

## MATELDA: ALEGORIA Y ENIGMA

(Dante, Comedia, Pg. XXVII-XXXIII)

*Julio Picasso M.*

“Tú eres la medida de mi deseo. Detrás de todas las muertes, está el júbilo de reencontrarte en los paraísos terrenales”.

(Martín Adán, *La casa de cartón*)

En este trabajo<sup>1</sup> se tratará, primero, de aclarar y profundizar la alegoría escondida tras el personaje de Matelda, quien aparece en el Paraíso Terrenal de la *Divina Comedia*<sup>2</sup>. En segundo lugar, se buscará descifrar el enigma del nombre de Matelda.

La espiritualidad medieval se nutría de símbolos. La alegoría era una forma de pensar y de sentir, un trayecto entre el mundo y la trascendencia, entre lo real y lo espiritual, en una comprensión total y unitaria del universo. En los espíritus más destacados de la cultura medieval, la alegoría era el método para intuir y representar la realidad en sus sentidos más profundos y constantes. Era el camino más seguro y al mismo tiempo más delicado para superar las ilusorias apariencias de lo visible y de lo sensible y llegar a lo invisible, a lo inmutable, al “eterno consilio”. La mente medieval, en suma, alegorizaba todo: seres, fenómenos, pasiones, pensamientos, porque en todas partes palpaba el signo secreto y transparente de la Providencia.

Una de las formas de alegorizar es la objetivación y la concretización de los sentimientos y de lo abstracto en general: ésta es justamente la característica fundamental del “Stil novo”. La poesía de Cavalcanti está llena de estas personalizaciones que denotan una exacerbación de la tendencia concretizadora.

Dante no es ajeno a esta tendencia. Basta, por ejemplo, leer el soneto “Un di si venne a me Malinconia” (*Rimas*, 25) o el c.XI del *Paraíso* donde la personificación de la Pobreza franciscana alcanza puntos extremos de plasticidad realística.

Los sentimientos, las virtudes, las ciencias, las conductas se concretaban por lo general en una dama con determinadas características alusivas. La *Consolación*

1. Agradezco la colaboración en este estudio de Leopoldo Chiappo, Carlos Gatti y Jorge Wiese.

2. Hemos seguido el texto de la *Divina Commedia*, editado por D. Mattalla (Rizzoli Editores, Milán, 1960).

de *Filosofía* de Boecio fue el libro que inició esta tendencia que, en muchos aspectos, perdura hasta hoy.

El olvido de la estructura de la alegoría ha acarreado inevitablemente ambigüedades y hasta contradicciones en la exégesis dantiana. El "ornatus elocutionis"<sup>3</sup> requiere muchas figuras, y una de las clases de las figuras de la oración (frente al asunto) se basa en la "inmutatio" de los pensamientos. A ella pertenecen los famosos cinco tropos de pensamiento: alegoría, ironía, énfasis, sinécdoque e hipérbole. En ellos la "voluntas" semántica tiene dos planos: el plano serio, en el que se mienta la verdadera intención, y el plano de juego, en el que se menciona en primer término otra intención, que a su vez sirve únicamente como medio expresivo de la intención seria.

La alegoría es al pensamiento lo que la metáfora es a la palabra aislada. La alegoría guarda, pues, con el pensamiento mentado en serio una relación de comparación. La alegoría y la metáfora desarrollan una fuerza expresiva gracias a su contenido afectivo.

El plano de juego (PJ) contiene lo que se llama el sentido literal o histórico de la alegoría. En cambio, el plano serio (PS) señala el sentido real, llamado también espiritual o, por así decir, "alegórico" de la alegoría. No hay que olvidar que ambos planos constituyen la alegoría:

#### PJ ⇌ PS

Lo corriente es partir de un plano de juego (Dante lo llama "bella mentira"), fácil de entender, para llegar al plano serio. Dante mismo describe el procedimiento normal: "En una cosa que tenga un interior y un exterior, es imposible [...] llegar a lo interior si primero no se pasa por lo exterior. Luego, ya que en las Escrituras la sentencia literal es siempre lo exterior, es imposible llegar a las otras, máxime a la alegórica, sin pasar primero por la literal [...]. Pero aun si esto fuera posible, sería irracional, es decir, fuera de orden, ya que se procedería con mucha fatiga y con error". (Cv. II, I). Santo Tomás ya había declarado: "El sentido espiritual siempre se funda sobre el literal y de éste procede" (*Quaest. quodl.* XII, q. 6a. 19).

Esto es lo normal, repetimos, pero a pesar de las afirmaciones categóricas de Santo Tomás y del mismo Dante, en Matelda se da una alegoría cuyo sentido espiritual sale al paso antes que el literal, como lo veremos.

Como "alieniloquium", la alegoría es capaz de esconder una sucesión de planos serios, pero, a nuestro entender, Dante nunca recurrió a ello. Ya los antiguos ponían en guardia contra este procedimiento literario. Al respecto, el *Pseudo-Demetrio* (párrafo 102) sostiene: "Es necesario cuidarse [...] de la continuación (de las metáforas) a fin de que la oración no se convierta en enigma"<sup>4</sup>.

Dante en Cv. II, I, 2-3 ss. menciona que hay cuatro formas ("sentidos") de entender las escrituras —no necesariamente las Escrituras—: literalmente, alegórica-

3. Hablamos de retórica clásica

4. *Die Rethoric der Ysiechen und Römer*. Leipzig, 1885, Pg. 429 n.

mente, moralmente y anagógicamente. Mas no nos confundamos. El sentido literal equivale al plano de juego o sentido histórico. Las otras tres formas corresponden necesariamente al plano serio o alegórico. En esto consiste la "polisemia" del modo "transumptivus" que Dante reclama para la *Comedia* en la *Epistola a Can Grande*. La alegoría más importante de la *Comedia* —ella misma una alegoría— es Dante personaje, puesto que representa a la humanidad. En el "yo" de Dante convergen el hombre en general, sujeto del vivir y del actuar, y el individuo histórico, titular de una experiencia determinada "hic et nunc". Es la convergencia del "yo" trascendental y del "yo" existencial.

Otra tarea previa es la definición de la palabra "enigma", puesto que es parte del tema de nuestro trabajo. Según Quintiliano el enigma es la alegoría que encierra cierta oscuridad (VIII, VI, 52). Enigma célebre en la *Comedia* es el Veltro (*If.* I, 101 ss.), pero la forma más comúnmente empleada por Dante para presentar enigmas es el acróstico, como el de VOM (*Pg.* XII, 25-58), el de LVE (*Pd.* XIX, 115-141) y el de IOSEP (*Pd.* XXXIII, 19-31). Emparentado con el acróstico, está también el enigma del DVX (*Pg.* XXXIII, 43).

El Paraíso Terrenal, donde los únicos interlocutores "reales" de Dante son Matelda y Beatriz, tiene como solemne prólogo un sueño premonitorio que sobreviene a nuestro poeta en uno de los estrechos escalones que a él conducen (*Pg.* XXVII, 91-108).

El "sueño, "che sovente, anzi che'l fatto sía, sa le novelle" (l.c.), sucede al alba, y ya sabemos que "presso al mattin del ver si sogna" (*If.* XXVI, 7) y que a esa hora, nuestra mente "a le sue vision quasi è divina" (*Pg.* IX, 18).

Lía es quien se presenta y establece en bellísimos versos el siguiente paralelo con su hermana Raquel:

## LIA

## RAQUEL

—"vo movendo intorno/le belle mani  
a farmi una ghirlanda"

—"siede tutto giorno"

—"per piacermi allo specchio qui  
m'adorno"

—"mai non si smaga dal suo miraglio"

—"(vaga) dell'adornarmi con le mani"

—"de' suoi belli occhi veder vaga"

—"l'ovrare appaga"

—"lo vedere (appaga)"

Ambos personajes bíblicos son símbolos evidentes de las vidas activa y contemplativa. Pero varios dantólogos no se preocupan mucho por la noción exacta que la Tradición y Dante mismo han tenido de ellas. Además, los mismos dantólogos —al comentar el Paraíso Terrenal— se olvidan de la premonición, o preanuncio, del sueño; es decir, del significado alegórico de Matelda y de Beatriz.

Repasemos antes las últimas palabras de Virgilio, dichas precisamente antes del ingreso en el Paraíso Terrenal y que representan el fin de su papel de conductor (ibid. 127-142): "Se' venuto in parte/ dov'io per me più oltre non discerno" -- le dice. Y añade: "Io tuo piacere omai prendi per duce: / fuor se' dell'erte vie, fuor' dell' arte/ [ . . . ] non aspettar mio dir più né mio cenno".

Su pedagogía (psicagogía) ha terminado y el discípulo ya ha hecho propias sus enseñanzas. "Per ch'io te sovra te corono e mitrio", concluye Virgilio.

Pero no ingresemos tan ansiosos como Dante en el Paraíso Terrenal (P.T.) y hagamos antes unas disquisiciones teóricas.

Muy poca gente se ha preguntado hasta ahora por qué el itinerario de Dante personaje en el más allá tiene que atravesar el Edén, que corona la montaña del Purgatorio. En otras palabras, ¿por qué Dante introduce el P.T., sitio e idea esencialmente genésicos, de origen, en el mundo escatológico de la Comedia?<sup>5</sup> ¿Por qué el P.T., sitio e idea de placeres sensoriales, en el mundo de los espíritus, y en la puerta, podemos decir, del verdadero Paraíso, el Celestial? ¿Por qué un personaje enigmático, pero profundamente humano, Matelda, parece habitarlo? ¿Por qué, finalmente, la gran importancia espacial y temática que Dante autor otorga al P.T. en su libro, nada menos que seis largos cánticos<sup>6</sup>, si no se cuenta más de la mitad del c. XXVII, que es su preparación y su explicación? Todos estos capítulos no han bastado, además a Dante. Por falta de espacio ("s'io avessi, lector, più lungo spazio...": XXXIII, 136) ha dejado inconcluso el episodio edénico por "lo fren dell'arte" (141).

Escuchemos de Dante mismo su concepto del P.T.: "La inefable Providencia ha puesto al hombre dos fines a que tender: es decir, la felicidad de esta vida, que consiste en la actuación de la propia virtud (o fuerza: "virtus") y que es figurada por el P.T.; y la felicidad de la vida eterna, que consiste en el goce de la visión de Dios a la que la propia virtud sólo puede subir con la ayuda de la luz divina, y que se da a entender por el Paraíso Celestial. A estas felicidades, como a diversos fines, hay que llegar por diversos medios. En efecto, llegamos a la primera por medio de las enseñanzas filosóficas con tal de que las sigamos obrando según las virtudes morales e intelectuales. A la segunda, por medio de las enseñanzas divinas, que trascienden la razón humana, con tal de que las sigamos obrando según las virtudes teologales, es decir, la Fe, la Esperanza y la Caridad" (*Mn.*, III, XVI). El Papa debería guiar los hombres hacia la vida eterna (vida contemplativa), y el Emperador conducirlos hacia la felicidad temporal (vida activa).

Recordemos que las virtudes morales o naturales, según la enumeración aristotélica seguida por Dante, son las siguientes: Fortaleza, Templanza, Liberalidad,

5. "El P.T. se refiere más a la condición del viajero, que a la condición de quien recibe algo por sus méritos; por esto el P.T. no debe ser enumerado entre los sitios destinados a las almas" (*Summ. Theol.*, III, Suppl. 69, 7-5).

6. Los últimos 6 cantos del *Pg.* tienen un número de versos mayor que el promedio, 142. El c.XXXII, con 160 versos, es el más largo de la *D.C.* Sólo el C.XXXIII del *If.*, de 157 versos, supera en extensión al c.XXIX del *Pg.*, de 154 versos.

Magnificencia, Magnanimidad, Honor, Mansedumbre, Afabilidad, Verdad, Eutrapelia y Justicia (*Cv.* IV, XVII). Estas conducen a la felicidad, pero "ellas mismas deben ser alegres y no tristes en cualquier acción suya" (*Cv.* I, VIII): éste es el requisito de la verdadera virtud. Las virtudes intelectuales son la Prudencia ("conductora de las virtudes morales"), la virtud "científica", la virtud "razonativa" o "consejera" y otras, como la "inventiva" o "juzgadora" (*Cv.* III, II). Ulises define brevemente la felicidad temporal: "fatti non foste a viver come brutti, / ma per seguir virtute e canoscenza" (*If.* XXVI, 119-120).

En el pasaje citado Dante destaca el carácter alegórico del P.T. No pocos exégetas de los primeros siglos sólo vieron alegorías en la narración genesíaca de los orígenes de la humanidad y del P.T. Filón, San Ambrosio y Orígenes fueron los principales. Este último llegó hasta a rechazar el sentido literal como indigno de Dios (*De Principiis*, IV, III, 1). San Agustín, luego de haber vacilado entre una y otra interpretación, acabó por aceptar las dos en la *Ciudad de Dios* (XIII, XXI).

Santo Tomás, quien resume la Tradición, da dos interpretaciones alegóricas del P.T. Por un lado, es el símbolo del don de la Gracia hecha a la humanidad desde su primera aparición sobre la tierra, esto es, desde el comienzo efectivo, pero oculto, de la vida divina y eterna que no se manifestará ni alcanzará su plenitud hasta el fin de los tiempos. Pero para Santo Tomás la alegoría adquiere mayor sentido en la escatología. El P.T. no sería otra cosa que el anuncio velado, el símbolo del cielo, de la Jerusalén celestial, de la vida eterna junto a Dios, prometida al hombre desde los orígenes por la benevolencia del Creador.

De esta manera, la Tradición puso en manos de Dante un P.T. escatológico. Dante, por su lado, aprovechó la ocasión para darle, además un colorido apocalíptico. Se puede declarar con confianza que la principal fuente de inspiración para los últimos seis capítulos del *Pg.* fue el *Apocalipsis*. Sin detenernos en la procesión simbólica (c. XXIX), en el dragón y en la gran ramera (c. XXXII), de origen sobradamente conocido, observemos que la montaña del *Pg.* (XXVIII, 101) se compara con la "montaña grande y alta" del *Apoc.*, 21, 10, desde donde se contempla la Jerusalén celestial. Asimismo, el origen común del Leteo y del Eunoé está inspirado en *Apoc.*, 22, 2, que muchas veces se leía en esta forma: "in medio plateae ejus et fluminis ex utraque parte, lignum vitae. . . etc.", es decir, "en medio de la plaza de la ciudad y del río, que brota de los dos lados, hay un árbol de la vida, etc."<sup>7</sup>.

Íntimamente ligada a la doctrina de las dos felicidades, terrenal y celestial, en Dante aparece la doctrina de las vidas activa y contemplativa. Precisamente en *Cv.* IV, XVII, al acabar de enumerar las virtudes morales, dice que "podemos tener en esta vida dos felicidades según dos diversos caminos, bueno uno, y óptimo el otro, que a ellas conducen: uno es la vida activa y el otro es la contemplativa". Como ale-

7. Naturalmente se puede citar también a Boecio como el originario de esta idea. Cf. *Cons. Phil.*, V, 1, 3-4:

"Tigris et Euphrates uno se fonte resolvunt  
et mox abiunctis dissociantur aquis".

(El Tigris y el Eufrates brotan de una sola fuente,  
y en seguida se disocian en caudales separados).

goría de ellas aduce en este pasaje a Marta y María.

