

Dante y el virgilianismo medieval

Recibido: 22 de setiembre, 2021

Aceptado: 2 de mayo, 2022

Por: Ekaitz Ruiz de Vergara Olmos¹, Universidad Complutense de Madrid, España, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6101-0470>

Resumen

La conceptualización de las relaciones entre Virgilio y Dante ha sido uno de los temas más investigados en los estudios de tradición clásica y de literatura comparada. La visión que se ha impuesto desde el siglo XIX es la de Domenico Comparetti, quien acuñó el concepto de “tradición clásica” y afirmó que Dante había “purificado” la imagen popular y legendaria de Virgilio. Pero a lo largo del siglo XX, también se han ensayado otras perspectivas críticas que se distancian del esquema propuesto por Comparetti. En este artículo, realizamos un análisis del virgilianismo medieval: las corrientes estéticas, filosóficas y teológicas que presentaron en la Edad Media ciertas imágenes de Virgilio. La *Commedia* de Dante puede explicarse como una síntesis de las corrientes principales del virgilianismo medieval. Dante considera a Virgilio un maestro, pero también un autor pagano, por lo que lo somete a un juicio crítico. La conclusión es que Dante fue capaz de unificar en su poema la visión profética de Virgilio de los autores eclesiásticos con la visión legendaria de la tradición popular, la cual representaba al poeta mantuano como una especie de mago o adivino.

Ekaitz Ruiz de Vergara Olmos. Dante y el virgilianismo medieval. *Revista Comunicación*. Año 43, volumen 31, número 1, enero-junio, 2022. Instituto Tecnológico de Costa Rica. ISSN: 0379-3974/e-ISSN1659-3820

PALABRAS CLAVE:

arte y literatura, literatura clásica, Edad Media, estética de la recepción, alegoría, crítica literaria, estética literaria

KEY WORDS:

Art and literature, Classical literature, Middle Ages, Reception Aesthetics, Allegory, Literary criticism, Literary aesthetics.

1 Ekaitz Ruiz de Vergara Olmos es graduado en Literatura general y comparada por la Universidad Complutense de Madrid (2019). Máster interuniversitario (UCM-UAM-UAH) en Filología clásica (2020). Máster en formación del profesorado por la Universidad Complutense de Madrid (2021). Actualmente colabora como personal en formación en el grupo de investigación Diccionario Hispánico de la Tradición Clásica (DHTC) de la UCM, en el que desarrolla su tesis doctoral sobre Virgilio, Dante y Borges. Contacto: ekaitzru@ucm.es

Abstract

Dante and Medieval Virgilianism

The conceptualization of the relationship between Virgil and Dante has been one of the most investigated topics in classical tradition and comparative literature studies. The view that has prevailed since the nineteenth century is that of Domenico Comparetti, the coiner of the concept of “classical tradition”, who claimed that Dante had “purified” the popular and legendary image of Virgil. But throughout the twentieth century, other critical perspectives have also been practiced that differ from the scheme proposed by Comparetti. In this article, we analyze medieval Virgilianism: the aesthetic, philosophical, and theological trends that presented certain images of Virgil in the Middle Ages. Dante’s *Commedia* can be explained as a synthesis of the main trends of medieval Virgilianism. Dante considers Virgil a mentor, but in a certain way, he also considers him a heathen author to whom he submits a critical judgment. The conclusion is that Dante is capable of unifying the prophetic vision of Virgil in his poem, held by ecclesiastical authors with the legendary vision of the popular tradition that represented the Mantuan poet as a kind of magician or soothsayer.

PLANTEAMIENTO DE LA CUESTIÓN

La relación entre Dante y Virgilio constituye uno de los temas más estudiados en el ámbito de la tradición clásica. La importancia de los dos autores (el mayor poeta latino y el mayor poeta medieval), así como la presencia central que el mantuano tiene en la *Commedia*, han hecho que numerosos críticos y comparatistas se pregunten por la naturaleza de esta relación. La perspectiva que aquí vamos a ensayar trata de evitar las formulaciones típicas de los estudios de fuentes. No se busca, dicho de otra forma, realizar una investigación sobre “Virgilio en Dante”, ni siquiera de la “influencia de Virgilio en Dante”. Dejando de lado el marco teórico positivista, nuestra perspectiva supone más bien que no es el Virgilio histórico, el “real”, el que se hace presente en la obra del florentino, sino una determinada imagen del poeta y de su obra, la cual tuvo que ser filtrada por la época en la que vivió Dante. Esto nos invita a acudir al concepto de “virgilianismo” como conjunto de corrientes estéticas, filosóficas, teológicas o ideológicas que

se apropiaron del gran poeta latino, en este caso, durante la Edad Media (Mariscal de Gante, 2021).

El tratamiento de este tema (el virgilianismo de Dante) fue realizado por Domenico Comparetti, el acuñador del concepto de “tradición clásica” (Laguna Mariscal, 2004), en su formulación más conocida e influyente hasta la fecha. Como es sabido, Comparetti dividió en dos partes su célebre monografía sobre *Virgilio nel Medio Evo*: la primera trata de la tradición literaria culta; la segunda está dedicada a la leyenda popular. Dante ocupa, naturalmente, un puesto muy relevante hacia el final de la primera parte, pues se trata del último gran autor culto de la Edad Media que realiza una recepción importante de la obra virgiliana. Según Comparetti, Dante conocía muy bien, como en general todos sus coetáneos y amigos, la tradición virgiliana medieval, tanto la culta como la popular. Así pues, dominaba indudablemente la imagen de Virgilio como profeta del cristianismo que habían divulgado autores como San Agustín y que se había vehiculado mediante la interpretación alegórica de su obra (Macrobio, Fulgencio,

Bernardo Silvestre).² Pero también conocía, sin duda, la tradición popular que, a través de leyendas napolitanas principalmente, veía en Virgilio a un mago, a un adivino e incluso a un nigromante. La tesis de Comparetti es que Dante realizó una “purificación” de la imagen imperante de Virgilio, al despojarla de esos elementos espurios que la leyenda popular napolitana le había atribuido y restauró su antiguo estatus como sabio vaticinador del cristianismo:

Al tempo di Dante, oltre a quanto già abbiamo riferito della tradizione letteraria su Virgilio, erasi già anche diffusa la leggenda popolare relativa a questo nome ed erasi già anche introdotta nella letteratura, sì nella romanzesca che nella dotta. Dante che non era estraneo nè all’una nè all’altra, di certo ne avea contezza, come mostra di conoscerla il suo dolcissimo Cino, che l’avea appresa dal popolo a Napoli. È un errore ben grande però il pensare, como ha fatto qualche commentatore antico e quasi tutti i moderni, a quelle leggende a proposito del Virgilio dantesco. Dante non ne ha tenuto il menomo conto, e non c’è luogo nel suo poema in cui pur da lontano Virgilio appaia come mago o taumaturgo o si accenni in qualche maniera a quanto si pensò su di lui in tal qualità. [...]

