

MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación
Hispánica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen II

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

Las comparaciones de *La Divina Commedia*: otra perspectiva

A lo largo del *Infierno*, en la *Divina Commedia*, se encuentran algunos párrafos de longitud variada, a menudo (pero no siempre) al inicio de un Canto, (nos referimos a casos como los de los versos 1-12 del Canto XXII, 1-15 del XXIV ó 1-21 del Canto XXX, entre otros), párrafos que han producido cierta incomodidad a la crítica, ya que, al no encontrar inmediatamente la razón narrativa de dichos párrafos, se ha considerado fallos o debilidades del autor, perdonables no obstante en el conjunto de la “magna obra”.

Naturalmente no se ha expresado con tanta rotundidad pero eso es lo que dejan entrever comentarios como el que hace, por ejemplo, Di Salvo, que suele recoger, como sabemos, en su edición de la *Commedia*, las opiniones de los críticos anteriores, a propósito del Canto XXII:

più che la cosa interessa al poeta la sua rappresentazione letteraria, il guso delle parole o delle situazioni in cui si evidenzia e dilata e iperbolizza una situazione reale¹.

Del inicio del Canto XXIV el mismo crítico llega a decir que *non sembra del tutto pertinente, in ogni sua parte coerente coll'argomento centrale*².

Siempre el mismo crítico, a propósito ahora del Canto XXX, expresa perplejo: *Ma le due similitudini sono sembrate in scarsa coerenza con la situazione della bolgia*³, etc.

Ahora bien, aun sin un trabajo exhaustivo de interpretación, cuando se procede a una lectura atenta, intentando calar lo más posible en su significado, uno de los

1. ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia*, a cura di Tommaso DI SALVO, DS, Bologna, Zanichelli, 1987, p. 540.

2. *Ibidem*, p. 404.

3. *Ibidem*, p. 505.

aspectos más llamativos es el rigor con que Dante ajusta hasta los más mínimos detalles, que nunca son gratuitos ni simples adornos verbales.

Es sorprendente, entonces, que estos pasajes para los que la crítica no ha encontrado explicación suficiente, se despachen con esas vagas afirmaciones de “no pertinencia” o de “desahogo verbal”. Sobre todo si consideramos que él mismo, en varias ocasiones nos invita explícitamente a estar atentos y a interpretar adecuadamente *la dottrina che s'asconde/sotto 'l velame de li versi strani* (If. IX 62-63).

No hace falta recordar la epístola a Can Grande o el pasaje de *Convivio* II I 3-8, textos en los que Dante insiste en los cuatro niveles de lectura posibles. Es difícil entender por qué, al encontrar en una obra de engranajes casi perfectamente ajustados, pasajes un tanto inexplicables, no se ha intentado una interpretación alegórica y, si se ha intentado, por qué no se han mencionado los pasos dado que, aun concluyendo en un resultado negativo, pueden siempre servir de base para nuevas investigaciones. Si la crítica ha admitido casi unánimemente el sentido alegórico de ciertos pasajes, especialmente del Canto I del *Infierno* ¿por qué negar *a priori* toda posibilidad de interpretación alegórica a otros casos?

Partiendo de este razonamiento y llevando a cabo el método indicado por el mismo Dante, fijamos primero el nivel literal, que no siempre está bien entendido: tenemos la impresión de que, en muchas ocasiones, la crítica repite interpretaciones por simple autoridad de la persona que la expresó o, lo que es peor, por inercia, y a veces pasa por alto sentidos que fueron apuntados por los más antiguos, Boccaccio entre ellos, más cercanos al contexto lingüístico del autor, y prefiere significados más modernos, no siempre bien fundamentados ni cotejados con el propio contexto dantesco.

Buscamos a continuación un posible contenido alegórico buceando en las posibles connotaciones simbólicas de un término o de una expresión, los explícitos primero, pero sin olvidar las implicaciones implícitas que pueden también connotar: tras el verbo “hervir” está sin duda el concepto de “calor” o de “fuego”; si se nos habla de “velas” se tiene que pensar en “barco” y en “viento”.

Para esta interpretación alegórica ha resultado especialmente fructífero seguir los pasos marcados por el mismo autor cuando lleva a cabo la interpretación alegórica de sus poemas en *Convivio*. Y como consecuencia de ayuda inestimable, además de esta obra, las de Aristóteles sobre todo, y, por supuesto, la *Summa Theologica* de Tomás de Aquino, que contribuye, junto con la Biblia, a proporcionar la lectura anagógica del texto en cuestión, si hemos logrado previamente alcanzar el sentido de la lectura moral, operación no muy complicada si hemos llegado previamente a la lectura alegórica.