Poco después (*Cv.*, IV, XXII), Dante vuelve a razonar sobre la "felicidad o dulzura humana", "nuestro reposo final". Ella consiste en el "uso de nuestro ánimo", es decir, de "solamente aquello que concierne a la parte racional, esto es, la voluntad y el intelecto". Este "uso" puede ser práctico (u operativo) y especulativo. El segundo es el más deleitoso. El uso práctico es "obrar virtuosamente con prudencia, templanza, fortaleza y justicia". El especulativo no es obrar para nosotros, sino considerar la obra de Dios y de la naturaleza. De ambos usos "nadie puede ser excusado". El uso especulativo no puede desarrollarse perfectamente en esta vida porque no podemos ver a Dios aquí, sino por sus efectos. La complicada alegoría de las "vidas activa y contemplativa" —Dante deja de lado la palabra "uso"— consiste en las tres Marías y en la región de Galilea respectivamente (*Mc.* 16).

Las tres Marías representan "las tres sectas de la vida activa, es decir, las de los epicúreos, los estoicos y los peripatéticos que van al sepulcro, es decir, al mundo presente que es receptáculo de cosas corruptibles, y preguntan por el Salvador, es decir por la felicidad, y no la encuentran. Lo que sí encuentran es un "ángel o joven vestido de blanco" quien les informa que Cristo precederá a sus discípulos en "Galilea, es decir, en la especulación". Galilea, para la gente del medioevo, significaba blancura.

"Así la contemplación es más llena de luz espiritual que cualquier otra cosa aquí existente [...] en nuestra contemplación, Dios, suprema felicidad nuestra, siempre precede [...] el ángel es esta nobleza nuestra que viene de dios [...] y habla en nuestra razón y dice a cada secta, es decir, a quien va buscando felicidad en la vida activa, que ésta aquí no se encuentra [...] Y así es claro que podemos encontrar nuestra felicidad casi imperfecta en la vida activa, es decir, en las operaciones de las virtudes morales; y, después, perfecta en las operaciones de las intelectuales<sup>8</sup>. Ambas operaciones son vías expeditas y directísimas que conducen a la suprema felicidad, la que no se puede conseguir aquí" (*Cv.* IV, XXII).

Si se resume la doctrina de Alighieri, es posible llegar al siguiente esquema:

CAMINOS	MEDIOS	FINES	ALEGORÍAS
Vida activa	Enseñanzas filosóficas + virtudes humanas = actuación de la propia virtud.	Paraíso Terrenal (Felicidad de esta vida)	Marta Las tres Marías Lía

8. Todas las ediciones del *Convivio* dicen aquí "intelectuales", pero ya es tiempo de que se corrija esta palabra por "teologales". En el pasaje antes citado de *Mn.*, II, XVI las virtudes intelectuales se adjudican claramente a la vida activa. Como no hay bases en la Tradición para pensar en cosa distinta, la contradicción entre el *Convivio* y la *Monarquía* solo puede deberse a un lapsus calami de los copistas.

Vida contemplativa	Enseñanzas divinas + virtudes teologales = ayuda divina + actua- ción de la propia vir- tud.	Paraíso Celestial (Felicidad de la vida eterna)	María Galilea Raquel
-----------------------	--	---	----------------------------

Advirtamos que "ayuda divina" es sinónimo de la Gracia. Veremos que esta Gracia, bajo cierta forma, no es excluida por Dante en la vida activa, sino por razones esquemáticas. Dante, asiduo lector de San Agustín<sup>9</sup>, está muy lejos de caer en el pelagianismo.

Así se llega, pues, a las ideas axiales que sostienen el P.T. dantiano, como símbolo de la felicidad humana alcanzable por el propio esfuerzo a través de la vida activa. Por tal idea Dante se siente con derecho a penetrarlo. Allí todo será alegoría y símbolo.

Es necesario dejar de lado la noción moderna de ambas vidas como propias de los religiosos contemplativos y activos respectivamente. Actualmente se entiende<sup>10</sup> por vida activa la orientada hacia la acción exterior profesional o pastoral; la contemplativa es la orientada hacia la oración y el estudio. El religioso escoge una u otra según su vocación y su carácter. Marta y María son sus mejores símbolos: una sirve y la otra escucha.

La idea de Dante es diferente. Para él la vida activa es preparación para la contemplativa. Ambas obligan sin exclusión a todos los llamados por la Gracia. Todo cristiano, como Jacob, debe servir primero a Lía antes de gozar a Raquel.

Conviene no confundir tampoco las vidas tratadas con el ascetismo y la mística. Dante aplica mayor amplitud de sentido a las vidas y no rechaza el venero humanista de la antigüedad griega y latina para adornar con él al alma en la primera fase, y hacerla meritoria de las gracias del Esposo en la segunda.

Por otro lado, ¿cuán contemplativa y monástica es la Raquel bíblica? (*Gén.*, 29-35) ¡Bellísima Raquel, primera víctima de la maternidad, digna de servir por ella catorce años, y

... "mais servira, se não fora  
pero tão longo amor, tão curta vida"<sup>11</sup>.

Así Dante, el primer humanista, necesita resumir y reasumir en el P.T. todo lo que el hombre puede lograr por sus propios méritos. Al mismo tiempo, en el P.T., Dante cristiano lleva al alma humana hacia el encuentro con la Gracia, la Fe y la Re-

9. Dante ha leído a San Agustín mucho más de que comúnmente se piensa. Este trabajo quizás refuerce el conocimiento de la influencia agustiniana en nuestro poeta. Aplaudimos la hipótesis de Freccero: "Tenemos que leer toda la autobiografía espiritual de Dante como esencialmente agustiniana en la estructura". ("Dante's Prologue Scene", *Dante Studies*, LXXXIV-1966-25).

10. Cf. *Le défi de la vie contemplative*, Jean Leclercq (Gembloux, 1970).

11. Cf. Soneto de Camoens, "Sete annos de pastor Jacob servia". Gracián lo transcribe en el Discurso XXII de la *Agudeza y Arte de Ingenio* (Aguilar, Madrid, 1967).

dención (plano escatológico-alegórico). Y Dante político no pierde la ocasión para señalar las relaciones ideales entre la Iglesia y el Imperio (plano apocalíptico). El "telos" de la vía de purificación coincide con la "arjé". El origen se apropia de la identidad de inminencia y de la identidad de proveniencia. Arqueología y teleología dicen el mismo "logos" originario.

¿Qué otro sitio mejor pudo escoger Dante autor para desarrollar la reintegración de la humanidad sino el sitio de dondó, desintegrada por el primer pecado, fue excluida?

Es indispensable ahora estudiar las fuentes patrísticas del empleo de las hijas de Labán como símbolos de las vidas activas y contemplativa.

Empecemos por descartar como fuente dantiana la *Epístola* 123, 12 de San Jerónimo mencionada algunas veces por diversos críticos<sup>12</sup>, donde Raquel y Lía encarnan a la Iglesia y a la Sinagoga respectivamente.

San Agustín no menciona para nada a Lía y Raquel en la *Ciudad de Dios*, pero en XIX, 2 y 19 trata de los tres "estados de vida" de los que se servía Varrón para clasificar las sectas filosóficas: activo ("negotiosum"), contemplativo ("otiosum") y mixto ("temperatum"). Probablemente Dante tomó en cuenta esta cita para el pasaje ya citado del *Convivio* (IV, XXII).

Sólo en dos libros de su enorme producción, el Obispo de Hipona utiliza esta alegoría<sup>13</sup>.

En el L. 22 del *Contra Faustum Manicheum* se explaya largamente sobre el asunto. Lía es la vida temporal en la que "laboramos", como sugiere su etimología, "laborans". Es la "acción de la vida humana y mortal en la que vivimos con la fe, haciendo obras laboriosas, pero en la incertidumbre de satisfacer a quienes deseamos atender". Lía, primera esposa de Jacob, es símbolo de esta vida, y "por ello se menciona que tuvo los ojos enfermos"<sup>14</sup>. Ella es "la justicia laboriosa". A ella se la tolera, a Raquel se la ama. Raquel, cuyo significado etimológico para S. Agustín es "visum principium" ('principio visto') o "verbum ex quo videtur principium" ('palabra con la que se ve el principio'), es "la esperanza de la contemplación eterna de Dios, poseedora de una intelección cierta y deleitable de la verdad (. . .), razón por la que se le atribuyen bellas facciones y talle airoso". Ella es "la bella inteligencia". La justicia o el buen obrar fatigoso —Lía— es el medio. La intelección hermosa —Raquel— es el fin.

12. Véase *Enciclopedia Dantesca*, s. v. "Lia"

13. En otros libros del Santo, las dos vidas son alegorizadas por Marta y María (*Sermo*, 103, 1-4; 104, 4; 252, 2-3; 169, 17-18) y por Pedro y Juan (*In Joan. Ev.*, 124, 5).

14. Aunque no interese a nuestro artículo, conviene decir que las etimologías propuestas por los Padres para Raquel y Lía son más o menos aberrantes. Si bien LE'ÁH parece derivar de LÁ'ÁH ('cansarse'), el nombre significa simplemente 'vaca' o 'antilope'. De igual forma, RÁHÈL es 'oveja madre'. El adjetivo RAK, aplicado a los ojos de Lía (*Gén.*, 29, 17) se traducía tradicionalmente por 'legñoso'. Realmente significa 'tierno', 'dulce' o 'apagado'. Dante podría haber seguido esta última interpretación.

En el *De consensu Evangelistarum* (I, 5, 8) figura un importante resumen de la alegoría<sup>15</sup>. Allí se proponen dos virtudes ("virtutes") al alma humana: una activa y otra contemplativa; aquélla, con la que se camina; ésta, con la que se llega. Aquélla, con la que uno se esfuerza para purificar el corazón con el fin de ver a Dios. Esta, con la que se descansa y Dios es visto. Aquélla consiste en cumplir los preceptos de esta vida temporal. Esta consiste en la doctrina de aquella vida sempiterna. Por esta razón, aquélla actúa y ésta descansa. Porque aquélla está en la purgación de los pecados, y ésta, en la luz de los purgados ("illa in purgatione peccatorum, ista in lumine purgatorum"). Así, pues, en esta vida mortal aquélla está en la obra de la buena frecuentación: ésta, más bien, en la fe y, en muy poca gente, por espejo en enigma ("per speculum in aenigmate": I *Cor.*, 13, 12), y parcialmente en alguna visión de la invariable verdad". Vuelve después a elucubrar sobre la alegoría de Raquel y Lía mediante sus etimologías.

Entre uno y otro libro notamos cierta evolución. En el primero, las dos "vidas" pueden equivaler a la temporal y a la eterna. En el segundo, para situarlas sin ambigüedad en esta vida, San Agustín las llama "virtudes".

Releamos una frase: "aquélla (la vida activa) está en la purgación de los pecados, y ésta, en la luz de los purgados". Probablemente aquí reside una de las explicaciones de la aparición de Lía en el Purgatorio. La sede de Raquel es el Empíreo (*Pd.*, XXXII, 8).

Puesto que este trabajo tratará de descubrir más de un enigma, se debe tener presente también la expresión paulina "per speculum in aenigmate" que ha debido de excitar la fantasía creadora de Dante.

San Gregorio vivió dos siglos después de San Agustín, en medio del fervor monástico del Occidente. Su interpretación de la alegoría de Lía y Raquel empieza a retrogradar<sup>16</sup>. Los *Moralium Libri* (VI, XXXVI) titulan así el punto 57: "La vida activa conviene a unos, pero a otros, más la contemplativa; una u otra debe cultivarse según la personalidad". Pero inmediatamente después, el título del punto 60 afirma que "La acción debe anteceder a la contemplación". En el punto 61 ("Las figuras de la contemplación y de la acción son Raquel y Lía, María y Marta; la vida activa tiene grandes méritos; pero mayores, la contemplativa"), después de repetir las consabidas etimologías, declara: "Raquel es hermosa, pero estéril. Lía es legañosa, pero fecunda. Por eso la mente, al apetecer ocasiones para contemplar, ve más, pero procrea menos hijos para Dios. Al dedicarse a la tarea de predicar, ve menos, pero pare más. Así, pues, después de los abrazos de Lía, Jacob se dirigió a donde Raquel, porque el hombre perfecto se une primero a la fecundidad de la vida activa, y después se une al descanso de la contemplativa".

El desarrollo de la alegoría es más importante en los *Homiliarum in Ezechielem Libri* (II, II, 7-13). San Gregorio dice: "Antes (de la vida contemplativa) es ne-

15. Este libro y el anterior son contemporáneos de las *Confesiones* (año 400).

16. La interpretación de las vidas activa y contemplativa como equivalentes de las vidas religiosas es definitivamente retrógrada y paganizante. Recordemos los "estados de vida" de Varrón. Pero nos referimos a la interpretación y no cuestionamos el valor intrínseco de la vida religiosa.

cesario que se realicen de noche los mayores bienes de la vida presente y que se sude en el trabajo, es decir, que se reciba a Lía para descansar después en los brazos de Raquel a fin de ver el principio [. . .]. La vida activa debe llevarnos a la contemplativa, pero de vez en cuando debe rememorar en la activa lo que vemos mejor en el interior de la mente en la contemplativa. El mismo Jacob, después de los abrazos de Raquel, regresó a los de Lía porque aun, visto el principio, no hay que abandonar completamente la vida laboriosa de la buena acción. No es fácil tratar de elevar la vida contemplativa a lo celestial, tender el alma hacia lo espiritual, esforzarse por atravesar todo lo que se ve corporalmente, estrecharse a sí mismo para dilatarse. A veces uno vence y se superan las resistentes tinieblas de la propia ceguera, y se alcanza furtiva y tenuemente algo de la luz infinita [. . .]. La vida contemplativa empieza aquí para perfeccionarse en la patria celestial”.

El párrafo sugiere los angostos y numerosos escalones que conducen al Paraíso Terrenal, donde sucede el sueño de Dante. Así mismo insinúa el ir y venir de Dante entre Matelda y Beatriz en los cantos que analizamos.

El mismo San Gregorio repite la alegoría de Lía y Raquel sin mayor originalidad en una de sus *Epístolas* (I, V). Pero añadamos una última frase de San Gregorio (*Homil.*, XXI) que aclara el verso de *Pd.*, XII, 129: “sempre pospuosi la sinistra cura”, puesto en boca de San Buenaventura: “¿Qué se indica con la palabra izquierda, sino la vida presente? ¿Qué, con la derecha, sino la vida eterna?” Santo Tomás sistematiza toda esta doctrina en las *Quaest.* 179-182 (2-2) de la *Suma*. La alegoría de Lía y Raquel es la de San Gregorio y San Agustín.

A estas alturas es posible concluir lo siguiente:

a) Las fuentes de la alegoría Lía-Raquel como vida activa-vida contemplativa se sitúan con toda seguridad en San Agustín y en San Gregorio, fundamentalmente en el primero.

b) A la luz de ambos autores, la alegoría se enriquece y se poetiza. Dante, doctrinario de las vidas activa y contemplativa, ya estaba preparado para efectuar el sublime salto de la exposición a la poesía.

c) La alegoría no tuvo uso frecuente en la Patrística Latina, la única consultada por Dante. Cuatro párrafos de dos Padres no puede considerarse una cosecha opima. Se exagera al llamar “tradicional” a la alegoría.

d) Se puede entrever por qué tiene que ser Lía quien se aparece en el Purgatorio. Ella es la esposa sustitutoria, la legañosa y el símbolo de la vida menos noble, la activa, cuyo rol es “la purgación de los pecados”. Por ello mismo, Dante habría considerado impertinente que fuese Raquel quien se apareciera, aun en sueños, en el Purgatorio. Habría quizás otra razón de la preferencia circunstancial por Lía en el Purgatorio, y que ahora lanzamos como hipótesis: Dante podría haber escogido a Lía por su nombre, en vista de que en éste figuran en forma invertida las dos primeras sílabas de su apellido (LIA = ALIghieri). ¿Lía es la personificación de la vida activa de Dante personaje?

