

Così parlare conviensi al vostro ingegno: la dimensión alegórica de la *Comedia* de Dante

Juan Varo Zafra¹

Recibido: 15 de septiembre de 2018/ Aceptado: 14 de enero de 2020

Resumen. El problema de la alegoría en la *Comedia* es uno de los más debatidos entre los dantistas. Este trabajo se propone analizar la cuestión a partir de los siguientes presupuestos: el examen del contexto intelectual y teológico de la exégesis alegórica desde el siglo XII al XIV; la relación entre la poesía y la historia a través de su conexión con la verdad en el ámbito de la lectura medieval y sus diferencias con el concepto actual de ficción; los testimonios aparentemente contradictorios de Dante en torno a la figura de la alegoría; la apreciación crítica de la alegoría en la investigación del siglo XX, cuando se hicieron las aportaciones más importantes en esta materia; y, finalmente, el examen de algunos de los más relevantes pasajes del poema.

Palabras clave: Dante; *Divina Comedia*; alegoría; tipología.

[en] *Così parlare conviensi al vostro ingegno*: The Allegorical Dimension of Dante's *Commedia*

Abstract. The problem of allegory in Dante's *Comedy* is one of the most debated among scholars. This paper aims to analyze the question from the following assumptions: the examination of the intellectual and theological context of allegorical exegesis from the 12th to the 14th century; the relation between poetry and history through its connection with truth in the medieval reading field and its differences with the current concept of fiction; the seemingly contradictory testimonies of Dante around the figure of allegory; the critical appreciation of the allegory in twentieth century research, when the most important contributions in this matter were made; and, finally, the examination of some of the most relevant passages of the poem.

Keywords: Dante; *Divine Comedy*; allegory; typology.

Sumario. 1. Introducción. 2. El problema contextual: la alegoría en la época de Dante. 3. La reflexión teórica de Dante sobre la alegoría. 4. La lectura alegórica de la *Comedia* y el problema de la consideración crítica de la alegoría. 5. La variedad y dispersión alegórica de la *Comedia*. Notas para una taxonomía de las alegorías de la *Comedia*. 6. Conclusiones. Bibliografía

Cómo citar: Varo Zafra, J. (2020). *Così parlare conviensi al vostro ingegno*: la dimensión alegórica de la *Comedia* de Dante, en *Revista de Filología Románica* 37, 27-41.

1. Introducción

La cuestión que abordamos en este trabajo es el debate secular respecto a la naturaleza alegórica de la *Comedia* de Dante. Esta discusión trae a colación un plexo de elementos diversos cuya articulación, como bien han visto quienes más oportunamente se han ocupado del asunto², requiere de una cierta cautela crítica y combinatoria, puesto que cada uno de estos factores se desgrana, a su vez, en otros tantos que exigen también una particular atención por parte del estudioso. De este modo, podemos ordenar los problemas suscitados por nuestro tema en los siguientes grupos:

1. Un primer bloque estaría formado por las cuestiones contextuales: el problema del alegorismo universal del siglo XII, las restricciones a dicho alegorismo en los siglos siguientes, especialmente por parte de la Escolástica, y el alcance de estas restricciones en la praxis literaria de la época de Dante. Este punto se desglosa por tanto en una serie de aspectos teológicos y filosóficos; y otros de carácter poéti-

¹ Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura
Universidad de Granada
juanvaro@ugr.es

² Véase el punto cuarto de este trabajo.

co, que aludirían al género de la alegoría medieval con los rasgos retóricos, poéticos y hermenéuticos que en ella concurren³.

2. Un segundo aspecto, nacido del anterior, tiene que ver con la reflexión de Dante respecto a la alegoría. Las notas de Dante sobre la alegoría son (al menos en apariencia) contradictorias y problemáticas: contradictorias porque parece haber una disensión entre *Convivio*, en el que distingue entre la alegoría de los poetas y la de los teólogos, siguiendo la restricción escolástica de esta última para la historia sagrada, y la “Epístola a Cangrande”, en la que, contra lo anteriormente afirmado, reclama para la lectura de la *Comedia* la alegoría teológica; problemáticas porque sigue abierta la discusión sobre la autoría de la “Epístola a Cangrande”, lo que, a su vez, nos aboca a un problema de atribución hasta el momento irresoluble.
3. En tercer lugar, no debe obviarse que la sucesiva lectura alegórica o antialegórica de la obra de Dante ha estado en buena medida condicionada por el prestigio, descrédito o rehabilitación de la alegoría no solo desde el Romanticismo, sino incluso desde mucho antes, prácticamente desde que Pietro Bembo pretirió a Dante frente a Petrarca, y con ello, la propuesta poética dantesca frente al petrarquismo.
4. Por último, el problema fundamental del propio texto: su complejidad, variabilidad y densidad: entramado de muy diversos usos poéticos, de registros heterogéneos, que no solo permite interrogarse por el alcance de sus alegorías, sino, previamente, por la naturaleza, clases y sentido de estas.

En estas páginas pretendemos abordar sumariamente estas cuestiones, dar cuenta de las principales aportaciones críticas respecto a cada una, y finalmente, tras este examen, intentar presentar nuestra visión del problema.

2. El problema contextual: la alegoría en la época de Dante

Cuando Dante compone la *Comedia*, a comienzos del siglo XIV, la época del alegorismo universal había quedado muy atrás. Fue en el siglo XII cuando se había impuesto el concepto de *allegoria in factis*, cuyo origen habría que remontarlo a Beda. En *De Schematibus*, Beda diferenció la *allegoria in verbis*, de naturaleza retórica (De Bruyne 1958: 171), de la *allegoria in factis*, estableciendo así la distinción fundamental entre la alegoría cristiana, de naturaleza histórica, y la heredada de las retóricas clásicas y de la exégesis de los poetas grecolatinos⁴. En virtud de la *allegoria in factis*, el pensamiento medieval convierte un acontecimiento histórico en símbolo de otro también histórico o trascendente, como en la tipología en su sentido estricto, pero con un alcance universal, no limitado a la historia sagrada. La relación entre ambos sucesos, establecida por Dios, no es simplemente metafórica, sino del mismo género que aquella que une el significado al significante (Copeland 1997: 350; Strubel 1975: 352). La *allegoria in factis* se desglosa en dos dimensiones: una temporal, que entiende el tiempo como historia de salvación, circunstancia que aporta el sentido profundo de todos los acontecimientos históricos; y otra espacial, en la que el cosmos se entiende como espejo de Dios (Varo Zafra 2007: 407). Esta concepción del tiempo y del espacio llega a su culminación en la Escuela de Chartres y su lectura del *Timeo* platónico en el siglo XII (Varo Zafra 2007: 414-419). Así Bernardo Silvestre concibe la historia general en clave alegórica como la ya mencionada historia de salvación, lo que suponía romper con la distinción histórica hecha por Agustín. De este modo, la *allegoria in factis* se diferencia del *integumentum* desarrollado como *allegoria in verbis* por la historicidad de la primera frente al carácter retórico y ficticio del segundo, aunque ambos son, en sentido estricto, alegorías (Dronke 1986: 119-126).

El alegorismo universal comportaba problemas de diversa índole: desde el punto de vista teológico, abría las puertas al panteísmo a partir de la comprensión neoplatónica de la naturaleza, no ya como imagen de Dios sino como teofanía; desde el punto de vista de la expresión poética, justificaba la alegoría no solo como ornato, sino como elemento capital de la exposición teológica y filosófica. En este sentido, Dronke dice que la fábula, como fórmula de la narración alegórica, se contagia de la funcionalidad histórica de la alegoría

³ Sobre esta cuestión pueden verse, además de la bibliografía citada al final de este trabajo: Blair, H. A. (1982): “Allegory, typology and archetypes”. *Studia Patristica* XVII/1: 263-267; Boer, W. den, (1973) “Allegory and History”. Amsterdam: *Romanitas Christianitas. Studia J. H. Waszink oblate*: 15-27; Chydenius J. (1975): “La théorie du symbolisme médiévale”. *Poétique*, 23>: 322-341; Clifford, G. (1974): *The transformations of allegory*, London: Routledge and Kegan Paul Ltd; Copeland, R. (1997): “Rhetoric and Politics of the literal sense in Medieval Literary Theory: Aquinas, Wyclif and the Lollards”, W. Jost y M. Hyde (eds.), *Rethoric and Hermeneutics in our time: a reader*. Yale University Press: 335-357; Dawson, D. (1995): “Teoría del signo. Lectura alegórica e impulsos del alma en *De doctrina cristiana*”. *Augustinus*, 156-159: 63-8; Guinot, J.-N. (1989): “La typologie comme technique herméneutique”. *Cahiers de Biblia Patristica*, 2: 1-34; Fletcher, A. (2002): *Alegoría*. Madrid: Akal; Honig, E. (1982): *Dark conceit: the making of allegory*. Brown University Press; Quilligan, M. (1979): *The language of allegory*. London: Cornwell University Press; Sanmartín Bastida, R. y Vidal Doval, R. (eds.) (2005), *Las metamorfosis de la alegoría*. Madrid: Iberoamericana.

⁴ Aunque en el siglo II hay ya algunos precedentes (Justino, Clemente de Alejandría) de esta distinción entre *allegoria in factis* y *allegoria in verbis* (Pépin, 1987: 240-241), el fundamento de la elaboración de Beda cabe ubicarlo en el Agustín alegorista de *De Trinitate*, *Contra Fausto*, *De la utilidad de creer*, y *De la verdadera religión*. Por el contrario, el Agustín maduro (a partir del año 400 aproximadamente) de *De Doctrina Christiana* y de *La ciudad de Dios* se muestra mucho más reservado respecto a la *allegoria in factis*. Es especialmente relevante, en este aspecto, su concepto de “historia de salvación”, a partir de la separación de la historia sagrada de la historia de la ciudad terrena, y su crítica al milenarismo al entender que los mil años del reinado de Cristo anteriores al Apocalipsis se han de computar ya desde su resurrección. Estos mil años (cifra simbólica) que se inauguran con la resurrección de Cristo constituyen dicha historia de salvación.