Es ésta, en efecto, la más difícil de alcanzar, por cuanto a nosotros, lectores del siglo XX, nos faltan las claves que para los coetáneos debían de ser casi totalmente evidentes, acostumbrados como estaban a “leer” el mundo con una mirada simbólico-alegórica y, en el caso de los intelectuales, habituados a la lectura de poemas alegóricos con significados fijados ya y casi universalmente admitidos y conocidos.

Este rastreo es el más trabajoso pero casi siempre fructífero. Mediante este procedimiento se han podido explicar bastantes pasajes de los inexplicados anteriormente y también encontrar nuevos significados para pasajes ya interpretados de manera adecuada en el sentido literal.

Hemos observado que esto es aplicable sobre todo a las comparaciones, que se han considerado simples recursos retóricos del discurso dantesco, y en las que hemos podido detectar una función alegórica mucho más amplia: en general, anuncian o explican el sentido del episodio, cuando están al inicio de él, y subrayan o matizan este sentido general las que se encuentran distribuidas a lo largo de él, creando entre todas una red estructural que descubre una enorme solidez ideológica subyacente a la maravilla poética que es la *Commedia*.

Pero hasta ahora estas comparaciones no han sido estudiadas sino en su aspecto temático más superficial, clasificándolas según sus referencias al mundo animal, vegetal o mineral y así sucesivamente. Si consideramos que de los 4720 versos del *Infierno*, 442 pertenecen a comparaciones, lo que constituye el 9,36%, extrapolando al resto de la *Commedia*, habrá que reconocer que casi el 10% de la obra es prácticamente desconocido. Si le añadimos los pasajes, bastante numerosos, susceptibles de una interpretación de este tipo, habrá que convenir en que la obra de la que probablemente se ha escrito más, está necesitando una revisión completa que intente calar en la verdadera ideología que la inspira e interprete su significado a la luz de esta nueva perspectiva.

Como ejemplo, vamos a intentar interpretar desde este punto de vista dos comparaciones, insertas en dos cantos consecutivos, el XXI y el XXII, que forman parte del episodio de los *barattieri*, culpables de corrupción, episodio que incluye también el Canto XXIII.

La primera comparación está constituida por los versos 7-15 del Canto XXI. Se trata de la célebre comparación con los arsenales venecianos, cuyo sentido literal no plantea problemas especiales: en Venecia, los navegantes aprovechan el invierno para reparar las naves que, por haber hecho ya muchos viajes, presentan desperfectos, o para construir las nuevas naves. Para ello, calafatean con pez los cascos averiados, reclavan maderos aflojados, recosen velas, trenzan cabos o hacen remos, es decir, llevan a cabo las múltiples tareas necesarias para poner a punto los barcos que navegarán cuando llegue el buen tiempo. Curiosamente, de

toda esta larga enumeración, el único referente para el segundo término de la comparación es la pez, que burbujea igual de negra en el círculo donde son castigados los pecados de cohecho.

En ella los críticos no han visto, en general, sino un cuadro descriptivo, evocador de lugares que Dante debió conocer en Venecia y cuyo ambiente agitado prefigura la acción que se va a desarrollar en el círculo al que llegan, como es el caso de Sapegno⁴. Y esto a pesar de que con una interpretación tan simplista, rechinan los engranajes y algún oído más agudo así lo percibe, por ejemplo Di Salvo, que lo comenta diciendo que

Il vario e ricco e dinamico quadro che s'accompagna e di necessità si lega alla precisa visione della pece, non sembra a prima vista in stretto e motivato riferimento con ciò che si dice della bolgia. C'è una sproporzione tra i due termini della comparazione ed i lettori l'hanno sempre notata, ma hanno anche dato di essa interpretazioni diverse⁵.

El propio Di Salvo nos da las dos explicaciones más conspicuas: la de Croce que la considera una *piccola lirica del tutto autonoma*⁶ y Sapegno cuya explicación hemos visto ya. Incluso Pagliaro ve sólo el *ricordo di una esperienza y l'immagine della pece bollente nelle caldaie evocata a illustrazione della pegola, nella quale sono immersi i barattieri*⁷.