Lía, la legañosa, también desde este punto de vista ha debido despertar la simpatía de Dante, quien, en *Cv.* III, IX, 15-16, confiesa haber sufrido algún malestar oftálmico. Santa Lucía, la patrona de la vista, fue seleccionada para alegorizar la

Gracia en la Comedia.

Lía aparece "adornándose para gustarse en el espejo". Raquel, en cambio, "no se separa nunca de su espejo". Recordemos I *Cor.* 13, 12. Para San Buenaventura contemplar a Dios "per speculum", o mediante el espejo, es partir del conocimiento de lo creado para subir al conocimiento del Creador. Ve a Dios "in speculo" la mente que contempla al Creador en la misma creatura. Es grande la diferencia. Conocer a Dios en la creatura es ver su presencia e influencia en la misma. Conocer a Dios por la creatura es elevarse por el conocimiento de la misma hasta el Ser divino<sup>17</sup>. La primera contemplación, laboriosa y ascendente, revela a Dios como "alfa"; la segunda, más reposada y tranquila, manifiesta a Dios como "omega"<sup>18</sup>.

He aquí, pues, la razón del diferente uso de los espejos en Lía y Raquel. La tarea de la primera es adornarse, ella creatura, para gustarse en el espejo, es decir, para encontrar a Dios "per speculum", por medio de las propias virtudes y de las virtudes o belleza de la creación. Raquel, la vida contemplativa, ya no tiene necesidad de arreglarse o contemplarse en el espejo: lo que en él ve es a Dios.

Este trabajo habría empezado con la advertencia de que los sueños de *Pg.* IX, XIX y XXVII son premonitorios. Después de largo excurso doctrinal, volvamos a ellos. Los tres sueños se producen al alba. Para indicar esta hora del día, Dante utiliza perifrasis que se inician con las mismas palabras: "ne l'ora che" (IX, 13; XIX, 1; XXVII, 94). No es esta la única simetría en el tratamiento. Los tres sueños dividen material y temáticamente todo el Purgatorio.

Prácticamente todo el c. XXVII anuncia a Beatriz. Casi toda la primera mitad narra el tránsito por la "cornice" de fuego de los lujuriosos, por donde Dante se muestra renuente a caminar, a pesar de la orden del ángel (10-12). Virgilio lo amonesta a su vez con trece versos. Y Dante. . . "pur fermo e contra coscienza [. . .] pur fermo e duro" (33-34). Pero basta que Virgilio añada: "tra Beatrice e te è questo muro" (36)<sup>19</sup> para que Dante se lance al fuego al escuchar el nombre "che nella mente sempre mi rampolla" (42). Para confortarlo en la travesía, Virgilio le repite: "li occhi suoi già veder parmi" (54).

Después del sueño, Virgilio continúa: "Quel dolce pome che per tanti rami/ cercando va la cura de' mortali/ oggi porrà in pace le tue fami" (115-117). El "dolce pome" representa las dos "felicidades". Dante comenta: "mai non furo strenne/ che fosser di piacere a queste iguali" (119-120).

Y el guía de Dante acaba de esta manera: "Mentre che vegnan lieti li occhi belli / che, lacrimando, a te venir mi fenno,/ seder ti puoi e puoi andar tra elli"

17. I *Sent.* d. 3, p.I, art. un., q. 3, t. I, 74.

18. *Itin.* c. I, V.

19. El mito de Píramo y Tisbe y la "paries domui communis utriusque" (*Met.* V, 66) son contados por Ovidio, pero la principal fuente de Dante es sin duda San Agustín: "versus tuos [. . .] inter te atque veritatem immaniorem murum quam inter amantes tuos conantur erigere" (*De Ordine*, 3, 8). Lo mismo habría que decir del "aguglia nel ciel con penne d'oro,/ con l'ali aperte ed a calare intesa" (*Pg.* IX, 20-21), que hace pensar más en "las dos alas de la gran águila" de *Apoc.* 12, 14, o en las alas del ave salvadora de *Ex.* 19,4; *Deut.* 32, 11; *Is.* 40, 31, que en el mito de Ganimedes, narrado muy de paso por Ovidio (*Met.* X, 155-161).

(136-138). Sentarse y caminar: otra forma de designar las dos vidas con las que ya nos han familiarizado los Padres.

Por el momento podemos estar seguros de la inminencia de dos sucesos: la aparición de Beatriz y el desarrollo de la alegoría de Lía y Raquel. La explicación "ad litteram" de la alegoría no se desarrolla, sino que inmediatamente aparecen Matelda y Beatriz, únicos interlocutores de Dante en el P.T. Si Beatriz (la "beatificadora") es la encarnación de la vida contemplativa, es decir, de Raquel, estamos obligados a concluir que Matelda encarna a la vida activa, es decir, a Lía.

Realizado como hombre ("libero, dritto e sano è tuo arbitrio", v. 140), ahora Dante debe reintegrarse con Dios, recuperar lo que el hombre perdió por el pecado original: la Gracia. Matelda cumplirá el rol instrumental del caso. Ella complementará y alegorizará la vida activa cristiana.

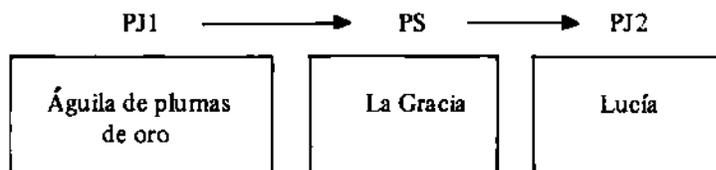
Hasta aquí hemos analizado únicamente los dos planos de la primera alegoría (Lía-Raquel). La verdadera intención semántica de esta alegoría es mostrar las vidas activa y contemplativa (plano serio o sentido alegórico); la otra intención es mostrar a dichos personajes bíblicos (plano de juego o sentido literal).

El plano serio de la segunda alegoría, Matelda-Beatriz, es el mismo (las dos vidas). En cambio, el sentido literal o histórico es bastante difícil de interpretar, por lo menos en lo que concierne a Matelda. En realidad la situación es extraña, mas Dante mismo es el mejor guía. Fue fácil ir del primer plano de juego al segundo, pasando por el plano serio común, pero lo fue con el objeto de reflexionar obligada y profundamente en el viaje lógico de regreso, del PJ2 al PJ1. Dicho viaje no será por cierto infructuoso.

Es el momento de comparar los tres sueños del Purgatorio, cuya creciente elaboración alegórica será motivo de orgullo para Dante:

"Lettor, tu vedi ben com' io innalzo  
la mia matiera, e però con più arte  
non ti maravigliar s'io la rincalzo". (Pg. IX, 70-72)

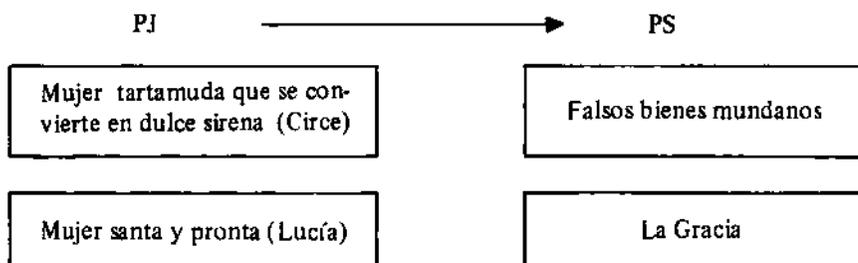
El primer sueño (c. IX) consiste en dos alegorías con un mismo plano serio, la Gracia.



El sujeto pasivo de los tres planos es Dante —raptado por el águila hasta el fuego, beneficiado por la Gracia, elevado por Lucía—, quien se compara con Ganimedes en el Monte Ida. La alegoría es completada con otra comparación: Dante se despierta del sueño como se despertó Aquiles después de ser raptado por Quirón, quien seguía órdenes de Tetis. La Gracia del PS es la requerida para vencer los vicios causados por el amor del mal ajeno: soberbia, envidia e ira (Pg. XVII, 115-125). El

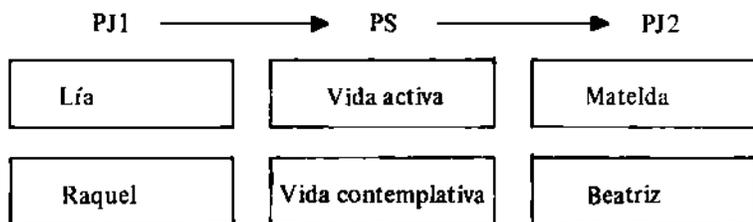
sueño acontece cuando canta la golondrina, en otras palabras, al alba, pero al mismo tiempo alude a las iracundas hermanas Procne y Filomela. Recordemos que en *Pg.* XVII, 19-21 se aduce, como ejemplo de ira castigada, “l’empiezza di lei che mutò forma/ nell’uccel ch’a cantar più si diletta”. El sueño es, a la vez, premonición (curación de vicios) y contemporáneo a una realidad (elevación de Dante por Lucía).

El segundo sueño (c. XIX) ocurre cuando el calor diurno es vencido (alusión a la “accidia”<sup>20</sup> o pereza) por el frío de la Tierra, de la Luna y de Saturno, y en el momento cuando los geomantes ven la Fortuna Mayor (alusión a la avaricia o cupidez) en la constelación de Piscis (alusión a la gula). La Gracia de su PS es, pues, la que vence los vicios del amor desordenado del bien: pereza, avaricia, gula y lujuria (*Pg.* XVII. 125-139). La forma de la alegoría es distinta: un solo PJ para una alegoría de dos términos y sin comparaciones complementarias:



La presentación de los dos términos del PJ reviste mayor complejidad: uno sufre metamorfosis —de mujer tartamuda a dulce sirena— y la identidad de ambos tiene que ser deducida: Lucía y Circe.

El tercer sueño (c. XXVII) combina los procedimientos alegóricos de los dos sueños anteriores. Consiste en dos alegorías dobles con un común PS, las vidas activa y contemplativa, o sea, en definitiva, también la Gracia. Por ello el sueño sobreviene durante la aparición de Venus, “che di foco d’amor par sempre ardente” (v. 96), otro anuncio de Matelda. Matelda, primer término del PJ2, es realzada con elegantes metáforas: Proserpina, Venus, Hero, bailarinas, ninfas. Su actuación se desarrolla durante siete cantos. Su nombre propio, por último, se envuelve en un difícil enigma que trataremos de resolver.



20. En el círculo de los “accidiosi”, Dante es atacado de “sonnolenza” (*Pg.* XVIII, 87-88).

La maestría de Dante en el tratamiento alegórico es más evidente si se analiza el "mal sonno" de Ugolino (*lf.* XXXIII, 26-36), y lo comparamos con los sueños del Purgatorio:

PJ	PS
Ruggeri	Ruggeri
Los Gualandi, Sismondi y Lanfranchi	Los Gualandi, Sismondi y Lanfranchi
Las perras	Plebe pisana
El lobo y los lobeznos	Ugolino y sus hijos
La caza	¿Compló previo a la caída de Ugolino o su condena a morir de hambre?

Dos términos del PJ coinciden con los del PS, es decir, no son alegóricos. La encarna o la caza del lobo y de los lobeznos con las perras tiene dos características: su excesiva facilidad de interpretación, que la emparenta con una simple comparación, y la ambigüedad de su proyección: ¿hacia el pasado, es decir, el compló que precedió la caída de Ugolino, o hacia el futuro, es decir, su muerte por inanición? No nos fiemos de las palabras de Ugolino: "del futuro mi squarcìò il velame" (v. 27). Fijémonos, en cambio, en el adjetivo aplicado a su sueño: "malo". Podría ser considerado más bien una terrible pesadilla desde cualquier punto de vista, formal o de fondo. Y así lo ha querido el genio de Dante. Hubiera sido inconveniente que un condenado como Ugolino hablase "verdades ocultas bajo bellas mentiras", como Dante define a las alegorías (*Cv.* II, I). No olvidemos que Ugolino es un solapado traidor que no inspira la menor simpatía a nuestro poeta<sup>21</sup>.

El c. XXVIII es el canto de la sonrisa humana<sup>22</sup>. Empieza con la descripción física del P.T. Allí todo es alegría, "piena letizia" (v. 16). Luego la aparición de la "donna soletta" que "ridea dall'altra riva dritta" (v. 67) y que remite al Salmo Dlectasti para entender la razón de su alegría (v. 80). Ella explica después la historia de "l'uom buono e a bene" (v. 92), que "in pianto ed in affano / cambiò onesto riso e dolce gioco" (v. 95-96), y el origen del viento y de los ríos edénicos. Al terminar ella de hablar, hacia el final del canto, Dante dirige la mirada a sus poetas, Virgilio y Estacio, y observa "che con riso/ udito avean l'ultimo costrutto" (v. 144-145).

¿Y la misteriosa "donna soletta"? Dante con pocas y magistrales pinceladas

21. Léase el artículo de R. Hollander, "Inferno XXXIII, 37-74 : "Ugolino's Imporunity" (*Speculum*, abril de 1984) donde se demuestra brillantemente que no debemos fiarnos de la "resonancia literal de las palabras" de Ugolino, quien astutamente trata de excitar la compasión del lector hacia él. Pero Hollander no convence cuando otorga al sueño las características de una "visio" y de un "somniaum" según los términos de Macrobio.

22. A partir de *Pg.* XXXI, 137 ss. toda la *Comedia* gira en torno de la sonrisa celestial de Beatriz.

hace más que pintar un cuadro, un personaje, una alegoría. Ella es casi un mito, el mito de la humanidad feliz y perfecta. Nos enamoramos de ella a primera vista en el v. 37: "e là m'apparve". Su nombre, Matelda, aparecerá 834 versos más allá. Mientras tanto, ¿quién lo ha echado de menos? ¿Qué importa cómo la llame Dante, si ya hemos reconocido en ella la imagen de la humanidad —y de cada hombre— prístina, feliz, fresca y perfecta, recién salida de las manos de Dios?

Antes de analizar el prodigio simbólico de Matelda, reiteramos nuestro rechazo de cualquier hipótesis historicista sobre el personaje. Porena ya lo dijo: "Solo un significato simbolico salva la rappresentazione dantesca di Matelda e di tutta quella scena dall'inverosimiglianza, dall'incoerenza, dalla sconvenienza." Y si no se escondiese en ella un símbolo, "Dante sarebbe stato improvvisamente volgare e stolto poeta"<sup>23</sup>. Argumento "ad absurdum" que no deja de ser demasiado audaz.

Para nosotros la principal razón del carácter alegórico de Matelda es simplemente la inexistencia de razones para colocar en el P.T. un personaje histórico. El P.T., tomado como entidad escatológica en la ficción dantiana, es necesariamente alegórico, y en consecuencia también lo es todo lo que allí sucede.

He aquí otra razón de peso en la que no se ha pensado lo suficiente. El nombre MATELDA nunca fue empleado por nadie. Es un nombre forjado por Dante, y no hay motivo para derivarlo del parónimo MATILDE, muy frecuente en la cristiandad desde la invasión de los bárbaros. Este, en sajón, significa "fuerza en el combate", MECHTILD, que pasó al latín bajo la forma MATHILDIS.