(Dronke 1986: 55), haciendo imprecisa la frontera entre la alegoría poética y la alegoría teológica. Contra estos planteamientos reaccionaron los teólogos de la Escuela de San Víctor y los escolásticos que concebían el mundo como “expresión” y no como imagen o copia de las realidades celestes. Esta consideración segregaba el mundo natural (*vestigia Dei*) del mundo del hombre, imagen y semejanza de Dios (*imago Dei*). La diferencia exigió para el mundo natural un modo diferente de representación de la autorrevelación divina que delimitara y realizara la advertida especificidad del ser humano y, por otra parte, reforzara la entidad material del mundo (Blumenberg 2000: 51). Paralelamente, la Escolástica redujo la interpretación alegórica a la Biblia (y aun en esta muy restrictivamente), liberando la historia humana de todo carácter simbólico. De este modo, la presencia de Dios se distanciaba del mundo, convirtiéndose en una entidad esencialmente trascendente a la que solo se podía acceder, en parte, por medio de la teología negativa y la experiencia mística (Varo Zafra 2007: 445-471).

En el plano poético, esta operación contra el alegorismo universal reforzó el sentido literal de los textos sagrados, fundiéndolo con el sentido histórico (Synave 1926: 41-43); y, por extensión, de los escritos poéticos, a través de una reconsideración de la naturaleza de la metáfora y de la alegoría verbal que quedó comprendida dentro del significado literal, en una tendencia exegética que, viniendo de Agustín, cristalizó en las reflexiones de Hugo de San Víctor (Smalley, 1952: 100) y Santo Tomás. Este proceso intelectual redujo considerablemente el ámbito de actuación de la alegoría. La razón del empleo de la alegoría verbal, como el de los demás tropos, estriba, en este momento, en que permite el acceso a un mundo más alto de la inteligencia, a unas realidades ocultas a la experiencia común, aunque sin exceder el sentido literal. Pero debe tenerse siempre presente que, como recuerda Domingo Ynduráin, poesía e historia en la Edad Media concurren en sus fines didácticos y en su objeto: la verdad. Solo difieren en el modo de exposición de esta verdad: la forma directa de los historiadores y la forma oblicua de los poetas. Así pues, la alegoría se adhiere de forma consustancial a la poesía como instrumento liberador o desocultador de esta verdad (Ynduráin 1994: 419). En este sentido, debe recordarse con Umberto Eco que, con carácter general, la estética medieval no busca la belleza del objeto artístico o de la naturaleza, sino que pretende “captar todas las relaciones sobrenaturales entre el objeto y el cosmos, en el advertir en la cosa concreta un reflejo ontológico de la virtud participante de Dios” (Eco 1999: 27). Por este motivo, el lector medieval no tiene que elegir abruptamente entre la literalidad y la referencia histórica, ni diferenciar entre verdades de distinto grado, sino descubrir la verdad a través de su aprehensión en los enlaces entre la materia y el espíritu. El poeta, al revelar la abstracción tras la materia, contribuye a la armonía entre la razón y la revelación (Lynch 1988: 41-42).

Esta causa final de la poesía medieval la asocia, como hemos dicho, a la historia a través de su búsqueda común de la verdad trascendente; pero también, por el mismo motivo, ambas se relacionan con la profecía, tal como expone Agustín en *La Ciudad de Dios*: escindida la historia terrenal de la historia de salvación, esta adquiere una dimensión profética, en cuanto que la narración de un hecho pasado se confirma por su relación identificadora con un hecho futuro de igual signo. Este planteamiento rompe también la separación estricta entre sentido literal y alegórico y permite, por un lado, el desarrollo de la exégesis tipológica, y, por otro, la conformación de alegorías visionarias en las que la constatación de un acontecimiento se convierte en abstracción o se fía a un futuro indefinido, más allá del momento de la visión.

En *De Doctrina Christiana*, influido por las reglas hermenéuticas de Ticonio, Agustín propone un sistema de interpretación que atiende fundamentalmente al carácter general de la obra, de tal modo que las partes oscuras, alegóricas, no pueden arrojar, una vez desentrañadas, una lectura que contradiga a la que se deriva del conjunto. Esto quiere decir que la alegoría guarda con el todo una relación doble: por una parte, “profetiza” lo que se encuentra directamente expresado como “historia”; por otra, abre la pluralidad de significados posibles del sentido literal, al indicar un plexo de significación que, de otro modo, quedaría oculto⁵.

Por otra parte, es el Agustín de *De Doctrina Christiana*, el que no solo restringe la interpretación alegórica a la Escritura (Simonetti, 1994: 104-105), sino que da otro paso fundamental al acercar la lectura alegórica factual a la figura retórica clásica al incorporar el sentido figurado al literal:

Todas estas reglas (...) sirven para que se entienda de una cosa otra distinta, lo cual es propio de la expresión trópica (...). Porque en cualquiera parte donde se diga algo para que se entienda otra cosa distinta de lo dicho, hay locución trópica, aunque no aparezca el nombre de ese tropo en el arte de hablar o la retórica. (...). Pero basta ya con lo dicho de los signos que se refieren a las palabras⁶. (*De Doctrina Christiana* III, 37, 56).

⁵ Así lo expresa en el capítulo XXI del libro XIII de *La Ciudad de Dios*: “Algunos refieren a un sentido espiritual todo lo que se dice del paraíso donde, según narra la verdad de la Santa Escritura, estuvieron los primeros padres del género humano. (...) es decir, que no existieron aquellas cosas visibles y corporales, sino que se han expuesto o escrito así para significar realidades de la mente. Como si no fuera posible el paraíso corporal ante la posibilidad de entenderlo también como algo espiritual. Según eso, no habría dos mujeres, Agar y Sara, ni de ellas los dos hijos de Abrahán, (...) porque dice el Apóstol que en ellos están figurados los dos testamentos. (...) También pueden entenderse en la Iglesia estas realidades, mejor aún como indicios proféticos que preceden al futuro: así, el paraíso sería la misma Iglesia, como se lee de ella en el Cantar de los Cantares (...). No hay impedimento alguno para estas y otras semejantes interpretaciones espirituales del paraíso; con la condición, sin embargo, de que se crea fielmente la verdad histórica de los hechos aportados por la narración” (Agustín, 2001: 43-45). El subrayado es nuestro.

⁶ El subrayado es nuestro.

Así pues, en los escritos del Agustín último encontramos, respecto a la alegoría, dos operaciones de importancia: por una parte, la asimilación de la “profecía” alegórica a la “historia” literal; por otra, la asimilación de la “alegoría factual” a la alegoría retórica.

Santo Tomás sigue los planteamientos de Agustín, al que se remite expresamente cuando reconduce los tres sentidos figurales al literal (*Summa Theologica* I, I, qu. 1, 10, rep. 1, 2).

En conclusión, a comienzos del siglo XIV, la *allegoria in factis* sobrevive en zonas muy acotadas de la exégesis bíblica y con frecuencia convertida en un medio de enseñanza más que en una fórmula hermenéutica; la *allegoria in verbis*, en cambio, perdura en la poesía, y en la práctica oratoria como figura de ornato, que ya había dado lugar a la alegoría deliberada, género que, en la crítica posterior, a partir de finales del siglo XVIII, concentró todo el descrédito estético de la alegoría y, en consonancia, los esfuerzos críticos por demostrar que la alegoría de la *Comedia* era de una naturaleza distinta.

El problema radica, en suma, en que la distinción entre la alegoría de los poetas y la de los teólogos, que es clara en Alberto Magno, Tomás de Aquino y en diversas teorizaciones sobre la materia, se vuelve imprecisa en la práctica poética, en la que la ficción no siempre implica falsedad en el sentido actual del término (Moevs 2005: 236).

3. La reflexión teórica de Dante sobre la alegoría

Dante expuso sus ideas sobre la alegoría en *Convivio* y (si se acepta su autoría) en la “Epistola a Cangrande”. En *Convivio* II, 1, se hace eco de la ya apuntada diferencia entre la alegoría de los poetas y la de los teólogos. Al comentar la “Canción I”, explica que toda obra escrita (no solo la Biblia), tiene cuatro sentidos: literal, alegórico, moral y anagógico. Sin embargo, el texto de *Convivio* que nos ha llegado está corrompido en este punto, faltando la explicación del sentido literal, por lo que se nos hurta cómo comprende Dante la metáfora y su alcance en el ámbito del sentido literal, aunque parece indiscutible la autoridad de Aristóteles (Gilson 2004: 22 ss.) y Agustín en esta materia. Respecto al sentido alegórico dice que es “quello che] si nasconde sotto ‘l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna” (Alighieri 2014a: 214) y pone como ejemplo al Orfeo de Ovidio, interpretado como alegoría del hombre sensato. Dante no especifica que se trate del sentido tipológico de la exégesis teológica. El ejemplo de Ovidio nos hace pensar más bien en la alegoría como figura retórica⁷. Seguidamente, Dante distingue la alegoría poética de la teológica: “Veramenti li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo delli poeti seguitare, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato” (Alighieri 2014a: 214)⁸. Por tanto, de los cuatro sentidos, es el alegórico es que parece tener, en la consideración dantesca, una doble acepción: la alegoría retórica deliberada, o de los poetas; y la tipológica histórica de los teólogos, o de la exégesis teológica. Pero en ambos casos el sentido literal resulta fundamental. Desgraciadamente, tampoco podemos conocer con profundidad el concepto que Dante tiene del sentido alegórico porque se remite al penúltimo tratado del *Convivio* que no llegó a escribir, puesto que la obra quedó interrumpida en el tratado IV. No obstante, en los versos 37-42 del canto IV de *Paradiso*, Beatriz expone, a propósito del desigual modo en que Dante ve a los santos en el Paraíso frente a la realidad oculta de que todos se hayan en el Empíreo, la justificación de la alegoría⁹: mostrar la más alta verdad del modo que pueda ser aprehendida por los sentidos humanos:

Qui si mostraro, non perché sortita
sia questa spera lor, ma per far segno
della spiritual c’ha men salita.
Così parlar conviensi al vostro ingegno,
però che solo da sensato apprende
ciò che fa poscia d’intellecto degno
(*Paradiso*, IV, vv. 37-42).

En este pasaje, Dante acusa expresamente la influencia del *Timeo* (*Paradiso*, IV, vv. 49-57), y el recurso al *integumentum* como instrumento esencial para la exploración de las realidades trascendentes y, de paso, para poder dar una cierta entidad a la “geografía” del Paraíso, como espacio poético (Dronke 1986: 28-29).

Al mismo tiempo, establece una comparación entre la exégesis alegórica de la imagen del cielo platónico y la posible intención del autor del *Timeo* al presentarnos esta disposición del mundo ultraterreno. El resultado de

⁷ Así lo muestra G. Fioravanti en su anotación a este pasaje y su remisión a la figura retórica del *integumentum*. (Alighieri, 2014a: 215).

