

Alberto Bernabé
Remo Bodei
María Pía Chirinos Montalbetti
Paola Corrente
Cesare Del Mastro Puccio
Jorge Fernández-Baca Llamosas

PENS/AR EL DINERO

JORGE WIESSE REBAGLIATI
CESARE DEL MASTRO PUCCIO
Editores

Carlos Gatti Murriel
Efraín Kristal
Victor J. Krebs
Jean Leclercq
David Meyer
Cecilia O'Neill de la Fuente
Donatella Stocchi-Perucchio
Jorge Wiesse Rebagliati
David Wong Cam
Carmela Zanelli
Felipe Zegarra Russo

FONDO EDITORIAL
UNIVERSIDAD DEL PACÍFICO

Alberto Bernabé
Remo Bodei
María Pía Chirinos Montalbetti
Paola Corrente
Cesare Del Mastro Puccio
Jorge Fernández-Baca Llamosas

PENSAR EL DINERO

JORGE WIESSE REBAGLIATI
CESARE DEL MASTRO PUCCIO
Editores

Carlos Gatti Murriel
Efraín Kristal
Victor J. Krebs
Jean Leclercq
David Meyer
Cecilia O'Neill de la Fuente
Donatella Stocchi-Perucchio
Jorge Wiesse Rebagliati
David Wong Cam
Carmela Zanelli
Felipe Zegarra Russo

FONDO EDITORIAL
UNIVERSIDAD DEL PACÍFICO

El proemio del canto de los simoníacos (*Inf.* XIX, 1-6)

Jorge Wiesse Rebagliati
Universidad del Pacífico, Lima

Como señalan Bosco y Reggio[1], a lo largo de los 18 primeros cantos de la *Divina Comedia*, Dante sigue un procedimiento regular: primero describe el lugar del Infierno donde están las almas y luego continúa con la narración de las acciones y los dichos de los personajes. En el canto XIX, como para subrayar la relevancia de lo que se expresará en él, Dante cambia la disposición usada y empieza con una invectiva contra los simoníacos, o sea, aquellos que, bajo el modelo ejemplar de Simón Mago[2] (*Actas de los apóstoles* VIII, 9-20), quien trató de comprar a san

[1] «La tecnica narrativa di questo canto è diversa da quella dei canti che abbiamo sin qui letti. Per esempio, della bolgia precedente, il poeta aveva prima descritto l'aspetto generale, poi aveva centrato un peccatore, ed è questo che spiega chi siano i peccatori in quella bolgia (*Inf.* XVIII, 125-126)» (Bosco & Reggio, 1993, p. 277).

[2] Simón el Mago es tipo o modelo histórico de todos los simoníacos que luego de él *simoneggiarono*, cometieron simonía, el pecado por el cual los eclesiásticos trafican con cosas de la Iglesia. Simón se inscribe en un sistema tipológico que incluye a Beatriz, a la Iglesia y al mismo Dante. Afirma Gian Roberto Sarolli: «[Simon Mago] Personaggio essemplare che Dante non esita a elevare a "figura" menzionandolo due volte, nel *Inferno* e nel *Paradiso,* rispettivamente nel *incipit* del canto XIX e nel *explicit* del canto XXX, in posizione antitetica e quindi icasticamente allusiva, elaborando "contaminati" sia il testo scritturale sia quello della tradizione esegetica da Gregorio Magno (in *Evangelia Homiliae* XVII, 13) alla *Summa* dell'Aquinate» (*Enciclopedia dantesca*, 1996, *s. v*. «Simon Mago»). Sigue Sarolli: «Ne meno paracletologico [referido al Espíritu Santo, el Paráclito] è l'*explicit* del canto XXX del *Paradiso*, dove Beatrice, più che mai "figura ello Spirito Santo", con profezia dolorosa e terribile, condannerà in uno Clemente V e Bonifacio VIII esplicita e rispettivamente contro il "typus Christi" Enrico VII e il "typus prophetae" Dante, figlio **carnaliter** di donna Bella [así se llamaba la madre de Dante] e **spiritualiter** della **bella donna** –cioè la Chiesa militante–; e proprio nel canto XIX del *Inferno* Bonifacio VIII per bocca di Niccolò III viene accusato di non aver temuto di **tòrre a 'nganno/ la bella donna, e poi di farne strazio** (vv.55-57)» (*Enciclopedia dantesca,* 1996, *s. v*. «Simon Mago»).

Pedro el don de hacer milagros, trafican con los bienes espirituales de la Iglesia. En este punto del relato, Dante pasa de un ámbito local, florentino (Ciacco, el goloso del canto VI; Filippo Argenti, el iracundo del canto VIII; Brunetto Latini, el maestro de Dante del canto XV; los tres florentinos del canto XVI), a uno más general.

