

## LA IDEA DANTESCA DE LA POESÍA COMO CREACIÓN ALEGÓRICA

SIGMUND MÉNDEZ

Como muy pocos poetas en la historia, Dante erigió su obra de manera consciente sobre una cosmovisión: la aportada por el cristianismo y el armazón especulativo de la filosofía aristotélico-tomista. De esta forma, su propio trabajo artístico es comprendido como despliegue particular en el marco de un orden superior.<sup>1</sup> Se ubica, como el hombre mismo en la creación divina, dentro de una escala ontoteológica. Recuérdense las conocidas líneas del *Inferno* (XI, 97-105):

“Filosofia”, mi disse, “a chi la ’ntende,  
nota, non pure in una sola parte,  
come natura lo suo corso prende  
dal divino ’ntelletto e da sua arte;  
e se tu ben la tua Fisica note,  
tu troverai, non dopo molte carte,  
che l’arte vostra quella, quanto pote,  
segue, come ’l maestro fa ’l discente;  
sì che vostr’ arte a Dio quasi è nepote  
(*Inferno*, 187-188)

<sup>1</sup> Bien advirtió Pompeo Giannantonio el peligro que implica tratar de interpretar a Dante, como a cualquier otro poeta, fuera de su contexto cultural e ideológico. En tal sentido, la alegoría, como habrá de verse en esta nota, supone un elemento fundamental: “Le allegorie, appunto, costituirono la cifra della età in cui la *Commedia* nacque, ecco perché per intenderla appieno occorre riconoscere in essa la presenza viva ed operante di quella

Así como la filosofía sigue la manifestación del intelecto divino y su arte, “l’arte vostra”, la de los hombres, sigue “cuanto puede” a la naturaleza, al modo de un discípulo a su maestro; en tal operación, muestra su ascendencia divina. Pues, según se dice en la *Monarchia* (I, ix, 1-4): “[...] bene et optime se habet omnis filius cum vestigia perfecti patris, in quantum propria natura permittit, ymitatur. Humanum genus filius est celi, quod est perfectissimum in omni opere suo [...]” (Alighieri, *Monarchia*, 151). Por ello, se le puede llamar al arte “nieto de Dios”.

Es importante resaltar, por una parte, esta postura del artista frente a lo divino; sus obras deben tender hacia la fuente del ser; por ello las palabras de Virgilio aparecen en el círculo sexto (el de los heresiarcas), dirigidas contra la *usura*, que “offende / la divina bondade,”<sup>2</sup> pecado punido en el séptimo círculo. La usura,

civiltà mistico-religiosa, che si proiettava spesso in una mitografia etico-figurativa” (*Dante e l’Allegorismo*, 1).

<sup>2</sup> Tema tratado por el “miglior fabbro” Ezra Pound en el *Canto XLV* (“With *Usura*”): “With usura hath no man a house of good stone / each block cut smooth and well fitting / that design might cover their face / with usura / hath no man a painted paradise on his church wall / harpes et luthes / or where virgin receiveth message / and halo projects from incision, / with usura / seeth no man Gonzaga his heirs and his concubines / no picture is made to endure nor to live with / but it is made to sell and sell quickly /

que contradice y pervierte la naturaleza y la misión del arte, rompe el lazo de amor entre los hombres. El poeta debe restablecer ese vínculo contemplando la cadena de amor que mantiene unida a toda la creación. Esta concepción divina de la poesía la encontraremos, siglos más tarde, expresada en términos no muy diferentes (si bien "paganos") en el *Hyperion* de Hölderlin:

Das erste Kind der menschlichen, der göttlichen Schönheit ist die Kunst. In ihr verjüngt und wiederholt der göttliche Mensch sich selbst. Er will sich selber fühlen, darum stellt er seine Schönheit gegenüber sich. So gab der Mensch sich seine Götter (*Sämtliche Werke*, 79).

Dentro de un proyecto poético que comprende el amor a la mujer y a la comunidad de los hombres, presente también en la *Commedia*, y que tiende un puente que comunica a Dante con la aventura de la poesía moderna. Para un "teopoeta" (pues bien puede usarse aquí el término empleado por Murray para Esquilo), el arte no se sustenta a sí mismo, en tanto que es *creación* de un ser *creado*. Es un medio que ofrece la posibilidad de ascender en la escala del ser. Tal es la poética que sustenta a la *Commedia* y que se expresa en ella como tema y argumento que la configuran. Poesía y poética están, en la obra de Dante, indisolublemente fusionadas.

Por otra parte, hay que reparar en el carácter dinámico que supone la imagen propuesta en las palabras de Virgilio. El artista está en relación de parentesco

with usura, sin against nature [...]" También en el *Canto LI*: "Duccio was not by usura / Nor was 'La Calunnia' painted. / Neither Ambrogio Praedis nor Angelico / Had their skill by usura / Not St Trophime its cloisters; / Nor St Hilaire its proportion. / Usury rusts the man and his chisel / It destroys the craftsman; destroying craft / Azure is caught with cancer. Emerald comes to no Memling / Usury kills the child in the womb / And breaks short the young man's courting / Usury brings age into youth; it lies between the bride / and the bridegroom / Usury is against Nature's increase" (*Selected Poems*, 147-154).

o discipulado con la naturaleza y la divinidad. Esto es: en el hombre, lo divino obra como principio activo. Bien ha señalado Gellrich: "he [Dante] says that poetry imitates not *what* nature makes, but *as* nature makes" (*The Idea of the Book*, 145). Ya la estética de Aristóteles (*Poética* 1450<sup>a</sup>16-17) había apuntado hacia esa dirección, al recordar que la tragedia es imitación, no de hombres, sino de acción y vida (ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου; Aristóteles, *Poética*, 11).<sup>3</sup> No se trata de un ejercicio especular de la obra (la *mimesis* de tercer grado repudiada por Platón), como mera reproducción mecánica. El poeta imita a Dios como demiurgo.<sup>4</sup>

Dante, que pertenece a la estirpe de poetas-críticos, creadores que ejercen junto al ejercicio del arte el cultivo de su reflexión, ha dejado, a lo largo de sus textos teóricos, algunas líneas sugestivas sobre su concep-

<sup>3</sup> Es útil tener presente el comentario de Gerard F. Else de *Poética* 1451b27-29, sobre el concepto aristotélico de *mimesis* como *creación*: "A poet, then, is an *imitator* in so far as he is a *maker*, viz. of plots. The paradox is obvious. Aristotle has developed and changed the bearing of a concept which originally meant a faithful *copying* of preëxistent things, to make it mean a *creation* of things which have never existed or whose existence, if they did exist, is accidental to the poetic process. Copying is after the fact; Aristotle's μίμησις creates the fact. It is clear that his use of the word in such a way can only be accounted for historically: that is, that such a redefinition of a simple concept can only be understood as the end-product of a long, gradual development. Without Plato especially, and a considerable development of the idea in him, Aristotle's use of μίμησις would be inconceivable" (*Aristotle's Poetics*, 322). En Plotino (*Enéada* V, 1), la *mimesis* artística tiene el sentido de proceso interno en que se aprehenden los modelos superiores (es un acto de elevación en la escala ontológica). A una dirección similar apunta la praxis poética de Dante, cuya concepción de la *mimesis* tiene un más vasto y hondo contenido que el señalado en la clásica consideración platónica.

