maimónides extremó la interpretación racionalista del texto sagrado, y atribuyó valor alegórico-aristotélico a la letra de la Torá. Según el Maestro sefardí, detrás de la letra de la Sagrada Escritura podía hallarse, digamos, alguna verdad de la *Metafísica* de Aristóteles. Este punto de vista influyó tanto en los autores judíos como en los cristianos, incluido Tomás de Aquino, quien leyó la traducción latina de la *Guía de perplejos* probablemente en Nápoles, y “copió” pasajes enteros que luego incluyó, palabra por palabra, en la *Suma de Teología* y en otros de sus textos (Niclós Albarracín 2001: 254).

Como pensador *aggiornato* de su tiempo, Dante recibió indirectamente la influencia de Maimónides (Hasselhoff 2001: 258-277); la obra del filósofo judío inauguró en el ámbito latino el aristotelismo teológico, también llamado ‘razón teológica’ (Ramón Guerrero 1994: 366). En particular, dicho influjo recaló en el esquema narrativo de la *Comedia*, a imitación de un asunto que Maimónides describe del siguiente modo:

Ten en cuenta que cuantas veces nos dice un pasaje escritural de alguien que le habló un ángel, o le fue dirigida la palabra de Dios, solamente pudo ocurrir en sueño o visión profética. (*Guía*, II, 41) (Maimónides 1994: 347)

Algunos párrafos adelante, Maimónides repite esta máxima y destaca: «se trata de una visión profética o de un sueño, háyase o no declarado expresamente.» (*Guía*, II, 42). Para el aristotélico Maimónides, lo que narra la Torá no podía trasgredir las leyes de la naturaleza; así lo repitieron sus seguidores judíos en Italia, por ejemplo, el ya mencionado Yehuda Romano, quien hablaba de «la necesidad de interpretar los eventos extraordinarios relatados en la Biblia, como visiones proféticas de distintos tipos.» (Sermoneta 1984: 338).⁴⁶

Actualmente, se acepta que la exégesis que propone la *Comedia* a sus lectores es una extensión de ese punto de vista. Y aunque su influencia, a través de la traducción latina de la *Guía*, fue enorme en el pensamiento escolástico, la crítica dantesca nunca cita a Maimónides como fuente de la *Comedia*.⁴⁷ Dante tenía a la mano, con alguna seguridad, fuentes cristianas más autorizadas. A esta lectura maimonidea, mejor llamada exégesis racional, se suma el influjo sobre Dante, también muy estudiado, del *Somnium Scipionis* de Cicerón, y de una riquísima tradición de literatura visionaria.

En síntesis, la narración que cuenta la historia de un hombre que de repente se encuentra extraviado, en un bosque oscuro, es el relato de un sueño: una experiencia onírica visionaria descrita hasta en sus más mínimos detalles. La fecha descrita por el narrador para ese sueño —*Inf.* XXI, 112-114— es el Viernes Santo, 8 de abril, del año 1300, según unos; o el 26 de marzo del mismo año, según otros.

De este modo, la *lonza* que Dante describe en su libro es un animal soñado. Esta particularidad no hace menos efectiva la vivencia ni la impresión que esa fiera podía causar en un lector medieval.

⁴⁶ La traducción del inglés es nuestra.

⁴⁷ No existe, por ejemplo, entrada para Maimónides en la célebre *Enciclopedia Dantesca* (1984) dirigida por Umberto Bosco.

Dentro del racionalismo teológico de la Baja Edad Media, el recurso a la experiencia vivida era una forma de legitimación de la experiencia profética. Hablamos de una *visión* infundida y realmente acaecida que, por las razones de fisiología y de mística que hemos explicado, es sensible de interpretación alegórica.⁴⁸

Por otro lado, si nos atenemos al pensamiento aristotélico, el expediente a la vivencia onírica tiene mucha coherencia; y este descubrimiento se lo debemos también a Carlos López Cortezo. “Soñando” era el único modo en que nuestro héroe, sin romper las leyes naturales, podía franquear el otro mundo, permaneciendo en éste (López Cortezo 2002: 130-131). No queremos extendernos en conclusiones que no son nuestra especialidad y que aún se discuten en los grupos de investigación; de cualquier modo, agregaremos que muy probablemente la *lonza*, como casi todas las cosas en la *Comedia*, se relaciona menos con los extremos de Odon de Cluny, que con la *medietas* aristotélica.

Y aquí debemos corregirnos y parafrasear el final de la novela de Umberto Eco: el nombre del animal no es tan importante como el animal; en la *Comedia* es incluso lo único importante.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio (1977), *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi

Agamben, Giorgio (2005) «Introduzione», en: Emanuele Coccia, *La trasparenza delle immagini. Averroè e l'averroismo*, Milano, Bruno Mondadori.

