

*Bases para una restauración del Canto V del «Infierno» (II)*¹

Carlos LÓPEZ CORTEZO
Universidad Complutense de Madrid

Me parece importante comenzar observando que así como en el infierno de Dante se da una clara gradación de los pecados, y en este sentido el de la lujuria es el más leve, no se aprecia en cambio una correspondiente escala en lo que a la pena respecta, como cabría esperar. En efecto, no parece menos doloroso el castigo al que están sometidos los pecadores carnales que el de los violentos, por poner un ejemplo. La explicación de este fenómeno estriba en que las penas, lejos de responder al concepto de gravedad, lo hacen a su función básica de ser una representación sensible, aunque imaginaria, del pecado y de sus consecuencias morales. Esta realidad explica a veces la complejidad de determinados tormentos, ideados analíticamente y que, en consecuencia, deberán estudiarse del mismo modo en que fueron «montados», pieza por pieza, sin que en la operación deba sobrar ninguna². Algo muy semejante acontece con la «cornice» infernal en la que se desarrollan los distintos episodios, en general íntimamente ligada a la pena, como es el caso de la del Canto V :

¹ Estas páginas son continuación de las publicadas con el mismo título en el primer número de *Cuadernos de Filología Italiana* (López Cortezo 1994a). Si entonces abordé algunos pasajes del canto desde una óptica literal, lo que pretendo ahora es poner en evidencia lo que en otras ocasiones he considerado vías privilegiadas de acceso a los otros niveles de sentido no literales del texto, es decir, los símiles, la «cornice» y la pena («contrapasso»), los personajes y acontecimientos históricos (o biográficos) etc. Este trabajo constituyó en parte el contenido de una ponencia presentada en la Universidad de Sevilla, en el ámbito de unas jornadas dedicadas a la metáfora amorosa en la Literatura Italiana medieval (octubre 1995).

² Ejemplo de esto último es que en el «contrapasso» de los sodomitas del canto XV no se haya tenido en cuenta el que deban estar en continuo movimiento.

Io venni in loco d'ogni luce muto,
che muggia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.

La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta.

Quando giungon davanti a la ruina,
quivi le strida, il compianto, il lamento,
bestemmian quivi la virtù divina.

Intesi ch'a così fatto tormento
enno dannati i peccator carnali,
che la ragion sommettono al talento.

Hasta ahora se ha considerado únicamente un aspecto de la pena: los espíritus de los lujuriosos son arrastrados por la *bufera* del mismo modo que la pasión los arrastró en vida. Sin embargo, el castigo es más complejo y, por lo tanto, también el «contrapasso», y no se deben pasar por alto aspectos tan importantes como los que el poeta resalta en el verso 33: «*voltando e percotendo li molesta*», y en especial, el momento más doloroso del proceso, el representado por la *ruina* (verso 34), cuya problemática aún no se ha resuelto de manera satisfactoria y convincente.

El hecho de que Dante, en cuanto personaje, comprenda inmediatamente que el pecado que allí se pena es el de lujuria sin que Virgilio tenga que explicárselo³, implica necesariamente que lo que ha visto y nos describe con tanto detalle era susceptible de ser interpretado en ese sentido sin gran dificultad y que el significado de tales imágenes tiene que estar relacionado con la definición que el poeta ofrece de semejante culpa:

Intesi ch'a così fatto tormento
enno dannati i peccator carnali,
che la ragion sommettono al talento.

Del escenario o lugar al que los dos personajes llegan se resalta la oscuridad —en una atmósfera ya oscura como es la del infierno— y se hace mediante una metáfora («*d'ogni luce muto*») perteneciente a esa clase que, además de

³ Me parece convincente la observación de Anna Maria Chiavacci Leonardi: «Compresi subito, cioè al solo vedere la pena; è inutile pensare ad un complemento sottinteso («da Virgilio»), tanto più che nel canto III abbiamo un altro esempio evidente in cui un intesi vuol dire senz'altro: «intesi da solo» (cfr. III, 61)» (Alighieri 1991).

su función en el plano literal, posee otra de tipo alegórico. Téngase en cuenta al respecto que *luce* en muchos pasajes de la obra significa «razón», «inteligencia», y que *muto* («silencio») se relaciona opositivamente con *mugghiare* («sonido»), sin que, sin embargo, deba olvidarse que se trata del sonido propio de los bueyes, animales tradicionalmente tenidos como poco inteligentes y que, en cuanto sustantivo, era y es usado, incluso actualmente, como epíteto para indicar una persona escasamente dotada de inteligencia. Así, la «cornice» está caracterizada a nivel literal por la oscuridad y por el sonido causado por el vendaval, pero a otro nivel de significado, por un predominio de la animalidad (*mugghia*) sobre la razón (*d'ogni luce muto*). Y al respecto, creo que Dante tiene muy en cuenta dos observaciones de Santo Tomás: «los placeres venéreos son los que más degradan la mente del hombre» (Aquino 1994: II-II c.153) y «las concupiscencias [son las que] más impiden la luz de la razón». (Aquino 1994: II-II c.180).