<sup>4</sup> Cristoforo Landino, en su introducción a la *Eneida*, lo señala así, a través de la etimología: "Quapropter ex eo verbo quod apud illos est ποιεῖν, ποιητὴν Graeci deduxerunt. Ποιέω autem modo ex aliquo quicquam facere significat, modo ex nihilo creare, ut ἐν ἀρπῆ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν" (*Scritti critici e teorici*, 228).

ción de la poesía. Entre las más famosas, está su definición en *De vulgari eloquentia* (II, iv, 2-3): “que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita” (*De vulgari eloquentia*, 478). Algún trabajo ha supuesto a los dantistas esclarecer su sentido, particularmente en lo que toca a los términos *poita* (del verbo *poire*, cuyo origen hay que buscar en ποιεῖν), que puede ser traducido por “(com)puesta”; y *fictio*, de *ingere*, que, según indicó Uguccione, y Paparelli ha establecido en un detallado estudio (“*Fictio*”, 1-83), corresponde al helenismo *poeta* (para el cual vale tanto *factor* como *factor*).<sup>5</sup> Pero, dada la diversidad semántica del término *fictio*, que significa “formar”, “adornar”, “imaginar”, “representar”, o “mentir”, la interpretación de su significado se vuelve problemática. Hay dos vertientes fundamentales: una, que privilegia el sentido del poema como creación imaginaria, que hace a Marigo sugerir la traducción de “creazione fantastica”, a Di Capua, “invenzione della fantasia”, a Schiaffini “finzione (allegorica)”, y a Cecchin, “invenzione” (Paparelli, *Enciclopedia dantesca*, s.v.). Por su parte, Paparelli apuesta por un deslinde del contenido imaginario-alegórico, y se inclina por una lectura retórica del término: *composizione* es la opción que le parece más adecuada (“*Fictio*”, 82-83).

En efecto, la reflexión del libro segundo de *De vulgari eloquentia*, después de un tratamiento filosófico e histórico-filológico del tema de la lengua vulgar, se desarrolla dentro de un marco retórico. Sin embargo, este ámbito resulta insuficiente para comprender la

complejidad de la concepción dantesca de la poesía. El uso del término *fictio*, en diferentes pasajes, muestra algunas de las posibilidades que guarda su riqueza semántica. En *Purgatorio* XXXII, 64-69, encontramos la palabra *vinga*:

S'io potessi ritrar come asonnaro  
li occhi spietati udendo di Siringa,  
li occhi a cui pur vegghiar costò sì caro;  
come pintor che con essempro pinga,  
disegnerei com' io m'addormentai;  
ma qual vuol sia che l'assonnar ben vinga  
(*Purgatorio*, 557)

Como señala Paparelli, aquí “vinga” “è chiaramente verbo plastico, figurativo” (“*Fictio*”, 3), valor que tuvo también en español, de acuerdo con Covarrubias, la palabra “fingir”.<sup>6</sup> El sentido de los términos *arte* y *artista* es más amplio que el actual; en él se incluye también al artesano (así en *Paradiso* XVI, 51). En cierto sentido, el distingo que Paparelli propone seguidamente es acertado: “Si riferisce non alla fantasia, cioè all'ato dell'immaginare (nel senso inteso da Marigo), ma all'arte dell'esprimersi, del tradurre in immagini visibili il pensiero, o meglio le cose immaginate” (“*Fic-*

<sup>5</sup> Así lo advertía Laurencio Ramírez de Prado en su comentario a los epigramas de Marcial; de acuerdo con la citación que facilita Godo Lieberg: “Zunächst spricht er [...] nur von einer *mere poetica metonymia*, qua dicuntur poetae facere id, quod canunt factum. Weiter aber heibt es: *invenerunt nomen apud Graecos; ποιητής enim idem est ac Latine factor, id est qui res ipsas facit et architectatur*” (*Poeta Creator*, 159). Pues de muy atrás viene el vínculo entre poesía y artes plásticas, a partir del concepto original del poeta como *hacedor*. Lieberg cita de M. Valerii Martialis *Epigrammatum Libri XV Laurentii Ramirez De Prado Hispani novis commentariis illustrati* (París: 1607, 309-310).

<sup>6</sup> Según la entrada del *Tesoro*: “Del verbo latino *tingo, gis, xi, ctum, fôrmo, informo*, como hazer alguna cosa de barro, de do se llamó *figulo* el alfaharero, o ollero que haze vasos de tierra. Esto es en rigor, pero estiéndose a todo aquello que se forma y forja, o con el entendimiento o con la mano”. Hay que subrayar, de acuerdo con lo que se discute aquí, esta parte final, lo que *se forma o forja... con el entendimiento*. Servía por tanto para referirse a las creaciones de la inteligencia. A continuación, el lexicógrafo señala otra vía de significado, más bien negativo, que adquiere la palabra en el uso moderno: “Pero en lengua castellana lo más recibido y usado es tomarse esta palabra fingir por dissimular y fabricar alguna mentira, o fingir y dar a entender ser otra persona de la que es, mintiendo en dicho y en hecho” (Covarrubias, *Tesoro*, s.v.) Este otro significado se encadena también al arte verbal y su “fingimiento” de cosas y personas, repudiado en Occidente desde la crítica presocrática y platónica. En *Autoridades* encontramos también otra precisión a tener en cuenta: “Se toma [fingir] assimismo por idear ò imaginar lo que no hai”.

tio", 3). Sin embargo, su vínculo con la forja interior de la poesía es más estrecho, quizás, que el establecido con su misma formalización; por ejemplo, Tasso, en los *Discorsi del poema eroico* (II), lo relaciona con la *invenzione*, con la creación del argumento: "La materia, che può chiamarsi ancora argomento [...] o si *finge*, e allora pare che il poeta abbia gran parte non solo ne la scelta, ma nel ritrovamento, o si prende da l'istorie" (*Prose*, 520). Fingir pertenece al primer momento de la elaboración del discurso, la *inventio* en particular, en su esfera más general y abstracta, en la que se funden elementos imaginarios, cognoscitivos y verbales de diversa especie, y de hecho, según lo sugiere Tasso, con el sentido más moderno de creación original del poeta. Sin embargo, sería también un error separar esta fase de la producción del discurso de su necesaria formalización verbal. Al escindir ambos elementos, se pierde de vista la unidad esencial a la que apunta la palabra *fingere*. Alude, en su polisemia, a un acto dual, la acuñación de una medalla doble que nos remite al sentido original de ποιεῖν: hacer y decir, imaginar y expresar una esencia en palabras, *fingirlas* en el sentido de verlas interiormente y forjarlas como entramado de signos.

