

PASIONES, ACTAS DEL DOLORE
EN EL LIBRO DE BUCARLOS
LUDWIG M. BARNACK
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

43

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA

DEL GOBIERNO DE CANTABRIA

AÑO JUBILAR LEBANIEGO

ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER
22-26 de septiembre de 1999
PALACIO DE LA MAGDALENA
Universidad Internacional
Méndez Pidal

Al cuidado de
MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO
con la colaboración de Laura Fernández

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellà, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

·MM·

LA PERSUASIVA METÁFORA DEL VIENTO, EL AGUA Y LA LUZ EN EL PARAÍSO TERRENAL («PURGATORIO», XXVIII-XXXIII)

MARISOL VILLARRUBIA ZÚNIGA

Universidad Complutense de Madrid

EL CANTO XXVIII del Paraíso es, como algunos críticos ya han indicado, «uno de esos Cantos, que queda impreso en la memoria de los lectores, no sólo por la belleza y la armonía del paisaje, sino porque, al igual que en otros Cantos de la Comedia, el lector percibe su magnitud y trascendencia»¹. Todo es serenidad y proporción en el primaveral paisaje de la *Divina Floresta*; un lugar donde los pájaros cantan sobre las copas de los árboles, suspira un suave viento y un río de agua cristalina irriga sus frondosas orillas.

Este lugar donde la naturaleza alcanza su máximo esplendor es la culminación de la perfección terrenal, imposible de ser hallada en ningún lugar de este o el otro mundo. Es el paisaje idílico que contemplaron los ojos de nuestros primeros Padres, Adán y Eva. El espacio creado por Dios, ni celeste ni terrestre, donado para la vida armoniosa del hombre.

Antes de analizar el Paraíso de la *Divina Commedia*, debemos considerar dos aspectos fundamentales en relación con el Edén: el primero, la tradición literaria en torno a estos jardines paradisiacos; en segundo lugar, su significado teológico.

En cuanto al primer tema, debemos recordar que son innumerables los ejemplos de jardines bellos y deleitables en la literatura, que nos evocan el *locus amoenus* de la tradición clásica. Ya desde Horacio el término (*amoenus*) sirve para las descripciones retóricas, y en este sentido lo han interpretado también los comentaristas de Virgilio, el cual se refiere constantemente a la naturaleza hermosa con el adjetivo de *amoenus*,² como aquellos lugares que sólo sirven para el placer, y que no están destinados a fines

¹ «Il canto XXVIII è di quelli che restano impressi nella memoria dei lettori del poema quasi come i portatori, nella loro bellezza, del senso di tutto il racconto, i punti di riferimento, i momenti chiave della storia: il canto di Francesca, il canto di Ulisse, quello di Manfredi, di Piccarda, il primo e l'ultimo del Paradiso», A.M. Chiavacci, ed., Dante Alighieri, *Divina Commedia*, II, Arnoldo Mondadori Editore, Milán, 1994, p. 819.

² Virgilio, *Eneida*, trad. R. Fontán Barreiro, Alianza Editorial, Madrid, 1986, Libros V y VIII.

útiles; la poesía virgiliana en la que se une el bucólico mundo pastoril, con las vivencias personales y las ideas religiosas del advenimiento de un salvador.

No podemos olvidarnos de Homero,³ que refleja también en sus descripciones una naturaleza que participa de lo divino, cuyos paisajes placenteros gozan de una bella floresta donde habitan ninfas.

Estos autores citados, y otros como Ovidio, Séneca, Estacio, etc... conciben en sus obras florestas y jardines en un alarde de virtuosismo por superarse unos a otros, al mismo tiempo que tipifican estos espacios.

Más próxima a Dante encontramos la descripción del jardín de Andrea el Capellano, en el *De Amore*, lugar al que el autor se refiere como «i luogo della Dilettanza». Boccaccio, coetáneo de Dante, tampoco escapa al influjo paradisiaco de estos jardines, y nos sorprende con dos lugares en el *Decameron* (un jardín y un valle) «belle e dialettevoli» cuya descripción concuerda perfectamente con el *locus amoenus* al que nos venimos refiriendo.