[Alain de Lille] (1884-1891), Alanus Insulis, *Liber in distinctionibus dictionum theologicalum*, Patrologiae Cursus Completus Series Latina, Vol 210, Paris, Migne JP.

Battaglia, Salvatore (1981), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET.

Bautier, Anne-Marie (1988), «De l'image à l'imaginaire dans les textes du haut Moyen-Age», en: *Phantasia-imaginatio: V Colloquio internazionale Lessico Intellettuale europeo*, Roma 9-11 gennaio 1986 (atti a cura di M. Fattori e M. Bianchi), (p. 81-104), Roma, Ateneo.

⁴⁸Una demostración filológica de este punto se encuentra en: Varela-Portas Orduña 2000: 663-668. Para ser más precisos sería necesario duplicar al personaje en: 1) Dante soñante-*visionario*, que es quien recibe la visión, la comprende y luego, al recordarla, la redacta en lenguaje alegórico-simbólico, poniendo dicha visión a disposición del lector medieval; y 2) el Dante *visionado*, o sea, el producto de la visión, ya que éste forma parte de ese lenguaje simbólico-alegórico sobre el que se funda la entera construcción de la *Comedia*. En suma este último Dante es una imagen —un fantasma, como la *lonza*— cuya esencia (o intención) debe ser colegida por el lector medieval (cf. de nuevo Varela-Portas Orduña 2000:666, a quien hemos parafraseado). Aunque su vinculación es estrecha, la distinción entre ambos es fundamental ya que, en este último caso (Dante visionado), hablamos de alegoría —o simbolismo, e incluso alegorismo— medieval; en cambio en el primero (Dante visionario) hablamos, a nuestro juicio, de la puesta en práctica de una teoría de la profecía muy cercana a la que Maimónides (*Guía* II, 65) heredó de los árabes, donde la *vis imaginativa* juega un papel central (cf. Rodolfi 2006: 85ss, y Sermoneta 1988: 185-189).

Benigni, Roberto (2008), *Il mio Dante* (con uno scritto di Umberto Eco), Torino, Einaudi.

Bestiario medieval (1999), (edición a cargo de Ignacio Malaxecheverría), Madrid, Siruela.

Chiesa, Bruno (2001), «Dante e la cultura ebraica del Trecento», *Henoch* 23, Torino, Università di Torino, Istituto di Orientalistica.

Covarrubias Orozco, Sebastián (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez - Impresor.

Eco, Umberto (1988), «La epístola XIII, el alegorismo medieval, el simbolismo moderno», en: *De los espejos y otros ensayos*, (trad. de Cárdenas Moyano, revisión de Elena Lozano), Barcelona, Lumen.

Eco, Umberto (1987), *El nombre de la rosa* (trad. de Ricardo Pochtar), Barcelona, Lumen.

Enciclopedia Dantesca (1984) (direttore: Umberto Bosco), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

Fenzi, Enrico (2002), «L'esperienza di sé come esperienza dell'allegoria (a proposito di Dante, Convivio II i 2)», *Rivista di Studi Danteschi*, vol. LXVII, (pp. 161-200), Roma, Società Dantesca Italiana/Salerno Editrice.

Gilabert Hidalgo, Berta (2010), *Las caras del maligno. Nueva España siglos XVI al XVIII*, Tesis Doctoral, México, UNAM.

Garin, Eugenio (1987), *La educación en Europa, 1400-1600*, Barcelona, Crítica.

Gorni, Guglielmo (2009), *Dante. Storia di un visionario*, Roma-Bari, Laterza.

Hasselhoff, Görge K. (2001), «The reception of Maimonides in the Latin World: The Evidence of the Latin Translations in the 13th-15th Century», *Materia Judaica. Rivista dell'associazione italiana per lo studio del giudaismo*, VI-2, Firenze, La Giuntina.

Imbach, Ruedi (1996), *Dante, la philosophie et le laïcs*, Paris, CERF.

López Cortezo, Carlos (2002), «El deseo y su satisfacción en el canto X del *Infierno*», *Tenzone* nº 3, UCM, Madrid.

López Cortezo, Carlos (2003), «Le promesse della filosofia. Analisi del proemio della *Commedia*», *Tenzone* nº4, Madrid, UCM.

Love, Rosalinde C. (2012), «The Latin Commentaries on Boethius's *De consolatione philosophiae* from the 9th to the 11th Century», *A Companion to Boethius in the Middle Ages* (ed. Nohel Harold Kaylor Jr; Philip Edward Philips), Leiden, Brill.

Maimónides (1629) *Guía de perplejos — Liber More Nevochim Doctor Perplexorum*, Basilea, ed. Johan Buxtorf II.

Maimónides (1994), *Guía de perplejos* (traducción de David González Maeso), Madrid, Trotta.

Martínez Lagos, Eukene (2010). «*La femme aux serpents*. Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval». *Clío y Crimen*, Nº 7, Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango, Durango (Vizcaya).