Acerca de la comparación:

che mugghia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.

debo señalar que ha sido unánimemente mal interpretada por la crítica. De hecho, siempre se ha considerado que lo *combattuto* por los *contrari venti*⁴ es el mar y no el lugar (*loco*) a donde llega Dante, privando así de antecedente a la *bufera* que en el verso siguiente es introducida por un artículo determinado *la*, y no por uno indeterminado como hubiese sido preceptivo:

la bufera infernal, che mai non resta,

En efecto, ese artículo exige un antecedente que no puede ser sino *contrari venti*. En consecuencia, el pasaje debe entenderse así: «Io venni in loco d'ogni luce muto, che mugghia se [cada vez que, cuando...] da contrari venti è combattuto, come fa mar per tempesta». La comparación, por lo tanto, es sólo un inciso que termina en *tempesta*, y *se da contrari venti è combattuto* hay que referirlo al lugar al que llega Dante, esto es, a *loco*. Esta lectura, que haría aconsejable una coma después de *mugghia*, anula la redundancia que implica la presencia de *per tempesta* y *se da contrari venti...* referidos al mar, en cuanto que la tempestad lleva implícito el concepto «viento». A esto habría que añadir que de este modo se completa de un modo más perfecto el paralelismo analógico: el lugar muge cuando vientos opuestos a él le azotan - esto es, la *bufera* - como el mar muge cuando es azotado por la tempestad. Pero además

⁴ *Contrari*, en el sentido de «opuesto a...»

explica satisfactoriamente dos extremos problemáticos del canto: uno, el que se refiere al verso 96,

Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a voi,
mentre che'l vento, come fa, ci tace.

y otro, que respecta al antecedente de la *ruina* (verso 34), tan buscado y debatido por la crítica,

Quando giungon davanti a *la ruina*,
quivi le strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la virtù divina.

En cuanto al primero, el *ci* (adverbio de lugar) *tace*, no puede entenderse en el sentido que lo hace, por ejemplo, Anna Maria Chiavacci: «che il vento taccia in quel luogo (ma non altrove) per un certo tempo, per permettere il colloquio, rientra nella norma —se così può dirsi— delle eccezioni fatte per Dante durante il suo viaggio; ed è naturale che Francesca lo noti come fatto non comune» (Alighieri 1991). De hecho, la excepción es que se permita a Paolo y Francesca abandonar su grupo —y también su castigo—, no el que el viento calle o cese en ese preciso lugar, fenómeno que hay que atribuir a la trayectoria circular de la *bufera*: son los dos lujuriosos los que se detienen a hablar con Dante, mientras que el vendaval (*che mai non resta*) se aleja continuando su trayectoria alrededor del *cerchio*. A esta parte de la pena, el girar eternamente por el círculo infernal, se refiere el primer gerundio del verso 32 (*voltando*), que como el otro (*percotendo*) posee un evidente valor instrumental-modal («con sus vueltas y sus choques»), constituyéndose en modalidad y medio de la pena:

La *bufera* infernal, *che mai non resta*,
mena li spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta.

La *bufera* «volta» arrastrando a los condenados, pero también «choca» (*percuotere*) contra un lugar concreto del *cerchio*. En efecto, la *ruina* —que en éste, como en otros pasajes de la obra significa «desprendimiento de rocas, desmoronamiento»— es consecuencia, no del terremoto producido por la muerte de Cristo —como se ha dicho— sino de la erosión ocasionada por el intermitente batir (*combattere*, *percuotere*) del viento sobre la peña o lugar rocoso a donde Dante y Virgilio llegan, esto es, por la erosión cólica, fenómeno sobradamente conocido por el poeta. Ahora bien, no me parece incoherente presumir que si el viento, cada vez que completa su vuelta al *cerchio*, choca

violentemente contra esa *ruina*, también lo hagan los condenados que arrastra, justificándose así que griten y blasfemen al llegar ante ese punto. El proceso es semejante al de los pecadores del canto XXVIII, que cada vez que culminan su vuelta a la *bolgia* (*quand' avem volta la dolente strada*)(v.40), son heridos por un diablo a golpe de espada en un punto concreto de ella. El antecedente exigido por el artículo determinado que acompaña a *ruina* no puede ser otro, por lo tanto, que el *loco... che mugghia... se da contrari venti è combattuto*, entendiendo el *se* en el sentido que ya le he atribuido.

