

MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación
Hispánica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen IV

Edición de Juan Paredes

GRANADA
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

La visión en la *Vita Nuova* de Dante

El objeto de esta comunicación es el estudio de la visión en la *Vita Nuova* de Dante. Trataré de poner en evidencia cómo la amplia fenomenología de la visión, tal como fue teorizada por la psicología, la filosofía y la teología medieval, y más en concreto, tal como aparece expuesta en el tratado de San Agustín *De Genesi ad litteram*, constituye el hilo conductor temático que compone y estructura el significado del “libello”¹. No olvidamos a este respecto las consideraciones de prestigiosos críticos sobre la actitud metodológica que ha de guiar a la hora de definir el contexto ideológico que nutre la obra de Dante, y en concreto su poesía juvenil, y que aboga por la idea de que más que una fuente concreta lo que encontramos en Dante es una síntesis del pensamiento medieval. A pesar de esta observación, nos atrevemos a avanzar la hipótesis de que es la teorización de San Agustín sobre la visión², lo que se descubre bajo el entramado temático de la *Vita Nuova*, y que las tres clases de visión que San Agustín distingue, la corporal, la

1. Puede decirse que es a partir de los estudios de Vossler sobre los fundamentos filosóficos del *Dolce Stil Novo* (1915) cuando comienzan a difundirse las interpretaciones de la poesía amorosa medieval de acuerdo con parámetros de la filosofía y de la teología del momento. A este propósito he considerado claves en mi investigación tres estudios de este género: el libro de M. W. BUNDY, *The theory of imagination in classical and medieval thought*, Illinois, University Press, 1927; el de R. KLEIN, *Spirito peregrino in: Le forme e l'intelligibile*, Torino, Einaudi, 1975; y el de G. AGAMBEN, *La parola e il fantasma. La teoría del fantasma nella poesia d'amore del 200*, in: *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura medievale*, Torino, Einaudi, 1977. Una vez concebida y verificada mi hipótesis de interpretación ha llegado a mis manos el citado libro de Bundy que señala la importancia de la teoría agustiniana como componente estructurante de la *Commedia* (*Vid. op. cit.* p. 233). Este crítico, sin embargo, niega expresamente la posibilidad de establecer la misma correspondencia con la *Vita Nuova*.

2. Hay que recordar que entre las escuelas de filosofía que durante dos años y medio Dante frecuenta en Florencia, tras los eventos narrados en la *Vita Nuova*, se encuentra, además de la de los dominicos y franciscanos, la de los agustinos de la Iglesia de Espíritu Santo.

espiritual y la intelectual, son las que sostienen la progresión ascendente que anima el significado general de la misma³.

El hecho, sin embargo, de que haya optado de modo preferente por la concepción agustiniana como referente teórico de este trabajo, no quiere decir que queden excluidos otros aspectos de la teoría medieval, sobre la visión y la imaginación, como complemento de la interpretación de este texto. Pienso especialmente en las aportaciones que a esta problemática hacen la doctrina médico fisiológica del “spirito” o “soplo vital” y su elaboración cristiano medieval que, más decididamente que la teoría agustiniana, convierten a la imaginación en potencia mediadora entre lo corpóreo y lo incorpóreo.

En la teorización de San Agustín el fenómeno de la visión es tratado como un proceso psicológico unitario que tiene su punto de partida en la visión corporal, por la que “se ve el cielo y la tierra y todas las cosas que están patentes a los ojos del cuerpo”; su punto intermedio en la visión espiritual, “por la que nos representamos en el alma las imágenes de los cuerpos ausentes”; y su culminación en la visión intelectual por la que la mente contempla “aquellas cosas que ni son cuerpos ni tienen siquiera forma parecidas a los cuerpos”⁴. El fenómeno es unitario e interdependiente en el sentido de que las tres clases de visión guardan un orden: la corporal no puede darse sin la intelectual; ésta, por el contrario, puede formarse sin la corporal. La visión espiritual, a su vez, necesita de la intelectual para ser juzgada; mientras que la intelectual no necesita de la espiritual. San Agustín observa en esta gradación, “que la visión espiritual ocupa cierto medio entre la intelectual y la corporal”⁵, observación de suma importancia para

3. Es necesario hacer en este momento una serie de puntualizaciones respecto a un texto como la *Vita Nuova* que ha sido objeto, como se sabe, de innumerables estudios, y que considero oportunas para encuadrar debidamente estas reflexiones en el variado y extenso contexto crítico mencionado. La existencia de una progresión en el significado y en la estructura compositiva de la *Vita Nuova* ha sido puesta de relieve tanto por los críticos que han estudiado esta obra desde una perspectiva prevalentemente místico teológica como poético literaria. Desde la primera perspectiva, ha sido individuado el itinerario místico de San Buenaventura bajo la progresión ascendente de la *Vita Nuova*. Así MARIGO, A., *Mistica e Scienza nella “Vita Nuova”*, Padova, Drucker, 1914. Opción teórica que resulta, sin embargo, a mi modo de ver, extremadamente forzada como clave de interpretación pues en ningún modo el lenguaje y las expresiones contenidos en el “libello” dantesco se corresponden a la desmesura de los últimos grados del itinerario místico descrito por ese santo. La opción que guía mi trabajo en torno a la definición del “libello” es la que coloca su núcleo germinal, es decir las composiciones poéticas, en el ámbito de la tradición amorosa provenzal culminante en el stilnovismo, composiciones que Dante ordena en una progresión dialéctica, como observa Sanguineti, de sucesivas negaciones, que narran el nacer y el desarrollo de una vocación poética, y terminan trascendiendo la idea misma de poesía lírica para anunciar “un orizzonte diverso di forme, un regime ulteriore di poesia”. (SANGUINETI, E., *Per una lettura della “Vita Nuova”*, in: D. ALIGHIERI, *Vita Nuova*, Milano, Garzanti, 1982).