Robert Curtius en su estudio sobre literatura medieval sintetiza con suma precisión sobre la temática del *locus amoenus* a la que nos estamos refiriendo:

En la Edad Media los lexicógrafos y preceptistas del estilo incluyen el *locus amoenus* entre los requisitos poéticos. La épica filosófica, continua Curtius, de fines del siglo XII lo adopta en sus descripciones del paraíso terrenal, dándole diversas formas... El *locus amoenus* es un paraje hermoso y umbrío, sus elementos esenciales son un árbol o varios, un prado y una fuente o arroyo; a ellos se puede añadir un canto de aves, unas flores, y aún más el soplo de la brisa.⁴

En realidad, no podemos olvidar que el tema del *locus amoenus* como el lugar de la belleza natural, es uno de los temas de la tópica poética, en el sentido más amplio, es decir, el paisaje ideal con sus elementos típicos: los Campos Eliseos con su eterna primavera; la Edad de Oro, etc... Por tanto, las descripciones de paisajes en la poesía medieval deben entenderse como el producto de una tradición literaria fija. En esta descripción de la naturaleza entra también en juego la necesidad de trazar un escenario concreto donde situar un lugar real o ficticio, cargado de alegorías que ocultan argumentaciones y teorías.

En cuanto al segundo aspecto, el que se refiere a la trascendencia de estos paraísos en relación con la mística, debemos ser conscientes de que el hombre medieval no puede aceptar sólo el influjo de una poesía bucólica, y escapar del sentido cosmo-teológico del mundo y de sus criaturas. Cada elemento simbólico que integra el paisaje y la disposición de los mismos en la naturaleza representa la presencia e invocación de la cultura cristiano-medieval. Ser fiel al significado de estos signos era fundamental para que existiera una correspondencia entre el mundo sensible y el invisible, de manera que la interpretación estaba, en la mayoría de las ocasiones, en función de la salvación, como el anuncio de la misma.

³ Homero *Iliada*, Libro XX, cap. 8 y *Odisea*, Libro VI, cap. 124 y Libro XVII, cap. 205.

⁴ E.R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, trad. M. Frenk y A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1981, p. 276.

Dentro del ámbito teológico dos cuestiones preocupan y dividen el interés de los místicos entorno a este espacio: aquellos que se preocupan por la existencia real o ficción del Paraíso; otros cuya atención se centra en captar el valor alegórico del Edén.

En torno al primer argumento, sobre la autenticidad del Paraíso Terrenal, se suscita una vasta polémica entre los místicos medievales. Se cuestiona la existencia corpórea o espiritual del Paraíso, su ubicación y topografía. En el cristianismo occidental la línea agustiniana que distingue entre paraíso y cielo, resulta absolutamente dominante y recibe profundizaciones ulteriores por parte de San Buenaventura y Santo Tomás, para quienes el emplazamiento de los bienaventurados coincide con el cielo empíreo situado más allá del firmamento.

San Agustín haciéndose eco de esta controversia sobre la existencia o inexistencia física del Paraíso, explica que «hay tres opiniones bastante extendidas sobre el Paraíso: Unas, sostenida por aquellos que sólo quieren entender el Paraíso como algo corpóreo. Otra, por aquellos que sólo lo quieren entender como algo espiritual. La tercera, y es la que más me agrada, la sostienen aquellos que lo toman en ambos sentidos».⁵

Santo Tomás, por su parte, se remite a las Sagradas Escrituras como libro histórico que narra hechos reales: «lo que la Escritura cuenta del Paraíso lo hace como narración histórica. Aquellas cosas que la Escritura nos transmite de esta forma, hay que admitir un fundamento histórico real, al que se le pueden añadir comentarios espirituales».⁶

En ambos casos sus teorías, como podemos observar, dejan entrever opiniones y posturas personales. San Isidoro, sin embargo, se limita a hacer una descripción etimológica de este espacio: «El paraíso es un lugar situado en tierras orientales, cuya denominación, traducida del griego al latín, significa, 'jardín'; en lengua hebrea se denomina Edén, que en nuestro idioma quiere decir 'delicias'. La combinación de ambos nombres nos da 'El jardín de las delicias'».⁷

Recordemos como el Filósofo afirmaba que: «El oriente, está a la derecha del cielo, y la derecha tiene más dignidad que la izquierda».⁸ Utilizando este argumento el Santo Padre proclama que por eso «fue conveniente que el Paraíso terrenal fuera situado por Dios en el oriente».⁹

⁵ San Agustín, *La ciudad de Dios*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1993, cap. XII, C. 21.

⁶ Santo Tomás, *Suma Teológica*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1994, Libro I, q. 102, a. 1.