⁸ Ascoli y Fioravanti han interpretado este fragmento afirmando que cuando Dante dice que no seguirá la alegoría de los teólogos parece referirse a la exégesis alegórica; pero cuando dice que toma el sentido de los poetas, se refiere claramente a la escritura, no a la interpretación. En otras palabras, presenta la diferencia entre alegoría y alegoresis, aunque para elidirla parcialmente, porque en *Convivio*, frente a otros ejemplos medievales de alegoría, Dante es al mismo tiempo autor y exégeta (Ascoli, 2010: 131; Alighieri, 2014a: 214-215).

⁹ En este sentido, dice Mazzotta: “Dante further elucidates this mode of representation, which he says is true not only for *Paradiso*, but also for Scripture, for all the iconography of the churches. It’s is necessary to speak in a way that accommodates itself to our limited faculties, that ‘condescends to your capacity, and attributes hands and feet to God, having other meaning’, which is the very definition of allegory” (Mazzotta, 2014: 193).

esta comparación es el siguiente: lo que el peregrino ve es una imagen alegórica, signo de la realidad celeste. Esta imagen admite dos significados de distinta naturaleza, como se colige de la explicación de la intención platónica, porque esta soporta dos posibilidades interpretativas: o bien Platón cree firmemente que las almas regresan realmente a sus estrellas, en cuyo caso está en un error risible, puesto que su intención coincide con el sentido literal estricto, que es falso al no coincidir, pese a la apariencia, con la recta interpretación ofrecida por Beatriz¹⁰; o bien pretende dar a entender que la influencia de estas estrellas regresa a ellas, tras la muerte del individuo, en cuyo caso, el discurso del *Timeo* sería una alegoría de base metonímica, consistente en la sustitución de la influencia (concepto realmente significado) por el alma influida; y, por tanto, una alegoría retórica como tal figura de pensamiento. Esta alegoría apuntaría a un hecho realmente constatable: la influencia de los astros en el comportamiento humano, cuestión que Dante admite matizadamente en *Purgatorio*, XVI. Pero lo que se alegoriza no es el hecho en sí (lo que abriría la puerta a un cierto modo de tipología), sino la imagen del regreso de las almas en el poema.

La explicación de Beatriz, por su parte, alegoriza el *Timeo*, es decir, lo transforma en una imagen didáctica de una realidad más alta. Pero al atribuir a Platón esta intención (en la segunda posible interpretación arriba señalada), es decir, la de presentar una metáfora (no una metonimia en esta ocasión) del mundo celeste (Alighieri, 2012: 102-104) lo desplaza inmediatamente hacia la alegoría retórica, bien porque, siguiendo la lógica de *Convivio* II, 2, 5, esta intención se atribuya al Platón autor, bien porque la imagen se objete al presentarse expresamente como tal, esto es, solo como imagen. En tal caso, también formaría parte del sentido literal, puesto que la metáfora, con la dimensión cognitiva advertida ya por Aristóteles, se considera incluida en este. Cuando Mazzotta, en su examen de este pasaje advierte respecto a las palabras de Beatriz que

She's distinguishing between biblical theology and philosophical allegory, the language of metaphor in the Bible and the language of metaphor and truth in Plato. Dante is clearly legitimizing his own use of metaphor, for the whole poem we read is indeed a metaphorical journey whereby Dante is simultaneously both biblical and philosophical. He's the common ground, the metaphorical language that both the Bible and Plato will use, and then applying it in his own work (Mazzotta, 2014: 193-194)

Estaría, en realidad, dejando fuera de esta alegoría de los teólogos la tipología, justamente, el sentido que más problemático nos parece en su aplicación a la *Comedia*, puesto que excede los límites de la alegoría retórica. La extensión de este pasaje a la comprensión de todo el poema es coherente con la comprensión agustiniana de la alegoría, pensada más como una figura que informa del sentido general de la obra y que, por lo tanto, se confirma con esta misma, que como una pieza fragmentaria con un sentido que difiere del general.

Regresando a *Convivio*, el sentido moral, por su parte, resulta común a teólogos y poetas: “Lo terzo senso si chiama morale, e questo è quello che li lettori deono intentamente andare apostando por le Scritture ad utilitate di loro e di loro discenti” (Alighieri 2014a: 216). Dante usa como ejemplo el pasaje de la transfiguración del Evangelio de Mateo (17, 1-9)¹¹.

El sentido anagógico es el espiritual y remite a la vida futura: “E in dimostrare questo, sempre lo litterale dee andare innanzi, sì come quello nella cui sentenza li altri sono inchiusi, e sanza lo quale sarebbe impossibile ed irrazionale intendere alli altri, e massimamente allo allegorico” (Alighieri 2014a: 218). Como se está viendo, Dante insiste en estas páginas en la importancia fundamental de comenzar por el sentido literal y comprenderlo antes de pasar a los otros, porque es la base y materia de los demás. En el comentario de sus poemas incluidos en *Convivio*, Dante solo aplica sistemáticamente los sentidos literal y alegórico (en su dimensión poética) y muy ocasionalmente el moral (Molina Castillo en Alighieri 2005: 40-44).

Si el análisis del concepto de alegoría en *Convivio* resulta incompleto por la corrupción del texto y la interrupción de la composición de la obra, la “Epistola a Cangrande” complica aún más la situación, en primer lugar, por las dudas respecto a su autenticidad; y, en segundo lugar, porque parece contradecir lo expuesto en *Convivio*. Veamos ambas cuestiones separadamente.

La “Epistola a Cangrande” fue atribuida por vez primera a Dante por Andrea Lancia en 1343 (Azzetta, 2003: 35 ss.). Desde comienzos del siglo XIX se ha puesto en duda su autoría sin que, por el momento, la crítica dantista haya llegado a un consenso en un sentido u otro, ni siquiera respecto a quién le corresponde la carga probatoria, si a los que sostienen la autoría de Dante (Hollander, Padoan, Cecchini, Bellomo, Villa) o a los que la discuten, en todo o en parte, (Dronke, Baránski, Kelly, Brugnoli, Casadei, Ginzburg).

Desde la publicación del trabajo de Azzetta sobre los comentarios de Andrea Lancia, a propósito del estudio del Manuscrito de la Biblioteca Nazionale Centrale de Firenze II, I, 39 (Azzetta, 2003), el debate respecto a la “Epistola a Cangrande” ha girado en torno a las siguientes cuestiones, algunas ya consideradas desde el siglo XIX, otras planteadas, o reformuladas, posteriormente: 1. La anomalía de la transmisión directa del texto en nueve manuscritos tardíos, de los cuales, los tres más antiguos (de mediados del siglo XV) solo contienen los cuatro primeros párrafos, aquellos que la mayor parte de los estudiosos considera que indubitable-

¹⁰ “Quel che Timeo dell'anime argomenta / non è simile a ciò che qui si vede, / però che, come dice, par che senta” (vv. 49-51).

¹¹ En realidad, entiende por moral lo prudencial. Así la explicación tropológica del pasaje de la transfiguración, que tanto podría sugerir, se resuelve en una enseñanza de razón práctica: “alle secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia” (Alighieri 2014a: 216).

mente de Dante (Manzini, Dronke, Ginzburg). 2. La dificultad de establecer la fecha en la que la “Epístola” pudo ser enviada (si es que lo fue) a Cangrande. Algunos dantistas consideran que la “Epístola” no llegó a enviarse por la muerte del autor en 1321 (Bellomo, 2015), o por una serie de circunstancias personales previas, como señala Azzetta, quien considera que la “Epístola” debió escribirse en 1318 o 1319, antes de la partida del poeta a Rávena por el posible deterioro de su relación con Cangrande; y que esta se difundió *post mortem* junto con el *Paradiso* completo por los hijos de Dante. Sin embargo, Casadei se pregunta por qué no hay en la “Epístola” ninguna referencia a la remisión anterior a Cangrande de los veinte primeros cantos de *Paradiso*, o por qué Iacopo Alighieri no da muestras de conocerla (Casadei, 2016: 222-224); 3. El problema de la posible transmisión indirecta a través de comentarios que, desde el siglo XIII, acusarían conocer total o parcialmente el contenido de la “Epístola”. En este punto, encontramos las siguientes posiciones: la de aquellos que, como Azzetta, consideran que, aunque la primera atribución es la de Lancia (anterior, por tanto, a la que se consideraba primera, la de Filippo Villani a comienzos del siglo XV), se detectan alusiones a la “Epístola” en los comentarios de Boccaccio, Pietro Alighieri, Iacopo della Lana y Guido da Pisa (Azzetta, 2003: 35). En opinión de Villa, estos datos desplazan la carga de la prueba a los que sostienen la hipótesis de la falsedad. Son estos los que, afirma, deben encontrar en los veinte años posteriores a la muerte de Dante una documentación que justifique la falsificación (Alighieri: 2014a: 1566-1567); y la de quienes, por el contrario, se preguntan por qué estos comentaristas del Trecento no la mencionan, a pesar de conocer su contenido. Para estos la conclusión es clara: la “Epístola” es un constructo elaborado a partir de pasajes de estos comentarios (Ginzburg, 2009: 128). La razón aportada por Ginzburg es, no obstante, conjetural: “Mais peut-on penser qu’Andrea Lancia, qui connaissait l’Épître à Cangrande, ne l’ait pas transmise à Boccaccio? Et si c’est ce qui s’est passé, pourquoi Boccaccio qui a puisé de manière répétée dans l’Épître à Cangrande, n’a-t-il jamais révélé ses sources?” (Ginzburg, 2009: 138), y sirve de transición para tratar de demostrar en este mismo trabajo que Boccaccio es el verdadero autor de la “Epístola”. El debate recientemente se ha enriquecido con las aportaciones de Bellomo (2005) y Azzetta (2003), entre los defensores de la autoría dantesca, y Casadei (2016¹²), entre otros, contrario a la autenticidad del documento. Este último se ha apoyado en argumentos de diversa índole para acreditar la posterioridad de la “Epístola” respecto a estos comentarios, que podemos clasificar del siguiente modo: a. Argumentos contextuales de carácter conjetural: los relativos a la ausencia de reconocimiento del origen dantesco de los contenidos de la “Epístola” en los comentarios previos a Lancia; y otros relativos a la relación entre Dante y Cangrande a tenor de lo expuesto en la “Epístola”; b. Argumentos derivados del cotejo de los comentarios y la “Epístola”, especialmente en lo relativo al “accessus”, que dan como más económica la cronología actualmente conocida, con la primacía de Lana, seguido por Guido y luego por la “Epístola” (Casadei, 2016: 226-234). 4. Finalmente, dice Casadei, el problema derivado de la lectura que la “Epístola” realiza del incipit del *Paradiso*, en el que se equipara la gloria y la luz divinas, contra el tenor literal del poema y otras fuentes (Casadei, 2016: 234-236) en contestación a los argumentos apuntados por Bellomo sobre esta cuestión.