Las palabras poseen también un valor *figural*. Recordemos la antigua concepción de la mente como lugar de escritura. Así, Esquilo decía en el *Prometeo encadenado* (v. 789): ἦν ἐγγράφου σὺ μνήμοσιν δέλτοις φρενῶν ("grábalo en las tablas de la memoria de la mente"; *Tragoediae*, 318).<sup>7</sup> O en *Hamlet* (I, 5, 98-104), Shakespeare:

Yea, from the table of my memory  
I'll wipe away all trivial fond records,  
All saws of books, all forms, all pressures past  
That youth and observation copied there,  
And thy commandment all alone shall live

<sup>7</sup> También Platón compara a la memoria con una escritura interior; así, en el *Filebo* (39a): Ἡ μνήμη ταῖς αἰσθήσεσι συμπύπτουσα εἰς ταῦτόν κάκεινα ἃ περὶ ταῦτ' ἐστὶ τὰ παθήματα φαίνονται μοι σχεδὸν οἷον γράφειν ἡμῶν ἐν ταῖς ψυχαῖς τότε λόγους (*Opera*, II, 102).

Within the book and volume of my brain,  
Unmixed with baser matter

(*The Complete Works*, 745)

Imagen que aparece al inicio de la *Vita nuova* ("In quella parte del libro de la mia memoria..."). Asimismo, nos recuerda las dificultades en la escritura de la *Commedia*, que, de acuerdo al testimonio de la "Epístola XIII" (A Cangrande della Scala), se deben no sólo a la inadecuación de las palabras para los temas divinos (29, 84, "Multa namque per intellectum videmus quibus signa vocalia desunt..."), sino también por la falibilidad de la memoria para guardarlas y luego reproducirlas desde ella:

Ad que intelligenda sciendum est quod intellectus humanus in hac vita, propter connaturalitatem et affinitatem quam habet ad substantiam intellectualem separatam, quando elevatur, in tantum elevatur, ut memoria post reditum deficiat propter transcendisse humanum modum [28, 78-79] (Alighieri, *Epistula*, 638).

Aun el trabajo de "limpieza" del libro de la memoria que se prescribe Hamlet resulta insuficiente: el referente supera por completo las posibilidades de la escritura y es sobre esa diferencia y desde esa falibilidad del lenguaje que se busca construir la posibilidad misma del decir poético en el *Paradiso*. Es probable que las diferencias entre las concepciones de la alegoría expresadas en la Epístola XIII y el pasaje del *Convivio* sobre la poesía alegórica (II, II, 2-7), partan de la condición singularísima que supone la confección del *Paradiso* (al cual aquélla se refiere), y que conduce a su única solución: la imposibilidad de la escritura y la entrega a la contemplación. Y tiene lugar una paradoja: en este punto, la *littera*, que refiere de manera inmediata a lo divino, adquiere una mayor consistencia ontológica, que la acerca, por el extremo de la eternidad, a la contextura real de los hechos referidos en la Escritura. A un tiempo, las palabras, como aves transparentes, son traspasadas por la luz y absorbidas por el centro inalcanzable a donde tiende su vuelo. La alegoricidad

del lenguaje es llevada a su límite y muestra, hacia atrás, hacia lo ya expuesto, su carácter deficitario e incompleto. El otro-decir de la alegoría pone su sello resplandeciente, y la poesía, el libro de la memoria, se cierra y consume ante la imagen-palabra de la causa primera.

La reconsideración de la memoria como acervo interior de imágenes resulta de mayor importancia si se estima su vínculo con la *fantasía*. Tal y como aparece en los tratados antiguos de retórica, la *memoria* es un escenario poblado de figuras, las cuales se convierten en materiales al servicio de la creación discursiva y, por supuesto, de la imaginación que reinventa interiormente la realidad externa y el propio orden íntimo. Giambattista Vico (*Scienza nuova* I, 1) recuerda, de manera enfática, esta relación: “Ne’ fanciulli è vigorosissima la memoria; quindi vivida all’eccesso la fantasia, ch’altro non è che memoria o dilatata o composta” (Vico, 265). Esta comunicación entre memoria y fantasía aparece mencionada en la *Vita nuova* (XVI, 2): “[...] quando la mia memoria movesse la fantasia ad imaginare quale Amore mi facea” (Alighieri, 99). La memoria se vuelve activa en el presente a través de la fantasía, la cual es, como dice Vico, memoria ensanchada o compuesta (recuérdese el *poita* de la definición dantesca de poesía). Pues labora con materiales, ya objetivos o subjetivos, en el taller de la interioridad.

De acuerdo con las concepciones neoplatónicas, tanto en Plotino, Sinesio o Proclo, la fantasía es una facultad dual, en más de un sentido (y vale recordar los versos iniciales de *Paradiso* XXV, 1-2: “Se mai continga che ’l poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra...”). Por una parte, es inteligible al tiempo que sensible; es “vista” con el ojo interno. En *De anima* (429a 3-4), Aristóteles señala que la palabra deriva de luz (φάος), indispensable, por supuesto, para ver, y conocer en tanto “visión interior” (καὶ τὸ ὄνομα ἀπὸ τοῦ φάους εἴληφεν, ὅτι ἄνευ φωτὸς οὐκ ἔστιν ἰδεῖν; *De anima*, 69). La fantasía, para el neoplatonismo, es mediadora entre los órdenes superiores e inferiores, como propedéutica para la contemplación más

elevada, accesible al *noûs*. Una idea semejante hallamos sobre el lenguaje figural en los Evangelios y en textos apócrifos, y pasó plenamente al pensamiento cristiano a través de Pseudo-Dionisio el Areopagita. Las imágenes, presencias sensibles, están en lugar de modelos inteligibles, y sirven a la conciencia deficitaria de los hombres como una escala hacia lo alto. Tal fue el fundamento ontoteológico sobre el que pudo sostenerse la alegoría en Occidente por más de mil años.

Pero, por otra parte, la fantasía aparece con un aspecto negativo, en tanto que puede unir lo verdadero con lo falso, confundiéndolos. Cuando sucede esto, se convierte en fuente de extravíos. La fantasía desordenada, como se apunta en el *Convivio* (IV, xv, 15), sin atarse a la verdad, se desplaza en vana errancia:

[...] ché sono molti di sì lieve fantasia che in tutte le loro ragioni transvanno, e anzi che silogizzimo hanno conchiuso, e di quella conclusione vanno transvolando ne l’altra, e pare loro sottilissimamente argomentare, e non si muovono da neuno principio, e nulla cosa veramente veggiono vera nel loro imaginare (281).

