

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

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA
DEL GOBIERNO DE CANTABRIA
AÑO JUBILAR LEBANIEGO
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
SANTANDER

•MM•

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

SANTANDER

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN
FACULTAD DE LA MAGISTERIA
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
41013 Santander, España

Alcaldes de

MARGARITA BRIBAS Y SILVIA BRISO
con la colaboración de la Asociación de la Universidad

@ Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellá, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

GESTICULAR EN EL INFIERNO

VIOLETA DÍAZ-CORRALEJO

Universidad Complutense

EN LOS TRABAJOS llevados a cabo por López Cortezo¹ sobre los significados alegóricos de los símiles en la *Divina Comedia*, constató que los cantos que presentaban un número menor de símiles abundaban, por el contrario, en gestos. Esto nos llevó a considerar si los gestos podrían tener, a su vez, un significado más profundo que el meramente literal.

Para ningún medievalista será un descubrimiento el hecho de que a la medieval se le haya llamado «la civilización de los gestos», ni la multitud de escritos que intentan regular y dar normas para ajustar los gestos al estado social de cada uno y, muy especialmente, al de los religiosos, que, en definitiva, deben ser el modelo perfecto del cristiano, ya que la gestualidad, o mejor, su exceso, la gesticulación, se consideraba expresión externa del mal interior.

Siempre se ha sabido, y el número de obras publicadas es abrumador, que las obras de arte medievales contenían valores simbólicos y alegóricos añadidos a los meramente visibles. Desde hace ya algunos años, los historiadores franceses, y sobre todo los estudiosos de la iconografía de los manuscritos, se han dedicado a descifrar este tipo de contenido en los gestos de las ilustraciones que acompañan a los textos. Y así han llegado a conocer una serie de significados convencionales que han podido describir e incluso normativizar en *Gramáticas de los gestos* de las que la más representativa es la de Garnier.²

Ahora bien, si se acepta que en las representaciones iconográficas y en la vida diaria los gestos habían alcanzado un valor convencional de código que los hombres y mujeres medievales decodificaban de manera automática, tendremos que admitir que los autores, al escribir sus obras, incluían esos contenidos codificados en las descripciones de los gestos de sus personajes, contenidos que los lectores o los oyentes de la obra entenderían sin problemas al poseer las claves del código, claves que desgraciadamente nosotros no poseemos ya en su mayor parte. Habría, pues, que replantearse

¹ C. López Cortezo, «Los símiles en la *Divina Comedia*», en *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas*, Universidad Complutense, Madrid, 1994, pp. 31-36.

² F. Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge*, Le Léopard d'Or, París, 1982-1989, 2 vols.

el estudio de los gestos en las obras de ficción medievales y algún investigador de la pintura medieval, como Barasch,³ ya lo ha sugerido hace tiempo.

Esto podría explicar por qué en la *Divina Comedia*, cuando escasean los símiles, abundan más los gestos y por qué, concretamente en el *Infierno*, cuanto más avanzamos hacia los pecados más graves, los gestos se multiplican.

Esta comunicación se enmarca en el entorno de un trabajo más amplio, en el que, buscando estos posibles contenidos simbólicos y alegóricos, hemos llevado a cabo un estudio pormenorizado de cada gesto del *Infierno* y hemos podido constatar que, en efecto, constituyen un canal de comunicación, menos rico que los símiles, pero igualmente efectivo para añadir un importante *quantum* de significado al sentido literal del texto. Intentaremos evidenciarlo haciendo un análisis del Canto VI, que ponga de relieve este valor de los gestos.

Procede, antes de empezar con el análisis, hacer un par de aclaraciones. En primer lugar, emplearemos indistintamente los términos «símbolo» o «alegoría», ya que, como sabemos, los medievales los utilizaban así y la distinción actual procede del siglo XVIII en el que se empezó a plantear.