El rasgo principal del carácter de Matelda es el de ser una mujer de acción, tanto que dirige todo el actuar físico de Dante en el P.T. Ella misma se adelanta a ofrecer respuesta a cualquier pregunta: "ch'i venni presta/ ad ogni tua question" (v. 83-84). Al ser interrogada sólo sobre "l'acqua [. . .] e'l suon della foresta" (v. 85), amplía generosamente su respuesta con la explicación del objetivo del P.T. (88-96) y con "un corollario ancor per grazia" (v. 136), que conmueve a Virgilio y Estacio. Cantando empieza y acaba su discurso. Todas sus otras intervenciones son incitaciones a la acción:

"Frate mio, guarda e ascolta" (XXIX, 15).

"Perché pur ardi / sì nello aspetto delle vive luci,/ e ciò che vien di retro a lor non guardi?" (v. 61-63).

"Tiemmi, tiemmi!" (XXXI, 93).

"Surgi: che fai?" (XXXII, 72).

"Vedi lei sotto la fronda/ nova sedere in su la sua radice:/ vedi la compagnia che la circonda" (v. 86-90).

"Vien con lui" (XXXIII, 135).

En XXXIII, 120-123 la dulce Matelda reclama porque Beatriz la haya creído ineficaz en su papel director.

*También su actuar es el de una mujer apasionada de temperamento sanguíneo*

23. *Arcadia*, Vol. XIII-XIV, 1934-35. Citado por L. Pietrobono, "Nuovi Saggi Danteschi", S.E.I., Torino, 1954.

y de carácter enérgico, pero que no pierde un ápice de femineidad:

"Cantando come donna innamorata" (XXIX, 1).

"Tutta a me si torse/ dicendo" (v. 14-15).

"Mi sgridò" (v. 61).

"La donna ch'io avea trovata sola/ sopra me vidi, e dicea" (XXXI, 92-93).

"La bella donna che mi trasse al varco" (XXXII, 28).

"E vidi quella pia / sopra me starsi che conducitrice / fu de' miei passi lungo 'l fiume pria" (v. 82-84).

Consideremos, por último, estos dos tercetos:

"Come anima gentil, che non fa scusa,  
ma fa sua voglia della voglia altrui  
tosto che è per segno fuor dischiusa;  
così, poi che da essa preso fui,  
la bella donna mossessi, e a Stazio  
donnescamente disse: Vien con lui" (XXXIII, 130-135).

No creemos que en ninguna lengua moderna exista una riqueza de matiz equivalente al que encierra ese "donnescamente", mezcla de femineidad, gentileza y señorío. A la manera de hablar de Beatriz se le ha aplicado "regalmente" (XXX, 70). Notemos así mismo la acumulación de verbos de acción, atribuidos todos a Matelda en los tercetos citados.

Dante repara hasta en el caminar grácil de Matelda:

"Come si volge con le piante strette  
a terra ed intra sé donna che balli,  
e piede innanzi piede a pena mette" (XXVIII, 52-54).

Y él tendrá que seguirla con el mismo ritmo, "picciol passo con picciol seguitando" (XXIX, 9).

Matelda inspira a Dante atrevidas comparaciones con Proserpina, Venus y Hero. Cuanto más etérea y angelical es Beatriz, tanto más humana y sensual es Matelda. Por otro lado, cuanto más suasoria es Matelda, tanto más imperativa es Beatriz.

Regresemos al primer momento de la aparición de Matelda. Lo primero que hace el poeta es presentarla en una forma que recuerda a la que había usado para presentar a Lía. Comparemos:

De Lía había dicho:

"Giovane e bella in sogno mi pareo  
donna vedere andar per una landa  
cogliendo fiori; e cantando dicea" (XXVII, 97-99)

De Matelda dice:

“E la m'apparve [. . .]  
*una donna soletta che si già  
 cantando e scegliendo fior da fiore  
 ond' era pinta tutta la sua via.  
 Deh, bella donna [. . .]*” (XXVIII, 40-43)

Lía aparece en la hora matutina del despunte de Venus, “che di foco d'amor par sempre ardente” (XXVII, 96). Matelda, “che a' raggi d'amore/ ti scaldi” (XXVIII, 43-44), tiene tal resplandor en sus ojos que “non credo che splendesse tanto lume/ sotto le ciglie a Venere, trafitta dal figlio fuor di tutto suo costume” (XXVIII, 64-66). La relación Lía-Matelda es, pues, evidente.

El rasgo que Dante acentúa más en Matelda es la sonrisa, sonrisa que, como dijimos, ilumina todo el c. XXVIII. Al verla cantando al otro lado del Leteo, Dante le pide simplemente acercarse a la orilla para escucharla mejor. Matelda accede y, sin ser aún preguntada, profiere sus primeras palabras, a las que debemos prestar particular atención:

“Voi siete nuovi, e forse perch'io rido,  
 cominciò ella, in questo luogo eletto  
 all'umana natura per suo nido,  
 maravigliando tienvi alcun sospetto;  
 ma luce rende il salmo Delectasti,  
 che puote disnebbiar vostro intelletto.

E tu che se' dinanzi e mi pregasti,  
 di s'altro vuoi udir; ch'i' venni presta  
 ad ogni tua question tanto che basti” (XXVIII, 76-84)

Es a Dante, “que está adelante y que la solicitó”, a quien ella ofrece responderle cualquier pregunta “suya”. Virgilio ya está opacado y no cuenta para nada, “come dal suo maggiore è vinto il meno” (Pg. VII, 78).

La moderación en el afán de conocer — “tanto che basti” — era tomada muy en serio en la época de Dante. La bula condenatoria de Meister Eckhart, *In agro dominico*, comienza con la afirmación de que el acusado “quiso saber más de lo necesario”.

¿Por qué el apresuramiento de Matelda (o de Dante poeta) en querer explicar la razón de su habitual sonrisa? ¿Por qué enfatizar paralelamente el resplandor de su mirada?

Creemos que Dante mismo da la respuesta en el *Convivio* (III, VIII): “En ninguna parte (del cuerpo) el alma cumple mejor su oficio (de animación) que en aquellas (partes del rostro) que ella pretende adornar [. . .], especialmente en los ojos y en la boca. A éstos los adorna extremadamente, y allí pone su voluntad de

embellecimiento [. . .]. (Los ojos y la sonrisa) son dos lugares que se pueden llamar, por bella analogía, los balcones de la dama que habita el edificio del cuerpo, es decir, el alma". Luego dice que las pasiones del alma se manifiestan por las "ventanas de los ojos [. . .] (El pudor) se muestra en la boca como el color detrás del vidrio. ¿Y qué es el reír sino una coruscación del deleite del alma, esto es, una luz que aparece por fuera según como está dentro?" Ya en la *Vita Nuova* (XIX) los ojos eran "principios de amor", y la boca, "fin de amor".

La alegría y sus manifestaciones externas, la sonrisa y la mirada, son para Dante los principales signos de la nobleza del alma. En el P.T. se es necesariamente feliz: "Non sapei tu che qui è l'uom felice?" (Pg. XXX, 75). Trabajo perdido sería buscar una sonrisa en el Infierno: "Quivi le strida, il compianto, il lamento" (*If. V*, 35). Sólo en el Limbo se permite Virgilio una ligera sonrisa (*If. IV*, 99). Vuelve a sonreír en el Purgatorio ante la ingenuidad de Dante (Pg. XII, 136), como lo hará Dante ante la ingenuidad de Estacio (Pg. XXI, 109, 127). Sonríen Beatriz, Casella, Manfredo, Santo Tomás, San Bernardo; sonríe, en fin, todo el universo en el Paraíso (*Pd. XXVII*, 4-5), pero en nadie la sonrisa y la mirada son tan características como en Matelda.

Matelda sería, pues, el alma perfecta, recién creada o reintegrada por Dios en el Edén, feliz por su inocencia y su virtud. Recordemos la frase ya citada de Dante: "La virtud debe ser alegre y no triste en cualquier acción suya" (*Cv. I*, VIII).

Con Beatriz, Dante no tiene necesidad de insistir en su perfección. Su sonrisa es divina e iluminadora. En *Pd. III*, 25-26, resume con ella en dos versos una situación análoga a la aparición de Matelda: "[. . .] dolce guida/ che, sorridendo, ardea nelli occhi santi/ 'Non ti maravigliar perch'io sorrída'/ mi disse [. . .]".

En el cielo de Saturno, el de los contemplantes, ni Beatriz sonríe, ni las almas cantan. La plegaria silenciosa de los contemplantes se transforma en grito (*Pd. XXI*).

La perfección del alma de Matelda nos hace recordar *Pd. XIII*, 67-81 donde Santo Tomás explica que lo creado directamente por Dios, como el alma humana, realiza plenamente el propio ejemplar divino, sin impedimentos de causas segundas, y por lo tanto posee "tutta la perfezion" de su naturaleza. Sin embargo, a pesar del apresuramiento de Matelda en hablar de su sonrisa, ella misma no la explica, sino que manda a Dante a leer el Salmo Delectasti. Es un "tolle, lege" perentorio.

No pequeño problema para los primeros lectores de Dante ha debido de ser la identificación de dicho Salmo, por no haber ninguno que empiece con esta palabra. Ahora sabemos que solamente en el versículo quinto del Salmo 91<sup>24</sup> se lee: "quia delectasti me, Domine, in factura tua".

Todas estas circunstancias, amén de la orden explícita de Matelda, impulsan a estudiar el Salmo. Leámoslo con detenimiento en la versión latina que debió de usar Dante:

---

24. Número 92 en el texto masorético, cuya numeración difiere de la Vulgata.

## PSALMUS 91

- 1 Psalmus cantici, in die sabbati.
- 2 Bonum est confiteri Domino:  
et psallere nomini tuo, Altissime.
- 3 Ad annuntiandum mane misericordiam tuam.  
et veritatem tuam per noctem.
4. In decachordo, psalterio:  
cum cantico, in cithara.
- 5 Quia delectasti me, Domine, in factura tua:  
et in operibus manuum tuarum exultabo.
- 6 Quam magnificata sunt opera tua, Domine!  
nimis profundae factae sunt cogitationes tuae.
- 7 Vir insipiens non cognosceat:  
et stultus non intelliget haec.
- 8 Cum exorti fuerint peccatores sicut fenum:  
et apparuerint omnes qui operantur iniquitatem:  
ut intereant in saeculum saeculi:  
tu autem Altissimus in aeternum, Domine.
- 10 Quoniam ecce inimici tui, Domine,  
quoniam ecce inimici tui peribunt:  
et dispergentur omnes qui operantur iniquitatem.
- 11 Et exaltabitur sicut unicornis cornu meum:  
et senectus mea in misericordia uberi.
- 12 Et despexit oculus meus inimicos meos:  
et in insurgentibus in me malignantibus audiet auris mea.
- 13 Justus, ut palma florebit:<sup>25</sup>  
sicut cedrus Libani multiplicabitur
- 14 Plantati in domo Domini,  
in atriis domus Dei nostri florebut.
- 15 Adhuc multiplicabuntur in senecta uberi:  
et bene patientes erunt,
- 16 ut annuntient: Quoniam rectus Dominus, Deus noster:  
et non est iniquitas in eo.

Nuestra traducción del Hebreo es la siguiente:

- 1 Salmo cántico para el día del Sábado,
- 2 bueno para celebrar a Yahvé  
y para cantar en tu nombre, Altísimo,

---

25. A. Pézard demostró que es éste el primer texto que hay que aducir para ilustrar el árbol de la justicia de Pg. XXXII.

- 3 para anunciar en la mañana tu misericordia  
y tu fidelidad por las noches,  
4 con el "asor" y con el "nevel"  
con un murmullo del "kinor",  
5. porque me alegras, Yahvé, con tus obras:  
con las obras de tus manos me alborozo.  
6 ¡Qué grandes son tus obras, Yahvé!  
¡Muy grandes son tus pensamientos!  
7 El hombre necio no conoce estas cosas  
y el estúpido no las entiende.  
8 Florezcan los impíos como hierba  
y brillen todos los malhechores:  
ellos están destinados a la muerte eterna.  
9 Y tú, Yahvé, eres excelso por la eternidad,  
10 porque es cierto que tus enemigos, Yahvé,  
es cierto que tus enemigos perecerán:  
todos los malhechores se dispersarán.  
11 Levantaste como cuerno de búfalo mi cuerno,  
me ungiste con aceite purísimo.  
12 Mi vista dirigí a mis enemigos,  
mis oídos escucharon la alegría de los malvados  
que se levantaban contra mí.  
13 El justo florecerá como la palma,  
como el cedro del Líbano crecerá.  
14 Plantados en la casa de Yahvé,  
en los atrios de nuestro Dios florecerán.  
15 Fructificarán hasta la vejez,  
jugosos y frescos serán  
16 para anunciar cuán recto es Yahvé,  
mi roca, y no hay iniquidad en El.

La razón de la alegría de Matelda es, según este bellissimo Salmo, el deleite en contemplar la Creación y las obras de las manos de Dios. Por algo el Salmo debía ser cantado los sábados. La Iglesia lo sigue cantando el Sábado Santo "ad laudes", inmediatamente después del Miserere.

El Salmo no es un himno doctrinal, didáctico ni oracular sino una acción de gracias. En otras palabras, no es contemplativo sino activo, como lo son Matelda y la misma *Divina Comedia*, según afirmación categórica de Dante: "non ad speculandum, sed ad opus inventum" (*Epistola a Can Grande della Scala*). El Salmo, además, delinea someramente el plan de la *Comedia* misma: condenación justiciera de los enemigos de Dios (y de Dante); exaltación de los justos (y de Dante); himno y cántico al Creador; desprecio de la insipiente y de la necedad; viva esperanza en la recompensa temporal y eterna. Es notable la correspondencia entre el Salmo y la concepción dantiana.

¡Cuánta razón tuvo nuestro poeta en inducirnos a leer todo el Salmo 91, y no

sólo el versículo quinto! Matelda con el Salmo a flor de labios amplía aún más sus horizontes alegóricos. Ya no es únicamente la vida activa cristiana. Matelda es Dante: el alma de Dante perfeccionada por la vida activa y reintegrada por la gracia divina, el alma recién brotada del aliento de Dios o, si se quiere, recién redimida. Matelda sería el fin de la primera etapa del "itinerarium mentis" de la *Comedia*: "conversio animae de luctu et miseria peccati ad statum gratiae" (*Epístola a Can Grande*).

En los cantos que estudiamos hay dos frases que presentan a Matelda como habitante permanente del P.T. "Voi siete nuovi" (Pg. XXVIII, 76) son las primeras palabras de Matelda. Luego, al final del episodio edénico, Beatriz ordena a Matelda conducir a Dante hacia el Eunoé: "e, come tu se' usa, / la tramortita sua virtù ravviva" (Pg. XXXIII, 128-129)<sup>26</sup>. A pesar de que de estas dos frases no se pueda derivar nada definitivo, no nos chocaría la presencia permanente de Matelda en el P.T. por ser ella un personaje alegórico "ad litteram". Sí sería chocante en sumo grado si se tratase de un personaje histórico o mitológico. No perdamos de vista que el P.T. dantiano es escatológico, pero sólo desde el punto de vista figurado.

Al acabar Beatriz su severa y larga reprimenda —84 versos—, Dante se desmaya de dolor (Pg. XXXI, 89). Después se despierta sumergido hasta el cuello en el Lete y sostenido por Matelda:

"La bella donna nelle braccia aprissi;  
abbracciommi la testa e mi sommerse  
ove convenne ch'io l'acqua inghiottissi" (100-102)

El Leteo "toglie altrui memoria del peccato" (XXVIII, 128). La descripción de la inmersión en el Eunoé es obviada por falta de espacio (XXXIII, 135).