Y, por supuesto, está el límite de la propia fantasía como finita, incluso de aquella encaminada hacia lo alto. El puente permanece distinto de la otra orilla a donde conduce. Y a lo largo del *Paradiso*, ahí donde Dante ha extremado, como tal vez ningún otro poeta, las sutileza del lenguaje para evocar lo inefable, se recuerda con constancia la condición falible e imperfecta de la palabra poética como creación verbal-imaginaria. Por ejemplo, en el cuarto cielo, del Sol:

Perch’ io lo ’ngegno e l’arte e l’uso chiami,  
sì nol direi che mai s’imaginasse;  
ma creder puossi e di veder si brami.  
E se le fantasie nostre son basse  
a tanta altezza, non è meraviglia;  
ché sopra ’l sol non fu occhio ch’andasse [X, 43-48]  
(*Paradiso*, 160-161)

Hasta el sublime final, cuando “A l’alta fantasia qui mancò possa” (XXXIII, 142). La meta última y verda-

dera del vuelo poético, queda fuera de toda posibilidad comunicativa; siempre es otro su significado. En extremos inversos, la más alta poesía de la naturaleza y de la sobrenaturaleza se encuentran y dicen "the rest is silence".

En una aproximación a su carácter imaginario, la poesía dantesca apunta al sendero alegórico. Pero es necesario volver a la definición de la poesía como *fictio*. Para refutar la interpretación de Schiaffini como "finzione allegorica", Paparelli se vale de unas líneas de la *Monarchia*, donde Dante recuerda el señalamiento restrictivo de san Agustín sobre los límites de la alegoricidad de la Escritura:

Hoc viso, ad meliorem huius et aliarum inferius factarum solutionum evidentiam advertendum quod circa sensum mysticum dupliciter errare contingit: aut querendo ipsum ubi non est, aut accipiendo aliter quam accipi debeat. Propter primum dicit Augustinus in *Civitate Dei*: "Non omnia que gesta narrantur etiam significare aliquid putanda sunt, sed propter illa que aliquid significant etiam ea que nichil significant atexuntur. Solo vomere terra proscinditur; sed ut hoc fieri possit, etiam cetera aratri membra sunt necessaria [*De civitate Dei* XVI, 2, 91-95] (Alighieri, *Monarchia*, 234).

Pero la lectura de Paparelli no repara en su intención fundamental: recordar el carácter "dependiente" de tales pasajes no alegóricos a aquellos que sí son portadores de significado, algo implícito en las palabras citadas por Dante, y en unas líneas más abajo del mismo *locus* agustiniano (*De civitate Dei*, XVI, 2, 99-101): "Ita in prophetica historia dicuntur et aliqua, quae nihil significant, sed quibus adhaereant quae significant et quodam modo religuntur" (*De civitate Dei*, 501). Los hechos alegóricos son la parte esencial, "la reja" del arado que hiende la tierra. La finalidad de san Agustín, y de Dante al citarlo, es encauzar el trabajo hermenéutico a las palabras correctas, a los puntos pregnantes que conducen el sentido global. Pues *allegoria* no es un término puramente retórico (el de una *figura*, sea de dicción o de pensamiento); su valor es también herme-

néutico: trasciende la construcción de una sola frase y atiende al despliegue de estructuras mayores y sus posibilidades dentro del texto en su conjunto como constructo de significado. Así opera la exégesis dantesca de su propia poesía en la *Vita nuova* o el *Convivio*, y nos recuerda el carácter alegórico de la *composición*. Un reduccionismo de tipo retórico conduce a una visión inadecuada sobre la compleja relación de las partes y el conjunto en una obra poética confeccionada bajo la luz polisémica de la *allegoria*. Así, el bosque se pierde por el árbol —o viceversa—; mientras que la alegoresis, según la metáfora agustiniana, atiende justamente a establecer el valor de cada una de las partes del texto, y hacer uso de él con manos diestras para convertirlo en el instrumento inteligente y preciso que éste es.

No resulta, por tanto, pertinente el intento de escindir *fictio* como concepto retórico de la visión de la poesía medieval como fundamentalmente alegórica. Siempre y cuando, claro está, se atiende al significado complejo de la alegoría: es tanto la veladura como su desgarramiento, y es la mediación hermenéutica entre *fictio* y *factio*, entre el entramado interior de la *inventio* y su despliegue externo en la *elocutio*. La desatención de la compleja dialéctica entre ambos elementos, el retórico y el hermenéutico, conduce a parciales lecturas. En la formación del hombre de letras, prescrita por Quintiliano (I, iv, 2), se atiende a ese doble despliegue: "Haec igitur professio, cum breuissime in duas partis diuidatur, recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem, plus habet in recessu quam fronte promittit" (*Institutiones oratoriae*, 22). Pues no convenía para la formación gramatical olvidarse de la música, la astronomía, "nec ignara philosophiae, cum propter plurimos in omnibus fere carminibus locos ex intima naturalium quaestionum subtilitate repetitos [...]" (I, iv, 4) Y la creación, evidentemente, incluye en sí misma esa duplicidad, sintéticamente expresada en la definición de *De vulgari eloquentia*.

Pues el punto de quiebre de la *fictio* como composición retórica está en el sentido literal con el que se le identifica (en Boccaccio, *litteralis* se refiere velamen), y

que es la envoltura formal del poema (*Epistula XIII*, 19, 42-43: “et illud prenuntiandum quod expositio littere nichil aliud est quam forme operis manifestatio”). El tejido de la *fictio* está tramado de irrealidad. Para el cristianismo, hay un primado, advertido por san Pablo, del espíritu vivificador sobre la letra (Romanos VII, 6).<sup>8</sup> Por ello, en un marco ideológico en el que carece de un suelo independiente de autoafirmación, en el terreno de la estética, la poesía se convierte, según el señalamiento de santo Tomás, en “la más humilde entre todas las doctrinas” (“est infima inter omnes doctrinas”). Dante escribe en el territorio de la metafísica occidental, tomasiana y aristotélica, y sabe que la verdad debe sustentarse en la verdad primera.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> ὥστε δουλεύειν ἐν καινότητι πνεύματος καὶ οὐ παλαιότητι γράμματος (“de modo que sirvamos en el nuevo espíritu y no en la antigua letra”). Como señala Lubac, aludiendo en su texto a varias expresiones tradicionales: “L’intelligence spirituelle vient ôter le voile de la lettre, ou le voile qu’est la lettre, afin d’en dégager l’esprit; ou bien, au contraire, elle vient couvrir la pauvreté de la lettre d’un manteau royal qui la transfigure. Sans elle, on voit l’Écriture encore sans la voir. Elle découvre l’esprit comme le soleil sous la nuée, comme la moelle sous l’écorce, comme le grain sous la paille. Elle éclaire toute l’Écriture, car tout, dans l’Écriture, doit être compris spirituellement; tout y est ‘spirituel’, tout y est ‘intelligible’, —mais à condition qu’on s’applique à l’entendre par une interprétation, par une contemplation, par une anagogie spirituelles” (*Exegèse médiévale*, 307-308).