Tanto Di Salvo como Pagliaro han visto el protagonismo de la pez pero ni uno ni otro han sido capaces de dar el salto y buscar qué puede significar este elemento y los que le acompañan: el adjetivo *tenace* y el verbo *inviscare*, así como los elementos implícitos que podrían ser el calor y el fuego que lo produce.

Si observamos primero la entidad de la pez, encontramos que es un producto que hay que calentar para manejarlo, aunque no demasiado, porque se licúa demasiado y no permite su manipulación, pero no hay que dejarla enfriar porque se queda rígida e inservible. Es el caso exactamente de la definición aristotélica de la virtud. Por otra parte, como vemos en el Canto, la pez puede servir para dos usos: *inviscare* y *rimpalmare*. Es decir que es el medio del que el hombre se sirve para un propósito bueno o malo. La tenacidad de la pez podría ser el símbolo de la constancia de este propósito: tanto si la calentamos demasiado como demasiado poco, abandonamos el propósito, la pez pierde su calidad pegajosa, tenaz.

4. ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia*, a cura di N. SAPEGNO, NS, Firenze, Mondadori, 1985, 5ª ediz.

5. DS, p. 354.

6. *Ibidem*.

7. PAGLIARO, A., *Ulisse. Ricerche Semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967, p. 673.

Ahora bien, considerando el resto del Canto en el que se inserta la comparación, encontramos como tema recurrente, curiosamente no observado hasta ahora, el de la promesa y el propósito, implícitos o explícitos en todos los personajes del Canto: Virgilio promete seguridad a Dante en dos ocasiones, vs. 61 y 88; Malacoda, el jefe de los diablos, promete guiarlos hasta el círculo siguiente en los versos 115 y 125; el condenado Ciampòlo promete no moverse de donde está si los demonios se apartan para dejar salir de la pez a otros condenados que hablen con Dante y Virgilio.

Estas tres promesas implican otros tantos propósitos: sólo el de Virgilio no es engañoso: se propone, efectivamente, tranquilizar a Dante y llevarlo al círculo siguiente. Pero tanto los diablos como el condenado tienen propósitos distintos de la promesa enunciada: los diablos van a guiar a nuestros personajes a un puente que no existe con una intención obviamente malvada, y Ciampòlo intenta engañar a su vez a los demonios y escapar a sus torturas. ¿Quién cumple la promesa o quién consigue su propósito? Las soluciones son distintas, según la disposición de sus autores. Virgilio consigue cumplir su promesa gracias a la tenacidad de su propósito –pasar con Dante al círculo siguiente– y ello pese al error cometido al desestimar el miedo bien justificado de Dante y confiar en la palabra de los diablos. Estos no consiguen su propósito precisamente por su falta de tenacidad, pues no pueden evitar distraerse de su propósito inicial impulsados por el deseo incontenible de martirizar a los condenados, distracción que permite la escapada de Dante y Virgilio. También gracias a su tenacidad que no pierde de vista su objetivo el condenado burla a los diablos que se han dejado llevar de la presunción y la soberbia

El error de Virgilio y el de los diablos es el mismo pero con características bien diferentes: en el caso de éstos ya vimos cómo están en un momento dado sólo pendientes del desafío del condenado y olvidados totalmente de sus propósitos respecto de Dante y Virgilio. En cambio, éste peca de falta de prudencia –que tanto Aristóteles, como Bono Giamboni y Tomás de Aquino definen como lo hace el propio Dante en *Convivio* IV XXVIII 5:

conviensi adunque essere prudente, cioè savio; e a ciò essere si richiede buona memoria de le vedute cose, buona conoscenza de le presenti e buona provedenza de le future⁸.

Virgilio no tiene presente que en las dos otras ocasiones difíciles necesitó una ayuda especial, no recuerda las palabras de San Juan (8, 44) cuando afirma que el

8. Cito por la edición de GARZANTI. Milano, 1980, (1990³).

diablo “no permaneció en la verdad, y así, no hay verdad en él; cuando dice mentira habla como quien es, por ser de suyo mentiroso, y padre de la mentira”. Y no prevé Virgilio, por tanto, las consecuencias fatales que podría haber tenido esta falta de prudencia suya. Así lo confirmará también el fraile hipócrita al que Virgilio interpela al final del Canto XXIII que le reprocha sutilmente su descuido: *Io udi' già dire a Bologna / del diavol vizi assai, tra' quali udi' / ch'elli è bugiardo e padre di menzogna.*

Esta abrumadora presencia de la promesa y el propósito, los efectos negativos de la falta de prudencia, de constancia y de verdad, se corresponden con el pecado castigado en este foso de pez: la corrupción de los empleados públicos que prometieron servir con su cargo al común y, olvidando su propósito inicial (si es que no estaba éste ya viciado de origen), arrastrados por la pasión de riquezas, se dejan corromper en beneficio propio por supuesto.