⁷ «Allí en efecto, abunda todo tipo de arboledas y de frutales, incluso el "árbol de la vida". No existe allí ni frío ni calor, sino una templanza constante. De su centro brota una fontana que riega todo el bosque, y se divide en cuatro ramales que dan lugar a cuatro ríos distintos. La entrada a este lugar se cerró después del pecado del hombre. Por doquiera se encuentra rodeado de espadas llameantes, es decir, se halla ceñido de una muralla de fuego de tal magnitud que sus llamas casi llegan al cielo. Un querubín, o sea el baluarte de los ángeles, se encuentra llameante espada en su mano para prohibir el paso a los espíritus malignos: las llamas alejan a los hombres, y los ángeles, a los ángeles malos, para que las puertas del paraíso estén cerradas a la carne y al espíritu que desobedeció», San Isidoro, *Etimologías*, II, trad. J. Oroz Reta y M.A. Marcos Casquero, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1993, Libro XIV, 3, 2-5, p. 167.

⁸ Aristóteles, *De Caelo*, II, 285b 16.

⁹ Santo Tomás, *Suma Teológica*, Libro I, q. 102, a. 1.

A pesar de las diversas posturas sobre la disposición física del Edén y su ubicación, progresivamente se va delineando la distinción entre el Paraíso Terrenal y el cielo.

Mientras una parte de los místicos discutió largo tiempo sobre el emplazamiento y topografía del Paraíso Terrenal, otra parte intentó captar el valor simbólico de la historia del Génesis y vio en el retorno al Paraíso original la condición final de felicidad de los justos. Esta segunda tendencia (la que capta el valor alegórico del Edén), dentro del ámbito teológico es la que más nos interesa: la naturaleza del Paraíso como el lugar creado y apto para la vida humana en el primer estado de incorruptibilidad. Sobre el estado de la incorruptibilidad dice Santo Tomás que:

no era algo natural al hombre sino un don sobrenatural de Dios. El primer hombre era incorruptible e inmortal por una cierta fuerza infundida en el alma para preservar el cuerpo de la corrupción. En el cuerpo la corrupción puede deberse a algo exterior o interior. Interior porque se va secando o por vejez; externamente, por un ambiente destemplado. A esta corrupción, se le hace frente con un buen clima, y en el Paraíso el clima es templado y su ave.¹⁰

La reestructuración de las expectativas escatológicas sobre el Paraíso conduce a una fijación dogmática del término, considerado como «el premio ultraterreno» reservado a los individuos elegidos. En la escolástica, el estado de beatitud de los elegidos es reducido a la visión beatífica de Dios, es decir, a la intuición directa de la esencia divina.

Para algunos místicos, como San Agustín, el cielo es el lugar de permanencia común y bienaventuranza de los santos; semejante beatitud se realizará plenamente con la resurrección de los cuerpos, por lo cual sólo cuando se produzca el Advenimiento glorioso de Jesucristo al final de los tiempos, los santos subirán al cielo supremo, el Paraíso.

Una vez concluida, a grandes rasgos, la visión literaria y teológica sobre el Paraíso Terrenal en la Edad Media, nos centraremos en el Edén de la *Divina Commedia*.

El Edén dantiano está situado en el extremo de la montaña del Purgatorio, y señala el paso de los pecados a la zona de beatitud.

La mayoría de la crítica en sus comentarios sobre el Canto XXVIII, evidencian la existencia de dos grandes zonas: "la primera que describe este lugar de increíble belleza donde la imagen de Matelda, que pasea y recoge flores, aviva el paisaje edénico. Dante se complace en elegir un nombre-símbolo como hace cuando elige a Catón pagano como custodio del Purgatorio; o salva a Estacio del Limbo. La segunda parte, donde esta «bella donna», explica al poeta —asumiendo las funciones didácticas de Virgilio y luego de Estacio— la condición privilegiada de aquel lugar: la naturaleza y el

¹⁰ Santo Tomás, *Suma Teológica*, Libro I, q. 102, a. 2.

¹¹ N. Sapegno, ed., Dante Alighieri, *Divina Commedia*, II, La Nuova Italia, Florencia, 1985, pp. 309-310; A.M. Chiavacci, ed., Dante Alighieri, *Divina Commedia*, II, Arnaldo Mondadori, Milán, 1994, pp. 819-826; V. Sermonetti, ed., Dante Alighieri, *Divina Commedia*, con la supervisión de G. Contini, Rizzoli, Milán, 1990, pp. 277-287.

origen del agua que por allí transcurre, del viento, de la vegetación... explicación, como otras de la *Commedia* de las mismas características, es decir, extraordinariamente precisa.