En segundo lugar, tenemos que aclarar también que, en virtud del principio conocido que indica que cualquier personaje, considerado en el nivel alegórico, representa a alguien o algo distinto de lo que significa en el nivel literal, los personajes de la *Divina Comedia* también representan otros significados. En el caso concreto de Virgilio y Dante, a lo largo del *Infierno*, representan en el nivel alegórico, en una perspectiva ética o moral, a la parte racional e irracional del alma respectivamente, y en el plano de la teoría del conocimiento, Dante alegoriza la imaginación que contempla las imágenes que se le ofrecen en la visión imaginaria que constituye la *Divina Comedia*.

Hechas estas aclaraciones, pasamos al análisis del Canto y de los gestos en él descritos.

Al inicio del Canto VI, encontramos al personaje Dante que vuelve en sí, tras su desmayo, al final del Canto V, abrumado por los sentimientos provocados en él por la narración de Francesca da Rimini.

Los primeros gestos los encontramos ya en los versos 5 y 6

*mi veggio intorno, come ch'io mi mova
e ch'io mi volga, e come che io guati.*

cuyo sentido alegórico nos remite precisaemnte al primero:

Al tornar de la mente, che si chiuse

en el que tenemos que dar a la palabra «mente» un significado mucho más amplio del que la crítica ha venido dándole en general.

³ M. Barasch, *Giotto and the language of the gesture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

El propio autor nos da, en su obra *Convivio* (a partir de ahora *Cv.*), una definición de la mente, si bien él mismo utiliza dicho término, en otras obras, con varios sentidos, tres sobre todo, distintos. Dice el autor en *Cv.*, III, II, 10: «per *mente* s'intende questa ultima e nobilissima parte dell'anima ... quella fine e preziosissima parte de l'anima che è deidade», porque previamente nos ha dicho que es la parte racional que sólo en los hombres está puesta por Dios, cuya «divina luce, come in angelo, raggira in quella».

De modo que tenemos que interpretar ese cerrarse de la «mente» como un apagarse de esa chispa divina de la razón humana arrastrada por la violencia de un sentimiento demasiado fuerte e incontenible. Es decir, Dante no sólo pierde el uso de los sentidos externos, como señalan todos los críticos, sino también el de los internos, el más evidente, la imaginación, de tal modo que la visión se interrumpe y, cuando se reanuda, se reanuda también la función de la imaginación y Dante vuelve a ver lo que lo rodea, que son los nuevos y más terribles castigos que tendrá que contemplar ahora.

Esa confusión previa y posterior a la cerrazón de la «mente» se subraya de manera evidente con los gestos de dichos versos 5 y 6. En estos dos versos hay cuatro verbos, de los que tres implican voluntad. Dos corresponden a los ojos, «veggio», «guati» y dos al cuerpo entero, «mova», «volga». Sólo el primero es involuntario pero nos remite directamente a la visión imaginaria que ha empezado a funcionar de nuevo. Los otros tres son movimientos voluntarios aunque no deliberados, más bien instintivos: el apetito concupiscible que había conseguido cerrar la mente de Dante con objeto de huir de la visión le sigue estimulando a la huida provocando esos gestos que tienen tres líneas de acción y, en consecuencia, de significado. «Mova» nos indica, en principio, movimiento en horizontal; «volga», movimiento en círculo y «guati» intención de ver, es decir, de conocer. Si ponemos en relación la idea de desplazamiento en horizontal y en círculo con los significados alegóricos de tales movimientos,⁴ dialéctica de lo terrestre y lo celeste, de lo imperfecto y lo perfecto respectivamente, el significado alegórico de los gestos será la duda de la parte irracional entre seguir hacia su salvación aceptando el arduo camino que se le ofrece o volver hacia atrás al conocido camino del vicio y a la selva de perdición de la que procede, menos horrible, en apariencia, que los tormentos que empieza a percibir. Sabemos, en efecto, que la adquisición del hábito de la virtud es, a veces, tan penosa que el alma vacila, aterrada por la dificultad de superar la tentación del vicio, única perspectiva del presente frente a la promesa del bien futuro que supone la virtud.