Además, el contenido de la epístola deviene polémico en dos aspectos: la referencia a la obra como “comedia”¹³ y su explicación; y la afirmación de que esta debe ser leída como alegoría teológica. Respecto a este último asunto, que es el que nos concierne, Dante (o el autor de la “Epístola”) reclama para la *Comedia* la interpretación alegórica de los teólogos, afirmando el significado polisémico del poema al distinguir el sentido literal, al que también denomina “histórico” y el figurado alegórico, moral o anagógico: el sentido literal del poema es el estado de las almas después de la muerte; en cambio respecto al sentido alegórico, afirma lo siguiente “Et si totius operis allegorice sumpti subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem est iustitie premiandi et puniendi obnoxius, manifestum est in hac parte hoc subiectum contrahi, et est homo prout <merendo> obnoxius est iustitie premiandi” (Alighieri, 2014a: 1504).

Como puede verse, la “Epístola” tampoco resulta aclaratoria respecto a esta cuestión porque, aunque Dante asocia el sentido literal con el histórico, este está vinculado al sentido literal mediante la relación de ambos con la verdad y la incorporación de la metáfora y los sentidos derivados de la recta interpretación de las figuras retóricas articuladas en el texto, que son comprendidas también como parte del sentido literal. Por otra parte, lo escueto de la exposición de la “Epístola” no permite precisar con seguridad el alcance de la reflexión (¿pseud?) dantiana puesto que lo que describe como sentido alegórico es, más bien, el tema de la obra: la libertad humana y la responsabilidad derivada de ella (Dronke 1986: 5), tal como lo expusiera Agustín en *Contra Fortunatum* y *Confesiones* (VII, iii, 5) (Ricoeur 2006: 35-40; Blumenberg 2003: 218-219) y que Dante explica en *Purgatorio*, XVI.

Hollander, sin embargo, considera que la “Epístola”, de cuya autoría no recela, habilita la idea de que Dante compuso la *Comedia* según los cuatro sentidos de la Escritura, contra el criterio de Aquino y del propio Dante expresado en *Convivio*; incluso fuerza, a nuestro juicio, la interpretación de este texto al sugerir que el último párrafo de *Convivio* II, 1 (Alighieri 2014a: 220) puede interpretarse como su voluntad de que esta obra sea, en puntos concretos, leída según la doctrina de los cuatro sentidos (Hollander 1969: 23-39). El juicio de Hollander resulta a todas luces exagerado por cuanto en el texto, como se ha visto, Dante solo apela en una ocasión al

¹² Anotamos su última revisión de la cuestión. Casadei ya había abordado el tema en trabajos previos (Casadei, 2014).

¹³ Sobre esta cuestión, y desde la defensa de la autoría dantesca de la epístola, véase el “Comento” de Claudia Villa a su edición del texto en Dante, 2014a: 1568-1578. En sentido contrario, Kelly (1989).

sentido moral (que él mismo considera compatible con la alegoría poética); y, cuando se detiene en el sentido anagógico, lo hace a propósito no de su obra, sino de un pasaje bíblico, como explica Gianfranco Fioravanti en nota a este pasaje en su edición de *Convivio* (Alighieri 2014a: 221-222, n. I 15).

Por otra parte, tanto en *Comedia* como en *Monarquía*, Dante advierte del peligro del abuso de la alegoría y se muestra a favor del uso restrictivo de esta figura y su interpretación, en consonancia con la tendencia escolástica. Así, en *Paradiso*, XIII, 127-129, Santo Tomás parece advertir contra el uso indiscriminado de esta interpretación:

si fé Sabellio e Arrio e quelli stolti
che furon como spade a le Scritture
in render torti li diritti volti.
(*Paradiso* XIII, 127-129).

Dante sigue aquí efectivamente a Tomás de Aquino (*Summa contra Gentiles*, IV), quien ya había asociado a Arrio y a Sabelio como herejes contra la Trinidad, por más que el error del primero naciera de su oposición al segundo (Emery, 2008: 88-89). La condena de Arrio explicada en el último de estos versos está relacionada con la exégesis alegórica con la que se asoció el arrianismo y, en general, la exégesis alejandrina tras el Concilio de Nicea en 327. Precisamente, a partir de ese momento, a lo largo de la segunda mitad del siglo IV, se buscó una fórmula hermenéutica que no interpretara aisladamente pasajes de la Escritura arrojando lecturas contrarias a su sentido general.

Por su parte, en *Monarquía* también se censura el abuso de la exégesis alegórica que ve algo donde no hay nada o algo distinto de lo que realmente hay, a partir, de nuevo, de los argumentos de Agustín expuestos en *La Ciudad de Dios* y *De Doctrina Cristiana* (Pépin 1971: 59), dos textos, como se ha visto, muy restrictivos respecto a la alegoría:

Propter secundum ídem ait in *Doctrina Cristiana*, loquens de illo qui vult aliud in Scripturis sentire quam ille que scripsit eas dicit, quod “ita fallitur ac si quisquam deserens viam eo tamen per girum pergeret quo via illa perducitur”; et subdit: “Demonstrandum est, ne consuetudine deviandi etiam in transversum aut perversum ire cogatur”¹⁴ (Alighieri, 2014a: 1262-1264).

Por el momento, señalaremos que estos indicios, junto a la inclinación de Dante a alertar al lector de la presencia de alegorías, cuando no son obvias, impiden, a nuestro juicio, una lectura tipológica (en el sentido histórico del término) casi general, como proponen Auerbach y Hollander, entre otros.

4. La lectura alegórica de la *Comedia* y el problema de la consideración crítica de la alegoría

La alegoría cayó en descrédito al final de la Edad Media, con vacilaciones en el Renacimiento (Compagnon 2006: 11-12; Ynduráin 1994, 414 ss.) y, tras el paréntesis barroco, de forma decidida en el Romanticismo (Varo Zafra 2007: 483 ss.; Muzzioli, 2016: 133 ss.). La crítica del siglo XX, especialmente en su primera mitad, ha tenido muy presente la minusvaloración “estética” de la alegoría como un prejuicio activo en la lectura de la *Comedia* (Míneo, 2016: 41 ss.): se trataba de “salvar” a Dante del alegorismo poético, de exonerar su obra de una práctica medieval considerada desde comienzos del siglo XIX como antipoética por oposición al símbolo. La posterior rehabilitación de la alegoría, sobre todo a partir de Benjamin, la hermenéutica gadameriana (Gadamer 1996: 108- 120) y los estudios teológicos del mediados de siglo XX, centrados en la interpretación de la Biblia, con especial atención a la tipología (De Lubac, Danielou, Pépin, Louth, Simonetti, Cahill...) (Mayesti, 2001: 140 y ss.), ha desterrado, en parte, este prejuicio crítico y permitido una lectura de la *Comedia* más cercana a su contexto histórico y cultural. No obstante, creemos que el esfuerzo por parte de algunos estudiosos (tal como se verá más abajo) por proyectar sobre extensos pasajes de la *Comedia* la interpretación tipológica ha respondido a un impulso de sobreinterpretación que obedece, en cierta medida, a los siguientes objetivos: reforzar el sentido histórico estricto, no solo literal, del texto, obviando, tal vez, los vínculos específicos que en la Edad Media existen entre ambos, y a los que apela el propio Dante en *Convivio*; rechazar o reducir al mínimo la dimensión alegórica (en el sentido de la alegoría retórica) del poema, juzgando aún esta forma como poco poética frente a la mayor sugerencia estética de la tipología; y aplicar los cuatro sentidos de la Escritura al texto como ejercicio de libertad o subjetivismo crítico, más allá de los problemas y contradicciones que esta lectura genera respecto al conjunto de la *Comedia*. A estas cuestiones dedicamos este epígrafe.

Se debe a Auerbach, Singleton y Gilson, principalmente, la conformación de esta alegoría tipológica dantesca. Es interesante recordar aquí que, pese a lo expuesto en la “Epístola”, la lectura tipológica de

¹⁴ “Per quanto riguarda il secondo, lo stesso nel *De Doctrina Cristiana*, parlando di chi attribuisce alle Scritture un significato diverso da quello di chi le ha scritte, dice che “così si erra come quando si smarrisce la via, ma con un lungo giro si arriva lo stesso al punto al quale la via conduce” e aggiunge: “Bisogna dimostrarlo, perché l’abitudine del deviare non porti ad andare per vie traverse o perverse” (Alighieri, 2014a: 1263-1265).

Dante, salvo algún caso dudoso, no se había aplicado hasta el siglo XX (Hollander 1969: 19-20). Gilson habla de dos familias de símbolos en la obra de Dante: los de *Vita nuova* y *Convivio*, por una parte, a los que considera alegorías abstractas cercanas al alegorismo del *Roman de la Rose*; y aquellos de la *Comedia* que poseen una dimensión histórica generadora de un sentido simbólico ulterior (Gilson 2004: 268-275). En una línea similar, Singleton afirma que Dante ocupa el lugar de Dios en su poema, de forma que el poema sería alegórico en su “dimensión subjetiva”, según la cual el viaje de Dante además de su valor propio, porta una segunda significación; y simbólico en su “dimensión objetiva”, en la que muchos detalles aparentemente gratuitos tienen una función precisa por la voluntad del poeta (Singleton 1950 y 1978). En nuestra opinión, la diferencia entre símbolo y alegoría, por una parte; y entre las dimensiones objetiva y subjetiva que expone Singleton, por otra, resultan anacrónicas para el pensamiento medieval. Sus análisis de algunos ejemplos en la *Comedia* parecen también más próximas a la sensibilidad y categorías del crítico de su tiempo que a las del lector medieval contemporáneo a Dante, como ya advirtiera Pépin (Pépin 1971: 25-30).