Hasta aquí he intentado explicar lo que Dante vio y nos describe literalmente, pero no lo que todo ello significa alegóricamente. Para alcanzar este nivel de sentido es necesario tener en cuenta que la imagen de la «roca» es utilizada por el poeta asociada a la de «mente», al menos en este pasaje del *Convivio* (Alighieri 1964: II,II 3-4):

Ma però che non subitamente nasce amore e fassi grande e viene perfetto, ma vuole tempo alcuno e nutrimento di pensieri, massimamente là dove sono pensieri contrari che lo'mpediscono, convenne, prima che questo nuovo amore fosse perfetto, molta battaglia intra lo pensiero del suo nutrimento e quello che li era contrario, lo quale per quella gloriosa Beatrice tenea ancora *la rocca de la mia mente*.

Compárese esta *roca* (mental) del *Convivio* con la del canto V, erosionada, desmoronada, «arruinada» por el intermitente y violento batir de la *bufera* (pasión). Evidentemente la imagen nos remite a la observación de Santo Tomás anteriormente citada («los placeres venéreos son los que más degradan la mente del hombre») estableciéndose una analogía entre erosión de la roca infernal (*ruina*), ocasionada por la *bufera*, y la correspondiente «ruina» mental causada por una pasión carnal descontrolada y sin meta (*voltare*).

LOS SÍMILES

Los tres símiles dedicados respectivamente a los estorninos (versos 40-43), a las grullas (versos 46-49) y a las palomas (versos 82-87), se nos presentan, a primera vista, como pertenecientes a esa clase que en otra ocasión he denominado sintéticos, esto es, de los que llegan al lector directa y globalmente, sin que se vea forzado a detenerse en su lectura: permiten una recepción directa, una comprensión casi instintiva, instantánea (López Cortezo 1994b). Pero este carácter es sólo aparente, formal, como veremos.

Lo primero que uno se pregunta ante ellos, es por qué Dante elige las aves como sus protagonistas y precisamente en el episodio de los lujuriosos. Literalmente se puede justificar el hecho en cuanto que los condenados son arras-

trados por la *bufera* y, en consecuencia sus movimientos en el aire facilitan la comparación con el vuelo de las aves. Pero en ese caso habría que preguntarse por qué su pena consiste en ser llevados por un vendaval. A pesar de la respuesta que ya he dado anteriormente, creo pertinente observar que éstas son las únicas almas del infierno dantiano castigadas eternamente no sólo a ser arrastradas por el viento, sino también a no poder pisar la tierra, el suelo. El fenómeno es curioso si se considera que los pájaros no siempre vuelan y debido a ello poseen patas y alas. Se trata de un animal que realiza parte de su actividad en tierra y parte en el aire. Por ejemplo, buscan su alimento en el suelo, así como su apareamiento, sirviéndoles las alas como medio para moverse en el aire y elevarse, es decir, para realizar algo que tradicionalmente ha sido asociado simbólicamente a la espiritualidad, a la levedad y la elevación sobre lo terrenal y material, al pneuma, rasgo que difícilmente puede relacionarse con la lujuria, caracterizada más bien por su apego a lo carnal, lo terrenal y material. Pero es que, además, las aves no son arrastradas por el viento, sino que se mueven a voluntad en el aire, «vuelan», algo que no es precisamente lo que hacen los pecadores carnales del canto V. El vuelo es un movimiento controlado y dirigido a un fin: está claro que no es lo mismo el de un pájaro que el de una hoja en otoño o el de un papel levantado del suelo por el viento. La pena de los lujuriosos es de esta última clase: no se mueven ellos, sino que son movidos, del mismo modo que les aconteció en vida. Aquí les mueve la pena, el viento; en vida, la pasión. Las aves en su vuelo persiguen una meta y a ella se dirigen obedeciendo instintivamente a una ley natural, pero desde luego no podrían hacerlo de no estar dotadas de un instrumento o medio apropiado como son las alas: el instinto les impulsa a desear ese fin; las alas las llevan, les permiten recorrer periódicamente largas distancias y, cuando no están de viaje, les facilitan las otras actividades necesarias para la vida. Este es el caso de las aves de los dos primeros símiles, el de los estorninos y el de las grullas, pues en ambos casos se trata de aves migratorias, rasgo que, sin duda, Dante tuvo muy en cuenta a la hora de seleccionarlas para estos símiles que, aunque desde la óptica del receptor se muestran sintéticos, como he dicho, sin embargo están contruidos analíticamente. De hecho, si se considera el de los estorninos,