2 Rabuse (1961) considera central la influencia del comentario macrobiano al *Somnium Scipionis* de Cicerón en el planteamiento de la *Commedia* (pero véase Setaioli, 2001, p. 520 para algunas objeciones a esta tesis, aunque en ningún caso se discute el conocimiento que el poeta florentino debió tener de esta obra). También gozó de una gran difusión en el medio cultural de Dante la obra de Fulgencio: “It is widely thought to go without saying that Dante knew Fulgentius” (Damon, 1990, p. 123). En cuanto a Bernardo Silvestre, autores como Curtius (1995, pp. 508-509) presumen su conocimiento directo por parte de Dante, mientras que otros, como Padoan (1970), se muestran más cautos al señalar que este conocimiento pudo ser indirecto, quizá a través de autores de la segunda generación de la escuela de Chartres, como Juan de Salisbury o Alain de Lille. Para un panorama casi exhaustivo sobre la influencia que tuvo la exégesis virgiliana tardoantigua y medieval sobre Dante, véase Italia (2012).

La parte puramente popolare che aderiva ad un nome letterario non poteva essere accettata da un uomo che conduceva l’arte così in alto e che tanto altamente pensava dei poeti antichi. In fatto di arte e di opera intellettuale Dante è fieramente aristocratico. Neppure ciò che in mezzo alla tradizione letteraria accompagnava allora il nome del Mantovano, si addiceva interamente all’alto concetto dantesco ed all’uso che Dante fa di Virgilio come simbolo di nobilissima cosa. Egli ha purificato quindi quel nome da più d’una macchia che lo deturpava agli occhi dei cristiani.³ (Comparetti, 1872, pp. 286-288).

Esta formulación de Comparetti tuvo una gran influencia en todos los autores posteriores que se ocuparon del tema. Baste señalar que el capítulo que Highet (1996, pp. 118-133) dedica a Dante en su influyente libro sobre la tradición clásica recoge en gran medida las opiniones de Comparetti, entendido como el estudioso por excelencia de la relación Virgilio-Dante. Sin embargo, a lo largo del siglo XX, otros investigadores supieron ver más allá del rígido esquema propuesto por Comparetti

3 “En el tiempo de Dante, además de todo lo que ya hemos dicho sobre la tradición literaria de Virgilio, se había difundido ya bastante la leyenda popular relativa a este nombre y estaba ya bastante introducida en la literatura, tanto en la romance como en la culta. Dante, que no era ajeno ni a la una ni a la otra, ciertamente tenía noticia de ella, como también muestra conocerla su *dolcissimo* Cino, que había entrado en contacto con ella gracias al pueblo de Nápoles. Pero Dante no ha hecho ni el más mínimo caso de ella y no hay lugar en su poema para que Virgilio aparezca como mago o taumaturgo o se refiera de alguna manera a cuanto se pensó de él en tal cualidad. [...]

La parte puramente popular que se adhería a un nombre literario no podía ser aceptada por un hombre que tenía un concepto tan alto de los poetas antiguos. En materia de arte y de obra intelectual, Dante es fieramente aristocrático. Tampoco aquello que por medio de la tradición literaria acompañaba entonces al nombre del mantovano se ajustaba enteramente al alto concepto dantesco y al uso que hace Dante de Virgilio como símbolo de alguien nobilísimo. Él purificó, por tanto, aquel nombre de más de una mancha que lo deturpaba a ojos de los cristianos.” (Traducción nuestra)

y prefirieron otro tipo de formulaciones. Es el caso de Erich Auerbach, quien habló más bien de una síntesis y acuerdo de tradiciones diversas del virgilianismo medieval que vendrían a confluir en Dante:

Assegnandogli questa parte nella *Commedia* Dante opera una sintesi e un compromesso fra tutte le leggende e le tradizioni che per tredici secoli hanno circondato e direi quasi ricoperto Virgilio. La sua persona torna ad essere un'unità concreta, innegabilmente molto diversa dal prototipo storico, da cui tuttavia si è sviluppata, e diventa una metamorfosi storica di quel prototipo, nella quale esso rimane chiaramente conservato.⁴ (Auerbach, 1970, p. 30).

Es precisamente este esquema alternativo propuesto por Auerbach y que hoy cuenta con más crédito entre los estudiosos de la cuestión el que nos gustaría reivindicar en estas páginas. Para ello, será imprescindible realizar una breve revisión de las vías principales por las que discurrió el virgilianismo medieval para analizar cómo confluyen en Dante y en qué consiste la síntesis que con ellas opera el poeta florentino.

LOS VIRGILIANISMOS MEDIEVALES

Una de las tradiciones interpretativas más relevantes y estudiadas dentro del virgilianismo medieval es sin duda su recepción cristiana. Esta había comenzado ya en época tardoantigua con los propios padres de la iglesia, especialmente con San Jerónimo y con San Agustín, pero tendría una proyección muy duradera a lo largo de los siglos medievales. El texto clave en este sentido había sido sin duda la cuarta *Bucólica*, esa enigmática

composición de tintes proféticos en la que Virgilio pone en boca de la Sibila de Cumas el anuncio de la llegada de una nueva edad que vendría simbolizada por el nacimiento de un niño. Este poema fue inmediatamente recibido por los autores cristianos como una profecía de la venida de Cristo por parte de un autor pagano. Así lo siente San Agustín cuando escribe lo siguiente:

Non enim te decepisset, quem vestra, ut tu ipse scribis, oracula sanctum immortalisque confessa sunt; de quo etiam poeta nobilissimus poetice quidem, quia in alterius adumbrata persona, veraciter tamen si ad ipsum referas, dixit:

Te duce, si qua manent sceleris vestigia nostri,

inrita perpetua solvent formidine terras
[*Ecl.* 4.13–14].

Ea quippe dixit quae etiam multum proficientium in virtute iustitiae possunt propter huius vitae infirmitatem, etsi non scelera, scelerum tamen manere vestigia, quae non nisi ab illo salvatore sanantur de quo iste versus expressus est. Nam utique non hoc a se ipso se dixisse Vergilius in eclogae ipsius quarto ferme versu indicat, ubi ait:

Ultima Cumaevi venit iam carminis aetas
[*Ecl.* 4.4].

4 “Asignándole este papel en la *Commedia*, Dante opera una síntesis y un acuerdo entre todas las leyendas y las tradiciones que por trece siglos han circundado y casi diría que han recubierto a Virgilio. Su persona se vuelve una unidad concreta, innegablemente diversa del prototipo histórico, a partir del cual se ha desarrollado y se convierte en una metamorfosis histórica de ese prototipo, en la cual permanece claramente conservado” (Traducción nuestra).

Unde hoc a Cumaea Sibylla dictum esse incunctanter apparet.⁵

(San Agustín, *De civitate Dei* 10, 27).