Auerbach, por su parte, se esfuerza en hacer una lectura tipológica de la *Comedia* que escape a la abstracción de la alegoría medieval (Auerbach 1998, 2001, 2008). Para Auerbach los personajes que el poeta encuentra en el ultramundo son los antitipos de sí mismos cuando estaban vivos. Sin embargo, su tesis presenta algunas dificultades importantes: en primer lugar, es muy dudoso que Dante pretendiera otra cosa que componer una ficción. Esto es, la tipología de la *Comedia*, si se admite esta conceptualización, no puede equipararse cabalmente a la bíblica, puesto que su alcance histórico es de naturaleza poética; en segundo lugar, el poema de Dante incorpora muchos personajes de la historia pagana, además de figuras mitológicas. Unos y otros parecen preocupados igualmente por la lectura tipológica, según la tesis de Auerbach. Así lo señala expresamente al hablar del sentido tipológico de figuras como Catón o Virgilio. Pero una exégesis originalmente cristiana como la tipología no puede lícitamente aplicarse a personajes de la historia profana y seres mitológicos totalmente ficticios (Pépin 1971: 40-44). Admitir esta lectura del poema de Dante sería sobrepasar la restrictiva interpretación tipológica de su tiempo y retornar al alegorismo universal de la *allegoria in factis*.

Pépin establece una distinción radicalmente separada entre el sentido literal de los poetas (la ficción) y el sentido literal de los teólogos (la historia). De tal modo que lo que distingue ambas alegorías no es su sentido figurado sino su sentido literal. En su opinión, la diferencia entre *Convivio* y la “Epístola” (sobre cuya autoría expresa muchas dudas) es que en esta última el sentido literal deja de entenderse como ficticio. Esto nos llevaría a pensar, siguiendo a Pépin, que Dante concibe su poema como una “mentira verdadera”, esto es como poseedor de una verdad análoga a la de la historia. En su opinión, el problema está en *Convivio*: ¿cómo puede el autor mezclar los dos sistemas de referencia, definir la letra y la alegoría en la perspectiva de las ficciones poéticas, dejando a la Biblia el sentido moral y anagógico? Esto supone, concluye Pépin, reivindicar para las canciones una exégesis híbrida, mitad poética, mitad teológica, y da a pensar que Dante ha dudado entre estos dos registros, de los que él mismo ha señalado su incompatibilidad (Pépin 1971: 65-69). El problema se esclarece, al menos en parte, si consideramos, como se ha expuesto más arriba, la relación estrecha entre lo literal y lo histórico en la escritura medieval. De este modo, lo literal se asocia a lo histórico y a lo alegórico en un nivel más profundo que el mero ornato retórico, sin necesidad de optar por la tipología o alegoría de los teólogos.

Peter Dronke, en su examen de la alegoría de Dante, toca una de las claves de este debate: la proyección de la lectura moderna desatendiendo las pautas medievales de comprensión del poema. Así, a su juicio, parece como si la teoría poética medieval fuera incapaz de reconocer o caracterizar aquello de la poesía medieval que todavía interesa y gusta hoy día. Con esta reflexión Dronke apunta a la abismal separación entre el gusto medieval y su sentido de la utilidad de la poesía, y la sensibilidad estética contemporánea que proyecta sus categorías sobre la poesía medieval y rechaza, al mismo tiempo, las categorías poéticas propias de dicho momento histórico (Dronke 1986: 1). En este sentido, considera que, aunque el concepto de figura o tipo puede ser válido, hay otros conceptos de raíz propiamente medieval que también pueden ser útiles y resultan más cercanos a Dante como metáfora, imagen, símbolo o *integumentum* (Dronke 1986: 5). Particularmente, el *integumentum* no es en Dante una ficción arbitraria, sino que apunta a un entendimiento de lo que no puede ser conocido por completo (Dronke 1986: 31), en una concepción agustiniana sobre la que había abundado Bernardo Silvestre para elaborar su teoría de la ambigüedad del lenguaje; y Juan de Salisbury para la lectura cristianizada de la *Eneida* y otros autores paganos (Goodman, 2000: 234). En estos casos, el *integumentum* no opera como una mera figura de ornato, sino como un elemento estructural del discurso. Ahora bien, pese al valor significativo del *integumentum*, en Bernardo Silvestre este permanece como una figura distinta de la alegoría, puesto que el carácter fabuloso del primero lo aparta de la historicidad de la segunda.

Del estudio de Dronke nos interesa especialmente el examen de la relación entre la *Comedia* y las alegorías precedentes, sobre todo las de Alain de Lille, por lo que supone en la recuperación para la crítica dantesca de aquella particular forma de la alegoría medieval que ha resultado más incómoda para la estética moderna. Dronke detecta la influencia del *Anticlaudianus* en la *Comedia*, especialmente en lo relativo al carácter visio-

nario y profético de ambos poemas. Alain de Lille había designado tres sentidos para su obra correspondientes a los sentidos literal, tropológico y alegórico, pero no en un sentido tipológico histórico, sino cosmológico (Varo Zafra 2007: 401). El *Anticlaudianus* traza paralelismos entre el proceso cósmico de creación y el poético: la naturaleza en el poema de Alain de Lille, al crear al hombre nuevo, imita a Dios cuando crea el mundo. Esta idea de creación poética visionaria no está muy lejos de la concepción dantesca. En efecto, Dante expresa en la *Comedia* la noticia de que el poema es producto de un sueño visionario: *Inferno*, II y XVII; *Purgatorio*, XXVII, y, sobre todo, *Paradiso*, XXXIII.

Pero hay unas diferencias importantes entre ambos: en el *Anticlaudianus*, puesto que hasta los personajes tienen nombres alegóricos, parece descartarse un sentido literal histórico más allá del alegórico; en cambio, en la *Comedia*, no solo la mayor parte de los personajes son reales, sino que hay continuas referencias a la historia sagrada, antigua y contemporánea (Dronke 1986: 11-13)¹⁵. Por otra parte, el género de la alegoría visionaria suele incorporar su propia exégesis mediante un comentario aclaratorio del sentido de sus imágenes. Esta circunstancia hace que, paradójicamente, esta sea un género que no admite la exégesis alegórica puesto que el comentarista se encuentra ya con la explicación del autor incorporada en el texto mismo. Sin embargo, Dante renuncia a este procedimiento y suele hurtar al lector la explicación de sus alegorías, incluso en las más claramente deliberadas (las tres bestias de *Inferno*, I, por ejemplo).

La interpretación que considera el conjunto de la *Comedia* como una alegoría global en la que se insertan otras alegorías concretas ha sido desarrollada por John Freccero a partir de la comparación entre el poema de Dante y las *Confesiones* de San Agustín. Para Freccero, resulta evidente que Dante quiere, como Agustín anteriormente, que su obra tenga un valor ejemplar para los lectores, subrayado por la fuerza del testimonio narrado en primera persona. La ejemplaridad transforma la experiencia personal en alegoría que muestra cómo una vivencia aparentemente única, vista desde la perspectiva de la eternidad, es una revelación del plan de la Providencia para todos los hombres (Freccero, 2019: 22-25). Ahora bien, cabría preguntarse qué clase de alegoría es esta. En principio, habría que apuntar la siguiente diferencia entre los textos de Agustín y Dante: en el caso de las *Confesiones*, la alegoría consiste en una proyección de los argumentos de salvación en un plano general, pasando así de la experiencia individual al ámbito universal ejemplar; en cambio, en la *Comedia*, junto a esta operación ejemplarizante, hay otra alegoría previa: el viaje del peregrino a través de los tres mundos ultraterrenos: la conversión se desarrolla en un discurso alegórico que es, también, una ficción generadora de su propia realidad, aun cuando bajo los parámetros didácticos de la escritura medieval vistos más arriba. La alegoría que conforma la *Comedia*, en la que se crean unos espacios simbólicos que tienen por objeto mostrar cómo la conversión del peregrino, desde la muerte simbólica del descenso al infierno (Freccero, 2019: 25) hasta su encuentro con Dios en el paraíso celeste, tiene, a nuestro juicio, su fundamento en el Libro VII de las *Confesiones*, precisamente el texto propuesto por Freccero como referente del poema de Dante, aunque en otro sentido que se suma al propuesto por este. En *Confesiones*, VII, Agustín introduce la necesidad de recurrir a una alegoría espacial del alma en cuyo centro tenga lugar el encuentro con Dios, evitando la confusión de una con otra, puesto que, para Agustín, Dios está en el centro del alma, pero también sobre ella. De este modo, el espacio interior alegórico del alma debe ser lo suficientemente extenso e inequívoco como para penetrar en él y para, al mismo tiempo, poder elevar la mirada y descubrir a Dios¹⁶ (Cary, 2000: 64 ss. y 125 ss.)¹⁷. Se trata de una alegoría retórica, esto es, no tipológica, que tiene como argumento la vida mística del alma, en la dinámica agustiniana de la caída, conversión y redención. El *Paradiso* dantesco es el espacio interior del encuentro con Dios y la redención, expresado en una alegoría poética (*Paradiso*, IV) sobre la que se proyecta otra de carácter ejemplar.

Finalmente, la Asociación Complutense de Dantología ha desarrollado en estas dos últimas décadas una metodología que se ha ocupado especialmente de la naturaleza alegórica de la *Comedia* desde nuevos planteamientos (Arqués, 2011). Este método impone al nivel literal una exégesis que “en vez de esconder significados *sotto bella menzogna* (Cv. II I 2), muestra analíticamente otros significados que la superan, y que en un primer nivel —esto es lo decisivo— no sobrepasan el sentido literal” (Nava Mora, 2017: 16).

Así Carlos López-Cortezo ha abordado el estudio de los símiles (1994a, 1994b, 1998), subrayando su carácter conceptual alegórico en la estructura del poema; Juan Varela-Portas ha indagado también en el estudio del símil en Dante (2002a) en una propuesta de lectura alegórica para toda la *Comedia*:

El análisis de los símiles nos lleva a entender que toda la *Commedia* viene recorrida por un río subterráneo, un cauce oculto de significado alegórico que la subyace por entero y que es el que realmente la estructura, la ordena, la conforma como texto. Este río soterrado aflora aquí y allá a la superficie en pasajes y figuras cuyo significado literal la tradición exegética ha visto insuficiente para explicarlos, pero ello no implica que no exista en los otros

¹⁵ Anotemos como precedente la canción “Tre donne intorno al cor mi son venute”, en la que el poeta presenta una alegoría compleja en la que se mezclan personificaciones de ideas abstractas, en las cuatro primeras estrofas, y alusiones autobiográficas y doctrinales de carácter político en la quinta. Como advierte Varela-Portas en su presentación del poema, esta alegoría cuenta con precedentes en la poesía trovadoresca y en la tradición italiana (Alighieri, 2014b: 352). Véase sobre esta canción Varela-Portas, 2007.

¹⁶ Sobre esta cuestión, véase Freccero, 2019: 431-450, especialmente 449-450.