E come li stornei ne portan l'ali
nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
così quel fiato li spiriti mali

di qua, di là, di giù, di su li mena;
nulla speranza li conforta mai,
non che di posa, ma di minor pena.

puede comprobarse que los datos que se nos ofrece son de una precisión de manual de ornitología, aunque no sea exactamente esto lo que el poeta busca en su elaboración. Ninguno de estos datos es superfluo, sino que todos poseen una determinada función significativa que la crítica no ha tenido en cuenta. Así, en la reciente edición de la obra que ya he citado anteriormente (Alighieri 1991) se anota: «Si osservi che nell'immagine sono le ali a portare gli stornelli secondo il vento, e non la loro volontà, come fuscilli dalla bufera (Landino) [...] questa prima similitudine tende a caratterizzare il movimento delle anime, come la seconda soprattutto il lamento: 'sceglie, al paragone dell'irregolare mossa data dal vento a quelli spiriti, il volo degli stornelli, perché di fatto è irregolarissimo (Lombardi)'». Hay que señalar, en primer lugar, que en el símil no se dice que sean «le ali a portare gli stornelli secondo il vento, e non la loro volontà», sino tan sólo *ne portan l'ali*; y, en segundo lugar, hay que rechazar tajantemente la afirmación -compartida, en general, por toda la crítica- de que el vuelo de los estorninos es «irregolarissimo». Basta consultar una enciclopedia común para llegar a conclusiones distintas:

El estornino es ave emigrante. Pasa el invierno en el sur de Europa y Norte de África, y en primavera se va a criar en la Europa Central y Septentrional. En la época en que visitan los países mediterráneos forma enormes bandadas, que [...] se elevan en el aire entregándose a caprichosas evoluciones que ya llamaron la atención de los antiguos, habiendo sido mencionadas por Plinio en el libro X de su Historia Naturalis. La extraordinaria precisión con que centenares y aun millones de estos pájaros giran, se despliegan, se reconcentran, se elevan y descienden, como si obedecieran a un plan preconcebido y perfectamente ensayado, es realmente digno de admiración. (Espasa s.f.: «estornino»)

Si me he atrevido a traer a colación aquí una enciclopedia es porque, como habrá podido comprobarse, su descripción del vuelo invernal de los estorninos y la del propio poeta coinciden plenamente: no se trata de un vuelo irregular y desordenado, sino de «extraordinaria precisión» y además, sincronizado, y, aunque es cierto que Dante resalta que son las alas las que llevan a los estorninos, esto no implica que no intervenga su «voluntad» y que sean «menati e travolti come fuscilli», algo que contradiría sin duda ese «plan preconcebido y perfectamente ensayado» al que parecen obedecer, según la enciclopedia. Está claro que las «portadoras» son las alas, pero está implícito que éstas a su vez son movidas por la «voluntad» del animal, mientras que los lujuriosos son arrastrados, involuntariamente, por el *fiato*,

E come li stornei *ne portan l'ali*

.....
così quel fiato li spiriti mali...

conduciéndoles, eso sí, sincronizadamente, *di qua, di là, di giù, di su*, esto es, sin una meta precisa, obediente a su condición de castigo preconcebido de la justicia divina. Es decir, el poeta compara el movimiento de las aves y el de los lujuriosos, pero también establece lo que les distingue: los pájaros se mueven a voluntad, mientras que los espíritus son arrastrados.

Ahora bien, en el símil figura otro dato significativo que no se ha tenido en cuenta y que confirma su carácter analítico, y es el de la época en que acontece el vuelo descrito, *nel freddo tempo*, que nos indica que los estorninos no están en tiempo de apareamiento y cría, sino dedicados a otra actividad, probablemente la de la simple diversión, abandonados a una búsqueda del placer por sí mismo, sin una meta precisa: se trata de una actividad inocente, para la cual, sin embargo, les son necesarias las alas. Esto significa que también el placer inocente, el placer por el placer, está previsto en el orden natural. Las aves en cuestión, por lo tanto, no buscan en esta época el placer carnal, una clase de placer que no se agota en sí mismo, que está ordenado a un fin: la conservación de la especie. Será en primavera, y no en invierno, cuando los estorninos tendrán que emigrar, obedeciendo a su instinto, y dirigirse a otros países donde se emparejarán, anidarán y cuidarán de sus polluelos. Este viaje y esta meta exigirá en ellas un cambio de comportamiento: cesarán en sus caprichosas y colectivas evoluciones invernales y todo su esfuerzo estará dirigido a esa finalidad, siendo las alas en esta ocasión como en aquella, el instrumento que les ha de conducir. Pero hay que observar que la conducta por la que están condenados los lujuriosos difiere substancialmente de la de los estorninos: los pecadores carnales convirtieron el placer carnal en un «juego» caprichoso semejante al de las aves del símil, olvidando que, a diferencia de otros placeres, éste sí posee una función básica prevista en el orden natural: la procreación y educación de los hijos, y no el placer por el placer, objeto legítimo de los juegos invernales de los estorninos.