Aquí acaba la vida activa del hombre, que se ha perfeccionado por su propio esfuerzo a través de la filosofía y la práctica de las virtudes, y que ha sido devuelto a su prístina inocencia por intervención de la Gracia. Ya puede considerarse feliz en esta vida. Pero el fin último del hombre es la felicidad eterna a través de la contemplación, es decir, de Beatriz. Matelda desaparece discretamente como desapareció Virgilio; y Dante, con Beatriz como nueva guía, ya está "puro e disposto a salire alle stelle" (XXXIII, 145).

El rol de Virgilio se clarifica mediante esta visión. Él representa la "actuación de la propia virtud" mediante la filosofía y las virtudes naturales. Matelda adquiere el mismo significado, pero sobrecargado o, más bien, sobre-elevado por la intervención de la Gracia. No nos maravillemos, pues, de que Virgilio no entre en el Paraíso Celestial. Lo escandaloso hubiese sido lo contrario. Dante y nosotros mismos podemos dolernos por la exclusión del Paraíso del Virgilio "literal" o "histórico", pero desde que se optó por utilizarlo como alegoría del puro esfuerzo humano, por con-

26. La Gracia acostumbra ("è usa") socorrer al hombre. Dante utiliza casi la misma expresión al referirse al águila de las plumas doradas, premonición de Lucía, una alegoría de la Gracia: "forse questa fiede / pur qui per uso" (Pg. IX, 25, 26).

movedor que este esfuerzo sea, la necesidad teológica le cierra las puertas de la felicidad eterna<sup>27</sup>. Rifeo podrá salvarse; Virgilio, no: "Io son Virgilio, e per null' altro rio/ lo ciel perdei che per non aver fé" (Pg. VII, 7-8). Y además el mismo Dios "non vuol che'n sua città per me si vegna" (If. I, 126)<sup>28</sup>.

El rol de Virgilio fue conducir a Dante "a ca" (If. XV, 54), esto es, al "loco eletto/ a l'umana natura per suo nido" (Pg. XXVIII, 77-78). Beatriz lo conducirá a la patria eterna que no merecemos sino por la sangre de Cristo, "lavados por la sangre del Cordero" (Apoc. 7, 14).

No nos lamentemos, pues, por Virgilio. Lamentémonos más bien por haberlo amado demasiado olvidando lo más importante. Beatriz nos los dice a cada uno con nombre propio:

"Dante, perché Virgilio se ne vada,  
non pianger anco, non piangere ancora;  
ché pianger ti conven per altra spada". (Pg. XXX, 55-57)

Y esta espada que "per punta" y "per taglio" (Pg. XXX, 3 y 4) la sentiremos en las palabras de Beatriz, nos hará desmayar de dolor no sin antes exclamar a sus pies:

"Le presentí cose  
col falso lor piacer volser miei passi,  
tosto che'l vostro viso si nascose" (Pg. XXXI, 34-36).

Sólo el arrepentimiento "rivolge sé contra 'l taglio la rota" (Pg. XXXI, 42)

Beatriz representa la vida contemplativa, la intervención de la Gracia, la Revelación y las virtudes teologales. Dante, en verdad, "ha dicho de ella lo que jamás fue dicho de alguna" (V.N. XLII)<sup>29</sup>. Ella representa la perfección sobrenatural del hombre, y Matelda, la perfección natural cristiana y, al mismo tiempo, la realización humana del hombre en su primer hábitat natural, el P.T.

Para acabar de aclarar esta inmensa alegoría tenemos que tocar, aunque sea brevemente la teoría de la Gracia.

La Gracia es un don sobrenatural de Dios cuya finalidad es contribuir a que el hombre alcance la salvación eterna, es decir, el último objetivo de la vida contemplativa, la felicidad eterna. En cuanto está fundada en la voluntad salvífica eficaz de Dios, la Gracia es única, pero podemos distinguirla según sus diversos efectos. La Gracia increada es Dios mismo o, más precisamente, la voluntad divina de amor que es la razón de todas las gracias. La Gracia creada es el término temporal de la eterna voluntad de amor de Dios, su efecto finito, un don creado. La causa de la Gracia es sólo Dios por los méritos del Redentor. El alma se salva "per sola grazia, non per esser degna" (Pd. XII, 42). Pero la corredentora y mediadora de las gracias, por concesión divina, es María. Es ella quien "duro giudizio là su frange" (If. II, 96). San Bernardo la invoca en estos términos: "qual vuol grazia ed a te non ricorfe,/ sua di-

27. "Hay algunos pecados mortales que el hombre de ningún modo puede evitar sin el auxilio de la Gracia, es decir, aquellos que directamente se oponen a las virtudes teologales, que están en nosotros por don de la Gracia" (Lum Theol. 1-2 q. 63).

28. Ver también If. IV, 33-41.

29. ¡Cuán pobre es la interpretación corriente de Beatriz como alegoría de la teología, en el sentido de simple especulación humana!

sianza vuol volar sanz' ali" (*Pd.* XXXIII, 14-15). Con María se inicia el periplo dantiano y con María se cierra el círculo de los guías o mediadores.

Para que el hombre pueda obrar en orden a su santificación o salvación, necesita una ayuda sobrenatural, la llamada Gracia actual<sup>30</sup>. Ella prepara al hombre a recibir el estado de Gracia (Gracia habitual), a conservarlo y acrecentarlo.

La Gracia actual es figurada en la *D.C.* por Lucía<sup>31</sup>, primero como Gracia preveniente y operante en la entrada del Infierno (*If.* II, 97 ss); y luego, como Gracia subsecuente y cooperante en la entrada del Purgatorio (*Pg.* IX, 19 ss.) y en la mitad del mismo (XIX, 26). Esta Gracia actual iniciará —para Dante personaje— la purificación de los actos pecaminosos en el Infierno y de las tendencias pecaminosas en el Purgatorio.

La Gracia habitual (o el estado de Gracia), simbolizada por Beatriz, acogerá a Dante después de la confesión de sus faltas y una vez pasados los dos ríos del P.T., que también simbolizan a los sacramentos, instrumentos de la Gracia. La Gracia y las virtudes sanan formalmente el alma; pero los sacramentos, efectivamente (*Sum. Theol.* 1-2 q. 110).

La Gracia actual tiene doble relación con la Gracia habitual: la primera prepara al hombre a recibir a la segunda y, una vez poseída ésta, a conservarla, a acrecentarla y a hacerla fecunda. Ambas Gracias se distinguen a su vez de otra, llamada "gratis data", otorgada no tanto para la propia santificación, sino para la de los otros, por ejemplo, los carismas. Toda la *D.C.* es una "fictio" de la "gratis data": el especial favor de poder recorrer el mundo escatológico para poder contarlos con fines edificantes a la humanidad<sup>32</sup>.

¿Hemos notado cuántas veces se repite el verbo "mover" en el c. II del *Infierno*? María, mediadora de la Gracia, "mueve" (101) a Lucía (Gracia actual), la cual "mueve" (72) a Beatriz (Gracia habitual) para que ésta "mueva" (67) a su vez el inicio del rol de Virgilio (perfección humana), cuyo "movimiento" (141) Dante sigue<sup>33</sup>. Los teólogos siempre han considerado a la Gracia como una "motio".

Esta perfección humana, cristianizada y santificada, resultará en la alegoría Lía-Matelda, la vida activa, la primera fase del camino de la salvación.

Los teólogos hablan de la Gracia santificante como una "perfección o complemento de la naturaleza". Esto no debe entenderse en el sentido literal, en el sen-

30. El primero en aplicar el término "actual" a la Gracia fue Capreolo (muerto en 1444); pero en la escolástica se encuentra toda una serie de expresiones equivalentes: "gratuita", "motio gratuita", "influentia specialis", "gratia superaddita naturalibus", etc. El término "iluminante", utilizado por Dante en *Pd.* XXIX, 62, es un epíteto forjado por él, pero no consagrado por los escolásticos. Toda Gracia es iluminante, dado que proviene del "vivo lume" (*Pd.* XXXIII, 110).

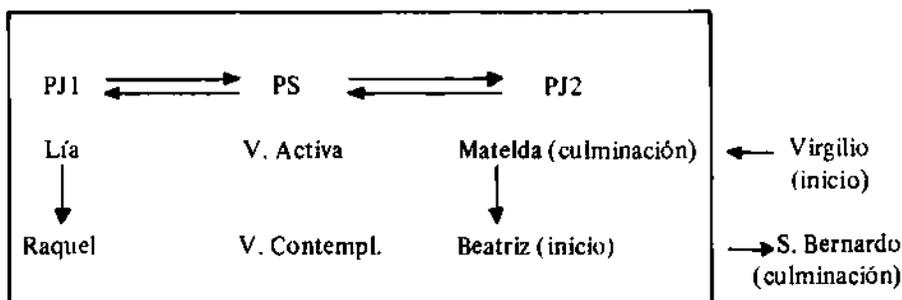
31. En la fiesta de Santa Lucía, la iglesia le canta: "Diffusa est gratia in labiis tuis".

32. Véase *Pd.* XXXIII, 67-75.

33. La intervención de la Gracia en la economía de la salvación es simbolizada por varias otras maneras en la *D.C.* Véase por ejemplo, el mensajero celestial de *If.* IX o los ángeles de los andenes del Purgatorio.

tido de que la naturaleza por sí misma, sin la Gracia, sea incompleta, sino en este sentido: que la naturaleza, en cuanto imagen de Dios, tiene en sí misma una disposición a la sobrenaturaleza. "Trasumanar" (*Pd.* 1, 70) llama Dante a este proceso que se desarrolla a partir de la Gracia habitual, de la vida contemplativa. Beatriz es su alegoría.

La culminación de la vida contemplativa es el éxtasis, alegorizado por San Bernardo. De esta manera llegamos al esquema total de nuestra alegoría. Virgilio es el inicio de la vida activa; y Matelda, su culminación. Paralelamente, el inicio de la vida contemplativa es alegorizado por Beatriz; y su culminación, por San Bernardo. Pero Virgilio y San Bernardo permanecen en la periferia de la alegoría principal. Nuestro esquema tiene, pues, el siguiente desarrollo:



Aclarado el plano serio de las dos alegorías, Lía-Raquel y Matelda-Beatriz, regresamos al segundo plano de juego, es decir, al sentido literal de la segunda alegoría, Matelda-Beatriz.

Nos exoneramos de hablar del sentido histórico de Beatriz por ser harto conocido. Hablemos de Matelda como nos propusimos. Hasta ahora sólo hemos analizado una parte de su "historicidad", la referida a su comportamiento y sus funciones. Ello nos ha conducido al plano serio, la vida activa. Pero queda pendiente un problema: la razón del nombre de Matelda.

Cualquier lector atento de Dante puede reparar primero en que se trata de un enigma elaborado consciente y sutilmente por nuestro poeta. Entremos en el mundo de la criptografía, guiados por Dante mismo.

El primer paso de Dante es preparar la aparición de Matelda y de Beatriz por medio de tres sueños de complejidad alegórica progresiva. En el último sueño —el más complicado formalmente, pero en apariencia el más simple— quien aparece es Lía, un personaje bíblico secundario. Esta es la única vez que figura en las obras de Dante. Lía ni siquiera es mencionada en el *Empíreo*, como lo son Raquel, Eva, Sara, Rebeca, Judit, Rut.

Luego nos encontramos con la "donna soletta", descrita con tanto amor y encendimiento poético y, a la vez, con tal exactitud que no se duda un instante en reconocerla como lo preanunciado por Lía. Durante 834 versos no sentimos la necesidad de saber cómo se llama por la simple razón de que ya sabemos quién es.

La primera acción de Matelda es explicar a Dante-personaje la razón de su sonrisa, como si a través de esta sonrisa, ella misma se definiera. Para “desnublar el intelecto” de Dante, le aconseja leer el Salmo 91. La referencia a este Salmo es complicada puesto que lo designa mediante su versículo quinto, y se tiene que hacer un esfuerzo para ubicarlo. En otras palabras, para explicar el misterio de su sonrisa, Matelda crea otro misterio. Y todo ello sin ser preguntada por Dante.

De los siete Salmos citados en el *Purgatorio* —en el *Infierno* no se cita directamente ningún Salmo—, cinco son cantados por las ánimas, los ángeles o las virtudes alegorizadas, es decir, siempre por un grupo. Matelda es la única persona aislada que cita Salmos, y no con fines morales o eulogísticos, sino con fines hermenéuticos. El discurso de Matelda, iniciado con el *Delectasti*, acaba con una cita del Salmo 31 (*Pg.* XXIX, 3). En el *Paraíso*, San Bernardo y Dante personaje citarán también Salmos, pero sólo para designar a David o para confirmarlo como el “destilador de la esperanza” (*Pd.* XXV, 70-75).

Finalmente aparece el famoso verso 119 del c. XXXIII en el que figura el nombre de Matelda, cuando sólo faltan 26 versos para que acabe la cántica del *Purgatorio*.

El contexto del mencionado verso merece un análisis. El c. XXXIII es, ante todo, el canto de los enigmas. El primer enigma es el grito profético de Beatriz (10-12) quien emplea palabras de Cristo. El segundo es el del DVX (43), “enigma forte” (50), como lo llama Dante mismo. Este enigma es comparado con los de Temis y de la Esfinge. El último es el nombre de Matelda, el “hápx legómenon” más célebre de la Comedia.

Por otro lado, durante todo el canto Beatriz apela insistentemente a la atención de Dante. Empieza por ordenarle que se acerque a ella: “tanto che, s'io parlo teco/ ad ascoltarmi tu sie ben disposto” (20-21). Después lo anima a hablar y a pensar libre “da tema e da vergogna” (31) y no “com'om che sogna” (33). Sus enigmas, su “narrazion buia” (46), “a lor modo lo 'ntelletto attua” (48). Luego es de nuevo imperativa: “tu nota” (52), “e aggi a mente” (55). “Dorme lo 'ngegno tuo” (64), le dice previendo que pueda no entenderla. En una complicada metáfora lo acusa de tener el intelecto “impetrato, tinto/ si che t'abbaglia il lume del mio dexto” (74-75). Dante confiesa su incapacidad: “Ma perché tanto sovra mia veduta/ vostra parola disiata vola/ che più la perde quando più s'aiuta?” (82-84). Beatriz responde que la cultura humana de Dante no “può seguitar la mia parola” (87); pero promete que “veramente oramai saranno nude/ le mie parole, quanto converrassi/ quelle scovrire alla tua vista rude” (100-102).

En verdad Dante pecaría de majadero si no tuviera algo importante que decir “sotto 'l velame de li versi strani” (*If.* IX, 63). A pesar de todas estas invitaciones a prestar atención, Dante personaje ha pecado de distracción y falta de memoria en este canto (91). Beatriz misma sonriendo señala la causa: tener nuestra “voglia al-trove attenta” (99).

Hasta el v. 103 Dante y Beatriz dialogan animadamente y casi sin interrupción. De pronto cesa el diálogo, la acción se congela y en cuatro pausados tercetos se describe el detenimiento de las siete virtudes y el perezoso nacimiento del Leteo

y del Eunoé. La escena es larga y en apariencia inútil.

Al llegar a la fuente común de los dos ríos, que parecen “quasi amici dipartirsi pigri” (114), Dante personaje, mostrando una insólita distracción pide a Beatriz una explicación ya dada por Matelda (c. XXVIII).

En este momento se nos ofrecen los versos donde aparece por única vez el nombre de Matelda:

“Per cotal priego detto mi fu: “Prega  
*Matelda* che ‘l ti dica”. E qui rispose,  
 come fa chi da colpa si dislega,  
 la bella donna: “Questo e altre cose  
 dette li son per me; e son sicura  
 che l’acqua di Leté non lil nascose”. (118-123).