Las opiniones de los críticos sobre la mítica figura de Matelda son diversas y fundamentales, en nuestra opinión, para el esclarecer el significado del Paraíso descrito por Dante.

Algunos ven en ella la «Gracia cooperante».¹² No obstante, antes de examinar el significado de Matelda como «Gracia cooperante» debemos recordar, en primer lugar, como a través de la «Gracia operante»,¹³ la voluntad es movida por Dios que quiere el bien después de haber querido el mal. En la *Commedia* la «Gracia operante» ha sido adquirida antes de llegar al Paraíso Terrenal, cuando Virgilio dice a Dante: «dritto e sano è tuo arbitrio» (Canto XXVII, v. 40). Recordemos que el libre albedrío se identifica con la libertad de la voluntad humana. Una vez liberada la voluntad hacia el bien, es cuando necesitamos de la «Gracia cooperante» (Matelda) que confirma la voluntad para que ésta pase al acto. De esta manera la «Gracia cooperante» ayuda a la voluntad para que alcance el fin propuesto: llegar al reino celestial.

En opinión de Singleton, Matelda simboliza la «justicia natural» o «justicia original», («Hic autem hominis tam ordinatus status, originalis iustitia nominatur»), a la que luego nos referiremos.¹⁴

Otros dicen que representa la «felicidad terrena», aquello que el hombre no puede alcanzar por vía natural o racional, es decir, a través de las virtudes morales e intelectuales que la filosofía nos enseña, sino de la felicidad que sólo se alcanza a través de la «vida contemplativa». Hay quienes, apoyándose en el mito de Proserpina,¹⁵ con el que el propio Dante compara a esta mujer, ven en ella la pérdida de la inocencia primera, el mundo que ya no se podrá recuperar. Algunos críticos identifican a este mítico personaje con la sabiduría del Antiguo Testamento o, incluso, con el propio ministerio sacerdotal.

Para concluir, explicaremos la teoría sobre Matelda que nos parece más acertada. Anunciada ya por Lía en el sueño de Dante, representa según la mayor parte de los exégetas antiguos y modernos, la perfección de la «vida activa», en la plena posesión y

¹² «El otro acto es el exterior, y se debe también al imperio de la voluntad. Como Dios nos ayuda ya interiormente, confirmando la voluntad para que pase al acto, ya exteriormente, asegurando su poder de ejecución, la gracia en cuestión se llama cooperante» (Santo Tomás, *Suma Teológica*, Libros I-II, q. 111, a. 2).

¹³ «El primero es el interior de la voluntad. En él la voluntad es movida y Dios es quien mueve, sobre todo cuando la voluntad comienza a querer el bien después de haber querido el mal. Y puesto que Dios es quien mueve la mente humana para impulsarla a ese acto, la gracia se llama en este caso operante», Santo Tomás, *Suma Teológica*, Libros I-II, q. 111, a. 2.

¹⁴ Ch.S. Singleton, *La poesía della Divina Commedia*, «Viaggio a Beatrice», Il Mulino, Bolonia, cap. XI, p. 231.

¹⁵ «Cuando esta diosa mitológica, hija de Jupiter y Ceres, se hallaba en un valle del Etna recogiendo flores, fue raptada por Plutón, con lo que Ceres perdió a su hija, y ésta perdió su primavera [para algunos su virginidad; para otros su belleza; para otros sus flores], Ovidio, *Las Metamorfosis*, Libro V, capt. VII.

ejercicio de las virtudes intelectuales y morales. La plena posesión de las virtudes intelectuales, implica el dominio de «la sabiduría» que se ocupa de la causa suprema que es Dios, como virtud teológica que excede la razón humana, que sólo puede perfeccionar el entendimiento y el apetito del hombre. La posesión plena de las virtudes morales, es la «justicia natural», u «original» que representa el estado de inocencia y gracia en que Dios crió a nuestros primeros Padres, frente a la justicia como virtud que obra el bien debido y recto, y su objeto es la voluntad.

Matelda, perfección de la vida activa, alegoriza la *beatitudo huius vite*, prefigurada en todo el Paraíso Terrenal por Dante, y necesaria para llegar a alcanzar la *beatitudo vite eterne*.¹⁶ Lógicamente, y por una cuestión de tiempo, no podemos detenernos en todas y cada una de estas imágenes simbólicas sobre Matelda. Sin embargo, lo que es indudable es que en este ambiente bíblico las teorías sobre Matelda evidencian su fuerte acento alegórico, al que hay que añadir, el simbolismo que le otorga su oficio de guía hasta Beatriz. Matelda interviene entre Virgilio y Beatriz, en la obligación de guiar al poeta, de explicar la naturaleza del Paraíso Terrenal y describir la procesión. Por último, tiene el cometido de sumergir en las aguas del Leteo y del Eunoe, las almas de los que ascienden al Paraíso. La figura de esta mujer de la que no debemos negar su posible realidad histórica.