Con este tipo de interpretaciones, San Agustín ponía en práctica algo que él mismo había sostenido en otros lugares: que el cristianismo, aunque tuviera su punto de partida histórico con Cristo, es también una verdad religiosa atemporal, por tanto, tenía que haber sido conocida bajo otros nombres en la antigüedad precristiana (*Retractationum libri duo*, 1, XIII). Así, de la misma forma que había habido profetas del cristianismo entre los judíos, de los que el Antiguo Testamento da buena cuenta, también entre los sabios paganos de la Antigüedad clásica se habían destacado personajes inspirados que habían sido capaces de profetizar de algún modo el advenimiento del cristianismo. Este habría sido el caso de Virgilio en la cuarta *Bucólica*.⁶

Se apunta aquí a un tema que, aunque tendría su formulación canónica sobre todo en época renacentista, hunde sus raíces en la Antigüedad tardía

5 “Porque no te engañaría aquel gran Dios a quien, como tú mismo escribes, vuestros oráculos confesaron como santo e inmortal; por quien dijo asimismo el príncipe de los poetas, en estilo poético, y que, aunque en persona de otro, fue veraz si lo refieres a Jesucristo:

‘Cuando vos reinareis, Señor, si hubieran quedado algunos rastros de nuestras culpas, vos las perdonaréis y libraréis al mundo del perpetuo miedo.’ [Ecl. 4.13-14]

Límalos, aunque no pecados, sí rastros de pecados, a los que pueden quedar aun en los aprovechados en virtud de la justicia por la humana flaqueza e inestabilidad de esta vida; los cuales no los quita ni sana más que el soberano Salvador, por cuyo respecto se compuso este verso; pues que nos dijo Virgilio estas palabras como si fueran producto de su entendimiento, lo demuestra el cuarto verso de la Égloga:

‘La santa edad postrera ya es llegada, que la Cumea sagrada había cantado.’ [Ecl. 4.4]

Donde aparece evidentemente que la sibila Cumea fue la autora de esta predicción”. (Traducción de José Cayetano Díaz Bayral en San Agustín, 1994, p. 364)

6 Sobre las interpretaciones mesiánicas de esta composición, véase Carcopino (1930), Courcelle (1957), Sanz Abad (1970) y Benko (1980).

y en la Edad Media. Se trata de la idea de la “*theologia poética*”, en la medida en que esta se une a la “*prisca theologia*”. Las verdades atemporales de la religión cristiana habrían sido conocidas por los griegos y por los romanos, pero habrían sido expresadas por sus más sabios representantes bajo la apariencia de ficciones poéticas y de alegorías filosóficas para evitar que se divulgaran. Los poetas cobran en este punto una especial relevancia, porque son ellos los encargados de dar una forma alegórica a las verdades de esa teología intemporal: “El poeta (y Virgilio, por tanto) es, pues, fundamentalmente y sobre todo ‘*theologus*’; en su obra se nos revela la divinidad bajo la forma de una *theologia poetica*, es decir, expresada en ‘*imágenes*’ y ‘*alegorías*’” (Granada, 1983, p. 49).

Desde esta perspectiva, la interpretación alegórica de los poemas de la Antigüedad clásica cobró una especial relevancia. Este tipo de interpretaciones habían empezado, a propósito de la obra de Virgilio, en un contexto todavía pagano durante el siglo IV. Concretamente, había sido Macrobio en sus *Saturnalia* quien, partiendo de concepciones neoplatónicas, había aplicado a la obra virgiliana los métodos alegóricos que ya funcionaban desde antiguo con la obra homérica. Pero, dentro del contexto cristiano, sería sin duda el comentario de Fulgencio, en la *Expositio Virgilianae continentiae*, el que marcaría la pauta para toda la Edad Media hasta llegar a Dante. Fulgencio fue un autor cristiano que debió escribir entre los siglos quinto y sexto, cuya obra obtuvo un gran éxito durante el periodo medieval porque su identidad se confundió con la de Fulgencio de Ruspe, uno de los Padres de la Iglesia (Langlois, 1964). De esta forma, la interpretación alegórica de su comentario, aunque a muchos autores contemporáneos les ha parecido disparatada o paródica, tuvo sin duda el estatus de autoridad filosófica para los medievales. En su comentario, interpretaba la *Eneida* como una representación alegórica del desarrollo de la vida del hombre y procuraba aproximar en todo momento las enseñanzas virgilianas a ciertos preceptos morales del cristianismo. La visión implícita de Virgilio y, en general, de los autores clásicos paganos que se puede encontrar en el comentario

de Fulgencio constituye un precedente para la concepción que tendrá Dante al respecto (Rosa, 1997, p. 22).

La autoridad de este tipo de interpretaciones atraviesa, como hemos dicho, toda la Edad Media y son muchos los grandes escritores eclesiásticos que hicieron eco de ella.⁷ El comentario de Fulgencio tuvo en particular una gran influencia en otro de los grandes comentarios medievales sobre la *Eneida*, el que redactó Bernardo Silvestre en el contexto neoplatónico de la escuela de Chartres. Asimismo, en autores que preludian la escolástica bajomedieval, como en Pedro Abelardo, se pueden encontrar todavía los ecos inequívocos de esta tradición exegética, esta vez mediados por la interpretación de Macrobio: “Haec quidem omnia tam Vergilii quam Macrobiani verba facile est iuxta propositum nostrum ad nostrae fidei tenorem accommodare, nec aliter ea convenienter exponi”⁸ (Pedro Abelardo, *Theologia Christiana* 112).

Esta gran tradición de autores eclesiásticos que veían en Virgilio un profeta pagano de los dogmas cristianos es sin duda la que quiso recopilar Compagnon en la primera parte de su monografía, que culmina precisamente con la obra de Dante. Sin embargo, en esta tradición existe otra corriente virgiliana (que podríamos llamar incluso “antivirgiliana”), cuya posición es por completo diferente a la que venimos glosando. Uno de los primeros representantes de esta vía, igualmente transitada con asiduidad por los autores medievales, lo encontramos en el mismo San Agustín:

nam utique meliores, quia certiores,
erant primae illae litterae, quibus fiebat

7 Para una exposición clásica de la “mentalidad simbólica” medieval, véase Chenu (1957, pp. 159-209). Para un análisis del recorrido de los “integumenta Virgilio” en la Edad Media, véase Dronke (1985). Sobre la relación entre las alegorías virgilianas y la teología poética a finales del período medieval, véase el clásico artículo de Spitzer (1943).

8 “Según nuestro propósito, es fácil de hecho adaptar todas estas palabras de Virgilio y de Macrobio al sentido de nuestra fe, y no pueden ser convenientemente explicadas de otro modo” (Traducción nuestra).

in me et factum est et habeo illud, ut et legam, si quid scriptum invenio, et scribam ipse, si quid volo, quam illae, quibus tenere cogebat Aeneae nescio cuius errores, oblitus errorum meorum, et plorare Didonem mortuam, quia se occidit ab amore, cum interea me ipsum in his a te morientem, deus, vita mea, siccis oculis ferrem miserrimus.

Quid enim miserius misero non miserante se ipsum et flente Didonis mortem, quae fiebat amando Aenean, non flente autem mortem suam, quae fiebat non amando te, deus, lumen cordis mei et panis oris intus animae meae et virtus maritans mentem meam et sinum cogitationis meae?⁹ (San Agustín, *Confessiones*, 1)

Este lamento de San Agustín por la educación pagana que recibió resulta muy elocuente para entender su relación en cierto modo conflictiva con los textos clásicos, como la *Eneida*. En este punto, es preciso recordar las investigaciones de Henri-Irénée Marrou, quien mostró la forma en que los cristianos se vieron obligados a aceptar, desde la Antigüedad tardía, el tipo de educación que provenía del mundo pagano: el modelo de las escuelas helenísticas adoptado a su vez por el imperio romano (Marrou, 1948, p. 416ss). Este sistema educativo tenía como fundamento el estudio gramático, retórico y literario de los textos latinos clásicos, y, naturalmente, Virgilio ocupaba un puesto de