¹⁷ Véase también *Confesiones*, X.

pasajes y figuras en los que la crítica no ha considerado necesario desvelar un significado ulterior al literal. Es la *vera sententia* de la obra, sin la cual se la mutila, como dice Singleton (Varela-Portas, 2002b: 284)¹⁸.

En su trabajo sobre el ordenamiento del *Paradiso* (Varela-Portas, 2002b), el autor advierte un tono profético en el poema en el sentido que Agustín considera la profecía en *Super Genesi litteram*, a la luz del comentario de Aquino en *Summa Theologica*: un doble proceso de infusión de imágenes y claves exegéticas en el que resulta particularmente relevante lo histórico y lo autobiográfico, “fingidamente autobiográfico en este caso” (2002b: 289). Esta es, en nuestra opinión, una de las claves de la cuestión: las imágenes y su exégesis, producidas en el rapto místico que supone el poema (2002b: 289) se contextualizan ya en una alegoría previa que sirve de fondo a su despliegue. Como se ha dicho a propósito de la comparación entre la *Comedia* y las *Confesiones*, este es el elemento que, desde el punto de vista de la alegoría, diferencia ambos textos: el agustiniano es una autobiografía espiritual que revisa su vida mística¹⁹ con carácter ejemplar. En cambio, en la *Comedia*, la alegoría es doble, porque el alegorismo ejemplarizante no recae sobre el relato de la vida mística, sino sobre una visión alegórica que, paradójicamente, conforma su propio sentido literal ficcional. Constituye, en palabras de Ynduráin, “una forma oblicua de la verdad”, es decir, una alegoría, pero no tipológica.

Sobre este fondo, alegórico y literal a un tiempo, pero no histórico en el sentido estricto de la tipología bíblica, se conforman una serie de alegorías expresadas a través de visiones, símiles y gestos. Tal como dice Ascoli:

On the one hand, it is surely significant that the *Commedia* can be said to express both the moral-tropological and anagogical senses not allegorically at all, but literally: in Dante-pilgrim’s imitatio Christi (...); in Dante-poet’s representation of “the state of the soul after death”. On the other, in the midst of that “literal” journey Dante presents us with his representation of Geryon which is not only an allegory of the sin of fraud, but also the embodiment of poetic allegory (Ascoli, 2010: 135).

5. La variedad y dispersión alegórica de la *Comedia*. Notas para una taxonomía de las alegorías de la *Comedia*

En *Vita nuova*, Dante nos ofrece un modelo complejo de alegoría heredado de Boecio pero con una orientación vivencial que le da un sentido nuevo en cuanto a la dimensión histórica del sentido literal (Scrimieri 1999: 34-38). Este valor histórico, que afecta al sentido literal, no la convierte, a nuestro juicio, en *allegoria in factis*, porque para ello sería necesario que hubiera dos momentos históricos en los que el primero prefigurara el segundo con el modo de relación expuesto más arriba. Tal cosa no se da en *Vita nuova*. En *Convivio*, como ya se ha advertido, predomina la alegoría de los poetas o alegoría retórica, con los comentarios en prosa a las canciones. Dante alegoriza sobre personajes mitológicos, poéticos, abstractos o históricos, sin que esto último impida la reformulación alegórica (Pépin 1971: 115).

En la *Comedia* confluyen, además del doble carácter alegórico del conjunto del poema (visionario y ejemplar), dos formas de alegoría en pasajes concretos:

1. La alegoría deliberada. Dante cultiva la alegoría en amplias zonas del poema. En estos casos, el poeta crea una serie de metáforas entrelazadas que dan lugar a la alegoría conforme a la más estricta definición de Quintiliano: la alegoría como metáfora continuada. Este es el caso de la cadena metafórica formada por el bosque, el leopardo, el león y la loba de *Inferno*, I o la serie compleja de imágenes de *Purgatorio*, XXVIII-XXXII. En estos casos concurren los rasgos con los que Jeremy Lawrence ha caracterizado la alegoría medieval: a. extensión, característica que informa de su dimensión narrativa y que la distingue de los demás modos metafóricos; b. superfluidad, concretada en el doble sentido de la obra alegórica; c. simultaneidad, determinada por el contrapunto entre el sentido literal y el alegórico; y d. polifonía, que transforma el texto en un palimpsesto en el que el texto original literal y su sentido se borran, aunque sin desaparecer, frente a la formación de un texto nuevo derivado del sentido alegórico (Lawrence 2005: 25). En estas alegorías se mezclan, como es propio en el género, lo literal y lo visionario. La peculiaridad dantesca de no incorporar al texto el sentido de estos pasajes ha disparado las interpretaciones alegóricas en diversas direcciones.

Especialmente compleja es la alegoría de los cantos finales de *Purgatorio*, ejemplo extraordinario de alegoría visionaria. El canto XXVIII presenta el paraíso terrenal bajo el tópico del *locus amoenus* medieval. Dante ofrece los elementos propios del tópico, la fronda, la floresta, la fragancia, la brisa, el canto de los pájaros y el río con sus aguas puras y mansas. Pero se trata del río Leteo, que en el mundo poético de Dante purifica y hace olvidar las faltas a los que pasan del Purgatorio al Paraíso. Ahora bien, el peregrino no pasa inmediatamente el río, sino que descubre en la otra orilla a Matelda y se deleita con su visión. Dante nos ofrece aquí una muestra de su magisterio en la descripción del movimiento femenino, ya adelantado en el soneto “Tanto gentile e tanto onesta pare” de *Vita nuova*:

¹⁸ Véase también la nota 8 a este mismo trabajo (Varela-Portas, 2002b: 292).

¹⁹ Para el concepto de vida mística, véase Daniélou, 1966.

Come si volge con le piante strette
a terra e intra sé donna che balli,
e piede innanzi piede a pena mette,
volsesi in su i vermigli e in su i gialli
fioretti verso me non altrimenti
che vergine che li ochi onesti avvalli;
(*Purgatorio*, XXVIII, vv. 52-57)

Matelda aparece junto al río, en una composición que remite al alegorismo medieval: la de la mujer junto al río, que tiene una doble significación: el paso a otro mundo; y el espejo como forma de conocimiento relacionado con la mujer mágica o sobrenatural (Agamben 2001: 144-146; Alvar 1991: 21-33). El canto XXIX sigue al poeta en el Edén, acompañada de luces y visiones místicas que decantan la alegoría hacia lo profético visionario. A partir del verso 43, comienza la alegoría deliberada más compleja de la *Comedia*: una procesión de imágenes alegóricas con las que concluye el canto XXIX para dejar paso, en el canto siguiente a la aparición de Beatriz. La purificación de Dante en el canto XXXI aboca en el canto XXXII a una alegoría de difícil interpretación: el carro llevado por un grifo y rodeado de un coro de figuras danzantes y los iconos de los evangelistas llega al árbol de la ciencia del bien y el mal. A esta llegada sucede la descripción de una serie de personajes alegóricos y acontecimientos simbólicos que remiten a la literatura apocalíptica de la Biblia y a otras zonas de su propio poema.

En suma, la alegoría retórica es seguramente la figura más recurrente en la *Comedia*: en ocasiones desarrollada por extenso creando complejas figuras visionarias; en otras, reducida a la encarnación física de abstracciones; y, en un tercer uso, apuntada apenas como metáforas cuyo sentido se extiende a un pasaje más o menos amplio, como sucede con la imagen del mar como metáfora del peligro y la incertidumbre de la vida (Dronke 1986: 20-23). Pero lo peculiar de la *Comedia* no es solo que estas alegorías no se expliquen en el poema, como se ha dicho, sino que el sentido global del poema, conservando su dimensión visionaria, escapa, sin embargo, a la estrecha codificación de la alegoría, de tal modo que sería reduccionista e inexacto conceptualarla dentro de este género.

En cuanto a las alegorías oscuras señaladas por Dante, ya se ha dicho que el poeta en diversas ocasiones, cuando el texto puede ser dudoso, advierte de la presencia de una alegoría o, por el contrario, avisa de que no lo es, cuando pudiera parecerlo. Estas llamadas al lector deberían, a nuestro juicio, haber hecho pensar a la crítica sobre la moderación de Dante en el uso de la alegoría. Dronke recoge los ejemplos de *Inferno* IX, a propósito de las Furias²⁰ y *Purgatorio* VIII, 19-21²¹.

Los primeros comentaristas leyeron a Dante en esta clave de la alegoría deliberada visionaria (Giannantonio 1969: 277-286). Hollander reconoce al respecto que la aplicación de la alegoría de los teólogos fue casi inmediatamente rechazada o perdida en prácticamente todos los comentarios escritos en los primeros setenta y cinco años tras la muerte de poeta y así continuó en los siglos siguientes (Hollander 1969: 19).

2. La alegoría tipológica. Como se ha adelantado, la presencia de la tipología y, con ello, de la alegoría de los teólogos, es el punto decisivo en la discusión sobre la alegoría en la *Comedia* en el siglo XX. Ya se ha mencionado la posición de Dante en *Convivio*, en sintonía con las restricciones escolásticas sobre el uso de la tipología por los poetas. En caso de discrepancia entre textos, consideramos que debe prevalecer lo expuesto en *Convivio*, obra indudablemente de Dante, sobre la “Epístola a Cangrande”, texto que adolece de los problemas de atribución ya advertidos. Podría sumarse, además, el dictamen de San Agustín, quien en *De Doctrina Cristiana* IV, 8, 22 afirma que “los expositores de los autores sagrados no deben hablar de tal modo que se propongan a sí mismos, como si ellos debieran ser explicados con igual autoridad a la de aquellos”. Juega en contra de la exégesis tipológica de la *Comedia*, pese a lo sugerente de su lectura, el hecho de que esta interpretación no se produjera, como se ha dicho de forma significativa, ni en el siglo de Dante ni en los seis siglos siguientes.

Los defensores de la presencia de la alegoría de los teólogos en la *Comedia* han usado distintos argumentos para justificarla. Singleton, como se ha dicho, defiende, contra el criterio de San Agustín, que Dante ocupó el papel de Dios en el poema. Realmente parece poco verosímil que Dante quisiera escribir otro Evangelio en su poema o que pretendiera resucitar el sentimiento panteísta de la Escuela de Chartres. En el contexto histórico de Dante, solo Dios puede cargar de significación los acontecimientos históricos, de forma que la alegoría dantesca, cualquiera que sea su naturaleza solo es posible entenderla como el sentido figurado de una ficción (Pépin 1971: 43). De este modo, la *Comedia* no amenaza la infabilidad y trascendencia de Dios y su distancia irreductible de la Naturaleza; más bien la refuerza si consideramos el final decididamente místico de *Paradiso*.