Ahora, tras este necesario inciso sobre la figura de Matelda, que aporta significados simbólicos tan valiosos al Edén dantiano, retomaremos el análisis sobre el espacio del Paraíso y los elementos que lo componen.

La teoría de Nardi confirma, efectivamente, cómo el Edén dantiano tiene sus bases en la tradición cristiana que seguramente Dante descubrió recorriendo los textos de los Padres cristianos más notables: «desde Beda a la Glosa Ordinaria; y de Pietro Lombardo a Bonaventura».¹⁷

Sin embargo, lo que es absolutamente novedoso en la *Commedia*, es la ubicación del Paraíso: el haber creado un lugar exactamente determinado en el orden del universo es de absoluta invención de nuestro poeta. Dante le otorga una colocación geográfica concreta, aspecto que queremos destacar por su profundo significado teológico. En primer lugar, como apunta Anna Maria Chiavacci: «il rapporto speculare tra il luogo della redenzione e il luogo della colpa; tra il luogo dove visse il primo Adamo e quello dove morì il secondo, con al centro della gravità Lucifero e alla circonferenza massima la dimora stessa di Dio».¹⁸ En segundo lugar, porque el Paraíso se alza en el extremo de la colina del Purgatorio, lugar de tránsito que el alma abandona cuando ha purificado su culpa.

¹⁶ Dante Alighieri, *De Monarchia*, introd. I. Borzi, com. G. Falloni, N. Maggi y S. Zennaro, Editoriale Grande Tascabaili Economici, Milán, 1993, Libro III, 15, en la que Dante nos explica como la «Beatitudo huius vite» está ordenada hacia la «Beatitudo vite eterne».

¹⁷ B. Nardi, *Saggi di filologia dantesca*, «Il mito del Edén», Riccardo Ricciardi Editore, Milán, 1930, pp. 311-334.

¹⁸ A.M.^a Chiavacci, ed., Dante Alighieri, *Divina Commedia*, II, p. 822.

En el Paraíso descrito por Dante descubrimos tres elementos que componen la naturaleza y que se integran en una armonía corporativa y perfecta: el viento, el agua y la luz, que esconden, lógicamente, un enorme valor alegórico.

El «aura dulce»—«soave vento», el «dulce espirar» del viento, es el primer elemento que recibe a Dante en el Paraíso Terrestre, anuncio del espíritu divino que impera en este lugar. El aire es un símbolo activo de espiritualización, y está alegóricamente asociado al viento y al aliento, este último, por su asimilación al hálito o sopro creador.

En el segundo elemento, el agua, Dante desarrolla el símbolo arquetípico de la purificación. El símbolo del agua como bebida y vida. Es el símbolo de la vida divina y germen de eternidad. Por eso, el Paraíso es inconcebible sin el agua de sus ríos. Los riachuelos edénicos que muchos han interpretado como la imagen de la felicidad perdida y reencontrada.

El río Leteo, río del Averno pagano, cuyas aguas bebían los espíritus de los muertos para olvidar el pasado. A este río del olvido, que Dante traslada al Purgatorio y contrapone a un río de su invención, el Eunoé, nombre al que se le puede atribuir etimológicamente una significación apropiada como: «memoria del bien» (del griego *eu*, 'bien', y *vous*, 'mente' o 'memoria').

La idea de los dos ríos de funciones opuestas pudo tomarla Dante de las *Etimologías* de San Isidoro: «En Beocia existen dos fuentes, una de las cuales proporciona memoria, y la otra olvido».¹⁹ Las aguas de estos dos ríos paradisiacos borran todo recuerdo del pecado y reavivan la memoria de las buenas acciones: «ben fattò la rende».²⁰ Es así como el alma queda limpia de pecado para el ingreso en el Paraíso: «puro e disposto a salire a le stelle»,²¹ cumpliendo a través de la inmersión en las aguas de estos dos ríos, la misión purificadora atribuida en general al elemento agua.