<sup>9</sup> Así lo expresa Dante al inicio de la *Monarchia* (I, ii, 4, 11-14): “Verum, quia omnis veritas que non est principium ex veritate alicuius principii fit manifesta, necesse est in qualibet inquisitione habere notitiam de principio, in quod analetice recurratur pro certitudine omnium propositionum que inferius assumuntur” (*Monarchia*, 137). Al hombre (pos)moderno, en el que la “disociación de la sensibilidad” es un hecho más que consumado, resulta difícil entender el vínculo, antes evidente, entre verdad y belleza, y hallar en la búsqueda del conocimiento filosófico una honda motivación emotiva. Hegel aún podía decir a sus alumnos, en la sesión inaugural del curso de 1818 (22 de octubre), palabras como las siguientes: “Ein noch gesundes Herz hat noch den Mut, Wahrheit zu verlangen; und das Reich der Wahrheit ist es, in welchem die Philosophie zu Hause ist, welches sie erbaut und dessen wir durch ihr Studium teilhaftig werden” (*Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften*, LXXVI).

La palabra poética, si no se construye recordando ese fundamento, danza peligrosamente en el borde del foso de las apariencias. La *ficcionalidad*, en pleno sentido moderno, aparece como un punto problemático para las necesidades exegéticas del lector medieval, y esto más allá de una concesión a la teología, sino como necesidad que se convierte en inexcusable dentro de una concepción del mundo. Para ella, buena parte de la poesía puede recibir la objeción de san Jerónimo (*In. Is.*, 1, 7; XIX, I): “Iusta litteram impossibile est” (Lubac, *Exegèse Médiévale*, 140). Y de ello resulta que, para los autores de la época, como Petrarca y Boccaccio, sea necesario relacionar el sentido literal con el velamen de la poesía, lo cual nos habla de un modo de entender el arte literario, no sólo como acto de creación, sino también como acto hermenéutico.<sup>10</sup>

Testimonios de una concepción exegética de la poesía ha dejado Dante en varios de sus textos. Así, en la *Vita nuova* (XXV, 8), señala su naturaleza alegórica (en particular se refiere a las personificaciones) y la acción del comentario en que puede explicarse la *sentenza* o *ragione* que subyace en las palabras:

Dunque, se noi vedemo che li poete hanno parlato a le cose inanimate, sì come se avessero senso e ragione, e fattele parlare insieme; e non solamente cose vere, ma cose non vere, cioè che detto hanno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto che molti accidenti parlano, sì

<sup>10</sup> Pueden citarse abundantes pasajes. Por ejemplo, Petrarca, en su poema *África*, emplea “nube” como imagen de la alegoricidad de la poesía: “[...] Non illa licentia vatum est / quam multis placuisse palam est. / Scripturum iecisse prius firmissima veri / fundamenta decet, quibus inde innixus amena / et varia sub nube potest absconderè se se, / lectori longum cumulans placidumque laborem, / quesitu asperior quo sit sententia, verum / dulcior inventu.” (*Poesia latine*, 72). O bien, unas conocidas líneas de la *Genealogia deorum* (XIV, ix, 22-25) de Boccaccio, explican así la alegoría de los mitos de los poetas: “Fabula est exemplaris seu demonstrativa sub figmento locutio, cuius amoto cortice, pater intentio fabulantis. Et sic, si sub velamento fabuloso sapidum comperiat aliquid, non erit supervacaneum fabulas edidisse” (706).

come se fossero sustanzie e uomini; degno è lo dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non sanza ragione alcuna, ma con ragione la quale poi sia possibile d'aprire per prosa (125).

El comentario en prosa, como discurso no figurado, no cancela el texto poético, sino que lo prolonga y sirve: es una llave que permite abrir sus recintos secretos. Pero la posibilidad de ejercer ese salto del discurso imaginario al reflexivo (al menos en potencia), es señalada como una obligación para el poeta:

[...] dico che né li poete parlavano così sanza ragione, né quelli che rimano deono parlare così non avendo alcuno ragionamento in loro di quello che dicono; però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento [XXV, 10] (Alighieri, *Vita nuova*, 126-127).

No se trata de una creación al modo de la *mania* platónica, en la cual el aedo es poseído por el dios "y no tiene ya su mente consigo" (*Ión*, 534b, καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ Platón, 36). La creación literaria debe desplegarse, por tanto, consciente de sí misma, postura teórica que Dante ejerce a lo largo de la *Vita nuova*, el *Convivio* y en la polémica epístola XIII sobre el *Paradiso*. Esto no implica que, en otros sitios, ofrezca una versión de la poesía como "inspirada"; así, en su aparición a Virgilio (*Inferno*, II, 70-72), Beatrice dice:

I' son Beatrice che ti faccio andare;  
vegno del loco ove tornar disio;  
amor mi mosse, che mi fa parlare  
(*Inferno*, 29)

Es el amor el que le infunde movimiento y discurso. La poesía es *inspirada* por amor, el cual habla a través de la boca de Dante (XXIV, 52-54):

E io a lui: "I' mi son un che, quando  
Amor mi spira, noto, e a quel modo  
ch'e' ditta dentro vo significando"  
(*Purgatorio*, 411)

Podría obtenerse de ello una respuesta a la crítica platónica a la ignorancia del artista; la de Dante no es *mania*, o, si se quiere, no es *mania* ciega. El poeta mantiene abiertos los ojos ante la revelación y recibe, junto a las palabras, el secreto que encierran.<sup>11</sup>

Como puede verse en los pasajes arriba citados, Dante identifica *il colore rettorico* con el velamen figurado. Así, Tasso dirá "il poeta in qualche parte è amico de la verità, la quale illustra e abbellisce di nuovi colori, e si può dire che, di vecchia e d'antica, la faccia nuova" (*Prose*, 532). La construcción retórica está por tanto indisolublemente ligada a la concepción imaginaria de la obra, cuyas relaciones se hayan unidas con la *intentio* autoral y las posibilidades de descodificación del intérprete a través de un lazo hermenéutico. Debe recordarse que la definición retórica de *De vulgari eloquentia* tiene su explícito correlato hermenéutico en el *Convivio* (II, I, 3):

L'uno si chiama litterale [e questo è quello che non va oltre a ciò che suona la parola fittizia, si come ne' le favole dei poeti. L'altro se chiama allegorico] e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna [...] (83-84).

No hay que perder de vista que otro de los valores de *figere* es "engañar"; la *fictio* poética es también "mentira", "bella menzogna". La envoltura retórica de la

<sup>11</sup> En *De vulgari eloquentia* (II, iv, 9-10), el poeta ha apostado por la *natura* y la *inspiratio*, pero haciendo énfasis en el ejercicio del *ars* y la *eruditio* o *doctrina*: "Caveat ergo quilibet et discernat ea que dicimus, et quando pure hec tria cantare intendit, vel que ad ea directe ac pure secuntur, prius Elicone potatus, tensis fidibus ad supremum, secure plectrum tum movere incipiat. Sed cautionem atque discretionem hanc accipere, sicut decet, hic opus et labor est, quoniam nunquam sine strenuitate ingenii et artis assiduitate scientiarumque habitu fieri potest" (482).