En el segundo símil se nos presenta a las grullas, a diferencia del anterior, en plena migración al norte de Europa, a donde, como es sabido, van a procrear y anidar: el hecho, no de que chillen —algo que siempre hacen— sino de que Dante relacione sus gritos con el *lai*, un canto de amor, lo delata:

E come i gru van cantando lor lai,
faccendo in aere di sé lunga riga,
cosí vid'io venir, traendo guai,

ombre portate da la detta briga;

Guglielmo Gorni (1994) ha señalado, en un reciente y riguroso estudio sobre las grullas de Dante, el tradicional carácter «literato» de estas aves, capa-

ces de escribir en el aire, aunque efímeramente, pues su escritura u orden de vuelo se desvanece ante cualquier viento fuerte o tempestad. Esta consideración, firme y documentalmente asentada por Gorni, me ha hecho reconsiderar una antigua y rechazada intuición mía que ahora, sin embargo, se me presenta de nuevo, aunque esta vez enriquecida y vivificada contextualmente: las grullas del canto V no sólo cantan *lor lai*, sino que una tras otra escriben en el aire una larga historia (*faccendo in aere di sé lunga riga*), una historia que nos remite a la que han dejado escrita con sus vidas el grupo de lujuriosos al que el símil se refiere, como veremos: una historia larga desde una óptica cuantitativa, pero cualitativamente inconsistente, y en cuanto tal escrita en el aire, como la fama a la que alude Virgilio en el canto XXIV del *Inferno*:

«Omai convien che tu così ti spoltre»,
disse 'l maestro; «ché, seggendo in piuma,
in fama non si vien, né sotto coltre,

sanza la qual chi sua vita consuma,
cotal vestigio in terra di sé lascia,
qual fummo in aere e in acqua la schiuma.
(vv. 46-51)

El tercer símil, el de las palomas, nos ofrece otro dato significativo: éstas regresan al *dolce nido*:

Quali colombe dal disio chiamate
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere, dal voler portate;

cotali uscir de la schiera ov' è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
sì forte fu l'affettüoso grido.

En este caso he de decir que en parte estoy de acuerdo con la lectura de Parodi: el *dolce nido* es donde las esperan sus crías, porque en realidad las aves anidan para la crianza de la prole y no para aparearse. Las palomas de Dante acuden al nido obedeciendo a su instinto paternal.

Ahora bien, si se consideran los tres símiles, no aisladamente, sino sucesivamente, al margen de su función primaria, como en una secuencia, se evidencia, que nos ofrecen tres momentos de la vida de las aves: su actividad invernal, la emigración y la cría, tres actividades básicas de los animales que Dante conocía no sólo por observación directa, sino también por Aristóteles y Plinio:

Las acciones de los animales se refieren todas a la reproducción y cuidado de su prole, a la búsqueda de alimentos, y se regulan de acuerdo con el frío y el calor, así como según los cambios de las estaciones [...]. En ciertos casos los cambios de lugar ocurren desde sitios próximos entre sí; otras veces van, por así decir, de un extremo a otro del mundo, como hacen las grullas. Pues su migración les conduce desde las llanuras de Escitia, hasta las marismas del Alto Egipto, donde nace el Nilo (Aristóteles 1992: 596b y 597a).