¿Por qué la misma Beatriz no responde a Dante, y le ordena, en cambio, dirigirse a Matelda? ¿Por qué Beatriz es la que acaba por responder que se trata del Eunoé (127)? ¿Por qué Dante no muestra la menor curiosidad por indagar más sobre la Matelda “literal”, por primera vez mentada?

Matelda, al escuchar su nombre, habla “come fa chi da colpa si dislega”. ¿Matelda, la perfección humana, se avergüenza? Pero ella no responde directamente a Dante y sólo dice que de “questo e altre cose” ya ha hablado, y acaba irónicamente: “e son sicura/ che l’acqua di Leté non lil nascose”.

¿“E altre cose”!... ¿Habrá dado ya ella misma la clave de su enigma? Sigamos, pues, la última orden de Matelda: “Vien con lui” (135). Dejémosnos guiar por Dante mismo y regresemos a las primeras palabras de nuestra “bella donna”:

“ma luce rende il salmo Delectasti,  
 che puote disnebbiar vostro intelletto” (XXVIII, 80-81).

Ya estamos acostumbrados a encontrar la solución de varias “cruces” dantianas muchos versos antes o después de su presentación. Robert Hollander, por ejemplo, en un brillante artículo<sup>34</sup>, mostró, con la paciencia y memoria indispensables a todo dantólogo, que la persona que hablaba en *If.* XXIV, 69 (“ma chi parlava ad ira pareo mosso”) era Caco, “centauro pien di rabbia” (*If.* XXV, 17), citado 107 versos después. En *Pg.* XXVII, 22-24 Virgilio obliga a Dante a recordar a Gerión, personaje mencionado 44 cantos antes (c.XVII del *If.*). Es Dante mismo quien nos repite a cada paso “ricorditi, ricorditi” (*Pg.* XXVII, 22).

El texto latino del Salmo 91 no nos ha dado el nombre de Matelda. Recurramos ahora a las *Enarraciones sobre los Salmos* de San Agustín, obra que ha debido de figurar en la biblioteca de Dante. El comentario del Salmo 91 empieza con estas solemnes palabras: “¡Prestad atención al Salmo! Dios nos conceda descubrir los misterios aquí contenidos”. A continuación presentamos varios pasajes de la Enarración al Salmo 91 que de algún modo nos interesan:

1) “Crezca nuestro deseo. Somos cristianos únicamente en razón del siglo futuro.

34. “Ad ira pareo mosso: God’s Voice in the Garden” (manuscrito, próximo a publicarse).

Nadie espere los bienes presentes, nadie se prometa la felicidad del mundo, puesto que es cristiano. Pero utilice la felicidad temporal según pueda, del modo que pueda, cuando pueda y cuanto pueda. Mientras la tenga, dé gracias a la consolación de Dios; cuando le falte, dé gracias a la justicia de Dios" (punto 1). La felicidad meramente humana se alegoriza en la *Comedia* por Virgilio. Su rol queda dibujado con maestría.

2) "Nuestro sábado está adentro, en el corazón [. . .] Nuestro sábado es nuestro gozo que reside en el sosiego de nuestra esperanza" (punto 2). "Cuanto hagas, hazlo con regocijo" (p. 5). La alegría mateldiana se explica con estas frases.

3) "Como te entenebreces si te apartas de la luz [. . .], así también si te apartas de Dios, te enfrías y, si te acercas a El, te calientas [. . .], si te acercas a El, estarás en la luz" (p. 6). "Tranquilízate y entenderás, porque estás perturbado y tienes apagada la luz en tu habitación. El eterno Dios quiere iluminarte: no te hagas nieblas ("nubilum") con la perturbación" (p. 14). Ya sabemos cómo Matelda tranquiliza a Dante y desnubla su intelecto (*Pg.* XXVIII, 79-81).

4) "Nuestro obrar es nuestro salterio. Cualquiera que con las manos ejecuta buenas obras, salmodia a Dios; el que proclama su fe con la boca, canta a Dios. Canta, tú, con la boca, salmodia con las obras" (p. 3). Matelda explica su obrar con un Salmo. La idea es típicamente agustiniana. Dante va más allá: el Salmo 91 describe la naturaleza de Matelda. ¿Pero nos dará también su nombre?

5) San Agustín alude a los padecimientos de Cristo de esta manera: "in laboribus, in aerumnis, in vigiliis, in fame, in siti" (p. 11). La influencia de esta frase en *Pg.* XXIX, 37-38 nos parece directa: "se fami, / freddi o vigilie. . ."

6) Pero el párrafo más interesante es éste: "Salmodiarás el nombre de Dios Altísimo cuando busques la gloria de Dios, no la tuya. Si buscas el nombre de Dios, El busca el tuyo. Si descuidas el nombre de Dios, El borrará el tuyo, ¿Cómo El busca tu nombre, como dije? Como se expresó a sus discípulos que regresaban de evangelizar por su orden. Al regresar, como habían obrado muchos milagros y arrojado demonios en nombre de Cristo, dijeron: 'Señor, mira que los demonios se nos han sometido'. Y añadieron: 'En tu nombre'. Pero El vio que ellos se gozaban de aquella glorificación, que se exaltaban y que iban camino de la soberbia, porque les había concedido arrojar demonios. Vio que buscaban su propia gloria y entonces les dijo, buscando, más aun, conservando sus nombres junto a El: 'No os alegréis por esto, sino alegraos de que vuestros nombres estén escritos en el cielo'. Mira dónde tienes tu nombre, si no descuidas el nombre de Dios. Salmodia, pues, al nombre de Dios para que tu nombre se fije ("ut fixum sit") en Dios". (p. 3).

El párrafo exige una digresión. El episodio narrado por San Agustín se encuentra en *Luc.* 10, 17-20, pero la inscripción de los nombres de los justos en el cie-

lo deriva de una antiquísima tradición babilónica, la del Libro de la Vida, que se refleja en varios libros del Antiguo Testamento. Ver *Ex.* 32, 32; *Sal.* 69 (68), 29; 87 (86), 6; *Is.* 4, 3; *Mal.* 3, 16; *Dan.* 12, 1. Mas en el *Apocalipsis* es donde se utiliza con mayor frecuencia esta tradición que se revigorizó en el Medioevo. Recordemos la estremecedora estrofa del "Dies irae": "Liber scriptus proferetur, in quo totum continetur, unde mundus judicetur". El Libro de la Vida es un registro donde están apuntados los nombres de los justos, pero sin implicar necesariamente la predestinación a la gloria.

En las postrimerías de la humanidad, "quien no se hallare inscrito en el Libro de la Vida será precipitado en el estanque de fuego" (*Ap.* 20, 15). Véase también *Flp.* 4, 3; *Hebr.* 12, 23; *Ap.* 2, 17; 3, 5; 13, 8; 17, 8; 21, 27.

En *Ap.* 20, 12 se mencionan otros libros relacionados con el de la Vida: "Vi a los muertos, a los grandes y a los pequeños; estaban de pie delante del trono; y se abrieron unos libros. Se abrió otro Libro que es el de la Vida; los muertos fueron juzgados según lo que estaba escrito en los libros según sus obras"<sup>35</sup>. La frase se puede interpretar en el siguiente sentido: en "unos libros" están registradas las obras de todos los hombres, y en el Libro de la Vida se registran sólo los nombres de los justos. Parece excesiva la interpretación de R. Hollander, quien deduce de este pasaje la existencia de dos Libros: el de la Vida y el de la Muerte<sup>36</sup>. Pero concuerdo con el eminente dantólogo en admitir la pretensión de Dante de considerarse "scriba Dei". Dante mismo quizás elaboró conscientemente la *Divina Comedia* como un Liber Mortis (Infierno) y como un Liber Vitae (Purgatorio y Paraíso).

El verbo "registrare" se encuentra precisamente sólo en *If.* XXIX, 57 y en *Pg.* XXX, 63. "Giustizia [...] i falsador [...] qui registra" se lee en la décima "bolgia" del octavo círculo.

La justicia divina por medio del "scriba Dei", Dante, es la que registra a los condenados y a los salvados en la *Divina Comedia*. Es enorme la pretensión de Dante: no olvidemos que toda la *Comedia* no es sino la atrevida "fictio" poética de una gracia "gratis data" otorgada a nuestro poeta, que es la de viajar en vida por el reino de la ultratumba. Esta "fictio" arrastra consigo necesariamente la de "scriba Dei"<sup>37</sup>.

Ahora bien, establecidas como metas estas "ficciones", era inevitable para Dante enfrentarse con la tentación de registrar o ver registrado de alguna manera su propio nombre en el Liber Vitae. ¿Pero dónde exactamente? Purgatorio y Paraíso son sitios destinados a los muertos, no a los vivos como Dante<sup>38</sup>. Forzar la mano e

35. Véase también *Sal.* 139 (138), 16.

36. Cf. "Dante's Book of the Dead: a note on *If.* XXIX, 57" de R. Hollander (*Studi Danteschi*, LIV-1982, pg. 31-51). Los escritos rabínicos atribuyen la paternidad de estos otros libros a los ángeles (Miguel), a Enoc, Elías, Esdras o también al Mesías. En *Pd.* XV, 50-51 se alude a esta clase de libros: "del magno volume/ du' non si muta mai bianco né bruno". Ver también *If.* XIX, 54.

37. Por otro lado, Dante recrimina a quienes se arrojan el derecho de juzgar a los demás y de escrutar la predestinación. Son abundantes las citas: *Pg.* III, 121-123; 133-135; *Pd.* XIII, 130-142; XX, 130-135; XXI, 91-99.

38. Atención: vivo en la fecha de composición de la *Comedia*. Como la "fictio" se desarrolla en 1300, Dante se consideró con derecho a salvar (Enrique de Luxemburgo) o a condenar (Bonifacio VIII) a personas aún vivas en esta fecha, pero ya fallecidas al momento de componer el poema.

inscribirse entre los predestinados hubiera sido inadmisible a un cristiano. "Demasiado profundos son los pensamientos de Dios", nos enseña el mismo Salmo 91. Hacerse prometer la bienaventuranza por Beatriz (Pg. XXXII, 100-102) es sólo demostrar que él poseía la virtud de la esperanza. Otra cosa es inscribir su nombre en el *Liber Vitae*.

No quedaba, pues, a nuestro poeta más que forjar en su mundo escatológico un lugar cuya escatología sea únicamente alegórica, es decir, el Paraíso Terrenal. En efecto, allí figura por única vez, sin ningún velamen, el nombre de Dante bajo un bellísimo contexto: ¡"Dante" es la primera palabra pronunciada por Beatriz, junto con el nombre de Virgilio en el mismo verso! (Pg. XXX, 55). Notemos el sistema ternario, propio de todo el libro, empleado también en este punto: Beatriz, Dante y Virgilio unidos en un verso del c. XXX. Para el lector asiduo de Dante esto no es ninguna sorpresa. El presente trabajo, por ejemplo, ya ha tenido que tratar sobre los tres sueños del Purgatorio. Digámoslo de una vez: lo único que nos maravilla es que el nombre de Dante se encuentre una sola vez y no tres veces en el P.T., a no ser que la solución del enigma de Matelda nos obligue a cambiar de idea.

Dante, al escuchar (y al escribir) su nombre, se excusa. Su nombre, dice, "di necessità qui si registra" (XXX, 63). Vemos en "di necessità" una voluntaria ambigüedad. En *Cv.* I, II Dante sostiene que "hablar de uno mismo no parece lícito [. . .]. No se concede a los retóricos hablar de sí mismos sin una razón necesaria" ("sanza necessaria cagione") ni en mal ni en bien porque tiene efectos contraproducentes. Sin embargo la necesidad puede venir de otra causa más profunda, la de tener que registrar su propio nombre en el Libro de la Vida.

Regresemos a San Agustín, quien vuelve a citar el Salmo 91 en las *Confesiones* (I, 7) en un contexto interesante: "Tú, Señor Dios mío, que de niño me diste vida y un cuerpo al que dotaste, según vemos, de sentidos, y vestiste de hermosura, y en él introdujiste todos los instintos del ser animado propios a tender al desarrollo y protección del cuerpo mismo, tú me mandas que te alabe por tales dones y 'celebrarte y cantar en tu nombre, oh Altísimo', porque eres Dios omnipotente y bueno aunque no hubieras creado más que estas solas cosas, que ningún otro puede hacer más que tú, Uno, de quien procede toda medida; Hermosísimo, que hermoseas todo y con tu ley todo lo ordenas". La cita vuelve a situarse en un cuadro genésico, creacional y laudatorio.

Lo mismo hace San Buenaventura en este inspirado párrafo de *Itin. mentis* I, 15: "El que con tantos resplandores de las cosas creadas no se ilumina, está ciego; el que con tantos clamores no se despierta, está sordo; el que por todos estos efectos no alaba a Dios, está mudo; el que con tantos indicios no encuentra el primer Principio, es necio. Abre, pues, los ojos, acerca el oído espiritual, despliega los labios para que, en todas las creaturas, veas, oigas, alabes, ames y adores, magnifiques y honres a Dios, no sea que todo el mundo se levante contra ti, porque 'todo el mundo combatirá contra los insensatos' (*Sab.* 5, 21); en cambio tendrán motivo de gloria los sensatos que puedan decir. "Delectasti me, Domine, in factura tua: et in operibus manuum tuarum exultabo. Quam magnificata sunt opera tua, Domine!"

En conclusión, San Agustín ha iluminado más la interpretación del episodio

edénico de la *Comedia*, mas no ha descifrado el nombre de Matelda. ¿Habremos descubierto, empero, todos los "misterios que el Salmo contiene"? Para hacerlo, conviene estudiar el texto hebreo y no, el griego, lengua en la que Dante no ha manifestado haber tenido mucho interés<sup>39</sup>. En cambio, sus observaciones referentes al hebreo merecen relevarse.

En *De Vulgari Eloquentia* (I, IV-VI) Dante afirma que la primera palabra pronunciada por el hombre "fue Dios", es decir, 'EL' a modo de pregunta o a modo de respuesta. Parece absurdo y repugnante a la razón que una cosa cualquiera haya sido nombrada por el hombre antes que Dios, ya que el hombre fue creado por El y para El. Como después de la prevaricación del género humano, cada cual empieza hablando con un 'ay', es lógico que el primer hombre empezase con gozo<sup>40</sup>. Así, pues, el primer hablante dijo 'Dios' primero y antes que todo [. . .]. Se debe creer que está en nosotros de origen divino el alegrarnos en la actuación ordenada de nuestros propios efectos [. . .]. El lenguaje de Adán [. . .] lo hablaron todos sus descendientes hasta la construcción de la Torre de Babel [. . .]. Sólo en los hijos de Heber, dichos por esta razón hebreos, permaneció después de la confusión a fin de que nuestro Redentor, que debía nacer de ellos según la humanidad, gozase no de una lengua de la confusión sino de la lengua de la Gracia. Fue, pues, el hebreo el idioma que los labios del primer hablante fabricaron [. . .]. El pueblo de Israel utilizó la antiquísima lengua hasta su dispersión". La influencia de San Agustín (*De Civ. Dei*, XVI, 11) y de Rabano Mauro (*Comm. in Gen.*, II, 11) en este texto dantiano es evidente.

Dante modificó esta opinión al escribir el sacro poema. En efecto, aquí el mismo Adán dice que su lenguaje propio se había extinguido antes de Babel. En vida suya el nombre de Dios era "I", pero después se llamó "EL",

"La lingua ch'io parlai fu tutta spenta  
innanzi che all'ovra inconsumabile  
fosse la gente di Nembròt attenta" (*Pd.* XXVI, 124-126).