En este contexto la comparación primera del Canto XXI puede tener las cuatro lecturas previstas por Dante.

La literal la vimos ya y no ofrece complicaciones aparentes de tipo textual ni interpretativo.

En el plano alegórico, los barcos no sanos que no pueden navegar porque han viajado mucho serían el símbolo del intelecto que, sometido a pruebas a lo largo de la vida, se debilita en sus propósitos iniciales. Ambos –nave e intelecto– tienen que ser reparados, reforzando cascos, velas, remos y cordajes, en términos aristotélicos las virtudes éticas e intelectuales –perserverancia y prudencia– para seguir navegando y poder alcanzar la meta propuesta: el bien perseguido por el intelecto, en el caso de intelectos ya cristianos, evidentemente Dios. En el caso de los barcos nuevos, habrá que aprovechar la experiencia de las averías de los viejos y construirlos sólidos desde el principio.

Según la lectura moral, cuando la pasión ha corrompido la meta de la voluntad –el *legno non sano*– hay que reforzar el hábito de la virtud –la pez– corrigiendo las desviaciones –*rimpalmare le coste*– y remachado *ribattere*– la adquisición de virtudes que permitan al alma llegar con bien al fin de su viaje. Los intelectos en formación aprovecharán la experiencia de los mayores para adquirir hábitos sólidos desde el principio.

En una lectura anagógica, podríamos interpretar que el alma ha sido débil y se ha dejado arrastrar por la pasión al pecado, perdiendo los hábitos de las virtudes cardinales adquiridas cuando iniciaba el viaje. Debe hacer penitencia, enmendar sus errores y volver al buen hábito, a su disposición para acoger, como el viento en las velas nuevas de la nave, el soplo del Espíritu Santo, si quiere alcanzar la felicidad eterna, sin naufragar en las tempestades de la vida y llegar a *Dio [...] quello porto, onde ella si partio quando vene ad intrare nel mare di questa vita*, como afirma en Cv. IV XXVIII 2-3.

La comparación contribuye así a aclarar el sentido general del Canto en el que se purga el pecado contra la fortaleza, la inconstancia en las promesas y el consiguiente perjurio, considerado muy grave ya desde la Biblia; contra la justicia, que no es sino la búsqueda de la verdad, porque el medio utilizado para obtener el fin es el fraude; contra la prudencia por no atender al consejo evangélico de ser prudentes como serpientes sobre todo frente al origen de toda falsedad como es el diablo; y aún quizá podría añadirse contra la templanza, por cuanto los corruptos se han dejado arrastrar por la avaricia, pasión inmoderada de riqueza, ya que como dice Bono Giamboni

Pergiurio è una bugia con saramento affermata; e però s'apertiene Pergiurio ad Avarizia, perchè dice la Scrittura: "La persona ch'è avara ha per nulla il saramento" [...] pecca di questo vizio che s'appella Avarizia, chi guadagna per via di simonia o d'usura o di ladorneccio o di pergiurio, etc.⁹

Sin embargo, estos pecadores no están en la zona del infierno correspondiente a los pecados de incontinencia porque lo que importa aquí es que se sirven del engaño, es decir, que les corresponde ser castigados en la zona de los pecados racionales o cometidos por medio de la razón.

En cuanto a la comparación que abre el Canto XXII tiene una función similar.

Es importante aquí también considerar el contexto. En el conjunto de los tres cantos que estamos viendo, el primer plano narrativo está ocupado, como es natural, por el pecado y los pecadores castigados en ese círculo, pero enlazado con esa acción por el nexo del tema de la firmeza, aparece un segundo plano, o mejor, un marco, acción narrativa referente a los personajes protagonistas del viaje: Dante y Virgilio. En el Canto XXI, Virgilio, tras haber detenido en un primer momento la furia de los demonios y expresado su intención de mostrar a Dante el *cammin silvestro*, se deja aconsejar y acompañar por los demonios, y ello pese a los temores expresados por Dante, al que asustan sus gestos y sus palabras amenazadoras. Hay más: la despedida de la escolta infernal se lleva a cabo con muecas groseras y la orden de partida es un ventosidad del jefe. Nada de esto muda la actitud de Virgilio que se deja llevar.