4. Vid. *Del Génesis a la letra*, in: *Obras de San Agustín*, XV, Madrid, LABAC, 1979, pp. 971 y ss.

5. Vid. *Del Génesis a la letra*, op. cit. p. 1011.

este trabajo pues si consideramos que la visión intelectual sólo se plantea en la parte final del libro, y que son sólo seis los capítulos en que se menciona la visión corporal de Beatriz, el núcleo temático de la obra queda constituido por la visión espiritual, por el conjunto de representaciones que desencadena en el poeta la imagen interiorizada de Beatriz; por ese nivel intermedio, por tanto, entre lo corporal y lo intelectual.

De los 42 capítulos que componen la *Vita Nuova*, seis (cap. 2, 3, 5, 14, 24, 26) están dedicados a lo que en sentido estricto podríamos definir, según la terminología agustiniana, como la visión corporal de Beatriz. Estos capítulos narran encuentros puntuales en que Dante ve físicamente a su dama. Otros tres (11, 21, 26) se dedican a describir los efectos de su visión y presencia sobre el poeta y sobre los otros. La descripción física de Beatriz se hace, por tanto en términos cuantitativos sumamente reducidos, los suficientes, sin embargo, por su intensidad, para hacer explicables los efectos inmediatos que su presencia produce, así como los que después genera en la imaginación del poeta.

Dante cuando describe físicamente a Beatriz desecha la técnica del *plazer* que, de la tradición amorosa provenzal, habían heredado los dos poetas que, sin duda, son tenidos constantemente en cuenta en la *Vita Nuova*: Guinizelli y Cavalcanti. Del esplendor y colorido de los elementos más hermosos de la naturaleza con que la técnica del *plazer* relaciona el porte y el rostro de la mujer, Dante sólo conserva dos escuetas alusiones al color de su indumentaria, completada la primera con rasgos de orden ético y mítico poético⁶. En la estrofa cuarta de la canción primera, dedicada a describir la belleza física de Beatriz, una sola analogía, en los términos del *plazer*, resume esa belleza: “Color di perle ha quasi, in forma quale/convene a donna aver, non for misura; “resolviendo Dante la expectativa por la subsiguiente enumeración de correspondencias que, según la convención, podría suscitar la belleza de su dama, con dos concisos y lacónicos versos que son una pequeña, pero significativa muestra, de la actitud que el poeta mantiene en la obra hacia esa convención: “ella é quanto de ben pò far natura;/per essempro di lei bieltà si prova”.

Dante, por tanto, en vez de acudir a la práctica tradicional descriptiva, que privilegia la visión corporal, prefiere abrir en este nivel un espacio vacío, deteniéndose, para precisamente magnificar esa visión, en la descripción de los efectos que produce sobre él y los otros, efectos que, por otra parte, también están presentes en la tradición y en los dos poetas mencionados. Del idealismo

6. Vid. capítulos 2 y 3 de la *Vita Nuova*.

guinizzelliano acoge aquéllos de orden moral y de Cavalcanti los de carácter psicofisiológico, centrados en torno a la noción de “espíritu”. Combina de este modo dos concepciones sobre el amor en principio contrapuestas, respecto a las cuales la dinámica de su obra tratará de conseguir una conciliación o la superación del conflicto que representan.

El efecto de la visión corporal de Beatriz, explicado según la doctrina médico fisiológica del “spirito” o soplo vital⁷ pasa de fenómeno perceptivo puramente estático, por el que la imagen se graba y se retiene en la imaginación, tal como lo explica San Agustín en su tratado, a convertirse en un fenómeno animado, en un “moto spiritale” (así define Dante el amor en la *Commedia*). Todo el proceso de la percepción visiva, explicado según esta doctrina⁸, queda trastocado cuando el poeta contempla a Beatriz pues el “spirito visivo”, la forma más sutil del espíritu vital, destinado a cumplir esta función, pierde sus facultades ante la violencia del sentimiento amoroso.

Se originan, así, una serie de pasajes en que la psicología de la percepción, explicada en los términos de esa doctrina, y la retórica, a través de la personificación del “spirito visivo” y de la alegoría del dios Amor, combinan y funden sus límites⁹; no hasta el extremo, sin embargo, de convertir esa doctrina en mero

7. Si consideramos rápidamente los efectos de orden psicofisiológico, descritos en el capítulo segundo, décimo primero y décimo cuarto, vemos que reproducen la doctrina médica del soplo o espíritu vital, alojado y vivificante de los órganos y funciones del cuerpo y de los sentidos. Esta doctrina es asumida en la antigüedad por la filosofía estoica que la hace el centro de su cosmología y psicología y más tarde por el neoplatonismo que la combina con la teoría aristotélica del fantasma o imagen interior, “espiritualizando” o dotando de sustancia sutil el proceso psicosensorial y sus funciones. El resultado de esta fusión es la identificación de la “immagine interiore della fantasmologia aristotelica col soffio caldo, veicolo dell'anima e della vita, della pneumatologia stoico-neoplatonica”. (Vid. AGAMEN, G., *op. cit.* p. 111) Esta síntesis en la que confluyen elementos cosmológicos, fisiológicos y psicológicos, se difunde en la Edad Media a través de los textos de la medicina árabe, la hace suya San Alberto Magno y da lugar, como dice Agamben, a una de las construcciones más originales del pensamiento medieval, que explica, a su vez, las características de la experiencia amorosa stilnovista, y en especial cavalcantiana.