9 “Porque sin duda que aquellas letras primeras, por cuyo medio podía llegar, como de hecho ahora puedo, a leer cuanto hay escrito y a escribir lo que quiero, eran mejores, por ser más útiles, que aquellas otras en que se me obligaba a retener los errores de no sé qué Eneas, olvidado de los míos, y a llorar a Dido muerta, que se suicidó por amores, mientras yo, muy miserable, me sufría a mí mismo con ojos enjutos, muriendo para ti con tales cosas, ¡oh Dios, vida mía! Porque ¿qué cosa más miserable que el que un misero no tenga misericordia de sí mismo y, llorando la muerte de Dido, suicida por amor de Eneas, no llore su propia muerte por no amarte a ti, ¡oh Dios!, luz de mi corazón, pan interior de mi alma, virtud fecundante de mi mente y seno amoroso de mi pensamiento?” (Traducción de Ángel Custodio Vega en San Agustín, 1979, p. 91).

excepción. Como escribió de forma admirable el mismo Comparetti (1872, p. 101): “dove regnò la grammatica ivi regnò anche Virgilio”.¹⁰

Así pues, todo cristiano debía seguir un currículo escolar compuesto fundamentalmente por obras de autores paganos (como Virgilio y su *Eneida*), si quería adquirir las bases culturales indispensables para poder acceder más adelante a la lectura de la Biblia y a las verdades cristianas. Pero estas verdades dogmáticas ocasionaban, como en el ejemplo agustiniano recién citado, un rechazo, por parte de los cristianos hacia su primera educación, basada exclusivamente en las doctrinas paganas. Los cristianos se veían de este modo en la situación de tener que estudiar y aceptar por un lado una serie de textos, los de la tradición clásica pagana, mientras que por otro lado su propia condición de cristianos los obligaba a criticarlos y rechazarlos. Esta suerte de bipolaridad que aquejó a toda la cristiandad medieval en mayor o menor medida fue descrita de forma acertada por Christine Mohrmann como “el dualismo de la latinidad medieval” (Mohrmann, 1955, p. 46ss).

Con la reforma educativa emprendida en época carolingia durante los siglos octavo y noveno (época que suele recibir la denominación, acuñada por Jean-Jacques Ampère, de “renacimiento carolingio”), esta situación se cristaliza definitivamente. El currículo de las artes liberales se establece según la conocida división del *trivium* y del *quadrivium*, en los que las doctrinas de los antiguos paganos estaban presentes de forma obligatoria. No deja de ser llamativo en este sentido que uno de los principales intelectuales de ese período, Alcuino de York, quien acompañó de cerca a Carlomagno en su reforma educativa, haya sido quizá el mayor representante del antivirgilianismo medieval cristiano. Esto se desprende, por ejemplo, de su comentario al *Cantar de los cantares* (*Expositum Alcuini in Canticum canticorum*), donde censura los poemas del “mentiroso Marón” (*falsi Maronis*) y en cambio recomienda al lector deleitarse y aprender con la literatura bíblica. Un relato biográfico de Al-

cuino redactado probablemente en el siglo noveno (la *Vita Alcuini*) recoge una anécdota fantasiosa de su vida que ilustra muy bien su actitud hacia lo que Virgilio representaba:

Legerat isdem vir Domini libros iuvenis antiquorum philosophorum Virgiliique mendatia, quae nolebat iam ipse nec audire neque discipulos suos legere: “Sufficiunt,” inquit, “divini poetae vobis, nec egetis luxuriosa sermonis Virgilii vos pollui facundia.” Contra quod praeceptum temptavit Sigulfus Vetulus secrete agere, unde post erubuit publice. Advocans namque suos, quos tunc filios nutrebat, Adalbertum et Aldricum, iussit coram se secretissime Virgilium legere, interdicens eis, ne quis ullo modo sciret, ne forte ad patris Albinus notitiam perveniret. Albinus autem solito eum more ad se vocans, ait: “Unde te habemus, Virgiliane? Cur coepisti ac voluisti contra meam voluntatem et consilium me ignorante agere, ut Virgilium legeres?” Sigulfus vero se ad pedes eius proiciens, stultissime se egisse confessus, humiliter poenituit.¹¹ (*Vita Alcuini*, 16; recogido por Ziolkowski y Putnam, 2008, p. 99)

Aquí se representa un interesante caso de “cultura de la cancelación” *avant la lettre*. El intransi-

11 “Este mismo hombre de Dios [Alcuino] leyó de joven los libros de los antiguos filósofos y las mentiras de Virgilio, que luego él mismo no quería oír ni que leyera sus discípulos. ‘Los poetas de Dios son bastante para vosotros, no debéis corromperos por la extravagante elocuencia de Virgilio?’, decía. Contra este mandato, actuó en secreto Sigulfus Vetulus, lo que fue después la causa de su vergüenza pública. Porque llamando a sus hijos, a los que él estaba criando, Adalbertum y Aldricum, les ordenó que leyera a Virgilio en total secreto delante de él, diciéndoles que ninguno en modo alguno le diera noticia de ello al padre Albinus [Alcuino]. Albinus, sin embargo, como era su costumbre, llamando a Sigulfo le dijo: ‘¿Qué tenemos aquí, Virgiliano? ¿Por qué empezaste y deseaste contra mi voluntad y consejo, y en mi ignorancia leer a Virgilio?’ Sigulfus, tirándose a los pies de Alcuino, ofreció humildemente su arrepentimiento, confesando que se había comportado neciamente” (Traducción nuestra).

10 “Donde reinó la gramática, allí reinó también Virgilio” (Traducción nuestra).

gente Alcuino, que ha prohibido a sus discípulos el acceso a las “mentiras de Virgilio” (*Virgillii mendatia*), descubre a uno de ellos leyéndolo en secreto y el alumno díscolo termina humillándose a los pies del maestro para admitir su culpa.

No hay duda de que esta creciente identificación de la figura de Virgilio con la falsedad y con la mentira se debió, en alguna medida, a su caracterización con la figura del mago o del taumaturgo que nos encontraremos en las leyendas populares napolitanas a partir del siglo XII (aunque muchas parecen ser muy anteriores y se remontan a fuentes orientales). Sobre esta vinculación popular de Virgilio con la magia ha corrido mucha tinta, pero estamos todavía lejos de conocer las razones históricas de tal identificación (Ziolkowski, 2015). Por otro lado, se debe tener en cuenta que esta tradición popular solo está testimoniada durante los siglos XII y XIII en fuentes cultas asociadas a la escuela de Chartres (Mora-Lebrun, 1994) y que se debe esperar al siglo XIV para encontrar la primera colección de tales leyendas. Sea como fuere este proceso, lo cierto es que, como supo percibir Comparetti llevándolo casi a la exageración, la imagen de Virgilio como mago supuso para los autores cristianos un motivo bien fundado para recelar del poeta mantuano.

No obstante, esta nueva identidad medieval de Virgilio saltó inmediatamente a la literatura en lengua romance, como puede observarse en nuestro *Libro de buen amor*, que recoge una de esas leyendas populares:

Al sabidor Virgillio, como dize en el testo,
Engañólo la dueña, quando l' colgó en el gesto,
Coydando que l' sobía á su torre por esto.
Porque la fiz' desonrra é escarnio del rruego,
El grand encantador fizole muy mal juego:
La lumbre de la candela encantó é el fuego,
Que quanto era en Rroma en punto murió luego.
Anssy que los rromanos, fasta la criatura,

Non podíen aver fuego, por su desaventura:

Sy non lo ençendían dentro en la natura
De la muger mesquina, otro non les atura.
Sy dava uno á otro el fuego ó la candela,
Amatávase luego; veníen todos á ella,
Ençendíen allí todos como en grand çentella:

Ansy vengó Virgilio su desonrra é quere-lla.