A uno que, sin dejar de ser político, histórico (se refiere en él a la Santa Sede y al rey francés, dos entidades históricas), apunta a lo suprahistórico, a la naturaleza general del hombre y de la sociedad humana[3]. Las referencias escriturales y el duro tono admonitorio que Dante escoge articulan un discurso profético[4]. Aunque varios comentaristas ya han identificado esta secuencia[5], creemos que la invectiva de los primeros versos del canto XIX, que configura una cerrada estructura verbal, temática e imaginativa, debe analizarse con el mayor detalle posible, pues presenta –*in nuce*– los temas más importantes del canto (y aun algunos de los temas más importantes de todo el poema sacro), lo que convierte a este continuo versal en un proemio, en un exordio, en un prólogo[6], a la manera de los proemios

[3] «Finora lo sguardo di Dante s'era volto, con amore e con sdegno, a Firenze, cioè, alla politica e al costume a lui più vicini, dei quali era partecipe e vittima (Ciacco, Filipo Argenti, Brunetto, i tre Fiorentini insigni: canti VI, VII, XV, XVI); in questo canto il discorso poetico investe invece la politica generale, quella che interessa l'intera umanità. Il poeta affronta con decisione il tema che era al centro del suo pensiero politico e religioso, i rapporti tra Stato e Chiesa. La confusione dei due poteri, e in particolare l'usurpazione da parte del papa dei compiti destinati da Dio all'imperatore, era argomento capitale su cui ribatte anche in più luoghi della *Commedia* (si veda sopratutto *Purg.* XVI, 100 ss.) e al quale dedica un apposito trattato, la *Monarchia*» (Bosco & Reggio, 1993, p. 276).

[4] No son escasas las referencias al *Apocalipsis*, el gran texto profético del *Nuevo testamento*, en *Inf.* XIX: la tromba (v. 5), el fuego (vv. 25 ss.), la meretriz y los poderosos de la Tierra (vv. 106 ss.). Con Charles Davis, puede afirmarse que Dante se encuentra familiarizado con los escritos de denuncia de sus contemporáneos franciscanos, y especialmente con los de Petrus Iohannis Olivi, lector en el *studium* de Santa Croce, Florencia, de 1287 a 1289. Como Olivi y los franciscanos espirituales, Dante utiliza las palabras y las imágenes del *Apocalipsis* no en el antiguo sentido moral, sino en el histórico, más moderno (Havely, 1992, pp. 97, 100).

[5] Considérense solo tres de los más importantes comentaristas: Antonino Pagliaro caracteriza la secuencia como «veemente apostrofe proemiale» (1967, p. 253) y Bosco y Reggio como «una specie di protasi informa di apostrofe» (1993, p. 277). Creemos que Pagliaro se acerca más a la naturaleza del texto cuando lo clasifica como proemio; el término **prótasis** conviene más al nivel oracional que al textual.

[6] El **exordio** es, en general, el inicio de una trama (del lat. *ex* y *ordire*, «urdir»). Corresponde al principio de una narración. En el poema épico, se compone de la proposición o *propositio*, donde se resume el argumento de la historia, y de la invocación a la Musa o a las musas (*cfr*. Marchese, 1991, *s. v*. «esordio»). Retóricamente, es una forma de *captatio benevolentiae*, uno de los medios que posee el autor para captar el interés del público en su discurso. Para Marchese, el **proemio** (del gr. *pró*, «delante», y *ôimos*, «melodía») es una de las formas del exordio, típica del poema épico (1991: *s. v*. «proemio»). El **prólogo** viene del gr. *prólogos*, «discurso que precede» (Marchese, 1991, *s. v*. «prologo»).

de la *Odisea* (vv. 1-10), la *Eneida* (vv. 1-11) o los propios exordios dantescos de la *Comedia* (por ejemplo, el primer canto del *Infierno*, proemio de toda la *Divina Comedia*, los 9 primeros versos del canto II del *Infierno*, los 12 primeros versos del primer canto del *Purgatorio* y los 33 primeros versos del primer canto del *Paraíso*).

El canto XIX del *Infierno* empieza con la invectiva contra los simoníacos, sigue con la descripción del lugar y de la pena (los simoníacos están en la tercera *bolgia* o bolsa[7] del octavo círculo del infierno; las almas están literalmente embutidas