Ahora bien, debemos matizar esta distinción con las precisiones hechas anteriormente sobre la continuidad entre el sentido literal y el sentido histórico en la literatura medieval y la conexión de ambos con la verdad trascendente. De esta manera, la alegoría poética dantesca puede pretender lo mismo que la exégesis tipológica de la Biblia, esto es, descubrir la verdad que se esconde tras el sentido literal de los textos. La diferencia radica

²⁰ “O voi ch’avete li’intelletti sani, / mirate la dottrina che s’asconde / sotto’l velame delli versi strani.” (*Inferno*, IX, vv. 61-63).

²¹ “Aguzza qui, lettore, ben li occhi al vero, / ché’l velo è ora ben tanto sottile, / certo che’l trapassar dentro è leggero.” (*Purgatorio*, VIII, vv. 19-21).

en que el sentido literal de su poema es una ficción, aunque ficción profética, y el sentido literal de la Biblia tiene una dimensión estrictamente histórica. En consecuencia, la posible alegoría tipológica, si así se considerara, debería entenderse como un instrumento de la ficción, adaptado a las necesidades expresivas del poema.

Por otra parte, la exégesis tipológica demanda, como se dijo anteriormente, la determinación de dos momentos históricos vinculados por la identidad de sentido. Esto no sucede en la *Comedia*, puesto que en ella se relacionan, en todo caso, momentos históricos con otros acontecidos en el ultramundo, esto es, fuera de la historia.

Tal vez sea Hollander el dantista que, siguiendo a Auerbach y Singleton, más haya defendido la lectura tipológica del poema de Dante. Su examen de la *Comedia* resulta fascinante por su poder de sugerencia y el esfuerzo por dotar a la obra de una lectura alegórica completa desde el supuesto de que Dante concibió su poema a partir de los cuatro sentidos de la Escritura (Hollander 1969: 17), aun cuando reconoce que esta interpretación es ajena a la ya extensa tradición de los comentarios y estudios dantescos. En su *Allegory in Dante's Comedia*, Hollander pone todo su empeño en justificar esta afirmación mediante diversos argumentos: descarta la función principal de la alegoría deliberada (personificación alegórica) afirmando que esta técnica, aunque el autor la emplee, es contraria a la *Comedia* (Hollander 1969: 8-10). Seguidamente, desplaza la técnica de la exégesis alegórica a la composición del poema, considerando que ambas son paralelas, por lo que el poeta imita el modo de escribir de Dios (Hollander 1969: 24, 57 ss.).

Hollander, en un proceder crítico que no compartimos, hace lecturas tipológicas de personajes y situaciones de la *Eneida* y de personajes de la historia general, como Catón al que considera figura de Moisés y al que aplica los cuatro sentidos de la Escritura (Hollander 1969: 124-134); o recurre al uso repetido de términos tan comunes como “popa” para unir pasajes alejados del poema, como *Inferno*, XXVI, en el que aparece Ulises, y *Purgatorio*, II en el que “popa” vuelve a aparecer a propósito del barco de las mil almas, señalando, solo con este indicio de la palabra repetida, que el barco de Ulises es la figura de este. Lo mismo hace posteriormente con la popa del barco en el que aparece Beatriz en *Purgatorio*, XXX (Hollander 1969: 122).

Por comentar un procedimiento más del comentario tipológico en el texto de Hollander, este articula un procedimiento de detección de alegorías a partir de empleo de términos como “figura” y “sombra”. Pero los ejemplos de alegoría tipológica que propone resultan objetables. En el caso del uso de “figuri” en *Paradiso*, XXV, 32 resulta difícil entender con Hollander que Dante está apelando a la tipología. Veámoslo:

Inclita vita por cui la larghezza
della nostra basilica si scrisse,
fa risonar la spene in questa altezza:
tu sai, che tante fiate la figuri,
quante Iesù ai tre fé più carezza
(*Paradiso*, XXV, vv. 29-33)

En estos versos Beatriz ante la llegada de Santiago, le dice que simboliza (*figura*) la predilección de Cristo por sus tres discípulos más cercanos: Pedro, Juan y el propio Santiago, mostrada en la transfiguración y en otros momentos del Evangelio. Para Hollander, esta aparición del término “figuri” es fundamental porque es la única ocasión en la que Dante usa la palabra para denotar en el sentido exegético que le interesa:

What is of greatest interest to us here is Dante's use of the verb “figuri”, which appears to be the only form of the word “figura”, denoting the exegetically precise term, which Dante uses, the none of his uses of the noun “figura” hace sure exegetical denotation, although on occasion some do seem to carry at least an overtone of Biblical exegesis (Hollander 1969: 65).

Debemos anotar, sin embargo, que, en otras ocasiones, Dante emplea el término “figura” en el sentido de metáfora, y no de alegoría o tipología como parece sugerir Hollander. Así sucede en dos pasajes de *De Vulgari Eloquentia*. En el primero de estos, Dante se refiere a los animales parlantes de las *Metamorfosis* de Ovidio observando que “el poeta habla aquí de forma figurada” (Alighieri 2018: 149); en el segundo, en referencia a la *Eneida*, afirma que cuando Virgilio emplea expresiones como “amados por Dios” o “hijos de los dioses”, lo hace en sentido figurado (Alighieri 2018: 251).

En nuestra opinión, “figuri” se refiere a “spene”, esperanza, de tal modo que Beatriz pide a Santiago que infunda esperanza en Dante puesto que él la figura (la esperanza) tantas veces cuantas Cristo mostró su predilección por sus tres discípulos más cercanos. Es decir, Santiago en el Paraíso no es el antitipo de las experiencias místicas del Santiago humano (suponiendo válida la hipótesis de que en la alegoría tipológica pudieran coincidir tipo y antitipo en el mismo sujeto, lo que no nos parece posible), sino que este representa la esperanza (por tanto, un valor abstracto), por cuantas veces lo significó Cristo en vida. Los versos siguientes, en los que interviene Santiago dando confianza y consuelo al poeta parecen confirmar nuestra lectura.

Algo similar sucede con el uso del término “ombra” en *Purgatorio*, XXI, 7-11:

Ed ecco, sì come ne scrive Luca
 che Cristo apparve a 'due ch'erano in via,
 giù surto four della sepulcral buca,
 ci apparve un'ombra, e dietro a noi venia,
 dal piè guardando la turba che giace;
 (Purgatorio, XXI, vv. 7-11)

Esta “sombra”, que resulta ser la del poeta Estacio, es interpretada por Hollander como *umbra Christi*, resucitado del pecado y camino del Paraíso. De este modo, Virgilio y Dante harían las veces de los discípulos de Emaus, y Estacio aparecería como Cristo resucitado (Hollander 1969: 68). En nuestra opinión, establecer una relación tipológica entre Cristo y un poeta posterior, más allá del juego retórico del símil, resultaría insólito al escapar, con mucho, de los alcances de la exégesis alegórica bíblica. Por el contrario, nos parece más bien que el término “sombra” debe entenderse en sentido literal en cuanto se refiere al modo de estar las almas en el ultramundo antes de la resurrección de la carne, tal como, por otra parte, son concebidas por Virgilio en su *Eneida*.

6. Conclusiones

El uso de personajes históricos en la *Comedia* debe ponerse en relación con una serie de circunstancias que ayuden a interpretarla en su verdadera dimensión, alegórica o no. De lo que hemos expuesto hasta ahora, podemos sacar las siguientes conclusiones:

1. En la época en la que Dante compone su poema la corriente exegética general es contraria a la interpretación alegórica de textos no escriturarios, y aun estos con restricciones. La *allegoria in factis*, como figura diversa y de más amplia aplicación que la tipología, es contraria al pensamiento escolástico.
2. En estos años, el sentido literal de los textos comprende también el sentido metafórico. Este sentido conserva con el histórico una vinculación más estrecha de la que después, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, se plantearía en las poéticas neoaristotélicas puesto que se considera que tanto el discurso poético como el histórico tienen por asunto la verdad. Solo los diferencia el modo de relatar la verdad, siendo el histórico directo y el poético figurado.
3. La interpretación de la *Comedia* desde el siglo XX ha venido determinada, en buena medida, por el debate en torno a la alegoría y los prejuicios que se han edificado sobre la alegoría deliberada desde el Romanticismo. La recuperación sesgada de la alegoría junto al desarrollo de los estudios teológicos sobre la exégesis alegórica medieval posibilitaron una interpretación tipológica de la *Comedia*, con frecuencia *a fortiori*, y fundada sobre un texto de autoría dudosa como la “Epístola a Cangrande”.
4. La *Comedia* constituye una alegoría poética de naturaleza visionaria sobre la que se conforma una segunda alegoría de carácter ejemplar.
5. En el marco de esta doble alegoría general (visionaria y ejemplar) que constituye el poema, se ubican diversas alegorías particulares que se explican a partir del conjunto y que, en una exégesis circular, conforman también su sentido²². La circunstancia de que Dante no suela explicar sus alegorías, junto al hecho de que en algunas ocasiones nos advierta puntualmente de que debemos interpretar un pasaje alegóricamente o no hacerlo; y sus reticencias sobre la interpretación alegórica expresadas en esta y otras obras nos conducen a interpretar restrictivamente los pasajes que sumarían una alegoría parcial retórica a la doble alegoría previa del conjunto.
6. Respecto a la alegoría tipológica, consideramos que no es suficiente el recurso a personajes o acontecimientos históricos para constatar su presencia. Como se ha explicado en estas páginas, la relación entre el sentido literal y el histórico en la escritura medieval permite la aparición de figuras alegóricas intermedias entre la estricta abstracción de muchas alegorías visionarias en la estirpe de Boecio y Prudencio y la tipología de la exégesis bíblica. Por otra parte, ni el contexto intelectual, ni el sentir dantesco a favor de la limitación de la alegoría en la *Comedia* y otros textos, ni la lectura de los comentaristas inmediatos y posteriores hasta el siglo XX avalan con claridad su existencia. Muchos de los casos estudiados como tipológicos por los defensores de esta interpretación resultan dudosos o exceden de los supuestos de la figura, o pueden explicarse conforme a pautas más acordes con el contexto anteriormente señalado, o se articulan sobre un fondo poético ya alegórico en sentido poético. El ámbito del poema dantesco es la ficción, si bien entendida al modo medieval que resulta, por su compromiso con la verdad, comprometido con lo profético y lo histórico, sin ser exactamente una cosa ni otra. El sentido literal en la teoría tomista, como recuerda Pépin, es doble: el sentido literal propio, limitado a la ficción; y el sentido literal figurado, o sentido parabólico, constituido por la significación (Pépin 1971: 76). Tal, creemos, es el impulso que guía la construcción de la alegoría en la *Comedia*.