Tanto Mattalia como Chiavacci hablan de movimiento «spaurito»,⁵ lo que coincide con nuestra intrerpretación tanto en lo que se refiere a la confusión de los sentidos, internos y externos, recién recuperados, como a la reacción instintiva del

⁴ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Laffont-Jupiter, París, 1990, voz *cercle*: «Cette forme complexe [el círculo asociado a la horizontal] provoque une rupture du rythme, de ligne de niveau, qui invite à la recherche du mouvement, du changement, d'un nouvel équilibre; elle symboliserait l'aspiration à un monde supérieur ou à un niveau de vie supérieur».

⁵ D. Mattalia, ed., Dante Alighieri, *La Divina commedia*, Rizzoli, Milán, 1993, y A.M. Chiavacci, ed., Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, Mondadori, Milán, 1991.

concupiscible todavía poderoso frente a una parte racional todavía con poca influencia sobre Dante.

Los versos siguientes, del 7 al 12, nos describen lo primero que Dante puede percibir del castigo de ese círculo, una lluvia incesante de sucia aguanieve, que en el suelo en el que cae forma un lodo maloliente. Sapegno no ve fácil establecer el «contrapasso» de este aspecto del castigo con el pecado correspondiente y piensa que se trata de un castigo que atormenta los sentidos que los pecadores de gula complacieron durante su vida terrena.⁶ Hay, sin embargo, una explicación para este «contrapasso»: del mismo modo que alimentarse es el objetivo de un apetito natural, y hacerlo en la medida de la necesidad contribuye a la buena salud del organismo humano, así la lluvia es necesaria para que la tierra fructifique y se mantenga fértil. Y del mismo modo que si el alimento es excesivo perjudica a la salud, el exceso de agua o el modo inadecuado, la «grandine» del verso 10, perjudica a la tierra y pudre los cultivos. De modo que los que se excedieron en el alimento por no controlar su apetito perjudicando así su salud física y cayendo en el vicio de la gula son castigados ahora bajo una lluvia sucia que los hunde en la podredumbre de la tierra enfangada.

A continuación divisa Dante al funcionario infernal encargado del suplicio en ese círculo. Se trata de Cerbero, el perro de tres cabezas y el lomo erizado de serpientes,⁷ que en la mitología clásica era el guardián del palacio de Plutón a orillas de la laguna Estigia.

La única característica de este monstruo clásico que retiene el autor es la de las tres cabezas. En general, la crítica sólo ha visto su aspecto externo y lo ha relacionado exclusivamente con el pecado de gula. Sapegno y Chiavacci señalan, sin embargo, significados alegóricos que los dos atribuyen a «gli antichj commentatori», pero que más que alegorías se pueden considerar casi simples metáforas. Como veremos, la alegoría nos lleva a otro nivel de significado que no es simplemente el de la gula.

Sin embargo hay otros aspectos que considerar. En primer lugar, como ha visto bien y estudiado López Cortezo,⁸ la figura de Cerbero es un eslabón más de la cadena de mitos clásicos que configuran los nudos macro y microestructurales de la *Commedia*. Los mitos macroestructurales –Minos, las Furias y Geriones– figuran al frente de cada una de las tres zonas infernales que corresponden a las tres disposiciones aristotélicas, como explicará Virgilio en el Canto XI. Y los mitos microestructurales, Cerbero entre ellos, representan a los pecados correspondientes a las distintas disposiciones y, concretamente los que encontramos en la zona de incontinencia, son todos cánidos. No olvidemos que uno de los significados simbólicos del perro es precisamente la avidez incontinente.

De toda la descripción del monstruo que hace el autor, dos aspectos destacan sobre los demás: las tres fauces que ladran «caninamente» («con tre gole caninamente latra», v. 14)

⁶ N. Sapegno, ed., Dante Alighieri, *La Divina commedia*, La Nuova Italia, Florencia, 1988.

⁷ *Aeneida*, VI, vv. 417-421.