*fictio* resguarda, sin embargo, un fondo de verdad. El arte es *φυτὸν οὐράνιον*, un árbol inverso cuyos frutos se dan en la Tierra, pero cuya raíz está en los cielos; el arte que crece en el suelo del mundo ha nacido estéril. Para un poeta medieval, no hay violencia en tal autocontemplación de la actividad artística, que conlleva una propia valoración del hombre dentro del orden cósmico (e independientemente de la repulsa que pueda provocar en un lector moderno). El arte es “polisemos”, según se dice en la Epístola XIII y se explica en el pasaje arriba citado del *Convivio*. Tal concepción de la poesía responde a una visión múltiple y jerarquizada de la realidad y los intentos de reproducirla y enriquecerla a través del arte.

La autoconcepción del trabajo poético de Dante está sustentada en la continuidad que lo une con los autores paganos, y para los cuales tiene presente la mediación exegética de autores como Servio, Macrobio o Fulgencio. Es probable que conociese el comentario de Bernardo Silvestre a la *Eneida*, donde, al inicio de la exposición del libro sexto (tan significativo para la *Commedia*) se sugiere su profundo contenido y se justifica su detenido estudio:

SIC FATUR, etc. Quoniam in hoc sexto volumine descensus Enee ad inferos enarratur, idcirco in primis de locis inferorum et de descensu intueamur et quia profundius philosophicam veritatem in hoc volumine declarat Virgilius, ideo non tantum summam, verum etiam verba exponendo in eo diutius immoremur (Bernardo, *The Commentary*, 28).

Desde siempre uno de los más significativos, el libro VI fue sin duda el favorito de los comentaristas cristianos como fuente de saber escatológico; su tratamiento en la obra de Bernardo es, considerablemente, el más dilatado (ya en Fulgencio se destaca sobre los demás). Por su parte, la idea de la poesía como fundamentalmente alegórica es alimentada por la alegoresis bíblica como modelo teológico. Así como puede notarse la diferencia entre las exposiciones de Fulgencio y Bernardo, donde el cristianismo pasa de ser una impor-

tante presencia a la fundamental, algunos poetas fueron también inspirados por el gran paradigma de la Escritura. Tal tendencia puede mirarse claramente en uno de los precursores de Dante, Alain de Lille, que advierte al lector que ha versificado con tres sentidos en el *Anticlaudianus*:

In hoc opere litteralis sensus suavitas puerilem demulcebit auditum, moralis instructio proficientem imbuet sensum, acutior allegoriae subtilitas perfectum acuet intellectum. Ab hujus igitur operis arceantur ingressi, qui [...] solas sensualitatis assequentes imagines, rationis non appetunt veritatem<sup>12</sup> (Lubac, II, 2, 212).

Para su epopeya teológica, antecedente de la *Commedia*, Alain de Lille establece tal precisión en cuanto a sus niveles de sentido y el necesario trabajo del intérprete para acceder ascensionalmente a sus recintos de significado. Se trata de una obra pluridimensional, que puede satisfacer las necesidades comunicativas de diferentes receptores. Y deja claro, por supuesto, la edificación de una obra que ha sido planificada *para la interpretación*.

La dimensión hermenéutica contemplada en la labor del poeta es manifiesta en la praxis del comentario en la *Vita nuova* y el *Convivio*, como en el plan general de la *Commedia*, recordado intratextualmente en pasajes concretos, de particular dificultad hermenéutica, como el que corresponde a la aparición de Medusa, entre la furia y la herejía (IX, 61-63):

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,  
mirate la dottrina che s'asconde  
sotto 'l velame de li versi strani  
(*Inferno*, 150)

donde se invita a los lectores de “sana inteligencia” a buscar el significado que se esconde “bajo el velamen de los versos extraños”. Otra llamada al lector, en XX, 19-20:

<sup>12</sup> *Prol.* (R. Bossuat, 56). Cit. por Lubac (212).

Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto  
di tua lezione, or pensa per te stesso [...]  
(*Inferno*, 331-332)

También en un discutido pasaje del *Purgatorio*  
(VIII, 19-21):

Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,  
ché 'l velo è ora ben tanto sottile,  
certo che 'l trapassar dentro è leggero  
(*Purgatorio*, 123)

Líneas que poseen un misterio interior, y una  
vocación "anagógica" (así en *Paradiso* X, 7-8: "Leva  
dunque, lettore, a l'alte rote / meco la vista..."), y para  
las que se sugiere una detenida meditación (X, 22-24):

Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco,  
dietro pensando a ciò che si preliba,  
s'esser vuoi lieto assai prima che stanco  
(*Paradiso*, 158)

Donde la fatiga del trabajo interior se desvanece en  
el gozo intelectual y estético (el *dulcis labor* del que ha-  
blará Petrarca). Toda la enormemente compleja cons-  
trucción retórica de la *Divina commedia* tiene presente  
esta manera de elaboración textual que supone, asi-  
mismo, un particular trabajo exegético por parte de los  
lectores. Pues Dante piensa en el sistema de alegoresis  
medieval, y lo aplica a sus propias creaciones poéticas.  
En el arriba citado pasaje del *Convivio* (II, I), se entre-  
cruza el sistema de cuatro niveles de la alegoresis bíblica  
con el ámbito de la alegoría poética. Insiste, agusti-  
nianamente, en que es necesario comprender el nivel  
literal para acceder a los otros, "e massimamente a lo  
allegorico", que él identifica como la forma expresiva  
propia de los poetas. Pero no hay que perder de vista  
que, en la magnitud de su despliegue en una obra  
poética, el lugar de la *Commedia* es excepcional: "sans  
doute n'y a-t-il, dans tout le moyen âge européen,  
d'autre poème que la *Divine Comédie* qui soit fondé  
systématiquement (comme en témoigne la lettre de

Dante à Can Grande) sur la coexistence de sens multi-  
ples" (Zumthor, *Essai*, 126). Los numerosos comenta-  
ristas del poema durante el siglo XIV (Jacopo y Pietro  
Alighieri, Benvenuto da Imola, Boccaccio, Francesco  
da Buti, etcétera), rindieron tributo a tal carácter único  
y recurrieron a la alegoría en mayor o menor medida  
para iluminar los misterios del poema dantesco.