[7] Sebastio (2007) llama la atención sobre la ubicación específica de la *bolgia* de los simoníacos en la topografía de las *Malebolge* –las «malas bolsas»– del octavo círculo del *Infierno* dantesco. Entre los aduladores y los adivinos, los simoníacos ocupan una posición «mediana», también porque solo parcialmente son avaros y herejes. Sebastio cree que esta «medianidad» se explica por la condición política de la simonía: «La simonia occupa nella struttura dell'Inferno una posizione mediana nella "lordura" dell'ipocrisia, delle adulazioni, del "ladroneccio…ruffian, baratti" (*Inf.* XI, 58-60), tra lo sterco degli adulatori e lo stravolgimento della figura umana degli indovini. La medianità del peccato, sottolineata anche da altri lettori, sorprendente rispetto al ruolo che poi la simonia gioca nell'intero poema –e si pensi alla procesione allegorica del Paradiso terrestre e all'invettiva di S. Pietro– è il risultato di una precisa strategia sia della trama narrativa, sia dell'argomentazione filosofica che della trama è condizionante. Il suo significato deriva, a parer nostro, direttamente della parametrazione politica del peccato e dalla conseguente dimensione antagonistica tra il personaggio-pellegrino e il pontefice o pontefici peccatori. Antagonismo paritario s'è dentro che fa sì che la posizione mediana del canto e del peccato comporti il risvolto di una più probabile emmendabilità della società sul piano storico. Solo la collocazione "mediana", fori dell'incontinenza e non dentro all'irremediabile pervicacia di comportamenti individuali aberranti, è capace di supportare l'antagonismo politico e non profetico, razionalistico ma non fideistico, cristiano ma filosofico, tra il papato e il poeta, appunto, filosofo di morale e di politica, che lotta e combatte per la precisa definizione di ruoli istituzionali. Tale dimensione non sarebbe possibile, o per lo meno non sarebbe stata altretanto efficace, all'interno di un contesto irrazionale del peccato, come quello dell'avarizia, o in uno riguardante la sfera teologica, come nel caso dell'eresia e degli scandali, o, infine, in un contesto, quale quello del tradimento alla maniera de Giuda e di Bruto, che aveva assai ampi e complessi risvolti providenziali ed epocali che avrebbero collocato il poeta ben diversamente tra Enea e Paolo» (2007, p. 79). Y, más adelante: «In bilico, dunque, tra irrazionalità e uso distorto della ragione, ma assai ben radicato nella vita terrena, il peccato di simonia assolveva ad una serie di funzioni; e prima fra tutte quella di assorbire in sè una pluralità di comportamenti che, in apparente contraddizione, potevano andare dal nepotismo di Niccolò III alla politica espansionistica di Bonifacio VIII» (Sebastio, 2007, p. 80). La simonía se opone frontalmente a la idea dantesca de que la felicidad de esta vida es condición ideal para la felicidad eterna, tal como lo manifiesta doctrinalmente en la *Monarchia* y en el *Convivio*. Lo expresa con claridad Donatella Stocchi-Perucchio en su reseña al libro de Sebastio: «[Sebastio] answers the question of the relation Dante posits between the two ends of humanity: "beatitud[o]… huius vitae" and "beatitudo vite ecterne", as one of mutual benefit. Both ordained by Providence, they are neither independent finalities nor in a relation of pure subordination of the former to the latter –an alternative that continues to polarize critical positions– but earthly happiness is the indispensable condition for eternal happiness to be achieved. The satisfaction of this condition requires a synergy of church and empire, each performing its proper institutional role, a synergy that the political treatise postulates with syllogistic argumentation but that only the *Commedy* can compose in a poetic, narrative synthesis» (2010, p. 743). Los papas simoníacos, al

en huecos –*fori*– semejantes a pozas bautismales de algunas iglesias toscanas; la última alma de uno de estos deja ver unas piernas que mueve por el dolor que le causan las llamas que lamen las plantas de sus pies). Continúa con un diálogo entre Dante y el papa Nicolás III, en el que Dante, irónicamente, funge de «confesor» del papa, y, luego, con una invectiva contra los papas simoníacos. Finaliza con Virgilio, que carga a Dante y lo deja sobre el puente que atraviesa la bolsa.

El proemio abarca, propiamente, los seis primeros versos del canto XIX:

> O Simon Mago, o miseri seguaci
> che le cose di Dio, che di bontate
> deon essere spose, e voi rapaci
> per oro e per argento avolterate,
> or convien che per voi suoni la tromba,
> però che nella terza bolgia state. (*Inf.* XIX, 1-6)

> ¡Oh Simón Mago!, ¡oh míseros secuaces
> que las cosas de Dios, que de bondad
> deben ser esposas, y vosotros rapaces
> por oro y plata adulteráis!:
> ahora conviene [es necesario] que por vosotros toque la trompa
> porque en la tercera bolsa estáis[8].