Si Dante, en los tres símiles, nos presenta estos tres momentos de la actividad de las aves es para resaltar, por un lado, su instinto obediente al orden natural, y, por otro, el hecho de que para la reproducción y cría, a diferencia de las otras dos actividades que realizan en grupo (diversión y emigración) se emparejan, una característica propia de los pájaros que justifica sin duda su elección como protagonistas de los símiles, rasgo que el poeta muy probablemente encontró en la *Suma de Teología*, donde Santo Tomás de Aquino trata de la lujuria y en concreto del carácter pecaminoso de la «fornicación simple», pasaje que, a pesar de su longitud, me atrevo a reproducir por su importancia para este análisis:

... hay que tener en cuenta que es pecado mortal todo pecado cometido directamente contra la vida del hombre. Ahora bien: la fornicación simple lleva consigo un desorden que repercute en perjuicio de la vida de aquel que va a nacer de tal acto carnal. En efecto, vemos que en todos los animales en los que se requiere, para la educación de la prole, la colaboración del macho y de la hembra, no practican un trato indiscriminado, sino del macho con una determinada hembra, o varias: tal es el caso de las aves. Es distinto el caso de los animales entre los que la hembra se basta para la educación del feto, entre los cuales se da un trato carnal discriminado: tales son los perros y otros similares. Ahora bien: es evidente que para la educación del hombre se requiere no sólo el cuidado de la madre que lo alimenta, sino mucho más el del padre que debe educarlo, defenderlo y guiarlo. Por eso es contrario a la naturaleza humana el que el hombre practique indiscriminadamente el trato carnal, siendo preciso, por el contrario, que sea marido de una determinada mujer, con la que ha de permanecer no durante un corto período de tiempo, sino por mucho tiempo, incluso durante toda la vida [...]. De aquí se deduce que, siendo la fornicación un contacto indeterminado, al no darse dentro del matrimonio, va contra el bien de la educación de la prole y es, por ello pecado mortal. (Aquino 1994: II-II c.154a.2)

Estas consideraciones de Santo Tomás explican satisfactoriamente el motivo de las aves en relación con la lujuria. Las aves se caracterizan —y en especial las palomas— por ser monógamas y por compartir macho y hembra el cuidado de la prole, extremos que el poeta pudo también conocer en Aristóteles:

Así, una vez acopladas no se emparejan más ni abandonan la unión, a no ser que se queden viudo o viuda. (612b)

En la mayoría de las aves, como hemos dicho a propósito de las palomas, los machos y las hembras se reparten el cuidado de incubar los huevos...(564a)

Los pájaros son por lo tanto un buen ejemplo de cómo la monogamia y el impulso sexual obedecen a un fin, que es la reproducción y la perpetuación de la especie, objetivo que no podría alcanzar si no estuvieran dotados de un instrumento eficaz y apropiado: las alas. Sin éstas el deseo de poco valdría, como afirma metafóricamente en el *Paradiso*:

Donna, se' tanto grande e tanto vali,
che qual vuol grazia ed a te non ricorre,
sua disianza vuol volar sanz'ali.

(XXXIII, 15)

Ahora bien, el hombre es animal y racional, y en cuanto a lo primero posee también ese impulso sexual dirigido a la misma meta que las aves, la reproducción y la educación de la prole, y tiene también un instrumento sin el cual no podría llegar a ésta: la razón. Razón y alas se equiparan: en las aves el instinto mueve las alas que, a su vez, guían al animal a la meta perseguida, y en el hombre el deseo o apetito mueve a la razón que debe guiar al ser humano a la meta buscada. Sin alas y sin razón, respectivamente, el ave y el humano estarían perdidos, irían al desastre, como es el caso de los lujuriosos, a los que hay que referir toda esta información que los tres símiles seriados nos transmiten explícita e implícitamente, evidenciando el fallo de su conducta opuesta a la de las aves: se dejaron arrastrar por el viento de la pasión, prescindiendo de la guía de la razón, sin perseguir el fin propio del impulso sexual —la prole— buscando únicamente el placer. Todo ello les ha conducido no a la felicidad, sino al dolor, a la animalidad, a la «ruina».

En síntesis, estos símiles poseen dos funciones claras y diversas: una literal, en la que se compara y se establece la semejanza entre el vuelo, canto, etc... de las aves, con los movimientos, formación y lamentos de los espíritus; y otra, no literal, en la que se opone su comportamiento sexual obediente a la ley natural, al de los lujuriosos. Es decir, por un lado se les identifica, por otro se les opone.

Pero hay otros aspectos que deben tenerse en cuenta, como por ejemplo, que el estornino y la grulla, aun siendo ambos aves, son diferentes: el primero es pequeño y en las grandes bandadas que forman es imposible identificar un ejemplar. Las segundas, en cambio, al volar una detrás de otra, al agruparse menos ejemplares, y, sobre todo, al ser de gran tamaño, son fácilmente identificables. No es difícil concluir, como se ha dicho, que el símil de los estorninos se refiere a la masa anónima de los lujuriosos, en la que destaca un grupo especialmente castigado por la *bufera* —el de las grullas—; a éste pertenecen todos los personajes que Virgilio va identificando y señalando con el dedo, y entre ellos, como se sabe, están Paolo y Francesca. Si se tiene en cuenta lo que

acabamos de decir sobre el tamaño de estas aves, es evidente que el grupo está formado por «grandes» lujuriosos, frente a la masa de los otros, anónimos y «pequeños», y no por pecadores que hubieren muerto a causa del amor⁵.