Después desta desonrra é de tanta verguença,

Por facer su loxuria Vergilio en la dueña,
Desencantó el fuego, que ardiessse en la leña,

Fizo otra maravilla, qu'el ome nunca ensueña.

(Ruiz, 1992, vv. 262-265)

Este ejemplo, evocado también por Comparetti, es tan solo unos pocos años posterior a la *Commedia* y deja ver una concepción de Virgilio en cierto modo opuesta a la de Dante. A pesar de esto, hay buenas razones para pensar que el Virgilio que Dante reconstruyó en su obra maestra no es del todo ajeno al adivino que nos presenta el arcipreste de Hita, en consonancia con la tradición popular medieval. Pero su presencia en la *Commedia*, como trataremos de mostrar a continuación, tiene un carácter mucho más sutil.

EL VIRGILIANISMO DE DANTE

Es difícil exagerar la importancia que revisten Virgilio y su obra para Dante en la *Commedia*. Lo cierto es que la impronta virgiliana se siente en todos los estratos y aspectos de la obra cumbre de Dante, hasta el punto de que no es osado decir, como han afirmado muchos críticos, que el propósito del poeta florentino no fue otro que el de escribir una suerte de “*Eneida cristiana*” (Italia, 2012). Un solo pasaje clave de la *Commedia* nos puede servir para ilustrar este punto:

Se mai continga che 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sì che m'ha fatto per molti anni macro,

vinca la crudeltà che fuor mi serra
del bello ovile ov' io dormi' agnello,
nimico ai lupi che li danno guerra;

con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, e in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l cappello¹²

(Alighieri, 2005, 3, XXV, vv. 1-9)

Este es uno de esos conocidos pasajes en los que Dante realiza una pausa en la narración de su viaje de ultratumba y se refiere de manera directa a la confección de su propia obra, a su propio trabajo como poeta. Estos momentos autorreferenciales del poema son de gran relevancia para entender cuáles eran los propósitos y las ideas que guiaban la escritura dantesca. Uno de los aspectos que más llama la atención de estos versos es que Dante se refiera a su propio poema con un circunloquio y que para ello elija precisamente la denominación de “poema sacro”, la cual desde entonces se empleará para designar por antonomasia a la *Commedia*. El alcance de esta elección solo se puede medir cuando se observa desde la tradición virgiliana tardoantigua y medieval. Así ocurre, por ejemplo, cuando nos fijamos en el siguiente pasaje de Macrobio (2010, 1,24.13): “Sed nos, quos crassa Minerva dedecet, non patiamur abstrusa esse adyta sacri poematis, sed arcanorum sensuum investigato aditu doctorum cultu celebranda praebeamus reclusa penetralia”.¹³

En efecto, este “sagrado poema” al que se refiere Macrobio no es otro que la *Eneida*. Aunque gran parte de los estudiosos actuales de Dante

suscriben la tesis de que la denominación procede de Macrobio y que hace referencia a la *Eneida*, el filólogo Federico Rossi (2017) ha criticado recientemente esta vinculación porque, al considerar la transmisión textual de las obras de Macrobio, no parece nada verosímil que Dante pudiera tener acceso a ellas. Esto, que sin duda es cierto desde una perspectiva filológica, no implica, sin embargo, que Dante no tuviera un perfecto conocimiento de la tradición medieval que se refería a la *Eneida* con la denominación de “poema sagrado”. En efecto, se trata de toda una tradición, y no solo de una ocurrencia aislada en Macrobio, como atestiguan muchos otros textos de la época. Contamos, por ejemplo, con una *Vita Virgilio* redactada en el siglo cuarto o quinto por un gramático llamado Focas, la cual nos dice lo siguiente:

O vetustatis memoranda custos,
regios actus simul et fugaces
temporum cursus docilis referre,
aurea Clio,

tu nihil magnum sinis interire,
nil mori clarum pateris, reservans
posteris prisci monumenta saeculi
condita libris.

Sola fucatis variare dictis
paginas nescis, set aperta quicquid
veritas prodit, recinis per aevum
simplice lingua.

Tu senescentes titulos avorum
flore durantis reparas iuventae,
militat virtus tibi, te notante
crimina pallent.

Tu fori turbas strepitusque litis
effugis dulci moderata cantu,
nec retardari pateris loquellas
compede metri.

His fave dictis! Retegenda vita est
vatis Etrusci modo, qui perenne
Romulae voci decus adrogavit

12 “Si aconteciese que el poema sacro / En el que han puesto mano cielo y tierra / Y por el que hace mucho me demacro / Venciera la crueldad que me destierra / Del redil en que yo era corderuelo, / Contra los lobos que le mueven guerra; / Con diferente voz, con otro pelo / Retornaré poeta, y en la fuente / De mi bautismo tomaré el capelo” (Alighieri, 2005, p. 293).

13 “Pero nosotros, puesto que la ignorancia no es digna de nuestra inteligencia, no podemos tolerar que los arcanos de un poema sagrado permanezcan ocultos, sino que, habiendo descubierto el acceso a los significados arcanos, brindemos a los sabios abiertas de par en par las puertas del santuario para que celebren el culto” (Macrobio, 2010, p. 255).

carmines sacros.¹⁴ (Ziolkowski y Putnam, 2008, pp. 206-207).

Así pues, aunque Dante no tuviera un conocimiento directo de Macrobio ni, por tanto, del origen de tal denominación, su difusión a lo largo de la Edad Media en numerosos textos, como el del gramático Focas, hace enteramente verosímil la interpretación dada: el florentino era consciente de su elección. Denominar a su propio poema con la forma que la tradición tenía para referirse a la obra maestra de Virgilio denota, en consecuencia, una voluntad explícita por parte de nuestro poeta de identificar en cierto modo su *Commedia* con la *Eneida*. De esta manera, se puede concluir que la obra de Virgilio tiene una presencia “arquitectónica” en la *Commedia*, es decir, forma parte de su diseño estético-literario. Por ello, la propia presencia de Virgilio es central en el relato, que nos transmite su papel de guía y maestro.

Si volvemos por un momento a la célebre monografía de Comparetti, encontraremos que su interpretación de las relaciones entre los dos poetas sigue un razonamiento que, si bien es esencialmente equivocado (lo trataremos de mostrar), posee una lógica aplastante. Si Dante no hubiera tenido una imagen óptima de Virgilio, si en realidad hubiera asimilado algo de la leyenda popular que lo identificaba con un mago o con un nigromante, el puesto que le habría asignado en la disposición

trasmundana de su poema habría sido muy diferente. Virgilio no habría tenido ese puesto preeminente de guía por el infierno y por buena parte del purgatorio, ni su lugar natural habría sido el Limbo, que nos retrata Dante en el canto cuarto del *Inferno*:

Basta fermarsi un poco a riflettere sulla grande idea che ha Dante del poeta, e sul culto, non punto triviale e cieco, che professa per lui, per intendere come quelle fole che si spacciavano dalla plebe napoletana sul suo Virgilio e che altri accoglievano troppo leggermente, dovessero ripugnargli. E del resto il modo com'ei tratta i maghi astrologhi nel suo poema mostra chiaro che, nel suo concetto, non solo quelle arti non avrebbero per lui costituito il profondo sapiente che costituivano pel popolo, ma anzi l'esser così sapiente com'ei presenta Virgilio escludeva affatto l'occuparsi di quelle. Secondo il concetto suo, sarebbe stato obbligato a collocare Virgilio all'inferno con Guido Bonatti, con Asdente, e con gli altri, dei quali invece Virgilio si mostra in quel canto tutt'altro che amico ed ammiratore.¹⁵ (Comparetti, 1872, pp. 287-288)