8. La circulación de espíritu vital tiene su origen en el corazón, de donde se difunde por las arterias vivificando todo el cuerpo. En el cerebro sufre un proceso de purificación y se convierte en espíritu animal. Cuando llega a los ojos, a través del nervio óptico, se convierte en una sustancia aun más sutil, en espíritu visivo, que saliendo al exterior a través del aire se dirige hasta el objeto contemplado y, una vez informado de su figura y color, retorna al ojo y de ahí a la sede de la imaginación. Lo que aporta esta doctrina a la teoría de la imaginación agustiniana es una explicación, combinando astrología, fisiología y cosmología, del origen de esa potencia del alma por la que las cosas corpóreas quedan grabadas y retenidas en el espíritu o imaginación, convirtiéndose éstas, a su vez en una sustancia intermedia entre lo corpóreo y lo incorpóreo, y para lo que San Agustín confiesa no encontrar explicación (*op. cit.* pp. 995-997). En el *Convivio*, en que Dante, tras la experiencia de dos años y medio de estudio de la filosofía, vuelve a tratar de muchos temas que “quasi come sognando”, según sus propias palabras, había tratado en la *Vita Nuova*, parece desmitificar esta doctrina aplicada al fenómeno de la percepción al explicar que la palabra *spirito* en una de sus canciones no significa otra cosa que un “frequente pensiero” que lo domina. Y al hilo de la explicación del fenómeno de la percepción es más explícito pues sostiene que el espíritu visivo es el que, a través del aire, recibe la forma del objeto, y no al revés, oponiendo en este punto Platón a Aristóteles. (*Conv.* III, IX, 10).

9. Vid. *Vita Nuova*, capítulos II, XI y XIV.

expediente retórico¹⁰. La personificación y la alegoría, en línea con la tradición de la psicomaquia que ciertamente se plantea a lo largo del libro, se ponen en este caso al servicio de la representación de un fenómeno psicofisiológico invisible pero no incorpóreo al estar dotado “spirito visivo” de la sustancia sutil del espíritu vital.

Si pasamos ahora a considerar los efectos de orden teológico y moral que la visión corporal de Beatriz produce, en línea con la tradición guinizzelliana, y que se pueden sintetizar en el poder ennoblecedor sobre las personas que la rodean y en el despertar en ellas la virtud de la caridad (cap. 11, 19, 21, 26), comprendemos el por qué de tales efectos al conocer lo que realmente es para el poeta la presencia de Beatriz en la tierra: ella es un milagro de Dios. La idea de la naturaleza ultraterrena de la amada también había sido anticipada por la tradición, y en concreto, por Guinizzelli, pero justamente para llegar a un punto diferente al de Dante en la *Vita Nuova*. Cuando Guinizzelli, ante el reproche que se imagina Dios le hará en la otra vida por haber dado a una mujer el amor que sólo le corresponde a Él y a la Virgen, contesta: “Tenne d'angel sembianza/che fosse del Tuo regno; /non me fu fallo, s'in lei posi amanza”, lo que está haciendo, en realidad, es escamotear a través de una ligereza juvenil levemente irreverente (o a través “de un excusa fatalista”, como observa Klein), el conflicto moral y religioso que lacera a la poesía amorosa medieval. La belleza de la mujer que parece un ángel, pero que no es un ángel, hace inevitable la desmesura del amor hacia ella, interceptando el paso del amor hacia Dios, mientras que Dante se atreve a otorgar a la mujer una naturaleza milagrosa más allá del mero recurso retórico, pasando del ámbito guinizzelliano de la apariencia al de la realidad. Beatriz es el fruto de un milagro de Dios y por ello, coherentemente, la belleza de su cuerpo no podrá interponerse sino mediar entre Dios y su amante¹¹, haciendo posible la conciliación o superación del conflicto entre amor humano y divino. Esto explica el uso que hace Dante del verbo *apparire*, utilizado en tres de los seis contextos en que Beatriz hace acto de presencia física, pero usado también para narrar las visiones y apariciones que son fruto de la imaginación, lo cual hace pensar que cuando Dante utiliza *apparire* refiriéndose a la visión corporal de Beatriz, está intersecando

10. Klein observa que esta fusión llega hasta “permitir clasificar buena parte del repertorio de esta doctrina dentro del mismo capítulo de la mitología de los poetas”. (*op. cit.* p. 35). Ahora bien, si esta consideración es válida para algunos momentos de la poesía de Cavalcanti y del propio Dante, el mismo Klein observa que no es aplicable sistemáticamente a toda la “poesía degli spiritelli”.