⁸ C. López Cortezo, «La estructura moral del infierno en la *Divina Comedia*: nuevas aportaciones», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, I, ed. J. Paredes, Universidad de Granada-Diputación Provincial de Granada, Granada, 1995.

y las manos con uñas, lo que las convierte en garras, con las que «graffia... iscoia ed isquatra» (v. 18). Precisamente estos gestos de las garras de Cerbero son los que nos van a dar la pista que nos lleva al significado alegórico del canto, que es, sobre todo, político.

Al analizar los gestos de las manos, «graffiare», ‘arañar’, afecta a la piel y encontramos en las *Distinciones* de Alain de Lille⁹ que la piel alegoriza los bienes terrenales; «iscoiare», ‘despellejar’, afecta a la carne que, despojada de la piel, deja a la vista lo que normalmente está oculto. El mismo autor, en la voz «caro», señala como primer significado alegórico de la carne, al réprobo, carne del diablo, por haberse unido a él en operaciones malvadas. «Isquatrare», ‘descuartizar’, afecta al cuerpo entero que es partido, separadas sus partes, disgregado como en un proceso de corrupción, alegoría de un cuerpo que fue creado para la unidad gloriosa y al que el pecado original condenó a la muerte y la corrupción. Así pues, la piel alegoriza los bienes temporales apetecidos por la codicia o la avaricia, la carne alegoriza el réprobo, carne de diablo, cuyo mayor pecado fue la envidia, y el cuerpo descuartizado alegoriza el pecado original, pecado de soberbia.

Los gestos de Cerbero están castigando los tres pecados que, como explicará Ciaccio, son la ruina de Florencia y que, según Tomás de Aquino (*Suma de Teología*, I-II c. 84 a. 1-2 y II-II c.36 a.2-3), proceden, desde cierto punto de vista, del desmedido gusto por los bienes terrenales.

Esto enlaza con otras expresiones como «gran vermo», en la que hay que entender «vermo», como gusano de tierra, lombriz que se alimenta de tierra, que hace así comprensible el gesto de Virgilio que, en lugar de la torta de adormidera y miel que la Sibila tira a Cerbero en la *Eneida*, le tira aquí un puñado de tierra, lo que nos lleva también a considerar la etimología del nombre del monstruo, que Graves hace proceder de κηρ βερεθρου, ‘demonio del abismo’, y los antiguos de κρεοβοροσ, ‘comedor de carne o de tierra’, abismo que hay que rellenar.

Todo ello nos vuelve a la idea de los bienes terrenales y su codicia que tendremos que relacionar, cuando veamos la conversación con Ciaccio, con el ejercicio de la política como virtud, en este caso la virtud de la continencia del apetito y, en consecuencia, al tema, recurrente en el autor, de la política como medio para conseguir la paz de las ciudades en general, en las que el hombre pueda trabajar por su salvación y, más concretamente, a la situación de Florencia, cuyo cuerpo social están disgregando los tres pecados alegorizados en los gestos de Cerbero y causados por la pasión incontinente por los bienes terrenales, tal como la gula es causa de múltiples males en el cuerpo físico.

Aunque podemos considerar que el ladrido de Cerbero procede del monstruo descrito por Virgilio,¹⁰ la insistencia en el modo canino del ladrido, unida al modo canino de los aullidos de los condenados («Urlar li fa la pioggia come cani», v. 19) y la

⁹ Alain de Lille, *Distinciones dictionum theologicalium*, Patrología Latina, pp. 210, 687-1.012, s.v. «pellis».

¹⁰ «Cerberus haec ingens latratu regna trifauci/ Personat adverso recubans inmanis in antro» ('El ingente Cerbero atruena estos reinos con el ladrido de sus tres fauces, acostado e inmenso, en la caverna que ven enfrente'), *Aeneida*, VI, vv. 417-418.

persistencia de la imagen en el símil que sigue («Qual è quel cane ch'abbaiando», vv. 28-30) nos remite con insistencia a la imagen del perro. Por otra parte, el símil nos da una imagen mucho más viva del animal que el original virgiliano, en que, al tomar la adormidera, Cerbero queda tendido inconsciente. En el símil de la *Commedia*, el perro sólo deja de ladrar amenazadoramente porque se dedica a devorar la pitanza que se le ha echado; en este caso, la tierra que Virgilio le arroja a manos llenas. Las manos simbolizan siempre la operación y no es difícil ver el sentido alegórico del gesto, la operación de dejar los bienes terrenales a los glotones ávidos de ellos para poder seguir el camino hacia el conocimiento y la virtud, que son los bienes realmente valiosos para un cristiano.