"Pria ch'i' scendessi all'infernale ambascia,

'I' s'appellava in terra il sommo bene

onde vien la letizia che mi fascia;

e 'EL' si chiamò poi "(Ibid., 133-136).

Nos parece que el parlamento adánico se hace eco de las discusiones en torno de la autoría de los documentos que, recopilados, formaron el Pentateuco, es decir, del texto yahvista y del elohista. Actualmente se piensa que aunque el yahvista sea

39. En época de Dante el griego era ignorado en Italia, con excepción de contadísimas personas y también con excepción de algunas colonias calabresas y salentinas. Ni el mismo Averroes supo griego. El controvertido Arnaldo de Vilanova, contemporáneo de Dante, manejaba el hebreo y el árabe; pero desconocía el griego.

40. A propósito, conviene recordar el versículo 17 del *Miserere* (*Salm*, 50), citado por Dante en *Pg.* 23, 11: "Domine, labia mea aperies, et os meum annuntiabit laudem tuam". Dijimos que este Salmo se cantaba inmediatamente antes del Salmo 91 en el Sábado Santo.

anterior al *elohista*, el uso de EL o ELOHIM (de origen cananeo) como nombre de Dios es anterior al de YAHVÉ o, en formas abreviadas, YAH, YO, o simplemente I (la letra "iod").

En la Edad Media estas discusiones han debido de estar circunscritas al medio judío. Dante al interpretar el nombre "Giovanna", demostró conocer también el significado divino de YO:

"Oh madre sua veramente Giovanna  
se, interpretata, val come si dice! "(*Pd.* XII, 80-81).

Hugutio de Pisa, siguiendo a San Jerónimo, había acotado: "IO, id est Dominus; ANNA, id est gratia"<sup>41</sup>.

No es de extrañar que el conocimiento de la etimología hebrea de Eliseo ("salvación o poder de Dios" según la tradición) sea la causa de la inclusión del nombre del ancestro desconocido de Dante, Eliseo (*Pd.* XV, 136), y además también del ejemplo del profeta Eliseo en *If.* XXVI, 34-39, un consejero divinamente inspirado, frente a Ulises, prototipo del consejero pérfido.

Nuestro trabajo debe prestar especial atención a este EL, que se encuentra incrustado en el centro de MatELda.

Concordamos con los dantólogos en pensar que Dante no conocía el hebreo, pero debemos matizar esta opinión. Dante ha demostrado en todas sus obras un profundo interés por el hebreo: por esta razón no debemos excluir la posibilidad de haber sido asesorado en algún momento de su vida por algún judío o por algún hebraísta, muy solicitados por los intelectuales de su época. De 1311 data la creación de cátedras de hebreo en las principales universidades de Europa.

Los incomprensibles versos de Plutón y de Nembrot (*If.* VII, 1 y XXXI, 67) contienen indudablemente elementos hebraicos. No es pertinente hablar de todos los hebraísmos empleados por Dante, pero para probar la curiosidad de Dante por el hebreo basta leer el inicio de *Pd.* VII y el discurso de Adán en el c. XXVI de la misma cántica.

Existe además un párrafo en *Cv.* I, VII, 14-15 que nos hace sospechar que Dante haya incursionado, por lo menos superficialmente, en la lengua hebrea: "Lo

41. Al respecto, Leopoldo Chiappo nos hizo prestar atención a uno de los pasajes más sublimes de la *Comedia*, *Pd.* XXXIII, 40-45, donde, acabada la oración de San Bernardo, la Virgen María dirige sus ojos al cielo:

"Indi all'eterno lume si drizzaro,  
nel qual non si dee creder che s'invii  
per creatura l'occhio tanto chiaro"

Para la palabra "s'invii" los antiguos manuscritos ofrecen cinco o siete pequeñas rayas cuya interpretación resulta muy ardua. Son interesantes los comentarios de Lana y del Óptimo (citados en la edición de la *Comedia* de Casini - Barbi) quienes leen "s'inii": " 'inii' es un verbo informativo que equivale a decir 'resulta igual que la cosa mirada' ". En otras palabras, el verbo sería un vocablo parasintético acuñado por Dante, del tipo de los usados en el episodio de Folchetto (*Pd.* IX, 72-81): "s'inluia", "m'intuassi", "t'immii". La base de nuestro verbo sería el pronombre "io". Pero nosotros pensamos más bien en el nombre de Dios, IO, de tal manera que "s'inii" se traduciría por "se endiosase". Léase otra vez el terceto con este sentido y júzguese a qué alturas de sublimidad se eleva la poesía dantiana.

armonizado por ligamento poético no se puede traducir de su propio idioma a otro sin que se rompa toda su dulzura y armonía [. . .] Esta es la razón por la que los versos del Salterio están sin dulzura de música y de armonía, ya que ellos se tradujeron del hebreo al griego, y del griego al latín, y en la primera traducción se perdió toda aquella dulzura”<sup>42</sup>.

Establecido el interés de Dante por el hebreo, recordemos que el acróstico es el medio más empleado en la *Comedia* para presentar enigmas. Veamos ahora cómo empiezan los versos (no los versículos, establecidos tardíamente) del Salmo 91 tal como se presentan en los textos.

Estos son los tres primeros versos del Salmo 91 en hebreo<sup>43</sup>:

MĪZMÔR ŠĪR LeYÔM HAŠABÂTH

ṬÔV LeHÔDHÔTH LAIHÔVÂH

ÛLeZAMMĒR LeŠĪMeKHA 'ELÎ e ÔN

La Û del inicio del tercer verso no es nada más que la WAW copulativa (la conjunción “y”), que siempre va unida gráficamente a la palabra siguiente.

Advirtamos que la lengua hebraica carece de signos alfabéticos para las vocales. Sólo en el s. VII d.C. los “naqdanim” aplicaron al texto consonántico un sistema de puntos y pequeñas líneas con el objeto de facilitar y asegurar la recta pronunciación del libro sagrado. Así, por ejemplo, la letra WAW, con un punto en el centro (llamado “sureq”), adquiere el sonido de Û (“u” larga).

Las verdaderas letras iniciales de los tres primeros versos son, pues, M - T - L. Los otros versos subsiguientes empiezan con L, W, A, etc., que no nos interesan. M - T - L son precisamente las primeras consonantes de *Matelda*. Unidas las palabras iniciales, MĪZMÔR ṬÔV LeZAMMĒR, forman la construcción sintáctica “Salmo bueno para cantar”.

42. Monterosso (*Enciclopedia Dantesca*, s.v. Armonía) se sorprende de que Dante se exprese tan peyorativamente de la salmodia musical eclesiástica. El comentarista no ha querido entender la frase de Dante, quien se refiere sólo al texto latino de la Vulgata y no al canto gregoriano. Lo que notamos nosotros en la cita del *Convivio* es un afán calumnioso en rebajar los méritos de la Vulgata de San Jerónimo, quien, con todos las evidentes limitaciones de su siglo, sí tradujo los Salmos directamente del hebreo. El pasaje dantiano parece reflejar las discusiones medioevales entre judíos y cristianos. Pero ¿quién pudo ser el asesor de nuestro poeta? Tenemos un personaje con todas las probabilidades de haberlo sido, Emanuele Romano (1260-1330). Este poeta y erudito judío, que vivió un tiempo en Verona, intercambió una correspondencia poética, con ocasión de la muerte de Dante, con Bosone da Gubbio. Entre sus obras figura *La Meqâmân del Infierno y del Paraíso* cuyas peripecias recuerdan mucho las de la *Comedia*. Los primeros comentaristas de Dante aludieron a las posibles relaciones personales entre ambos poetas. Sería conveniente reanudar las investigaciones a este respecto.

43. Usamos el sistema de transcripción más común.

Dante se vio libre después para introducir las vocales. Empezó seguramente formando el nombre de Dios, EL, en el medio. Colocó luego una A después de la M para tener como resultado MAT, que se aproxima morfológicamente a la raíz de "máthesis", conocimiento.

El conocimiento o las enseñanzas filosóficas (MAT) más la intervención de Dios (EL), ya lo sabemos, constituyen la vida activa. Es lo preanunciado por Lía. Es lo alegorizado por Matelda misma. Es, al mismo tiempo, el término de la "felicidad de esta vida": es Dante mismo, "puro e disposto a salire alle stelle" (Pg. XXXIII, 145), es decir, a la vida contemplativa. En otra forma, MAT + EL = DANTE. La última sílaba, DA, no puede significar otra cosa sino Dante.

He aquí, pues, descubierto nuestro enigma, el fin del "itinerarium mentis" desde Lía hasta Matelda, desde el primer plano de juego, pasando por el plano serio común, hasta el segundo plano de juego, el cual desemboca en un enigma. Lía y Matelda se miran en un mismo espejo que es la vida activa. Nuestro procedimiento consistió en estudiar primero a Lía adornándose en el espejo, y la imagen de Matelda reflejada en él. Pero como Matelda se nos reflejaba envuelta en un sutil velo, dirigimos a ella nuestra mirada y, conducidos por Dante, pretendemos haber descornado el velo. El Salmo 91 nos "ha desnublado el intelecto".

Sigamos ahora el procedimiento inverso para dar congruencia y coherencia a nuestras conclusiones y, al mismo tiempo, entender mejor la complicada trama del velo enigmático de Matelda.

Es pertinente presentar aquí la conclusión a la que llega A. Pézard al estudiar la frase "Nomina sunt consequentia rerum": "Al decir de los nombres propios 'Nomina sunt consequentia rerum', Alighieri entiende que las cualidades aún no reconocidas —o más bien no conocibles— de una persona, representan al espíritu de una sola otra persona, visiblemente privilegiada, un nombre necesario [. . .]. En suma, se trata de un lenguaje que sólo tiene sentido para una sola persona: Dante, dialogando con los fantasmas nacidos de su genio"<sup>44</sup>.

Matelda, creación absoluta de Dante, lleva el nombre más "consecuente" de su función alegórica, pero al mismo tiempo el más velado de la *Comedia*.

Matelda, personificación de la perfección y de la felicidad humanas, es el canto explícito (en sus labios) e implícito (en su nombre mismo) de la Creación. Por tal motivo ella personifica también la glorificación de la Creación a través de la impronta de Dios.

Inevitablemente nos vienen a la memoria estas palabras de Meister Eckhart: "¿Qué es lo que alaba a Dios? La semejanza. Dios es alabado por todo lo que en el alma es semejante a Dios. Lo que de alguna manera es desemejante no alaba a Dios. Igualmente una imagen alaba a su autor que la ha impregnado de todo el arte que él lleva en su corazón y que la ha hecho completamente semejante a él mismo. Esta

44. *Dante sous la pluie de feu* André Pézard. Etudes de Philosophie Médiévale, París, 1950, pág. 364.

semejanza de la imagen dirige una inefable alabanza a él mismo"<sup>45</sup>.

El objeto de conocimiento del alma, Dios-EL, se encuentra en el interior de Matelda. Por Santo Tomás sabemos que "el conocimiento se realiza porque la cosa conocida tiene una semejanza con el sujeto conociente" (*I De anima*, 1. IV, 43). Meister Eckhart dirá: "La similitud del semejante funda la unión"<sup>46</sup>.

Es lógico y necesario que el alma, al cabo de la primera fase de perfección o liberación, busque y alabe a Dios Creador, es decir, a Dios como oponible a lo creado, a Dios con nombre propio: EL o Creador.

Pero en la época de Dante hubo místicos, como Meister Eckhart<sup>47</sup>, que, por influencias neoplatónicas, exigían para la última fase de la perfección humana, la búsqueda de Dios (o de la Deidad) más allá del nombre, más allá de Dios, como complemento de lo creado.

El nombre propio de Dios en tanto que "comparable" es Creador. El hombre "compara" las creaturas con el que las hizo, y exclama: ¡Todo lo que hiciste es maravilla! En esta exclamación no se busca a Dios en su lugar propio, sino a partir del no-lugar de Dios que es el conjunto de su obra. Buscar a Dios fuera de su lugar propio no es buscar absolutamente a Dios, sino hacer de él la "candela" que ilumina la multiplicidad de las cosas que derivan su ser de su distinción de Dios. El hombre enamorado de Dios debe avanzar más allá del Dios Creador. Más allá del Dios Creador, ninguna maravilla conduce al alma. El Dios más allá del Dios Creador trasciende toda división y composición de conceptos: Dios se concilia con la ignorancia. Hacia allá tratará Beatriz de conducir a Dante.

Matelda, alegoría recapituladora de la vida activa de Dante, está sellada con el nombre de Dios. En el himno de la historia de la salvación (*Ef.* 1, 3-14) San Pablo nos enseña que el fin de la Redención es ser o vivir para la alabanza de la gloria de Dios (v. 6, 12, 14). Con la Fe somos sellados con el Santo Espíritu de la promesa: "in quo et credentes signati estis Spiritu promissionis Sancto". Matelda, pues, es el alma redimida de Dante, sellada con Dios, y cantando eternamente la Creación, inicio de la historia de nuestra salvación.

Matelda, según otra metáfora de San Pablo, es el "hombre nuevo": "Os habéis revestido del hombre nuevo, que se va renovando en orden al pleno conocimiento, conforme a la imagen del que lo creó, donde no hay griego ni judío, circuncisión o incircuncisión, bárbaro, escita, esclavo, libre, sino todas las cosas, y en todos, Cristo" (*Col.* 3, 9 ss.)

En Matelda el "hombre nuevo" (DA : Dante) se renueva en orden al "pleno conocimiento" (MAT: conocimiento), conforme a la imagen "del que lo creó" (EL : Dios).

Si la última sílaba de Matelda es el nombre de Dante, ésta es ya la segunda vez que nuestro poeta inscribe su nombre en el Libro de la Vida. La primera es en *Pg.*

45. Sermón alemán 'Mujer, la hora vino'. Cf. Reiner Schumann, *Maitre Eckhart ou la joie errante*, París, 1972.

46. Sermón 'Jesús entró'. Cf. e. c.

47. Su sermón alemán *Mujer la hora vino* es el mejor exponente de esta doctrina Cf. l. e.

XXXIII, 55. La programación ternaria de la *Comedia* exige que busquemos la tercera inscripción, y ésta no puede ser otra que el nombre de Lía, cuyas sílabas corresponden exactamente a las dos primeras, invertidas, de ALIghieri. Dante, ya "hombre nuevo", encarnado por Lía y Matelda, es llevado por Beatriz, la vida contemplativa, hacia el Empíreo.

El episodio edénico representa el centro temático, el corazón de la Divina Comedia<sup>48</sup>. En él encontramos a Matelda y a Beatriz, quienes recapitulan alegóricamente las dos partes temáticas del poema: el Infierno y el Purgatorio por un lado, y el Paraíso por el otro. En ello Dante tampoco ha carecido de antecedentes.

Una interpretación muy ingeniosa, propuesta por W. Wimmel<sup>49</sup> sugiere ver en el Libro VIII de la *Eneida*, el pináculo de esta obra de doce libros. Desde el punto de vista de las costumbres de la composición antigua, una división de 2/3 y 1/3 no es aberrante. Si se toma en cuenta que los últimos libros de la *Eneida* son sensiblemente más largos que los primeros, uno hasta llega a encontrar un tipo de división que gustaba mucho a los antiguos y que los modernos sistematizaron bajo el nombre de "sección de oro": 62o/o y 38o/o.