11. Lo que ha permitido a cierta corriente crítica inscribir el “libello” en la tradición hagiográfica, o al menos, verlo contaminado por esa tradición. Ver a este respecto SCHIAFFINI, A., *Lo stil novo e la “Vita Nuova” in: Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, Genova, 1934; BRANCA, V., *Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella “Vita Nuova”*, in: *Studi in onore di Enzo Siciliano*, Firenze, 1966.

el espacio de esta visión en el de la imaginaria, haciendo deslizar el léxico hacia los términos normalmente usados para designar las apariciones sobrenaturales o extraordinarias, y elevando, de este modo, a la categoría de milagro sus encuentros reales con Beatriz¹².

Lo que puede representar la visión corporal de Beatriz en la *Vista Nuova* alcanza el grado mayor de excelencia cuando su persona es considerada “speculum” de Cristo. San Agustín al tratar de la visión intelectual, por la que se ve cara a cara la belleza de Dios, nombra la visión corporal como posible medio, aunque imperfecto, de acceder a una idea de aquélla. A través de la “figura corporal”, que la representaría como en un espejo, se puede llegar a vislumbrar la belleza de Dios. Este es el grado más alto de representar en la *Vita Nuova* el significado de la presencia física de Beatriz, cuando su figura corporal es elevada a espejo de Cristo, aunque Dante no establezca de modo explícito y directo ese juego especular. Lo hace a través de dos visiones. En la primera de modo implícito al narrar la muerte de Beatriz en los mismos términos apocalípticos que en el evangelio de San Mateo se narra la muerte de Cristo; y en la segunda, de modo indirecto, al atribuir al dios Amor el juego de palabras que construye esa relación especular¹³. El estado de inconsciencia y el procedimiento implícito de la primera visión excusarían a Dante de la osadía que el juego especular podría representar al traspasar elementos de la tradición hagiográfica a un contexto laico. Constituyendo esa excusa o atenuación el modo indirecto con que la relación especular se establece en la segunda, donde, además, el estado de vigilia del poeta haría fluctuantes los límites entre el nivel visionario y el mítico retórico, los límites, por tanto, entre ficción y realidad. Pero con estas consideraciones penetramos en el ámbito y problemática de la visión imaginaria o espiritual.

Como hemos dicho anteriormente, el núcleo temático de la *Vita Nuova*, lo constituye el espacio dedicado a la fenomenología de las visiones espirituales o imaginarias. La evolución que sufre la imagen de Beatriz y el amor que esta

12. *Apparire* aunque tiene también el significado de *spuntare*, *sorgere*, tiene como significado más difundido en la época el de “presentarsi allo sguardo, comparire, farsi vedere (e si riferisce a una visione improvvisa, inattesa, che attrae intensamente l'attenzione, e suscita sorpresa, meraviglia, stupore)”. Son múltiples los contextos de Dante con este significado. En este mismo sentido utiliza Dante el verbo *parere*, palabra clave del soneto *Tanto gentile e tanto onesta pare*, y que es verbo fundamental en la narración de las visiones imaginarias con el sentido de *avere l'impressione*. En el soneto, en cambio, no tiene ese significado ni tampoco el de *parecer* o *aparecer*, sino “rivelarsi, palesarsi, esprimersi, esplicitarsi, estrinsecarsi (con una caratteristica o modalità determinata)”, acepción que también contiene de modo implícito la idea del milagro; “quel/che ella *par* quando un poco sorride/non si pò dicer né tener a mente/si è novo miracolo e gentile”. (Cap. XXI) A propósito de la interpretación del soneto *Tanto gentile* G. Contini dice: “Il problema espressivo di Dante non è affatto quello di rappresentare uno spettacolo, bensì enunciare, quasi teoreticamente, un'incarnazione di cose celesti e di descrivere l'effetto necessario sullo spettatore”. (CONTINI, G., *Interpretazione sopra un sonetto di Dante*, in: *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970).

13. *Vid.* capítulo 24 de la *Vita Nuova*.

imagen suscita responde a la evolución de estas visiones, que comienzan, como es sabido, en la línea de la tradición amorosa cortés.

Dante define el proceso amoroso en los términos de la *inmoderata cogitatio* en torno a una imagen mental, según la teorización de Cappellano, es decir, en los términos de un fenómeno esencialmente imaginario¹⁴. Esta obsesiva reflexión sobre una imagen interior, alimentada por la memoria y por el deseo, es la fuente del enamoramiento, del crecimiento de la pasión amorosa, y el factor desencadenante de la serie de visiones, imaginaciones y sueños que escalonadamente marcan los hitos del relato de Dante.

Partiendo de la gran distinción que hace San Agustín entre lo que sería una actividad de la imaginación en condiciones normales (estado de vigilia, plenitud consciente) y la que se produce en situaciones extraordinarias (sueño, inconsciencia)¹⁵, se plantea la cuestión de las relaciones que se establecen en la *Vita Nuova* entre nivel mítico retórico, que pertenecería al ejercicio normal de la imaginación, y nivel propiamente visionario o de actividad extraordinaria de esa facultad. Esta relación, en realidad, encubre la que existiría entre ficción y realidad pues para el pensamiento medieval, como es sabido, el referente de la visión extraordinaria no pertenece al mundo de la ficción sino al de la realidad, pudiendo llegar a poseer incluso un contenido de verdad superior al de la visión corporal.