Y en este momento el autor de la *Commedia* inicia el Canto siguiente con una comparación de doce versos, en los que aparecen términos tan connotados simbólicamente como *cavalier*, *nave* o *stella*.

El sentido literal plantea dos o tres problemas menores pero que podrían afectar a las otras tres lecturas. Dante-personaje afirma haber visto –hasta cuatro

9. GIAMBONI, B., *Il libro de' Vizî e delle Virtudi* a cura di C. SEGRE, Torino, Einaudi, 1968, p. 53.

veces repite *vidi* en estos doce versos –distintos tipos de ejercicios militares, reales o fingidos, estimulados por señales variadas, auditivas o visuales, pero nunca vio a nadie actuar estimulado por tan horrible sonido. Los personajes vistos por Dante son en la primera parte de la comparación *cavalier* y *corridor*. Esta segunda es uno de los términos problemáticos, ya que la crítica más moderna, encabezada por Mattalia, la ha interpretado como término de uso estrictamente técnico que designaría “*piccole squadre volanti a cavallo con compiti di avanguardia, di esplorazione o di assalto*”. Pero esto deja de lado interpretaciones más antiguas, como la Benvenuto, para quien se trataba de “*homines currentes*”, o Andreoli que piensa incluso en corredores del palio a los que así había designado también G. Villani. Esta interpretación ajustaría mejor los dos términos de la comparación, ya que en el segundo se nos habla literalmente de *cavalier* y de *pedoni* que correspondería exactamente a los *cavalier* y *corridor* del primer término.

Otra palabra para la que no hay una explicación segura, es el vocativo *Aretini*. ¿Por qué los corredores corren por su tierra, precisamente? Se han dado razones políticas (entre 1287 y el principio del siglo XIV, Arezzo se erigió en baluarte del gibelinismo toscano) y contextuales: en Pg. XIV 46-48, a los aretinos se les califica de *botoli* y de *ringhiosi*, (que es exactamente la actitud de los diablos en el Canto XXI) razones que no se contradicen y que, en cualquier caso, dejan sospechar una connotación peyorativa.

La tercera palabra que plantea alguna duda es *campane*, término que se acepta como referencia precisa a las campanas “*collocate sopra i carrocci o altri carri di guerra, come la fiorentina Martinella di cui in G. Villani (VI, 75), e che servivano per la trasmissione, a distanza, di ordini*”, según la *Enciclopedia dantesca*. Pero en el diccionario de Battaglia se nos confirma que había otras campanas, aun excluyendo las de las iglesias, que, en caso de emergencia, también se utilizaban. Dice Battaglia “*Nei comuni medievali la campana della Torre comunale chiamava i cittadini all’assemblea o alle armi*”. Esta interpretación ajustaría también el paralelismo de los versos, 7 y 8, dejando en cada uno una señal militar, trompetas y tambores, y otra civil, campanas y otras señales desde las torres de los castillos.

La lectura literal sería, pues, la siguiente: Dante afirma haber visto a caballeros ponerse en marcha, iniciar un asalto, exhibirse en revista militar e incluso huir para salvarse; vio también a corredores a pie hacer incursiones en territorio enemigo y combatir en torneos o en combates singulares, movidos todos ellos por trompetas o tambores militares o por campanas u otras señales desde las torres, o en general, por procedimientos autóctonos o importados. Pero nunca vio que tan horrible sonido, como el lanzado por el diablo, produjera acciones concretas de

caballeros, de infantes o de ningún barco hacia la dirección marcada por la tierra o por las estrellas.

Según esto, la lectura alegórica podría ser la siguiente: si consideramos que Aristóteles afirma en su tratado *De anima*¹⁰ (III 3 427b 15-20) que “De no haber sensación no hay imaginación y sin ésta no es posible la actividad de enjuiciar”, veremos la importancia que adquiere el cúmulo de señales auditivas o visuales mencionadas en la comparación.

Cuando se produce el estímulo sensible, tanto la parte más noble del hombre la racional (*cavalier*) como la irracional (*corridor* y quizá *aretini*) imaginan (*far mostra, fedir torneamenti*) y actúan (*stormo, gualdane*). La parte racional actúa por decisión deliberada tras imaginar las posibilidades (*far lor mostra*), a veces persiguiendo la meta con el apetito concupiscible (*cominciare stormo*) o huyendo del mal con el apetito irascible (*partir per loro scampo*).