El agua y el rumor de la floresta que reina en el Paraíso contradicen las explicaciones de Estacio (*Purgatorio*, XXI, vv. 43-60), en el sentido de que después de las puertas del Purgatorio no existían ni fenómenos meteorológicos ni perturbaciones atmosféricas. Dante aclara esta aparente incongruencia a través de las palabras de Matelda, en un alarde de virtuosismo poético y científico que otorga al Edén dantiano la categoría de espacio científicamente creíble y poéticamente bello y agradable de contemplar (vv. 88-144).

En el primer Canto (XXVIII) de la serie que integra el Paraíso dantiano, la luz, el viento y el agua son los tres elementos que componen, junto a la imagen de Matelda, toda la descripción de este jardín. A partir del Canto XXXI la atmósfera cambia repentinamente. Tras la seductora descripción del jardín y la visión de la joven mujer, como una ninfa clásica que recoge flores, un relámpago irrumpe y se abre una nueva escena: una procesión de figuras que proceden con lento caminar.²²

¹⁹ San Isidoro, *Etimologías*, Libro XIII, 13, 3.

²⁰ A.M. Chiavacci, ed., Dante Alighieri, *Divina Commedia*, II, Arnaldo Mondadori, Milán, 1994, Canto XXVIII, vv. 128-129.

²¹ A.M. Chiavacci, ed., Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Canto XXXIII, v. 145.

²² La crítica ya ha aludido al enorme carácter simbólico de esta procesión, que por sus características

Desde este momento y hasta el final del *Purgatorio*, la luz será el elemento dominante en todo este espacio edénico: la luz de los candelabros «más clara», dice el poeta, «que la Luna»; el resplandor que despierta a Dante en el Canto XXXII (v. 71); o el reluciente Sol del Canto XXXIII, que abre paso a la imagen del Eunoé de «dulces aguas», río al que ya nos referimos anteriormente.

La luz («lux»), es el último de los tres elementos que examinaremos en relación con el jardín paradisiaco. Como metáfora del fenómeno real, la luz es portadora de significados de esclarecimiento, pureza, armonía, belleza y perfección. «Illuminare» es ‘inluminare’, esto es, introducir la luz dentro mediante un principio que inflama el sentido interior, lo ilumina, y deja encendidos los ojos del corazón, la razón y la inteligencia. La luz, «lux», sería sencillamente la claridad. En el verso 80 comprobamos cómo efectivamente Dante a través de la metáfora de la luz alegoriza el infundir claridad en el entendimiento: «Ma luce rende il Salmo Delectasti».²³

La luz del Paraíso dantiano alcanza uno de los momentos de mayor intensidad con el resplandor del relámpago. El tema del relámpago divino se remonta a la mitología griega: Zeus es el dios del Olimpo que posee el rayo como arma que fue forjada por los Cíclopes para que impartiese justicia.

El dios bíblico es también el dios de los relámpagos. Veamos alguno de los ejemplos: según Job, el relámpago es la herramienta empleada por Dios;²⁴ según Jeremías el dios creador del mundo es presentado como el dios del trueno y las centellas;²⁵ el Salmo XXIX, versículo 7, dice: «el Señor lanza relámpagos».

El relámpago es un símbolo ambivalente porque fulmina pero también ilumina. Fulmina los deseos y el apetito desordenado; e ilumina y estimula el entendimiento. El relámpago del Paraíso dantiano alegoriza el esclarecimiento intuitivo y espiritual.

Como hemos podido observar, el paisaje del Paraíso es un lugar-símbolo sea o no fundamentado en la historia real. Es evidente que realidad y alegoría comportan una significación de mayor importancia que la historicidad de los personajes, los hechos y lugares. La metáfora de la luz, del agua y el viento, se convierte en un procedimiento exegético que permite al lector de la *Commedia* comprender el significado espiritual y el estadio del conocimiento humano que se alcanza a través del Edén, lo que permite además, trazar una visión unitaria sobre la historia de la salvación.

La luz, el viento y el agua de la «Divina floresta» que Dante sitúa en la cima del monte santo, se convierten en el preludio del Paraíso Celestial al que sólo llegarán los «Beati quorum tecta sunt peccata» ('Bienaventurados a quienes se han perdonado las iniquidades y han borrado sus pecados'), VI Bienaventuranza.

genera multitud de interpretaciones y polémicas que llegan hasta nuestros días, y en la que nosotros, lógicamente por falta de tiempo, no entraremos en esta comunicación.

²³ «Me deleitaste Señor, con las cosas creadas por tí; y me alegraré con las obras de tus manos», Salmo XCI, 5.

²⁴ Job, XXXVII, 3-4, 11-13.

²⁵ Jeremías, X, 12-13.