En la *Divina Comedia*, obra de cien cantos, es fácil hallar el inicio de la segunda sección: nada menos que en el c. XXVIII del Pg. —sexagésimo tercero de la *Comedia*— que nos introduce en el P.T. y donde encontramos a Matelda y a Beatriz. Más aún: los capítulos edénicos de la D.C. cumplen la misma función que la del L. VIII de la *Eneida*, que es la de recapitular el pasado y el futuro en el cuadro idílico de la "edad de oro" (Pg. XXVIII, 139 ss. y *En.* VIII, 314 ss.). En el L. VIII no se puede dejar de sentir una concentración de la sacralidad profética de la *Eneida*. El P.T. es el "luogo eletto/ all'umana natura per suo nido" (Pg. XXVIII, 77-78) así como el lugar donde se desarrolla el L. VIII, la futura Roma, es la "certa domus, certi [. . .] penates" para Eneas y los troyanos (v. 39). El dios Tiberino, es decir, el Tíber, es el que conduce a Eneas a la victoria (v. 57) así como el Leté y el Eunoé son los pasos obligatorios para alcanzar el triunfo cristiano, el Paraíso. El futuro Capitolio es un tupido bosque en la cumbre de una colina habitada por un dios desconocido (v. 351-352). El P.T., pináculo de la montaña del Purgatorio, es "la divina foresta spessa e viva" (Pg. XXVIII, 2) habitada por la enigmática Matelda, con un nombre que es el "hápx legómenon" más célebre de la *Comedia*. En ambos bosques se desarrolla una procesión (*En.* VIII, 280 ss. y Pg. XXIX-XXXII), y se profetizan, en un caso, el destino de la Iglesia y del Imperio (Pg. XXXII) y, en el otro, el destino del Imperio Romano (*En.* VIII, 626 ss.).

Sólo desde el P.T., a la luz del significado profundo de Matelda, podemos ver con claridad meridiana el plan de toda la D.C., que no es otro sino el "itinerarium

48. Para Singleton y Hollander los c. XVI, XVII y XVIII del Pg. son el centro de la D.C. "numérica y doctrinalmente" (Cf. Hollander R., *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton, 1969).

49. W. Wimmel, *Hinterkrieg und arkadisches Rom*, Munich, 1973. (Citado por Jacques Perret, Edición de *L'Énéide*, Les Belles Lettres, París 1981).

mentis" hacia Dios por medio de las vidas activa y contemplativa<sup>50</sup>.

El alma —Dante personaje— vive su vida activa en los dos primeros Cánticos, Infierno y Purgatorio. La alegoría de la vida activa se desarrolla con Virgilio y culmina con Matelda. La vida contemplativa, el Paraíso, se desarrolla con Beatriz y se perfecciona con San Bernardo. Es perfecta la arquitectura de esta maravillosa catedral que llamamos Divina Comedia. Quien no parta de este esquema básico, indispensable para entender a cabalidad la obra, perderá el bosque por las ramas y aun las ramas mismas.

Veamos una de estas ramas, al inicio de la D.C. Atravesada la "selva selvaggia e aspra e forte" (*If.* I, 5), Dante se encuentra al "piè d'un colle giunto" (*Ibid.* 13) donde espera hallar la salvación. Aquí sobrevienen las tres famosas fieras que lo hacen retroceder. Y aparece Virgilio, quien le pregunta: "perché non sali il diletto monte/ ch'è principio e cagion di tutta gioia?" (*Ibid.*, 77-78). No podemos menos que encontrar capciosa o por lo menos irónica esta pregunta, dado que inmediatamente después Virgilio declara: "a te convien tenere altro viaggio" (*Ibid.* 91). Lo que significa que la vida activa, si no tiene como meta la contemplativa —Dios— es esfuerzo inútil y peligroso. Aquella, la activa, tiene que pasar "per luogo eterno" (*Ibid.* 114) y no confinarse en lo meramente humano e intrascendente.

Por otro lado, el esfuerzo de la vida activa cristiana tiene que iniciarse, sostenerse y perfeccionarse con la Gracia divina. La epopeya final de Ulises (*If.* XXVI) objetiviza el fracaso de las fuerzas humanas desamparadas de la Gracia. La inteligencia y el esfuerzo condujeron muy cerca del Purgatorio a Ulises:

"quando n'apparve una montagna bruna"<sup>51</sup>,  
per la distanza, e parvermi alta tanto  
quanto veduta non avea alcuna" (*Ibid.* 133-135)

50. Urs Von Balthasar, partiendo de Beatriz, llega a similares conclusiones: "La escena de la confesión no es solamente un episodio más de la *Divina Comedia*: ella es el fin dinámico del viaje y, al mismo tiempo, el punto de donde se parte para ir al Paraíso [...] Nada en la *Divina Comedia* alcanza la densidad de esta escena: aquí está el corazón. Aquí el EROS ha sobrepasado su subjetividad, ha crecido hasta la forma objetiva de un sacramento, e inversamente la forma eclesial sacramental se manifiesta, se justifica y aparece como amor. Esto es una eclesiología completamente moderna". (H. Urs Von Balthasar, *La Gloire et la Croix*, París, 1971).

51. En el sugestivo libro *Dante y la Psicología del Infierno* (p. 54), Leopoldo Chiappo propone una coma después de "bruna" para significar que "per la distanza" (a lo lejos) no es la causa de la oscuridad de la montaña (por la distancia), oscuridad debida más bien a la hora antelucana. Concordamos plenamente con esta interpretación, y la corroboramos con la siguiente cita de *En.* III, 521-523:

"Iamque rubescebat stellis Aurora fugatis  
cum procul obscuros colles humilemque videmus  
Italiam".

Pienso que Dante se inspiró en este paso virgiliano. "Obscuros colles" derivó en "montagna bruna"; "per la distanza" tradujo "procul". Se puede aducir también *En.* III, 203-206, especialmente: "aperire procul montes". Esta otra observación de Chiappo es de gran interés: "Nuestra interpretación tiene una correspondencia significativa con la hora del "dolce color d'oriental zaffiro"

Pero, lo sabemos, la empresa "tosto tornò in pianto" (Ibid., 136).

A Matelda, pues, se la alcanza en el P.T. y no en otra montaña; y, además, con la ayuda de la Gracia, no como Ulises. En otras palabras, la perfección humana debe tener como meta y como medio a Dios.

La epopeya dantiana de Ulises alegoriza la herejía pelagiana, así como "il diletoso monte" del primer canto representa el humanismo pagano o ateo, la "filosofía" que sedujo a Dante después de la muerte de Beatriz.

La mayor parte de los dantólogos actuales concuerda en considerar a Matelda como lo prefigurado por Lía: la alegoría de la vida activa. Las hipótesis historicistas ya no son tomadas en serio. Hollander hizo la siguiente perspicaz observación: "It is perhaps our very historical imaginations which prevent us from seeing the full import of Matelda's message"<sup>52</sup>. Para evitar esta situación, Dante sólo nombra a Matelda al final del episodio edénico y sólo una vez. Al sentido literal (no histórico) de Matelda se llega pasando primero por el alegórico, que es el fundamental.

Hay otros dantólogos que, a pesar de haber afirmado que Matelda es la vida activa, desembocan, durante el desarrollo de su exposición, en otras hipótesis como si el primer significado no les bastara o les pareciera demasiado estrecho.

Para Porena, Matelda es, primero, "la perfección de la vida activa en el punto de su pasaje y armonización con la vida contemplativa"<sup>53</sup>; luego, Matelda se convierte en "las vidas activa y contemplativa, Lía y Raquel". Para Poletto, Matelda también representa "las dos vidas practicables por el hombre en la tierra en la armonía de Razón y Fe". Para Biondolillo<sup>54</sup> es "la alegría del hombre en la inocencia reconquistada". Pietrobono y Mattalia tienen opiniones parecidas. El primero piensa que Matelda es "la Sabiduría del Antiguo Testamento [. . .], hija no de la razón sino de la inspiración divina". Para el segundo, Matelda alegoriza "la Sabiduría herme-

---

(Pg. I, 13) de la llegada de Dante-personaje al Purgatorio, iniciación del viaje de purificación por la Gracia y que culmina en la salvación. El viaje de Ulises, empresa humana, con solas fuerzas de coraje e inteligencia, en cambio, termina en tragedia. Además, Dante mismo alude y compara su viaje con el de Ulises (Pg. I130-132)". El episodio de Ulises merece mayores comentarios. Dante, al entrar en la "bolgia" de los fraudulentos manifiesta en dos tercetos (If. XXVI, 19-24) el ardiente deseo de que su obra no se convierta en malos consejos, en fraude. Estos versos son, al mismo tiempo, un llamado a prestar atención a lo que se narra a continuación, más particularmente al discurso de Ulises, el prototipo del fraude y del mal consejo. Y el gran fraude del Ulises, dantiano fue justamente convencer a sus viajes compañeros de que, para llegar a la montaña del Purgatorio y del P.T. (la felicidad cristiana terrestre) sólo se necesita el esfuerzo humano. Nada más contrario a la manera de pensar de Dante. Por esto el "alto mare aperto" (Ibid., 100) "fu sopra noi richiuso" (Ibid., 143), por la voluntad divina: "Com'altrui piacque" (Ibid., 141). El buen lector de Dante podrá aplaudir emocionado el arte desplegado en el c. XXVI, pero si aplaude la hazaña misma de Ulises, habrá recibido de Dante un mal consejo.

52. *Allegory in Dante's Commedia* (1969), pág. 156.

53. Ed. de la *Divina Commedia* de M. Porena (Bologna, 1950).

54. Poletto y Biondolillo son citados por Mattalia en su edición de la *Divina Commedia*.

néutica o, más ampliamente, exegética". Nicolás González Ruiz declara que Matelda encarna "la adhesión a la Iglesia"<sup>55</sup>.

R. Hollander empieza declarando: "As Leah, the type of the active life, precedes Rachel, the type of the contemplative life, in the dream, so does the active Matelda precede the contemplative Beatrice". Inmediatamente después declara: "The figural patterns that emerge from this dream are richer and more pleasing than this simple equation, however". El resultado del desarrollo de esta ecuación —simple para Hollander— acaba siendo que Matelda representa "a woman before death and all our woe came into the world, the unfallen Eve"<sup>56</sup>.

El sentido alegórico de Matelda es analizado correctamente por Contini: "Matelda, entre Virgilio, 'philosophica documenta' y Beatriz, 'documenta spiritualia', es ciertamente la felicidad alcanzable en los límites naturales, 'quae in operatione propriae virtutis consistit'". Pero discrepo de él en creer que "Matelda, como Beatriz, debe ser extraída de la biografía privada de Dante"<sup>57</sup>.

Concordamos con Singleton: "Matelda figures the condition of man as it was, and was to have been, in Eden"<sup>58</sup>.

Romano Guardini, por último, indica acertadamente: "Matelda es el signo entre la voluntad del hombre que se ha hecho enteramente buena y libre, y la creación de Dios"<sup>59</sup>.

Llegados al final de nuestro estudio, creemos haber demostrado la gran importancia de Matelda en el plan de la Divina Comedia. Ningún personaje, salvo Beatriz, desempeña un rol semejante ni es pintado con más delicadeza ni despierta más simpatía ni se carga de mayor significado a tal punto de sobrepasar los límites de la simple alegoría para transformarse en mito y en símbolo: el mito de la humanidad feliz y reintegrada, y en el primer símbolo del Renacimiento cristiano.

55. Ed. de *Obras Completas de Dante Alighieri* (BAC. Madrid, 1980).

56. *Allegory in Dante's Commedia* (Princeton, 1969).

57. *Un'idea di Dante* (Turín, 1970).

58. Singleton, *Dante Studies*, 2, p. 211.

59. *El Ángel en la Divina Comedia del Dante* (Buenos Aires, 1961).

## BIBLIOGRAFIA

*Patrística*

ORIGENES, *Periarchon (De principiis)*, Patrología Griega, T. XI, Migne (Garnier, París, 1887)

RABANO MAURO, *Comment. in Genesi*, Patrología Latina, T. CVII, Migne (Garnier, París, 1887)

SAN AGUSTIN, *De civitate Dei*, ed. de G. Combès (Desclée de Brouwer, Brujas, 1960)

– *Contra Faustum manicheum*, P.L., T. XXXIV, Migne.

– *De consensu Evangelistarum*, P.L., T. XXXIV, Migne.

– *Las confesiones*, ed. de Angel Custodio Vega, T. II de Obras de S. Agustín (BAC, Madrid, 1955).

– *Del orden*, ed. de Victorino Capanaga, T. I de Obras de San Agustín (BAC, Madrid, 1979)

– *Enarraciones sobre los Salmos*, ed. de Balbino Martín Pérez, T. XXI de Obras de San Agustín (BAC, Madrid, 1966)

SAN BUENAVENTURA, *Itinerario del alma a Dios*, ed. de L. Amorós, B. Apirribay, M. Oromí, T. I de Obras de S. Buenaventura (BAC, Madrid, 1945).

– *Commentarii in 4 libri Sententiarum Petri Lombardi*, Opera omnia, T. I-IV (Colegio S. Buenaventura, Quaracchi, 1882-1902)

SANTO TOMAS, *Quaestiones quodlibetales*, ed. de Raimundo Spiazzi (Marietti, Turín, 1949)

– *De anima*, ed. de Raimundo Spiazzi (Marietti, Turín, 1955).

– *Summa Theologica*, ed. de Francisco Barbado (BAC, Madrid, 1947).

SAN GREGORIO, *Moralium Libri XXXV*, P.L., T. LXXV-LXXXVI, Migne

– *Homiliarum in Ezechielem Libri*, P.L., T. LXXXVI, Migne

– *Epistolae*, P.L., T. LXXXVII, Migne.

– *Homiliae*, P.L., T. LXXXVI, Migne.

SAN JERONIMO, *Cartas*, 2 tomos, ed. de Daniel Ruiz B. (BAC, Madrid, 1962)

*Clásicos*

BOECIO, *Tractates, De Consolatione Philosophiae*, ed. de H.F. Steward, E.K. Rand (Loeb Classical Library, Londres, 1968).

OVIDIO, *Les Métamorphoses*, 3 tomos, ed. de G. Lafaye (Les Belles Lettres, París)

VIRGILIO, *Enéide*, 3 tomos, ed. de Jacques Perret (Les Belles Lettres, París, 1981).

*Otros*

AUERBACH, E., *Studi su Dante* (Feltrinelli Economica, Milán, 1977).

CONTINI, G., *Un'idea di Dante* (Piccola Biblioteca Einaudi, Turín, 1970).

CHIAPPO, L., *Dante y la Psicología del Infierno* (Editorial Ausonia, Lima, 1983).

ENCICLOPEDIA DANTESCA, 6 tomos, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1970.

FRECCERO, A., *Dante's Prologue Scene* (Dante Studies, LXXXIV-1966, pp. 1-25).

GUARDINI, R., *El Angel en la Divina Comedia del Dante* (EMECE Editores, Buenos Aires, 1961).

HOLLANDER, R., *Inferno XXXIII, 37-74: Ugolino's Importunity* (Speculum, abril 1984).

— *Dante's Book of the Dead: a note on If. XXIX, 57* (Studi Danteschi, LIV-1982, pp. 31-51).

— *Allegory in Dante's Commedia* (Princeton University Press, Princeton, 1969).

LECLERQ, J., *Le défi de la vie contemplative* (Gembloux, 1970).

PEZARD, A., *Dante sous la pluie de feu* (Librairie Philosophique J. Vrin, París, 1950).

PIETROBONO, L., *Nuovi Saggi Danteschi* (S.E.I., Turín, 1954).

SCHURMANN, R., *Maître Eckhart ou la joie errante. Sermons allemands traduits et commentés par* - (L'expérience intérieure, Planète, París, 1972).

URS VON BALTHASAR, H., *La Gloire et la Croix* (París, 1971).