- Niclós Alabarracín, José-Vicente (2001) *Tres culturas, tres religiones*, Salamanca (España), San Esteban.
- Paz, Octavio (1992), «Respuestas nuevas a preguntas viejas (entrevista con Juan Cruz)», México, *Vuelta*, 192 (noviembre).
- Pinto, Raffaele (2005), «Novitas e dialettica del desiderio», *Tenzzone n°6*, Madrid, UCM.
- Poza Yagüe, Marta (2010), «La lujuria», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol, II, N° 3, Madrid, UCM.
- Ramón Guerrero, Rafael (1994), «Algunos aspectos del influjo de la filosofía árabe en el mundo latino medieval», *Diálogo filosófico-religioso entre judaísmo, cristianismo e islamismo en la Edad Media en la Península Ibérica*, *Actes du Colloque international de San Lorenzo de El Escorial*, 23-26 juin 1991, organisé par la Société Internationale pour l'Étude de la Philosophie Médiévale (ed. Horacio Santiago-Otero), Turnhout (Belgique), Brépols.
- Rodolfi, Anna (2006), «Il ruolo delle immagini sensibili nella dottrina della conoscenza profetica di Alberto Magno», *Annali del dipartimento di filosofia 2005*, Firenze, Università di Firenze.
- Sermoneta, Giuseppe (1963), «Una trascrizione in caratteri ebraici di alcuni brani filosofici della *Commedia*», *Romànica et Occidentalia, Etudes dédiées à la mémoire de Hiram Peri* (Moshe Salazar ed.), (p.23-42), Jérusalem, Magnes P.
- Sermoneta, Giuseppe (1965) «La dottrina dell'intelletto e la fede filosofica di Jehudà e Immanuel Romano», *Studi Medievali* (Serie Terza), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Sermoneta, Giuseppe (1984), «Prophecy in the writings of R. Yehuda Romano», *Studies in Medieval Jewish History and Literature*, ii (ed. I. Twersky), Cambridge, Mass-London Harvard University Press.
- Sermoneta, Giuseppe (1988), «La fantasia e l'attività fantastica nella scuola filosofica del Maimonide», *Phantasia-imaginatio: V Colloquio internazionale Lessico Intellettuale europeo*, Roma 9-11 gennaio 1986 (atti a cura di M. Fattori e M. Bianchi), Roma, Ateneo.
- Varela-Portas, Juan (2000), «Sueño y narración en la *Divina Commedia*», *La Narrativa Italiana, Actas del VIII Congreso Nacional de Italianistas* (Granada, 30 de septiembre-2 de octubre de 1998), Granada, Universidad de Granada.
- Varela-Portas Orduñas, Juan (2002), *Introducción a la semántica de la Divina Comedia. Teoría y análisis del símil*, Madrid, La Discreta.
- Varela-Portas Orduña, Juan (2010), *Dante Alighieri*, Madrid, Síntesis.
- Varela-Portas Orduña, Juan (2011), «L'allegoria analitica: metodologia della scuola dantesca di Madrid», *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario. Atti del Convegno Internazionale 24-26 Giugno 2010*, (a cura di Éva Vigh), Roma, Aracne.
- Veltri, Giuseppe (2008), *Reinassence Philosophy in Jewish Garb: Foundation and Challenges in Judaism on the Eve of Modernity*, Leiden, Brill.

RECURSOS WEB

Biblioteca Italiana. Università degli Studi di Roma, 'La Sapienza': <http://www.bibliotecaitaliana.it/> (05-11-2013)

Dartmouth Dante Project (DDP), «Searchable full-text database containing more than seventy commentaries on Dante's *Divine Comedy* - the *Commedia*»— *Dartmouth College*: <http://dante.dartmouth.edu/> (01-11-2013)

Dizionario Etimologico (1907-1993) (ed. Ottorino Pianigiani): <http://www.etimo.it> (05-11-2013)

Dizionario Garzanti: <http://www.garzantilinguistica.it/> (12-09-2012)

Perseus Digital Library, Greek and Roman Materials, Tufts University (Gregory R. Crane, editor in chief); <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus:collection:Greco-Roman>(06-11-2013)

Tesoro della Lingua Italiana delle Origini: TLIO— Istituto Opera del Vocabolario Italiano; Consiglio Nazionale delle Ricerche: <http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO/> (06-11-2013)

Tomas de Aquino, *De sensu et sensato*, tractatus II (De memoria et reminiscencia), (Textum Taurini 1949 editum ac automato translatum a Roberto Busa SJ, in taenias magneticas denuo recognovit Enrique Alarcón atque instruxit):<http://www.corpusthomicum.org/css02.html> (09-01-2014)

Vocabolario della Accademia della Crusca: <http://www.lessicografia.it> (06-11-2013)