LOS PERSONAJES

Pero el tamaño de estas dos clases de aves no hay que referirlo únicamente al anonimato o a la fama de los personajes, sino también a la lujuria en sí. Al respecto hay que considerar lo que Santo Tomás dice de ésta: «Puede admitirse que un pecado se haga más grave por la unión con otro. El pecado de lujuria se agrava con el de injusticia, porque parece más desordenada la concupiscencia que no se abstiene del deleite ni siquiera para evitar una injusticia» (Aquino 1994: II-II c.154 a.6). En este sentido se remite al *Decretum* de Graciano (XXXVI causa, q.1) en que se establece una clasificación de los pecados de la lujuria, distinguiéndose entre «fornicación simple -de hombre libre con mujer libre» (Aquino 1994: II-II c.154 a.1) y otros pecados como el incesto, el adulterio, el estupro y el raptó, especies de lujuria que conllevan también un pecado de injusticia: «... el adulterio cae bajo la lujuria y la injusticia. Y la torpeza de la injusticia no es, en absoluto, accidental a la lujuria, pues ésta se hace más grave cuando conduce a un grado tan alto de concupiscencia que incluye también injusticia» (Aquino 1994: II-II c.154 a.1).

A esta diferenciación, sin duda, responden los dos grupos de lujuriosos: el primero -al que se refiere el símil de los estorninos- es el de los simples fornicadores o fornicadores simples; el segundo -el del símil de las grullas- el de los lujuriosos «injustos» o más exactamente el de los culpables de lujuria agravada con injusticia. De hecho, una rápida consideración de los personajes que Virgilio señala con el dedo y de los datos que de algunos de ellos se nos ofrece, es suficiente para concluir que su función es la de constituirse en «exempla» de las especies o clases de lujuria agravada a las que nos hemos referido. Así *Semíramis* que

A vizio di lussuria fu sì rotta,
che libito fé licito in sua legge,
per tòrre il biasmo in che era condotta.

representa el incesto. Según escribe Paolo Orosio, legalizó, entre otras cosas,

⁵ Sobre la definición de este grupo (*ch'amor di nostra vita dipartille*), ver López Cortezo (1994a).

el incesto debido a su relación amorosa con su propio hijo⁶, hecho al que Dante alude, implícitamente, en ese *biasmo in che era condotta*.

Dido es

... colei che s'ancise amorosa,
e ruppe fede al cener di Sicheo;

resaltándose de ella el suicidio, consecuencia del abandono de Eneas, y la ruptura o incumplimiento del juramento de fidelidad pronunciado ante el cadáver de su marido, Siqueo. En estos datos está implícita su relación adúltera con Eneas, a la que el poeta alude en *Paradiso*

che più non arse la figlia di Belo,
noiando e a Sicheo e a Creusa,
di me,...

(IX, 97-98)

no es una casualidad que Dante la nombre en el v. 85 para referirse al grupo del que se separan Paolo y Francesca, también adúlteros:

cotali uscir de la schiera ov'è Dido,

De *Cleopatra* únicamente dice que fue *lussuriosa*, pero de todos son conocidos —y de Dante también— sus amores adúlteros y su suicidio, así descrito en *Paradiso*:

Piangene ancor la trista Cleopatra,
che, fuggendolí innanzi, dal colubro
la morte prese subitana e atra.

(VI, 76-78)

Helena de Troya, esposa de Menelao rey de Esparta, comete también adulterio con Paris —sólo citado en el v.67, pero representación aquí del «rapto»— ambos responsables de la guerra de Troya, consecuencia del rapto adúltero:

Elena vedi, per cui tanto reo
tempo si volse,...

Aquiles, el *grande Achille* (*che con amore al fine combatteo*), además de abandonar a Deidamia, de la que había tenido un hijo, (ver Inf. XXVI, 61-62) seduce a Polixena, extremo que el poeta había leído en las *Metamorfosis* de Ovidio, (XIII) donde es llamada por su madre *Regia virgo*. (v. 523) Ahora

⁶ «praecepit enim ut...quod cuique libitum esset, licitum fieret». (Hist. I,4)

bien, como es sabido, el estupro es «un acto venéreo por el que se deflora a una virgen. Dado que la lujuria se ocupa de los actos venéreos, parece que el estupro es una especie de la lujuria» (Aquino 1994: II-II, c.154 a.6).