Los condenados se esfuerzan, en vano claro está, por evitar el castigo y para ello se vuelven hacia un lado y otro, intentando resguardarse, en alguna medida, de la lluvia que los golpea sin cesar. La imagen que proyecta la imaginación es la de un submundo ruidoso, maloliente y permanentemente agitado. En esta agitación continua, que en la Edad Media está, como hemos visto ya, connotada siempre de maldad, podemos ver también un símbolo de la agitación continua del que está en continua persecución de alimento, porque el placer de los sentidos no sacia nunca. Y en la confusión general causada por el sonido inhumano de los ladridos, unido a la agitación de gusanera de los condenados en el lodo, podemos adivinar la alegoría de la confusión atronadora y animalesca que se produce en una ciudad cuando se altera la convivencia ciudadana por la ambición glotona de bienes terrenales de algunos de sus habitantes.

Dante y Virgilio, aquietado Cerbero, siguen su camino.

Noi passavam su per l'ombre che adona
la greve pioggia, e ponavam le piante
sopra lor vanità che par persona (vv. 34-36).

Todos los críticos han fijado su atención en la contraposición de la inconsistencia de las sombras con su apariencia de cuerpos físicos.

En realidad el caminar de Dante y Virgilio sobre esas sombras con apariencia de cuerpos continúa la alegoría iniciada con los gestos de Cerbero.

Con independencia del sentido literal, en el que cabe la discusión de la teoría del autor sobre la entidad de las almas en el más allá, teoría que explicará de manera pormenorizada en *Purgatorio*, XXV, vv. 79-108, tenemos que recordar, de una parte, que si el autor narra una visión imaginaria, es para que el personaje vea, tienen que mostrársele tormentos que pueda entender que hacen sufrir, y para él esto sólo es posible en cuerpos dotados de sentidos que padecen; y, de otra parte, tenemos que suponer una intención expresiva en esa insistencia en la descripción del gesto: caminar poniendo los pies, las plantas de los pies, sobre sombras que parecen cuerpos abatidos por la lluvia, la nieve y el granizo sucios y malolientes.

Pasamos por alto toda una serie de consideraciones relativas al texto, que nos ocuparían un espacio y un tiempo que no son pertinentes en este lugar, para insistir en el análisis de los gestos, objeto primordial de nuestro trabajo.

Una vez finalizado el diálogo con Ciaccio, que le ha explicado el pecado castigado en ese círculo y que ha respondido a las preguntas que Dante le ha hecho a propósito de Florencia, aclarándole las causas de las discordias civiles, la avaricia, la envidia y la soberbia, que ya hemos visto alegorizadas en los gestos de Cerbero, el pecador hace un gesto con los ojos, mira un momento a Dante y por fin deja caer la cabeza primero y luego todo el cuerpo, como estaba cuando Dante pasó ante él.

En estos tres versos encontramos un conjunto de gestos y movimientos que percibimos trabados y suscitan la idea de un significado más profundo.

Li diritti occhi torse allora in biechi;
guardommi un poco e poi chinò la testa:
cadde con essa a par de li altri ciechi (vv. 91-93).

Por una parte, nos habla de ojos de mirada recta, que se vuelve oblicua, torcida y al fin quedan ciegos. Y esto acompañado de una cabeza implícitamente levantada (recordemos que Ciaccio está sentado en el suelo cuando habla con Dante), que luego se inclina y por fin cae con todo el cuerpo. El paralelismo es evidente.