Entre las seis visiones espirituales que hemos detectado en la *Vita Nuova* hay que distinguir aquéllas que el poeta sufre en estado de inconsciencia –dos durante el sueño y una durante el delirio de una enfermedad– y las tres restantes que se producen en estado de vigilia, a causa de una fuerte concentración imaginaria (lo que San Agustín atribuiría a “un pensamiento demasiado intenso”), capaz incluso de proyectar al espacio externo la imagen formada en el espacio interno de la imaginación¹⁶. Tanto unas como otras contienen y elaboran elementos de la

14. D'allora innanzi dico che Amore segnoreggiò la mia anima, /.../ per la virtù che li dava la mia imaginazione, /.../” (cap. II). Como observa Agamben, el gran descubrimiento medieval en ámbito amoroso es el de “l'irrealità dell'amore, cioè del suo carattere fantasmatico”. A este respecto, este autor hace un ejemplar estudio demostrando la relación entre Eros y los mitos de Narciso y Pigmalión que respectivamente abren y cierran el *Roman de la rose*. Dante en el *Convivio* profundiza sobre el fenómeno del enamoramiento como proceso “fantasmatico” completado con la doctrina del “spirito”: “... li spiriti de li occhi miei a lei (la donna gentile) si fero massimamente amici. E così fatti, dentro (me) lei fero tale, che lo mio beneplacito fu contento a disposarsi a quella imagine. Ma però che non subitamente nasce amore e fassi grande e viene perfetto, ma vuole tempo alcuno e nutrimento di pensieri, /.../”. (*Conv.* II, II, 2-3).

15. Toda la fenomenología sobre las visiones espirituales que San Agustín expone en su tratado están presentes en la *Vita Nuova*. Vid. *Del Génesis a la letra*, op. cit., pp. 982-983.

16. Las seis visiones siguen el siguiente orden secuencial: la primera, durante el sueño, en el capítulo III; la segunda, en estado de vigilia, durante un viaje de Dante, en el IX; la tercera, durante el sueño, el en XII; la cuarta, durante el delirio de una enfermedad, en el XXIII; la quinta, en vigilia, en el XXIV; y finalmente la sexta a la que Dante llama “una forta imaginazione”, en el XXXIX.

tradición mítica retórica, fundamentalmente la figura alegórica del dios Amor. Pero podemos decir, especialmente respecto a las que se producen en estado de inconsciencia, que este elemento queda profundamente absorbido en la dinámica del sueño. “Soñar como observa Benjamin— participa de la historia” y el contenido de los sueños es inseparable de los cánones morales, estéticos, retóricos e ideológicos de una época, imponiéndose a la imaginación con una fuerza que va más allá del control consciente. En las visiones que se producen en estado de vigilia, por el contrario, no queda suficientemente clara la delimitación entre los que sería una actividad normal de la imaginación, propia del poeta que está usando conscientemente las figuras retóricas, y lo que sería una actividad extraordinaria de esa facultad. La imagen del dios Amor, según la mayor o menor concentración de la imaginación, oscila entre el distanciamiento, la proyección al espacio externo, y la reabsorción, la reinscripción en el espacio de la subjetividad, volviendo a manifestar esa imagen su condición de sentimiento del poeta, y cesando como tal visión¹⁷.

Las tres visiones, en cambio, que el poeta sufre en estado de inconsciencia,

17. La misma terminología de Dante ayuda a este respecto, pues para aquellas visiones que se le imponen durante el sueño y el delirio usa los términos —también utilizados por San Agustín— de “maravigliosa visione”, “forte fantasia”, mientras que para las habidas en estado de vigilia, por efecto de un fuerte ensimismamiento, utiliza formulaciones menos sintéticas, locuciones largas y descriptivas. Así, respecto a la segunda visión del dios Amor, y primera en estado de vigilia, dice: “... lo dolcissimo signore, /.../ ne la mia imaginazione apparve come peregrino ...” (Cap. IX) Donde es claro que el espacio en que hace su presencia Amor es todavía el interno, iniciándose la descripción de la situación psicoamorosa en términos subjetivos, para inmediatamente, sin embargo, resolverse, a través de la clara proyección de la imagen mental al espacio externo, en la objetivación visionaria de un conflicto: “Elli mi pareo disbigottito, e guardava la terra, salvo che talora li suoi occhi mi pareo che si volgessero ad un fiume bello e corrente e chiarissimo, lo quale sen gia lungo questo cammino là ov'io era”. (Cap. IX). En el soneto que recoge este mismo episodio, en cambio, la visión desde el comienzo es narrada en los términos de la objetivación o proyección de la imagen al espacio externo: “trovai Amore in mezzo de la via/ in abito leggier di peregrino”. Mientras que tanto el comentario en prosa como el soneto concluyen refiriéndose al fenómeno contrario, al retorno desde la objetivación, desde el distanciamiento de la imagen proyectada en el espacio externo, a su subjetivación, a su confusión e indistinción con el origen de donde nació, la interioridad psíquica, la imaginación del poeta: “E dette queste parole, disparve questa mia imaginazione tutta subitamente per la grandissima parte che mi parve che Amore mi desse di se”. Y en el soneto: “Allora prese di lui (de Amor) sì gran parte, /ch'elli disparve, e non mi accorsi come”. Este dejar entrever el proceso de objetivación y subjetivación, distanciamiento o proyección externa de la imagen e identificación o asimilación de ésta en el espacio psíquico, también está presente en la cuarta visión que Dante tiene del dios Amor, y segunda en estado de vigilia. Vuelve a verificarse la diferencia entre prosa y soneto en el sentido de que en este último se da la objetivación plena de la imagen y su proyección en el espacio externo: “e poi vidi venir da lungi a Amore”; (Cap. XXIV) mientras que en la prosa aparece esa fluctuación de la actividad imaginaria entre espacio interno y externo: “Allora dico che mi giunse una imaginazione d'Amore: che mi parve vederlo venire da quella parte ove la mia donna stava”, (Cap. XXIV), así como la primera leve alusión al fenómeno de la objetivación: “E poco dopo queste parole, che lo cuore mi disse con la lingua d'Amore...” Esta objetivación más tarde se intensifica, aun permaneciendo siempre la imagen en el espacio interno: “Queste donne andoro presso di me /.../ e parve che Amore mi parlasse nel cuore, e dicesse...”.