Hay, en el canto XVI *Commedia*, una alegoría que  
puede ayudar a comprender esta idea. En la entrada del  
octavo círculo, prisión donde se punen el fraude y la  
mentira, aparece Gerión, quimera compuesta de hom-  
bre, león y serpiente, que alegoriza el engaño.<sup>13</sup> En el  
canto siguiente, Virgilio dialoga con la criatura, mien-  
tras Dante habla con los usureros (aquellos cuyas accio-  
nes se oponen al curso natural del orden divino, que  
debe seguir la poesía). El monstruo servirá de vehículo  
para descender al círculo de los fraudulentos. Los  
poetas bajan montados sobre la criatura, y unas líneas  
sugieren la sombra de dos soberbios "voladores" de la  
mitología: Faetonte e Ícaro (XVII, 106-111). Tal des-  
censo se relaciona, sin mucha dificultad, con el célebre  
"folle volo" de Ulises (*ese fandi factor*, según lo llamara

<sup>13</sup> La de Gerión constituye una de las alegorías más complejas  
del *Inferno*. Se le identifica con el fraude, la mentira, la envidia, la  
malicia en general, y se ha visto en él una *figura* de la serpiente  
tentadora o del Anticristo. También se le puede relacionar con la  
*usura* (presente en el mismo canto) y, en general, con la *cupiditia*,  
el apetito desenfrenado que se vuelca a lo exterior. La impresio-  
nante descripción dada al inicio del canto XVII ("Ecco la fiera  
con la coda aguzza, / che passa i monti e rompe i muri e l'armi! /  
Ecco colei che tutto 'l mondo appuzza!"), puede recordar unas  
líneas del libro de Job (XXVIII, 9-10): "Ad silicem extendit ma-  
num suam, / Subvertit a radicibus montes. / In petris riuos exci-  
dit, / Et omne pretiosum vidit oculus eius" (*Biblia Vulgata*,  
440a). Estas imágenes sobre el vasto alcance del apetito humano  
resultan significativas, para el pasaje del *Inferno*, por que ante-  
ceden a una consideración sobre el poder de la sabiduría divina  
(Job XXVIII, 24): "[Deus] Ipse enim fines mundi intuetur, / Et  
omnia quae sub caelo sunt respicit" (*Biblia Vulgata*, 440a). Ge-  
rion, alegoría del fraude y el engaño (sufridos por Dante en carne  
propia de la manera más violenta antes de su exilio) se convierte  
en una imagen inversa, ciertamente terrible, de la sabiduría di-  
vina. Para el pecado que representa Gerión, no existen barreras en  
la Tierra.

Giorgio Padoan), relatado en el canto XXVI, una de las *figurae Dantis* más controvertidas de toda la *Commedia*. Este *descensus* puede ser entendido como una alegoría del arte poético-alegórico como “bella menzogna”. Se trata, como toda la aventura transmundana, de un descenso para ascender. La mentira del arte sirve para mostrar, oblicuamente, la verdad. También resulta significativo que antes de pasar a la descripción de Gerión, Dante haga un señalamiento al lector sobre la verdad de lo que habla, y que jure además “[...] per le note / di questa comedia [...]” (XVI, 127-128). Jura por la verdad que subyace a la mentira del arte; es una afirmación de su *intentio* superior, de la ascensión que habrá de venir después de este vuelo hacia lo hondo. En la inmersión en lo más bajo de lo material, su parte “irreal”, “ficticia”, se encuentra una vía de acceso a lo divino. Abajo está la puerta hacia lo alto. Es así aventura que figura alegóricamente el propio recorrido de la poesía, con su contextura ficticia, que tiene la forma y el sentido de un viaje, de una *peregrinatio* del espíritu al tiempo que una *translatio* retórica y hermenéutica de la poesía en su despliegue alegórico. Virgilio le advierte a Gerión, “pensa la nova soma che tu hai” (XVII, 99), como recuerdo de la novedad e importancia de este vuelo inverso. Ahora la “falsía” del arte, su hermosa y terrible mentira, sirve de medio para la manifestación de la verdad cristiana.

El poeta asume la vocación ascensional del arte y su sacrificio final, la naturaleza finita del “cuerpo” retórico (como la del propio cuerpo mortal del hombre). Su fuente más *alta* (en su doble sentido original: elevada y profunda), es la verdad teológica. Sin embargo, la propia aceptación de lo finito señala que la labor de la poesía se da, aun bajo el amparo último de la ontología, con una *intentio* ética. Dante lo aclara así en el *Convivio* (I, IX, 7-8): “Lo dono veramente di questo comento è la sentenza de le canzoni a le quali fatto è, la qual massimamente intende inducere li uomini a scienza e a virtù, sì come si vedrà per lo pelago del loro tratto” (67). Todo el *Convivio* está marcado por esta preocupación por la ética y su vinculación con la

poesía.<sup>14</sup> Pero debe advertirse, entre ontología y ética, una distinción, acaso más significativa, delineada en un pasaje de la *Epistula* XIII (16, 40):

Genus vero philosophie sub quo hic in toto et parte proceditur, est morale negotium, sive ethica; quia non ad speculandum, sed ad opus inventum est totum et pars. Nam si in aliquo loco vel passu pertractatur ad modum speculativi negotii, hoc non est gratia speculativi negotii, sed gratia operis; quia, ut ait Philosophus in secundo Metaphysicorum, “ad aliquid et nunc speculantur practici aliquando” (*Epistula*, 624).

En efecto, Dante recuerda el dicho de la *Metafisica* (I, 993b20-21): θεωρητικῆς μὲν γὰρ τέλος ἀλήθεια πρακτικῆς δ' ἔργον (Aristóteles, *Metaphysics*, t. I). Aunque toda acción depende, en última instancia, de la causa primera, el arte no tiene, según hace la especulación filosófica, como meta única de su operación el reflejarla en su esencia. En el caso de la escritura dantesca, la poesía voltea a lo alto, pero conserva un carácter *ético-práctico*: su misión es crear. El arte verbal es, según nos recuerda un poema de Octavio Paz, *hacer-decir*. De este modo se delimita, como operación del espíritu, su singularidad frente a la labor especulativa.

<sup>14</sup> De acuerdo con Gilson: “Tel est aussi l’objet propre du *Banquet*, en tant du moins que cet ouvrage parle des vertus et qu’il les classe. A moins qu’il ne spécifie expressément le contraire, la position de Dante y est celle du philosophe parlant du bien humain et des vertus humaines comme telles” (*Dante et la philosophie*, 112). De hecho, según señala Gilson, en el *Convivio* ha colocado Dante a la ciencia moral por encima de la metafísica especulativa, sólo por debajo de la teología (en lo que parece separarse de la doctrina aristotélica y tomista), y la presenta como ordenadora de las ciencias: “Prises ensembles, toutes [las ciencias] forment la Sagesse, et parce que la Morale les appelle, les impose, et les ordonne vers leur fin, c’est elle qui leur confère harmonie et beauté: la moralitade è bellezza de la sapienza (III, 15).” Tal fenómeno se explica, probablemente, por la condición deficitaria de la mayoría de los hombres, que requerimos del puente del bien y de la belleza para llegar a la contemplación de la verdad pura: “la métaphysique rest *en soi* la plus haute et la plus parfaite des sciences, mais qu’elle ne l’est pas *pour nous*” (122-123).

Su fuente es, sin embargo, la misma (*Epistula* XIII, 21, 60): "Propter quod patet quod omnis essentia et virtus procedat a prima, et intelligentie inferiores recipiant quasi a radiante, et reddant radios superioris ad suum inferius ad modum speculorum" (630).