El canto al que aquí se refiere Comparetti es el que Dante dedica a los adivinos: *Inferno* XX. Siguiendo las observaciones críticas que han hecho algunos de los mayores estudiosos de Dante de

14 “Oh guardiana del pasado, / merecedora de recuerdo, / habilidosa para evocar tanto los hechos de los reyes / como los fugaces cursos del tiempo, / áurea Clío, / tú no permites que nada magno perezca, / tú no sufres nada que merezca la muerte, / custodiando para el futuro los monumentos / de un tiempo ya pasado / y preservado en los libros. / Tú sola no piensas en alterar / páginas con palabras falsas, sino que, / cualquiera que sea la verdad, tú la sacas / a través de los tiempos / con llana voz. / Tú restauras los añosos honores / de nuestros ancestros / con la flor de la perdurable juventud, / la virtud milita de tu lado y empalidecen / los crímenes ante ti. / Tú rehúyes de las multitudes del foro / y del estrépito de los litigios con dulce y contenido canto, / y tampoco permites que las palabras se dificulten / introduciéndolas en versos. / ¡Sé favorable a estas palabras! Ahora / la vida del vate etrusco va a ser revelada, / quien concedió una gloria eterna a la lengua de Rómulo / a través de su poema sacro” (Traducción nuestra).

15 “Basta detenerse un poco a reflexionar sobre la gran idea que tiene Dante del poeta y sobre el culto, nada trivial ni ciego, que profesa por él, para entender cómo debían de repugnarle aquellas habladurías que se difundían a través del pueblo napolitano sobre su Virgilio y que otros acogían demasiado a la ligera. Por lo demás, el modo en que trata a los magos y a los astrólogos en su poema muestra claramente que, en su concepto, no solo esas artes no constituyeron para él la profunda sabiduría que constituían para el pueblo, sino que, más bien, el ser tan sabio representado por Virgilio excluía absolutamente la dedicación a ellas. Según su idea, se habría visto obligado a colocar a Virgilio en el infierno con Guido Bonatti, con Asdente y con los otros, de los cuales por el contrario Virgilio se muestra en ese canto de todo menos amigo y admirador” (Traducción nuestra).

las últimas décadas a propósito de este tema (Kay, 1978; Barolini, 1984; Hollander, 1991), vamos a detenernos ahora en este canto, que constituye quizá el pasaje más importante para comprender el virgilianismo dantesco. En este, Virgilio muestra a su atento discípulo lo que contiene la cuarta bosa de *Malebolge*, es decir, a quienes se condenaron por practicar las artes adivinatorias y la magia. Aquí se encuentra el peregrino con algunos nombres clásicos de la adivinación: con Tiresias, con Anfiarao, con Aronte, etc. Sin embargo, la atención del guía se detiene en un personaje particular. Se trata de la hechicera Manto, a la que Virgilio dedica un largo excursus (vv. 52-96) en el que narra el origen mítico de Mantua. La vinculación del poeta mantuano con este relato parece evidente, puesto que se trata de su propio origen biográfico. Sin embargo, es interesante subrayar la advertencia final con la que Virgilio cierra su narración sobre la fundación mitológica de su patria chica y la réplica de Dante a tal advertencia:

“Però t’assenno che se tu mai odi
originar la mia terra altrimenti,
la verità nulla menzogna frodi.”
E io: “Maestro, i tuoi ragionamenti
mi son sí certi e prendon sí mia fede,
che li altri mi saríen carboni spenti.”¹⁶
(Alighieri, 2005, I, XX vv. 97-102)

Tanto Virgilio como su interlocutor convienen en que cualquier otro relato alternativo del origen mítico de Mantua debe quedar completamente desacreditado ante la autoridad del anterior. Aquí nos encontramos con la sutil revisión y crítica que Dante realiza de su querido maestro Virgilio, pues ese relato alternativo sobre el origen mítico de Mantua lo podemos encontrar en la propia *Eneida* de Virgilio:

Ille etiam patriis agmen ciet Ocnus ab oris,
fatidicae Mantus et Tusci filius amnis,
qui muros matrisque dedit tibi, Mantua, nomen,

16 “Pero te advierto que, si alguna vez oyes / referir un origen diferente para mi tierra, / que la verdad no esconda ninguna mentira.” / Y yo: “Maestro, tus razonamientos / me resultan tan ciertos y fidedignos / que los otros serán para mí como brasas apagadas.” (Traducción nuestra)

Mantua dives avis, sed non genus omnibus
unum¹⁷ (Virgilio, 2016, *Aen.* X, vv. 197-200)

A diferencia del relato virgiliano contenido en la *Commedia*, el cual supone que la fundadora de Mantua es la misma hechicera Manto, aquí se atribuye tal fundación a su hijo, Ocno. Este relato, que probablemente ya fue percibido como extraño e incorrecto en la Antigüedad clásica, porque no se corresponde con el mito más divulgado, constituye el ejemplo más claro de la manera en que Dante pone en duda la autoridad de Virgilio en puntos clave de la *Commedia* (Mazzotta, 1979, p. 90). Precisamente, que tal subversión de la autoridad virgiliana se ubique en el canto dedicado a los adivinos solo puede indicarnos una cosa: la infinita sutileza con la que Dante ha conseguido insertar la imagen popular del Virgilio adivino en su poema. Tal inclusión ha tenido una consecuencia fundamental para su propia imagen de Virgilio: el poeta mantuano no puede considerarse como una autoridad total que conoce todas las materias (de acuerdo con el antiguo tópico del *Vergilius doctissimus*), sino que hay aspectos de su obra y de su figura que se ven limitados por su perspectiva histórica. En este punto, nuestro poeta se debate, como señala Caccia (1961, p. 36), entre la admiración y la condena.

Otro ejemplo extraído de la *Commedia* servirá para reforzar este punto de vista. Se trata de otro pasaje célebre y enigmático del canto IX del *Inferno*. Virgilio y Dante se disponen en ese momento a internarse en las murallas de la “città dolente”, es decir, del infierno. Dante comprensiblemente siente miedo e interpela de la siguiente manera a su guía:

“In questo fondo de la trista conca
discende mai alcun del primo grado,
che sol per pena ha la speranza cionca?”
Questa question fec’ io; e quei “Di rado
Incontra”, mi rispuose, “che di noi

17 “De su patria también saca un ejército / Ocno, el hijo de Mantus profetisa / y del río toscano, el que tus muros / te ha dado, oh Mantua, y su materno nombre, / Mantua rica en mayores, mas no todos / de idéntico linaje” (Traducción de Aurelio Espinosa Pólit en Virgilio Marón, 2016, p. 835).

faccia il cammino alcun per qual io vado.
Ver è ch'altra fiata qua giù fui,
congiurato da quella Eritón cruda
che richiamava l'ombre a' corpi sui.
Di poco era di me la carne nuda,
ch'ella mi fece intrar dentr' a quel muro,
per trarne un spirto del cerchio di Giuda.
Quell' è 'l più basso loco e 'l più oscuro,
e 'l più lontan dal ciel che tutto gira:
ben so 'l cammin; però ti fa sicuro".¹⁸ (Alighieri, 2005, I, IX, vv. 16-30)