aunque las dos primera acojan la figura del dios Amor, y aunque en ellas se dé por necesidad la mediación literaria, responden, como la crítica ha puesto de manifiesto, a verdaderas elaboraciones de la imaginación inconsciente, imponiéndose a un sujeto que las sufre de modo pasivo.

La primera de ellas, que Dante sufre en sueños, se produce tras el momento de extrema felicidad debido a la contemplación y al saludo de Beatriz, nueve años después del primer encuentro. De acuerdo con el carácter imaginario que hemos dicho define al proceso amoroso, y del que Dante es plenamente consciente, la siguiente secuencia nos muestra al poeta retirado en la soledad de su habitación para exclusivamente pensar en su amada y, así, “pensando di lei” le sobreviene un dulce sueño. Quien por primera vez lee el relato de la visión que Dante tiene durante este sueño queda sobrecogido por la fuerza sensorial y el erotismo desvelado de sus imágenes en contraste con la sublimada escena que la ha desencadenado. La Beatriz “vestida di colore bianchissimo” aparece ahora desnuda, apenas envuelta en una tela roja, y el dios Amor que la sostiene en brazos la obliga a consumir el rito más trágico y a la vez más connotado sexualmente de la tradición amorosa cortés: comer el corazón ardiente del poeta. Así como la interpretación erótica de esta visión no ha dejado lugar a dudas, demostrándose desde el punto de vista que nos ocupa, el claro origen corporal y sensorial del proceso imaginario en la *Vita Nuova*¹⁸, ha sido más dudosa y oscura la interpretación de la actitud de Beatriz en esta escena. En la prosa Dante dice que el dios Amor “le facea mangiare questa cosa che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente”. En el soneto correspondiente: “... e d'esto core ardendo/ lei paventosa umilmente pascea”. La reluctancia de Beatriz que a simple nivel literal puede interpretarse como el natural rechazo frente a la violencia del acto mismo, es más difícil de interpretar a un segundo nivel. Tanto en la prosa como en el soneto es evidente el rasgo de miedo inherente, respectivamente, al adverbio *dubitosamente* y al adjetivo *paventosa*. Pero en el soneto que, como se sabe, fue escrito antes que la prosa, aparece un rasgo que Dante no repite después, el adverbio *umilmente* (y es lógico pensar que transcribir del verso a la prosa no presenta los problemas de síntesis y de medida silábica que plantea la operación inversa). Si el calificativo *umile* en la tradición cortés “designa l'attegiamento di cortese premura delle donne nei confronti del poeta sofferente”, y que en este caso designaría la “premura” de Beatriz, a pesar de la violencia de lo exigido, en

18. A pesar del claro origen sensorial de esta primera visión hay un indicio en su desenlace que anuncia la tensión de las imágenes hacia su idealización, a convertirse en propulsora del “despertar del alma” a un nivel superior de conciencia: la subida del dios Amor llorando hacia el cielo llevándose en brazos a Beatriz.

seguir los dictados del dios Amor, la presencia de *umilmente* en el soneto significaría el tratamiento de Beatriz todavía en los términos de una *donna* dócilmente sometida al ritual y a la convención amorosa cortés. Mientras que en la prosa, momento posterior de enjuiciamiento de la construcción temática y figurativa de esa tradición, Dante sólo mantiene el rasgo del miedo y rechazo, eliminando aquel otro que haría a Beatriz demasiado próxima y asimilable a esa tradición¹⁹.

La segunda gran visión de Dante arranca de una situación opuesta a la anterior: la infelicidad y el dolor a causa de la pérdida del saludo de Beatriz. Ahora se retira de nuevo a la soledad de su habitación y llorando como “un pargoletto ben battuto” se queda dormido. Para comprender el significado de esta visión es necesario tener en cuenta la trayectoria de Dante hasta ese momento. Han pasado, según sus propias palabras, “alquanti anni e mesi” desde el día del primer saludo y de la primera visión. Durante este periodo Dante ha ocultado su amor y ha seguido para ello los módulos de la convención cortés: el amor secreto encubierto bajo dos mujeres interpuestas, pero cantado en unos términos que llegan a ofender a la segunda de éstas, haciendo que Beatriz le retire el saludo. Este periodo, definido por un crítico como un “susseguirsi —en Dante— di fughe dall' ideale”²⁰, culmina con la visión que la pérdida de ese saludo desencadena en su imaginación. En ella el dios Amor se autodefine de acuerdo con la perfección que su íntima naturaleza exige, en oposición a la identidad del poeta, y le muestra la necesidad de abandonar los engaños (*simulacra*) que hasta ese momento han caracterizado su conducta amorosa. La purificación, procedente de la pérdida de la única retribución sensorial que Dante obtenía de Beatriz, el saludo, comienza a surtir su efecto en el proceso de depuración de la imaginación. Ascesis que es representada por la visión del dios llorando y que las misteriosas palabras de éste parecen predecir que aún tendrá que intensificarse²¹.