Esto señala, en otro sentido, el carácter especulativo de la obra, realizada en una forja cuyo fuego proviene de la fuente absoluta, y que refleja al creador supremo en su obra inmensa como en un espejo. Pues, como "nieta de Dios", el principio generador obra en el artista, de modo que se continúa, desde el hombre, el acto primordial de la creación. El *hacer-decir* del poeta teje un lazo entre la vida activa y contemplativa. Al final, triunfa la contemplación.<sup>15</sup> Sin embargo, ambas esferas no son excluyentes, tienen su propio tiempo y se complementan. ¿Es el arte superfluo? Tal pregunta puede extenderse a la creación universal para intentar comprender cómo pueden entenderse la necesidad y los límites de la praxis artística dantesca dentro del horizonte teológico en que se despliega. La belleza y armonía del universo justifican, en cierto modo, al hombre que procura crear pequeños mundos que, como humildes espejos, lo reflejan al tiempo que extienden su presencia.

Un intento por aproximarse a contemplar, en toda su amplitud, la idea dantesca de la poesía, debe atender, desde la más vasta perspectiva, los numerosos elementos que la integran para hacer justicia a su complejidad. Es entendida como acto de la imaginación y del lenguaje, un tejido de palabras organizado de acuerdo a prolijas leyes retóricas que se subsume, dentro de un sistema hermenéutico, a su misión significativa. Es asumido, además, su carácter incompleto y finito; es un mensajero cósmico, que, al modo de Fidípides, muere al momento de entregar su embajada. Y como *forja* verbal, es mimesis de la creación del *lógos* cósmico. En suma, se trata de una concepción alegó-

rica, *polisémica*, de la poesía, donde cada una de sus aristas, ya sensible o espiritual, integra un sistema mayor de significación, donde cada faceta se consume en el centro ontoteológico que le da ser y verdad; ante él, cada parte puede decir con justicia: "che 'l mio viso in lei tutto era messo".

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, SAN, *De civitate Dei libri XI-XXII*, ed. de Bernardus Dombart y Alphonsus Kalb, Turnhout: Brepols, 1955.
- ALIGHIERI, DANTE, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, 2: *Inferno*, ed. de Giorgio Petrocchi, Verona: Arnoldo Mondadori, 1966.
- , *La Commedia secondo l'antica vulgata*, 3: *Purgatorio*, ed. de Giorgio Petrocchi, Verona: Arnoldo Mondadori, 1967.
- , *La Commedia secondo l'antica vulgata*, 4: *Paradiso*, ed. de Giorgio Petrocchi, Verona: Arnoldo Mondadori, 1967.
- , *Convivio*, ed. de Giorgio Inglese, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1993.
- , *Epistole*, en *Opere minori*, II, ed. de Arsenio Frugoni y Giorgio Brugnoli, Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, 1979.
- , *Vita nuova*, en *Opere minori*, I: *Vita nuova, De vulgari eloquentia, Rime, Ecloghe*, ed. de Giorgio Bárberi Squarotti, Torino: Torinese, 1983.
- , *De vulgari eloquentia*, en *Opere minori*, I: *Vita nuova, De vulgari eloquentia, Rime, Ecloghe*, ed. de Sergio Cecchin, Torino: Torinese, 1983.
- ARISTÓTELES, *De anima*, ed. de W. D. Ross, Oxford: Clarendon, 1984.
- , *De arte poetica liber*, ed. de Rudolfus Kassel, Oxford: Clarendon, 1991.
- , *Metaphysics*, ed. de W. D. Ross, t. I, Clarendon: Oxford, 1924.
- BERNARDO SILVESTRE, *The Commentary on the First Six Books of the "Aeneid" of Vergil Commonly Attributed*

<sup>15</sup> Véase por ejemplo, en el libro de Wilson, el apartado "Primat de la Contemplation" (Gilson, *Dante et la philosophie*, 130).

- to *Bernardus Silvestris*, ed. de Julian Ward Jones y Elizabeth Frances Jones, Lincoln-London: University of Nebraska, 1977.
- Biblia sacra, iuxta Vulgatam clementinam*, ed. de Alberto Colunga y Laurentio Turrado, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1985.
- BOCCACCIO, GIOVANNI, *Genealogie deorum gentilium libri*, ed. de Vincenzo Romano, t. II, Bari: Gius. Laterza, 1951.
- ELSE, GERARD F., *Aristotle's Poetics: The Argument*, Leiden: E. J. Brill, 1957.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona: Horta, 1943.
- ESQUILO, *Septem quae supersunt tragoedias*, ed. de Denys Page, Oxford: Clarendon, 1972.
- GELLRICH, JESSE M., *The Idea of the Book in the Middle Ages. Language Theory, Mythology, and Fiction*, Ithaca-London: Cornell University, 1985.
- GIANNANTONIO, POMPEO, *Dante e l'Allegorismo*, Firenze: Leo. S. Olschki, 1969.
- GILSON, ÉTIENNE, *Dante et la philosophie*, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1972.
- HÖLDERLIN, FRIEDRICH, *Sämtliche Werke, III: Hyperion*, ed. de Friedrich Beissner, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1957.
- HEGEL, WILHELM FRIEDRICH, *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften*, ed. de Georg Lasson, Leipzig: Felix Meiner, 1930.
- LANDINO, CRISTOFORO, *Scritti critici e teorici*, ed. de Roberto Cardini, t. I, Roma: Bulzoni, 1974.
- LIEBERG, GODO, *Poeta Creator, Studien zu einer Figur der antiken Dichtung*, Amsterdam: J. C. Gieben, 1982.
- LUBAC, HENRY DE, *Exegèse Médiévale, Les quatre sens de l'écriture, vol: IV, Segunda parte II*, Paris: Aubier, 1963.
- PAPARELLI, GIOACCHINO, "Fictio (La definizione dantesca della poesia)", *Filologia Romanza*, 7, 1960, 1-83.
- , "Fictio", en *Enciclopedia dantesca*, t. II, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, s. v.
- PETRARCA, FRANCESCO, *Poesia latine*, ed. de Guido Martellotti y Enrico Bianchi, Torino: Giulio Einaudi, 1976.
- PLATÓN, *Oeuvres complètes, V: Ion, Ménexène, Euthydème*, ed. de Louis Méridier, Paris: "Les Belles Lettres", 1931.
- , *Opera, II*, ed. de John Burnet, Oxford: Clarendon, 1988.
- POUND, EZRA, *Selected Poems 1908-1969.*, London: Faber and Faber, 1977.
- QUINTILIANO, MARCO FABIO, *Institutiones oratoriae*, ed. de M. Winterbottom, t. I, Oxford: Clarendon, 1970.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *The Complete Works*, ed. de Stanley Wells y Gary Taylor, Oxford: Clarendon, 1986.
- TASSO, TORQUATO, *Prose*, ed. de Ettore Mazzali, Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, 1959.
- VICO, GIAMBATTISTA, *La scienza nuova e opere scelte*, ed. de Nicola Abbagnano, Torino: Torinese, 1966.
- ZUMTHOR, PAUL, *Essai de poétique médiévale*, Paris: Seuil, 1972.