La parte irracional, que sin la razón es impotente, reacciona a los estímulos sensibles procediendo a la acción impulsivamente (*gir gualdane*) o imaginando sometida a la norma de la razón (*torneamenti, correr giostra*).

La interpretación errónea de los estímulos simbolizada por la aceptación de la *diversa cennamella*, producirían reacciones imprevistas de final cuando menos incierto, que podrían incluso impedir la llegada a la meta, el bien deseado por el intelecto humano.

La lectura moral nos indicaría que, cuando el alma se deja tentar por la facilidad, como Virgilio que, sin analizar demasiado lo que le permite avanzar en la dirección por él deseada, da por buena la explicación y la promesa del demonio, cuando el alma, pues, interpreta mal los datos sensibles, dejándose engañar por las apariencias, se alteran los principios que rigen su acción y emplea medios inadecuados para alcanzar el fin propuesto, el bien deseado, arriesgando su consecución.

En cuanto a la lectura anagógica, tenemos que hacerla sin perder de vista tampoco la sociedad y la mentalidad medievales en las que el diablo llegó a constituir la amenaza permanente. Como explica Alberto del Monte¹¹.

il diavolo è sempre pronto a profittare di ogni debolezza dell'uomo: basta un fugace rilassamento nella difesa, basta che l'animo di un uomo sia turbato, perché egli diventi preda del demonio.

La comparación se convertiría así en un aviso para estar atentos y no bajar la guardia en ningún momento, ya que incita a descubrir el elemento discordante en

10. ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 1978.

11. DEL MONTE, A., *Civiltà e poesia romanze*, in: Di SALVO, *op. cit.* p. 364.

los posibles cantos de sirena demoníacos. Dante previene al lector: hay que estar atentos e interpretar adecuadamente las señales: si hay un elemento malévolo, detrás está el diablo, por mucha apariencia de bondad que ofrezca su proyecto. Ni por un momento hay que olvidar que el diablo es “padre de la mentira”, como vimos ya que decía San Juan y el alma deberá distinguir las señales celestes o las terrestres de las que llevan algún signo maléfico. Sólo las correctas la llevarán al fin deseado, la bienaventuranza eterna. Descuidarse un segundo puede ser catastrófico. Y también lo avisó San Pedro en su segunda Epístola (3,17): “Guardaos no sea que arrastrados por el error de los inicuos, caigáis de vuestra firmeza”.

Vemos pues, aun en este breve resumen de estas dos comparaciones, un ejemplo de la riqueza conceptual que se puede encontrar tras estos “adornos” de la *Commedia*. En la comparación del Canto XXI no hay sólo en cuadro de agitación que prefigura la del círculo en el que entran, hay sobre todo una explicación filosófica y teológica del pecado que allí se purga y una propuesta moral y doctrinal de solución salvadora. Del mismo modo, en la del Canto XXII, hay un razonamiento preciso de cómo se produce el juicio y la deliberación en el intelecto humano y un aviso moral y religioso de cómo debe éste estar en alerta permanente para interpretar los signos de la realidad aparente según un “recto juicio” en expresión evangélica.

Pensamos que esto justifica una revisión en profundidad de todas las comparaciones de la *Divina Commedia* y que, probablemente, cuando el mismo sistema se aplique a los gestos y movimientos de sus personajes, hasta ahora prácticamente desconocidos en este aspecto, se habrá recorrido el tramo inicial de la inevitable revisión de la totalidad de la obra, que aporte perspectivas nuevas acordes con los avances del pensamiento en una nueva época de la que la crítica dantesca no puede estar ausente.

Violeta DÍAZ CORRALEJO

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante, *La divina Commedia*, a cura di Tommaso DI SALVO. Bologna. Zanichelli, 1987. *La divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, Mondadori, 1985⁵. *Convivio*. Milano. Garzanti, 1980. 1990³.
- AQUINO, Tomás de, *Suma de Teología*, Madrid, B.A.C., 1988.
- ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 1978. *Etica nicomaquea. Etica eudemia*. Madrid, Gredos, 1985.
- GIAMBONI, Bono, *Il libro de' Vizi e delle Virtudi*, a cura di Cesare SEGRE, Torino, Einaudi, 1968.
- PAGLIARO, Antonino, *Ulise. Ricerche semantiche sulla Divina commedia*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967.