19. *Umile*, por otra parte, en la *Vita Nuova* tiende a desprenderse del significado de amorosa premura de la dama cortés para connotarse, debido a la posición contextual que ocupa, de rasgos ético religiosos que sobrepasan el ámbito de la conducta amorosa. De ahí la disonancia que representa su uso en el soneto respecto al significado que adopta en el resto de la *Vita Nuova*.

20. Vid. GUIDUBALDI, E., “Per una fenomenologia della visione dantesca”, in: *Annali dell'Istituto di Studi danteschi*, Milano, Vita e Pensiero, 1967, p. 53. Este autor considera representación figurativa de la conducta de Dante en este periodo la empobrecida y degradada imagen del dios Amor en la segunda visión que sufre el poeta. Vid. *Vita Nuova*, capítulo IX.

21. A este respecto me adhiero a la opinión de E. Guidubaldi, que sigue a su vez la de C.I. Musatti, según la cual para explicar el llanto del dios Amor no es necesario acudir a la explicación de que aquél llora porque conoce la próxima muerte de Beatriz (así Ch. S. Singleton en su famoso ensayo de 1958 sobre la *Vita Nuova*), sino que es suficiente tener en cuenta el conflicto de Dante, y la “rimozione intensa” a la que siente debe someter su amor físico por Beatriz. (Vid. GUIDUBALDI, E., *op. cit.*, p. 54).

El enlace de esta visión con la tercera, sufrida durante un delirio febril, es fluido y coherente. En ella por primera vez no hace acto de presencia el dios Amor y el proceso imaginario se desvincula del contexto mítico retórico para dar entrada al religioso bíblico. Dante ve la muerte de Beatriz en los mismos términos apocalípticos con que el evangelio de San Mateo narra la muerte de Cristo así como la gloriosa ascensión de su alma al cielo, entre un coro de ángeles. Además del significado profético de esta visión, pues la muerte real de Beatriz ocurre inmediatamente después, y además de su función en la composición del relato, pues Dante no se detendrá a narrar la muerte real de Beatriz, es necesario analizar su significado desde el punto de vista de la progresión de la imaginación de Dante. A mi modo de ver, lo que está haciendo esta visión –activada la imaginación por el hecho real de la muerte del padre de Beatriz y por la propia enfermedad del poeta– es enfrentar a Dante no sólo al hecho de la muerte de la amada sino también a su propia muerte. “Tu pur morrai”. “Tu sei morto” le dicen las fantasmagóricas mujeres y rostros que se le aparecen. La imaginación ha llevado al poeta a enfrentarse al destino de muerte y desposesión absoluta al que está abocado el ser humano. Si la visión precedente nacía de la pérdida del saludo de Beatriz y representaba la elaboración de la renuncia a toda gratificación física de su amor, ésta ahora le lleva a considerar la relatividad de esa renuncia en confrontación con el destino de pérdida total que la muerte conlleva. Con este hecho ha de medirse el poeta una vez recuperada la consciencia. Todo lo que después se le muestra en la visión, la glorificación del alma de Beatriz en el cielo, es relativamente secundario respecto a la realidad inmediata que le espera: el vacío que su muerte dejará en la tierra.

El periodo que sigue en el relato tras esta visión cubre más de un año y es el punto clave de la *Vita Nuova* puesto que toda la historia de Beatriz y del amor hacia ella podrían haberse disipado como un primer amor juvenil idealizado cerrándose el proceso en una curva que iniciara un nuevo amor. Se produce durante todo ese año en Dante, junto al dolor y el recuerdo del antiguo amor, la tensión a repetir el ya conocido proceso amoroso.

En este momento de la trayectoria del poeta hacia la conquista de un nivel superior de conciencia y de la visión intelectual se muestra el poder de mediación de la imaginación que es capaz de dotar a la imagen de Beatriz de un poder de atracción ascensional suficiente como para disolver el conflicto. Es en este aspecto donde descansa la naturaleza milagrosa de Beatriz. Dante en este punto se mueve en una ambigüedad o equilibrio sutiles, pues si el proceso hacia el despertar de la conciencia tiene en él mismo sus propios e íntimos resortes, también depende, sin embargo, de la mediación de la imagen mental de una mujer real y determinada. Sea cual fuere la relación que realmente Dante mantuvo con Beatriz, y que parece ser que fue mínima, lo que es indudable es que la Beatriz real

impactó su imaginación hasta el extremo de absorber y hacer cristalizar en su imagen toda la energía del inconsciente hacia el crecimiento y despertar de la conciencia.

Es así como el conflicto entre fidelidad y deseo, al que Dante califica como “avversario de la ragione”, culmina en una “forte immaginazione” en la que ve a Beatriz en los mismos términos del primer encuentro infantil²². Esta visión en la que la crítica no se ha fijado suficientemente, es decisiva para explicar la trayectoria de Dante. No se trataría tanto de la ingenua restitución de Dante al amor de Beatriz como la puesta en contacto del poeta con su identidad primera, con “el impulso de los orígenes”²³, aquél capaz de darle la energía suficiente para salir del círculo repetitivo del Eros y progresar a un nivel superior espiritual (y empleamos aquí este término tanto en el sentido agustiniano como en el actual).