Hasta ese momento, Dante había dudado muchas veces de sí mismo, de su idoneidad para realizar el viaje de ultratumba. Nunca, sin embargo, había dudado de la idoneidad de Virgilio para guiarle, de su sabiduría y conocimiento. No obstante, en la pregunta que le dirige en esta ocasión, se adivina una sombra de duda, una vacilación que Virgilio percibe inmediatamente. En su respuesta que parece tranquilizadora, hay un fondo de soterrada ironía: Virgilio trata de calmar a su interlocutor contándole que ya estuvo antes en el infierno porque, poco después de fallecer (*Di poco era di me la carne nuda*), participó en una necromancia realizada por Ericto, la hechicera que aparece en la *Farsalia* de Lucano (Gentili, 2000). Este asunto no ha generado más que dudas a los especialistas: ¿de dónde sacó la idea de esta necromancia? No hay ninguna fuente clásica que nos informe al respecto y parece que Dante ha ideado tal historia combinando a Virgilio con el personaje de Lucano de una forma novedosa (Iacopino, 2009). Pero, ¿con qué fin? Es difícil establecerlo, pero no hay duda de que este pasaje vincula explícitamente a Virgilio con una práctica condenada por la iglesia:

18 "¿A este fondo de la triste cuenca / descendió alguna vez alguno del primer círculo, / que solo por pena ha perdido la esperanza? / Esta pregunta le hice; y él: 'Raramente / ha sucedido', respondió, 'que entre nosotros / se haga el camino por el cual yo voy. / Cierto es que en otra ocasión estuve aquí abajo, / conjurado por aquella cruel Eritón / que convocaba las sombras a sus cuerpos. / Apenas había desnudado mis carnes / cuando ella me hizo entrar en aquel muro / para traer de ahí a un espíritu del círculo de Judas. / Es el lugar más bajo y oscuro, / el más lejano al cielo por el que todo gira: / bien sé el camino, por lo que queda tranquilo'" (Traducción nuestra).

la necromancia. Esta es, de nuevo, una presencia muy sutil, apenas aparente, del Virgilio popular en la obra dantesca.

Como ha demostrado Gilson (2001), la magia y todos sus derivados tienen en la *Commedia* una presencia mayor de la que tradicionalmente se les había atribuido. La magia, condenada por el pensamiento católico, experimenta durante los siglos XII y XIII una discreta revaloración que se puede rastrear en la obra de Dante. De su vinculación exclusiva con lo demoníaco y lo oculto, pasa a ser entendida de un modo más naturalista y los fenómenos mágicos empiezan a ser categorizados como procesos propios de la filosofía natural. La necromancia se encontraba sin duda entre ellos y Virgilio, paradigma del sabio en la Edad Media, no podía desconocerla. En Fulgencio, encontramos claras alusiones al dominio que Virgilio habría tenido de la magia, pero también en los siglos medievales se puede encontrar alguna insinuación al respecto. Una de las más sorprendentes la encontramos en el propio Bernardo Silvestre, en cuyo *Commentum* (30) se afirma que la catábasis de Eneas en el libro sexto de la *Eneida* fue, leída literalmente, una necromancia, aunque Virgilio se encargó de embellecer el pasaje para que, de forma alegórica, remitiera más bien a una catábasis virtuosa, de resonancias morales.

Esta vinculación de la obra de Virgilio con la nigromancia se agrava en un comentario anónimo del siglo XIV, editado por Jones (1996). Según este comentarista, el descenso a los infiernos de Eneas constituye, en efecto, una necromancia, la cual asimila con la *nékya* homérica. Pero este comentarista anónimo va todavía más allá que Bernardo Silvestre al sostener que la muerte de Miseno, que la Sibila advierte a Eneas y Acates antes de la catábasis (*Aen.* 149-189), fue en realidad un sacrificio, trámite imprescindible para la realización de la necromancia, que exige la sangre de una víctima humana. Según este exégeta, Virgilio no narró este cruento episodio tal y como sucedió, porque temía la reacción que pudiera ocasionar en Augusto (Jones, 1996, p. 129). Esta interpretación es algo posterior a Dante y se puede pensar que, seguramente,

estaría influida por la propia imagen de Virgilio fabricada por el poeta florentino en su obra. Sin embargo, ambas se pueden considerar como diferentes manifestaciones de un fenómeno compartido: la apropiación medieval del autor de la *Eneida* como un sabio iniciado en los misterios de la magia negra. Esta visión, muy dependiente de las leyendas populares sobre Virgilio y que parece atravesar de forma disimulada todo el virgilianismo medieval, tiene en los enigmáticos pasajes comentados de la *Commedia* sus reformulaciones literarias más brillantes.

Así pues, si reunimos estas evidencias (hay más a lo largo del “poema sacro”) y observamos lo que tienen en común, no podemos sino señalar que la formulación de Comparetti que citábamos al principio (Dante como purificador de la imagen popular de Virgilio y negador de cualquier relación con las artes adivinatorias, la magia o la necromancia) constituye una visión muy unilateral del problema que nos ocupa y que, si se analizan con cuidado ciertos puntos clave de la *Commedia*, se puede observar cómo Dante ha realizado más bien una síntesis o acuerdo (siguiendo la formulación más ajustada de Auerbach) entre las dos vías principales por las que discurrió el virgilianismo medieval, la popular y la culta. Esta revisión permite enfocar toda la obra de Dante, por consiguiente, la apropiación del poeta mantuano que encontramos en ella, mediante una nueva luz que multiplica las posibilidades de análisis y nos coloca ante una relación literaria mucho más rica y matizada.

CONCLUSIÓN

De todo lo dicho hasta ahora, se desprende la idea de que el virgilianismo de Dante no es unívoco y que no puede, por tanto, esquematizarse mediante fórmulas tan rígidas como la propuesta por Comparetti. En la *Commedia* conviven varios Virgilio (al menos dos) y, de forma paralela, varias actitudes (al menos dos) del personaje-poeta hacia ellos. Dante no es simplemente un mudo admirador de Virgilio; también, aunque de forma mucho más sutil y velada, evalúa de manera crítica su figura y es capaz de discernir en ella lo que inte-

resa a sus propósitos poéticos y lo que no. Surge así una peculiar dialéctica interna al poema, que Stefano Prandi ha sabido resumir de la siguiente manera:

Sembra dunque che ai due Dante (secondo la formula del Foster), o al Dante discepolo ed a quello giudice, per dirla col Renucci, rispondano specularmente due Virgilio: una guida sicura, un'*auctoritas* infallibile e, d'altro lato, una creatura impotente e limitata; nel mezzo di queste coppie di estremi, i tratti dei due personaggi tendono a coincidere, accomunati dal proprio destino poetico.¹⁹ (Prandi, 1995, p. 60)

El mérito poético de Dante en la *Commedia* con respecto al virgilianismo consiste en haber sabido hermanar dos tradiciones aparentemente opuestas y percibidas como irreconciliables en su época (aunque todavía lo parecían en el tiempo de Comparetti) y en sintetizarlas en una única visión de conjunto. De esta forma, el Virgilio de Dante se muestra como una original creación que fusiona las diferentes tradiciones, cultas y populares, que sobre el poeta mantuano se habían dado a lo largo de la Edad Media. Son precisamente esta clase de operaciones, estas grandes síntesis de pensamiento que logran exponer con un solo símbolo la cosmovisión de toda una época, las que caracterizan a los grandes poetas. El estudio de su personal apropiación de Virgilio corrobora que el genio de Dante Alighieri pertenece a ese pequeño grupo de grandes creadores.