Las interpretaciones de la crítica se mueven, en general, en torno a una interpretación, digamos espiritualista, del texto: Ciaccio mira derecho a Dante en el breve tiempo en que, dialogando con él, se ha sentido ciudadano interesado por los mismos asuntos que él, tuerce la mirada en un intento de seguir mirando al agachar la cabeza y finalmente cae con el resto de los pecadores ciegos porque no ven a Dios. Así Sapegno, Vandelli, Chiavacci, etc.

Sin que quepa descalificar esta interpretación, entendemos que no profundiza en el significado de los gestos. Mattalia afina un poco más y considera, al comentar los ojos «biechi» que «La deformazione fisica è l'espressione del deformante abito morale che il peccato ha lasciato nell'anima offuscandovi la parte razionale, il cui attributo è o dovrebbe essere il retto conoscere-vedere».¹¹ Como vemos, apunta ya un significado moral tras el gesto.

Y, en efecto, si consideramos los tres gestos de los ojos como una secuencia alegórica en relación con el pecado por el que están penando, tenemos que interpretar los gestos de los ojos de Ciaccio como una última explicación de lo que Dante ve: un apetito que, en principio, es natural y por tanto lícito y recto,¹² se tuerce por el exceso no controlado por la razón y puede llevar a causa de este exceso a la ceguera mental, como lo explica bien Tomás de Aquino cuando, al hablar de la gula, dice que la «agudeza [de la razón] se em-

¹¹ D. Mattalia, ed. cit., p. 147.

¹² Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, 1118 b, 10-14: «el apetito del alimento es natural, ... en los apetitos naturales pocos yerran y en una sola dirección, el exceso».

bota por la falta de moderación en la comida y la bebida. Aquí queda incluida la ceguera mental, fruto de la fumosidad de los alimentos que llegan a perturbar la inteligencia».¹³

En cuanto a los movimientos paralelos, han sido interpretados por los críticos en el mismo sentido, interpretación que, también esta vez, Mattalia lleva un poco más lejos viendo en la inclinación de la cabeza de Ciaccio un sentimiento de culpabilidad.¹⁴

Se pueden interpretar, a su vez, con el mismo sentido alegórico: una cabeza alta, con ojos que miran rectamente es símbolo de equilibrio, de pasión bien controlada. No es que Ciaccio sea mostrado en ningún momento como ejemplo de continencia. Muy al contrario, lo que está ejemplificando con sus movimientos, a los ojos de la imaginación que lo contempla, es la dinámica del vicio de la incontinencia: un apetito natural y equilibrado en origen, que degenera por exceso: una cabeza que sucumbe al sopor del exceso de comida y bebida y como resultado una cabeza humillada por el peso de la culpa de incontinencia, hasta hundirse en la ceguera mental y es todo el cuerpo el que cae y se funde de nuevo con el fango, en el fango del castigo, volviendo de nuevo a ser sólo «vanità che par persona» (v. 36) como Dante lo encontró.

El Canto finaliza al terminar los dos viajeros la vuelta al círculo en el que estaban, es decir, al completar y dejar cerrado y perfecto el tema que Dante tenía que aprender allí. Al bajar al siguiente, encuentran a Plutón, al que llaman el gran enemigo, pero eso es ya la historia de un nuevo Canto.

Como hemos podido ver en esta breve muestra, los gestos son susceptibles de una interpretación alegórica que nos da otra dimensión más profunda del texto, nos lleva más lejos que la lectura literal y nos proporciona claves que descubren una estructura interna elaborada en varios planos de significado, muy acorde con los usos medievales. La extensión del trabajo a todo el *Infierno* confirma la existencia de esta trama subtextual con un objetivo general: mostrar a Dante en su viaje la verdadera identidad moral de los pecadores. El sentido literal nos muestra sólo el aspecto más visible del carácter de los condenados. Sus gestos, y así lo entendía el hombre medieval, nos evidencian su catadura interior, conocimiento fundamental para el proceso gnoseológico y catártico que el autor ha querido para sus personajes, para sus lectores y, en definitiva, para todos los hombres.

¹³ Tomás de Aquino, *Suma de Teología*, I-II c.1 a.6.

¹⁴ D. Mattalia, ed. cit., p. 141.