Y por último, *Tristán*, al que sólo cita, pero cuyo nombre arrastra relaciones adúlteras con Isolda, la esposa del rey Marcos de Cornualles.

Como puede comprobarse, todos estos personajes están relacionados de algún modo con el adulterio, el incesto, el rapto y el estupro, es decir, con las clases de lujuria agravada con injusticia, además de ser -en algunos casos- responsables, directa o indirectamente, de suicidios y guerras, e incluso de venganzas provocadas por sus relaciones pasionales, como es el caso de Aquiles, asesinado en una emboscada por Paris, hermano de Polixena, y de los mismos Paolo y Francesca, sorprendidos en flagrante adulterio y muertos por el marido de ella, como es conocido.

Ante este grupo de pecadores cabe hacerse dos preguntas. En primer lugar, ¿por qué están condenados por su lujuria y no por los diversos actos de injusticia que cometieron? En otras palabras, ¿por qué Dido, o la misma Cleopatra no están condenadas por suicidas, siendo el suicidio, para Dante, un pecado más grave que el de lujuria?. Y en segundo lugar, ¿por qué —a diferencia de otros episodios— en él predominan, tanto cuantitativa como cualitativamente, las mujeres?, ¿por qué de ellas se dan noticias de su vida y de sus pecados y no en la misma medida de los personajes masculinos, predominantemente citados sólo por sus nombres?

La respuesta a la primera cuestión es que el suicidio es considerado en estos casos como una consecuencia no querida de una pasión, esto es, como agravante de la lujuria. En cuanto a la segunda, no creo que sea ajena a ese fenómeno, la apreciación que de la mujer se tenía en la época, derivada básicamente de la de Eva como instrumento del demonio para tentar a Adán. En este sentido me permito volver a citar a Santo Tomás:

Al decir que pondrá enemistades entre ella y la mujer, da a entender que no podemos ser tratados por el diablo sino mediante aquella parte animal de la que es símbolo la mujer [...]. En el acto de la tentación el diablo actuaba como agente principal, pero la mujer figuraba como instrumento de tentación para hacer caer al hombre. Puesto que ella era más débil que el varón, podía ser seducida más fácilmente. (Aquino 1994: II-II, c.165 a.2)

Muy probablemente esto influya también en el papel protagonista de la «gentile» y comunicativa Francesca y en la pasividad silenciosa y dolorida de Paolo, presentados como las dos caras de una misma moneda: ella, desbordando «gentilezza» hasta el amaneramiento, se constituye en la cara atractiva, conmovedora, mientras que él, callado y lloroso, lo hace de la otra, la del sufrimiento y la infelicidad; los dos parecen ser una figuración de la realidad pa-

radójica de la pasión y de la literatura cortés, de la que ambos han sido impenitentes consumidores, que presenta una cara amable y «gentile», ocultando el dolor al que puede conducir, según se denuncia al final del canto. En cuanto adúlteros, culpables de haber roto sus respectivos matrimonios, están condenados a mantener, forzosa y eternamente, la nueva unión pecaminosa que formaron. No es, por tanto, el amor lo que les une en el infierno, como algunos han defendido, sino el castigo, del mismo modo que en la Bolgia VIIIª, juntos están en la misma llama Ulises y Diomedes, penando para siempre una amistad dirigida al engaño.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, D. (1991), *Commedia*, vol.I, *Inferno* (ed. Anna Maria Chiavacci Leonardi). Milani: Mondadori.
- (1964), *Il Convivio*, (ed. G. Busnelli e G. Vandelli). Firenze: Le Monnier.
- AQUINO, T. de (1994), *Suma de Teología*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- ARISTÓTELES (1992), *Investigación sobre los animales*, Madrid: Gredos.
- ESPASA (sin fecha), *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, Barcelona: Espasa.
- GORNI, G. (1994), «'Gru' di Dante. Lettura di Purgatorio XXVI», *Rassegna Europea di Letteratura italiana*, 3.
- LÓPEZ, CORTEZO, C. (1994a), «Bases para una restauración del Canto V del Infierno», *Cuadernos de Filología Italiana*, 1. Madrid: Editorial Complutense.
- (1994b), «Los símiles en la *Divina Commedia*», *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas*, Madrid: Universidad Complutense.