²² Sobre esta cuestión respecto a *De Doctrina Christiana*, véase Bochet, 1997.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2001): *Estancias*. Valencia: Pre-Textos.
- Agustín de Hipona, (1958): *De la Doctrina Cristiana, Obras completas XV*, B. Martín (ed.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- _____ (2001): *La ciudad de Dios (2º). Obras completas XVII*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Alighieri, Dante (2004): *Comedia*, 3 vols., A. Crespo (ed.). Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2004): *La vida nueva y CAVALCANTI*, G. Rimas, prólogo de E. Fenzi. Traducción y notas de J. Martínez Mesanza y J. R. Masoliver. Madrid: Siruela.
- _____ (2005): *Convivio*, F. Molina Castillo (ed.). Madrid: Cátedra.
- _____ (2012a): *Commedia. Volume secondo: Purgatorio*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milán: Mondadori.
- _____ (2012b): *Commedia. Volume terzo: Paradiso*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milán: Mondadori.
- _____ (2014a): *Opere II. Convivio, Monarchia, Epistole. Egloge*, a cura di G. Fioravanti, C. Giunta, D. Quagliani, C. Villa, G. Albanese. Milan: Mondadori.
- _____ (2014b): *Libro de las canciones y otros poemas*, J. Varela-Portas de Orduña (coord.). Madrid: Akal.
- _____ (2018): *De Vulgari Eloquentia*, R. Pinto (ed.). Madrid: Cátedra.
- Alvar, Carlos (1991): “Mujeres y hadas en la literatura medieval”, en Lacarra, M.^a E. (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*. Bilbao: Universidad del País Vasco: 21-33.
- Arqués, Rossend (2011): “Il dantismo contemporaneo in Spagna. Primo bilancio”, en *Lecture classenci. Vol. 39. Lecture e lettori di Dante. L'età moderna e contemporanea*, a cura de M. Ciccutto. Ravenna: Longo Editore.
- Ascoli, Albert R. (2010): “Dante and allegory”. *The Cambridge Companion to Allegory*. Edited by Rita Copeland and Peter T. Struck. Cambridge: Cambridge University Press: 128-135
- Auerbach, Erich (1998): *Figura*, prólogo de J. M.^a Cuesta Abad. Madrid: Trotta.
- _____ (2001): *Mimesis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2008): *Dante, poeta del mundo terrenal*. Barcelona: Acantilado.
- Azzetta, Luca (2003): “Le chiose alla Commedia di Andrea Lancia e altri questioni dantesche”. *L'Alighieri*, 21: 5-76.
- Barnes, John C. (1973): “Dante's Matelda: fact or fiction?”. *Italian Studies*, 28: 1-9.
- Bellomo, Saverio (2015): “L'Epistola a Cangrande, dantesca per intero: 'a rischio di procurarci un dispiacere'”. *L'Alighieri*, 45: 5-19.
- Blumenberg, Hans (2000): *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2003): *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós.
- Bochet, Isabel (1997): “Le cercle herméneutique dans le *De Doctrina Christiana* d'Agustin”, *Studia Patristica* XXXIII, E. A. Livingstone (ed.): 16-21.
- Capelletti, Cristina (2011): “Della prima e principale allegoria del poema di Dante. Interpretazioni sette-ottocentesche di *Inferno I*”, en Capelletti, C. (ed.), *Il centro e il cerchio. Convegno dantesco*, XXXII: 61-62. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore: 93-104.
- Cary, Phillip (2000): *Augustine's Invention of the Inner Self*. Oxford: Oxford University Press.
- Casadei, Alberto (2014): “Sul'autenticità dell'Epistola a Cangrande. En Cattermole, C.-de Aldama, C.-Giordano, Ch. (eds.) *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri. Atti del Covegno di Madrid (5-7 novembre 2012)*. Madrid: La Discreta: 803-830:
- _____ (2016): “Sempre contro l'autenticità dell'epistola a Cangrande”. *Studi Danteschi*, LXXXI: 215-245.
- Chenu, Marie-Dominique (1957): *La théologie au XII siècle*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Compagnon, Antoine (2006): *Gato encerrado. Montaigne y la alegoría*. Barcelona: Acantilado.
- Copeland, Rita (1997): “Rhetoric and Politics of the literal sense in Medieval Literary Theory: Aquinas, Wyclif and the Lollards”, en W. Jost y M. Hyde (eds.): *Rethoric and Hermeneutics in our time: a reader*. New Haven: Yale University Press: 335-357.
- Daniélou, Jean (1966): *Tipología bíblica*. Buenos Aires: Ediciones Paulinas.
- De Bruyne, Edgar (1958-1959): *Estudios de estética medieval*, 3 vols. Madrid: Gredos.
- De Lubac, Henri (1959-1964): *L'exégèse médiévale*, 4 vols. Paris: Aubier.
- Dronke, Peter (1981): “The Procession in Dante's Purgatorio”, en Foster, K. y Boyde, P. (eds.): *Cambridge Readings in Dante's Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press: 114-137.
- _____ (1986): *Dante and Medieval Latin Traditions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco, Umberto (1999): *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen.
- Emery, Gilles (2008): *La teología trinitaria de Santo Tomás de Aquino*. Salamanca: Secretariado Trinitario.
- Fletcher, Angus (2002): *Alegoría*. Madrid: Akal.
- Freccero, John (2019): *Dante. Une poétique de la conversion*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Gadamer, Hans G. (1996): *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Giannantonio, Pompeo (1969): *Dante e l'allegorismo*. Florencia: Leo S. Olschki Editore.
- Gilson, Étienne (2004): *Dante y la filosofía*. Pamplona: Universidad de Navarra, Eunsa.
- Ginzburg, Carlo (2008): “L'épître à Cangrande et ses deux auteurs”. *Poesie*, 3: 127-142.
- Goodman, Peter (2000): *The silent masters: Latin Literature and its censors in the high Middle Ages*. New Jersey: Princeton University Press.
- Hollander, Robert (1969): *Allegory in Dante's Commedia*. New Jersey: Princeton University Press.
- _____ (1996): *Dante's Epistle to Can Grande*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Kelly, Henry Ansgar (1989): *Tragedy and Comedy from Dante to Pseudo-Dante*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Lawrence, Jeremy H. (2005): “Las siete edades de la alegoría”, en Sanmartín Bastida, R. y Vidal Doval, R. (eds.): *Las metamorfosis de la alegoría*. Madrid: Iberoamericana: 17-50.

- Lewis, Clive S. (1979): *The allegory of love*. Oxford: Oxford University Press.
- López-Cortezo, Carlos (1994a): “Bases para una restauración del Canto V del *Inferno*”. *Cuadernos de filología italiana*, 1: 49-62.
- _____ (1994b): “Los similes en la *Divina Commedia*”. Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas. Madrid: Universidad Complutense.
- _____ (1998): “Funzione polisemica delle similitudini analitiche della *Commedia* (Inf. XXVI 25-33)”, en Navarro Salazar, M. T. (a cura di), *Italica matritensis. Atti del IV Convegno SILFI*, Firenze: Franco Cesati editore: 335-344.
- Lynch, Kathryn L. (1988): *The High Medieval Dream Vision*. Stanford: Stanford University Press.
- Mayesti, Marie Anne (2001): “Quaestio disputata: Catholic Theological and the history of exegesis”, *Theological Studies* 62: 140-153.
- Mazzotta, Giuseppe (2014): *Reading Dante*. New Haven: Yale University Press.
- Mineo, Niccolò (2016): *Dante. Dalla “mirabile visione” a “l’altro viaggio”*. *Tra Vita Nova e Divina Commedia*. Ravenna: Longo Editore.
- Moevs, Christian (2005): *The Metaphysics of Dante’s Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Muzzioli, Francesco (2016): *L’allegoria*. Roma: Lithos.
- Nava Mora, Augusto (2017): “Dante y la demostración analógica medieval”. *Tenzone*, 18: 11-72.
- Pépin, Jean (1971): *Dante et la tradition de l’allégorie*. Montreal: Institut d’études médiévales.
- _____ (1973): “Mysteria et Symbola dans le commentaire de Jean Scot sur l’évangile de Saint Jean”, en O’Meara, J. J. y L. Bieder (eds.): *The mind of Eriugena*. Dublin: Irish University Press: 16-30.
- _____ (1987): *La tradition de l’allégorie: de Philon d’Alexandrie à Dante*. Paris: Études augustiniennes.
- Ricoeur, Paul (2006): *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Ruzicka, David (2014): “Florence and the Gran Contessa: An Historicist Reading of Dante’s Matelda”, *Dante Studies, The Annual Journey of the Dante Society of America*: 35-57.
- Scrimieri Martín, Rosario (1999): “Lírica, autobiografía y alegoría en la *Vita nuova*”, *Cuadernos de Filología italiana*, 6: 13-38.
- Simonetti, Manlio (1994): *Biblical Interpretation in the Early Church*. Edinburgh: T. and T. Clark LTD.
- Singleton, Charles (1950): “Dante’s Allegory”, *Speculum*, XXV: 78-86.
- _____ (1978), *La poesia della Divina Commedia*. Bologna: Il Mulino.
- Smalley, Beryl (1952): *The study of the Bible in the Middle Ages*. Oxford: Basil Blackwell.
- Spicq, Ceslas (1944): *Esquisses d’une histoire de l’exégèse latine*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Strubel, Armand (1975): “Allegoria in factis et allegoria in verbis”, *Poétique*, 23: 342-347.
- Synave, Paul (1926): “La doctrine de Saint Thomas d’Aquin sur le sens littéral des Écritures”, *Revue biblique*, 1: 40-65.
- Varela-Portas, Juan (2002a): *Introducción a la semántica de la Divina Commedia. Teoría y análisis del simil*. Madrid: Ediciones de La Discreta.
- _____ (2002b): “El ordenamiento del *Paradiso*”. *Tenzone*, 3: 283-323.
- _____ (ed.) (2007): *Grupo Tenzone, Tre donne intorno al cor mi son venute*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Varo Zafra, Juan (2007): *Alegoría y metafísica*. Granada: Universidad de Granada.
- Ynduráin, Domingo (1994): *Humanismo y Renacimiento en España*. Madrid: Cátedra.