19 “Parece por tanto que a los dos Dantes (según la fórmula de Foster), o al Dante discípulo y al Dante juez, por decirlo con Renucci, responden especularmente también dos Virgilio: por un lado, una guía segura, una *auctoritas* infalible y, por otro lado, una criatura impotente y limitada; en mitad de este par de extremos, los trazos de los dos personajes tienden a coincidir, unidos por el propio destino poético” (Traducción nuestra).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alighieri, D. (2005). *Comedia* (Vols. 1-3). Barcelona, España: Seix Barral.
- Auerbach, E. (1970). *San Francesco, Dante, Vico e altri saggi di filologia romanza*. Bari, Italia: De Donato.
- Barolini, T. (1984). *Dante's poets. Textuality and truth in the Comedy*. Princeton, USA: Princeton University Press.
- Benko, S. (1980). Virgil's Fourth Eclogue in Christian Interpretation. En H. Tamborini y W. Haase (Eds.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt 2/ 31.1* (pp. 646-705). Berlín, Alemania: de Gruyter.
- Caccia, E. (1961). *Il canto XX dell'Inferno*. Firenze, Italia: Le Monnier.
- Carcopino, J. (1930). *Virgile et les Mystères de la IVe Églogue*. París, Francia: L'Artisan du livre.
- Chenu, M.-D. (1957). *La théologie au douzième siècle*. París, Francia: Vrin.
- Comparetti, D. (1872). *Virgilio nel Medio Evo*. Livorno, Italia: Francesco Vigo.
- Courcelle, P. (1957). Les exégèses chrétiennes de la quatrième Eglogue. *Revue de études anciennes* 59, 294-319.
- Curtius, E. R. (1995). *Literatura europea y Edad Media latina* (5ª ed.). Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- Damon, Ph. (1990). Allegory and Invention: Levels of Meaning in Ancient and Medieval Rhetoric. En A. S. Bernardo y S. Levin (Eds.), *The Classics in the Middle Ages* (pp. 113-127). New York, USA: Center for Medieval & Early Renaissance Studies.
- Dronke, P. (1985). Integumenta Virgilii. En École Française de Rome (Comp.), *Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque de Rome (25-28 octobre 1982)* (pp. 313-329). Roma, Italia: Publications de l'École française de Rome.
- Gentili, S. (2000). La necromanzia di Eritone da Lucano a Dante. En S. Foà y S. Gentili (Eds.), *Dante e il "locus inferni": Creazione letteraria e tradizione interpretativa* (pp. 35-38). Roma, Italia: Bulzoni.
- Gilson, S. A. (2001). Medieval Magical Lore and Dante's *Commedia*: Divination and Demonic Agency. *Dante Studies* 119, 27-66.
- Granada, M.A. (1983). Virgilio y la *theologia poetica* en el humanismo y en el platonismo del Renacimiento. *Faventia*, 5.1, 41-64.
- Highet, G. (1996). *La tradición clásica* (3ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Hollander, R. (1991). Dante's Misreadings of the *Aeneid* in *Inferno* 20. En R. Jacoff y J. T. Schnapp (Eds.), *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's Commedia* (pp. 77-93). Stanford, USA: Stanford University Press.
- Iacopino, A. M. (2009). Virgilio e Lucano: una stratificazione della memoria classica nel canto IX dell'*Inferno*. *Nuova Corvina* 21, 24-32.
- Italia, S. (2012). *Dante e l'esegesi virgiliana. Tra Servio, Fulgenzio e Bernardo Silvestre*. Roma, Italia: Bonanno.
- Jones, J. W. (Ed.) (1996). *An "Aeneid" Commentary of Mixed Type: The Glosses in MSS Harley 4946 and Ambrosianus GIII inf.* Toronto, Canadá: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Kay, R. (1978). Dante's Double Damnation of Mantto. *Res Publica Litterarum*, 1, 113-128
- Laguna Mariscal, G. (2004). ¿De dónde procede la denominación "Tradición Clásica"? *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 24(1), 83-93.
- Langlois, P. (1964). Les oeuvres de Fulgence le Mythographe et le problème des deux Fulgence. *Jahrbuch für Antike Christentum*, 7, 94-105.
- Macrobio (2010). *Saturnales*. Madrid, España: Gredos.

- Mariscal de Gante, C. (2021). Virgilianismo. En F. García Jurado (Coord.), *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica* (pp. 766-774). Madrid, España: Guillermo Escolar.
- Marrou, H.-I. (1948). *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*. París, Francia: Éditions du Seuil.
- Mazzotta, G. (1979). *Dante, Poet of the Desert*. Princeton, USA: Princeton University Press.
- Mohrmann, C. (1955). *Latin vulgare, latin des chrétiens, latin médiéval*. París, Francia: Klincksieck.
- Mora-Lebrun, F. (1994). Virgile le magicien et l'Énéide des Chartrains. *Médiévales*, 26, 39-57.
- Padoan, G. (1970). Bernardo Silvestre. En: Istituto della Enciclopedia italiana (Comp.), *Enciclopedia Dantesca* (Vol. 1., pp. 606-607). Roma, Italia: Treccani.
- Prandi, S. (1995). I gesti di Virgilio. *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 172 (557), 56-75.
- Rabuse, G. (1961). Dantes Antäus-Episode, der Höllengrund und das Somnium Scipionis. *Archiv für Kulturgeschichte* 43, 18-51.
- Rosa, F. (1997). *Fulgenzio. Commento all'Eneide*. Milano, Italia: Luni Editrice.
- Rossi, F. (2017). "Poema sacro" tra Dante e Macrobio: una verifica sulla tradizione italiana dei *Saturnalia*. *L'Alighieri. Rassegna dantesca*, 49(1), 29-51. Recuperado de <https://doi.org/10.1400/252373>
- Ruiz, J. (1992). *Libro de buen amor*. Madrid, España: Cátedra.
- San Agustín. (1944). *La ciudad de Dios*. Madrid, España: Apostolado de la Prensa.
- San Agustín. (1979). *Las confesiones*. Madrid, España: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Sanz Abad, P. (1970). Presencia de Virgilio en la Divina Comedia. *Boletín de la Institución Fernán González*, 175, 266-280.
- Setaioli, A. (2001). El destino del alma en el pensamiento de Cicerón (con una apostilla sobre las huellas ciceronianas en Dante). *Anuario Filosófico*, 34, 487-526.
- Spitzer, L. (1943). The Prologue to the Lais of Marie de France and Medieval Poetics. *Modern Philology*, 41(2), 96-102.
- Virgilio Marón, P. (2016). *Obras completas* (6ª ed.). Madrid, España: Cátedra.
- Ziolkowski, J. (2015). Virgil the Magician. En P. Boitani y E. Di Rocco (Eds.), *Dall'antico al Moderno. Immagini del Classico nelle Letterature Europee* (pp. 59-76). Roma, Italia: Edizioni di storia e letteratura.
- Ziolkowski, J. y Putnam, M. (Eds.) (2008). *The Virgilian Tradition. The first fifteen hundred years*. New Haven, USA: Yale University Press.