A partir de este momento, integrado en la identidad original por mediación de la potencia imaginaria, se abre el camino en el poeta hacia la visión intelectual. Se ha producido en él la suficiente purificación no tanto por la pérdida de Beatriz cuanto por la renuncia a iniciar un nuevo ciclo amoroso con una “donna –como él dice– gentile, bella, giovane e savia”, purificación que San Agustín considera necesaria para acceder a la visión intelectual²⁴.

El soneto *oltre la spera che più larga gira* resume este proceso por el que el dolor y la renuncia han procurado al poeta una “intelligenza nova” y por el que la imaginación, siempre a través de la imagen de Beatriz, comienza a vislumbrar la región de las cosas intelectuales. San Agustín cuando habla de la visión intelectual habla de contemplación “sin ninguna imagen de cuerpo de la verdad patente”, y de visión cara a cara de la belleza de Dios, “no mediante una figura corporal o espiritual”, sino “en su naturaleza”. Estaríamos por tanto ante una intuición o contemplación mental de lo suprasensible más allá de los procesos imaginarios. Por eso, decimos que en la *Vita Nuova* Dante llega a los umbrales de la visión intelectual agustiniana pues es la imaginación la que todavía está actuando en la visión que describe el soneto. En su impulso ascensional el “spirito peregrino” del poeta (y hay que recordar una vez más la noción médico astral de “spirito” implicada en la de imaginación) llega hasta el lugar donde Beatriz contempla cara a cara a Dios. Dante, de esta experiencia, sólo entiende que ha visto a Beatriz pero es incapaz de comprender lo que su espíritu le dice que ha contemplado, al

22. Vid. *Vita Nuova*, capítulo XXXIX.

23. A este respecto, vid. BACHELARD, G., *La dialéctique de la durée*, Paris, PUF, 1980. “... junto a la duración por las cosas, existe la duración por la razón”, p. VIII.

24. Vid. *Del Génesis a la letra*, op. cit., p. 1017.

carecer la imaginación de los medios para representarlo, aún habiendo sido ella, paradójicamente, la que ha impulsado al alma a los umbrales de ese mundo²⁵.

Lo que nos interesa en este momento es poner de relieve el “vertiginoso viaje del alma” desde la primera visión de Beatriz, semidesnuda en los brazos del dios Amor, inmediatamente arraigada en la visión corporal, hasta la última visión en que contempla cara a cara Dios. La imaginación, en la línea de la teorización de Hugo de San Victor, tras su purificación y ascesis, ha quemado todos los residuos corpóreos y se ha convertido en una suerte de escala de Jacob que une lo corpóreo y terrenal con lo incorpóreo y celestial. De este modo, revalorizada hasta este extremo la función de la imaginación, se revaloriza igualmente, como producto de ella, el significado del amor, pues éste no sólo no se interpone entre el poeta y la divinidad, como sintetizaba la última estrofa de la canción de Guinizelli, sino que es el medio que el poeta tiene para llegar a los umbrales de la región donde la divinidad habita. La región, como dice San Agustín, en la que antes de acceder a la contemplación del mismo Dios, se tiene acceso al entendimiento de las virtudes que acerca a Él²⁶. Por eso la *Vita Nuova* concluye con una *mirabile visione* en la que Dante ve cosas sobre las que se propone no hablar hasta poder hacerlo dignamente. Para ello, dice el poeta, *studio quanto posso*, pudiendo interpretarse ese verbo tanto en su significado etimológico, esforzarse en todos los niveles de la persona, como en el sentido restringido de prepararse intelectualmente. Pero, igualmente, para ello tendrá que movilizar al máximo la imaginación pues si esta facultad, según la tesis agustiniana, no es necesaria para la visión de las cosas intelectuales, es indispensable, sin embargo, para expresarlas y comunicarlas en palabras, para encontrar correspondencias o semejanzas corporales que puedan dar cuenta de “aquellas cosas que ni son cuerpos ni tienen siquiera forma parecidas a los cuerpos”. Pero aquí estamos ya en el terreno de la *Commedia*.

Rosario SCRIMIERI

Universidad Complutense de Madrid

25. Se plantea aquí un problema que San Agustín no sabe resolver cuando trata de la visión intelectual. “Pero es una cuestión grande y difícil de explicar que exista alguna cosa que sólo pueda ser percibida por el entendimiento y que, sin embargo, no lo entienda”. (*Del Génesis a la letra*, op. cit. p. 978) Dante en el *Convivio* observa cómo el intelecto puede llegar a zonas donde la imaginación no tiene poder de representación: “... dico che nostro intelletto, per difetto de la virtù da la quale trae quello ch'el vede, che è virtù organica, cioè la fantasia, non puote a certe cose salire (però che la fantasia nol puote aiutare, ch'non ha lo di che), sì come sono le sustanze separate partite da materia; de le quali se alcuna considerazione di quella avere potemo, intendere non le potemo né comprendere perfettamente. /.../ (*Conv.* III, IV, 9).

26. Vid. *Del Génesis a la letra*, op. cit., p. 1009.