La narración se reinicia en el verso 7:

> Già eravamo, a la seguente tomba, (*Inf.* XIX, 7)

> Ya estábamos, a la siguiente fosa,

Sin embargo, podría decirse que el proemio se prolonga, por virtud de la rima tr*omba*: t*omba*: pi*omba* (obsérvese lo oscuro y lo grave de los sonidos del conjunto) hasta el verso 9, o hasta el 10, si se considera la exhortación a Dios señalada por la interjección del inicio del verso 10, eco virtuoso de las interjecciones del verso 1, dirigidas a Simón el Mago y a sus secuaces, y por la secuencia que le sigue:

> **O** s***o***m***a*** sapïenza […] (*Inf.* XIX, 10)

> ¡Oh suma sapiencia […]

fónicamente vinculada por la asonancia *o-a* con la serie de rimas anteriormen-

---

«calcar i buoni e sollevar i pravi» (*cfr*. *Inf.* XIX, 106) pervierten su función específica, espiritual, a la vez que obstruyen la función política de los emperadores, cuya obligación es buscar la felicidad de sus súbditos (por eso, los que no mostraron vigor en hacerlo están en la *valleta fiorita* –el vallecito florido– de los príncipes negligentes, en el Antepurgatorio (*Purg.* VII, vv. 73-81).

[8] Todas las traducciones al español del texto de Dante son de Carlos Gatti Murriel.

te citada:

tr*o*mb*a*: t*o*mb*a*: pi*o*mb*a*: s*o*m*a*

Sintácticamente, los seis versos del proemio «propio» están divididos justo en la mitad de la mitad, es decir, en la séptima sílaba del tercer verso:

deon essere spose,/ e voi rapaci (*Inf.* XIX, 3)

deben ser esposas, y vosotros rapaces

En ese punto, el discurso se corta bruscamente y sigue, de forma inconsecuente, a manera de un anacoluto, como si la indignación del hablante no le permitiera la coherencia. En traducción: «que las cosas de Dios […] y vosotros rapaces» (vv. 2-3). En realidad, los cuatro primeros versos pueden entenderse causalmente: «ya que vosotros –Simón el Mago y sus secuaces– hicisteis esto, ahora conviene castigaros, pues estáis en la tercera *bolgia*». Si esto es así, los cuatro versos iniciales pueden considerarse una prótasis[9], a la que sigue la apódosis de los dos siguientes. De esta forma, el último elemento de la prótasis y final del verso 4, *avolterate*, «adulteráis», recibe un énfasis particular al tener que pronunciarse con elevación de tono, con tonema ascendente. Puede resultar interesante notar que este término forma par, por la rima, con *bontate* (v. 2). De esta manera, *avolterate* se vuelve antónima de *bontate*. Lo adulterado se convierte en lo opuesto de la bondad, del bien.

La inversión es el motivo prínceps del proemio y se aprecia desde el quiasmo fónico del primer verso, donde al paralelismo de la repetición de la interjección «O», inicio de cada hemistiquio, se asocia la inversión de la /s/ y de la /m/:

O *S*imon *M*ago, **o** *m*iseri *s*eguaci (*Inf.* XIX, 1)

Más aun, la secuencia anterior incluye –si se observa atentamente– una inversión «en espejo», que juega con el nombre del primer pecador:

S i m o n / o m i s[10]

Además de este verso primero, bimembraciones, paralelismos e inversiones se suceden a lo largo de estos seis versos. He aquí el elenco completo de los paralelismos:

[9] «[Prótasis] Primera parte de una oración simple, o primera oración de una compuesta, cuyo sentido queda incompleto y pendiente de ser completado por la segunda parte de la simple o la segunda oración de la compuesta, llamada *apódosis*» (Lázaro Carreter, 1971, *s. v.* «prótasis»).

[10] Agradezco la observación a Efraín Kristal.

1 O_____, O_____
2 che_____, che_____
3 _____
4 per_____per_____
5_____
6_____

En el verso 2 aparecen dos proposiciones subordinadas. Aunque la segunda depende de la primera, por virtud de la disposición y de la repetición del relativo *che*, ambas se presentan como paralelas. Frente al «O», que introduce términos negativos (*mago* y *seguaci*, ambas palabras finales de hemistiquio o de verso), el *che* introduce términos positivos (*Dio* y *bontate*). La secuencia termina en el verso siguiente (v. 3) con *spose*, que se opone de manera muy directa a *avolterate* (v. 3), «adulteráis», oposición clarísima que enfrenta la «legitimidad» de las cosas de Dios, que deben ser esposas del bien, a la «ilegitimidad» de la simonía, que las convierte en adúlteras al contaminarlas con el oro y la plata[11]. Las remisiones textuales internas –a lo largo de toda la *Comedia*– de la identidad «oro o avidez por el oro-adulterio» son riquísimas: van desde la loba rapaz –símbolo de la avidez, de la codicia– que se *ammoglia*, «se enmujera», «se amanceba» con otras bestias del canto I del *Infierno* (*Inf.* I, 100) a la invectiva de san Pedro contra los eclesiásticos ávidos de dinero de *Par.* (XXVII, 55), donde *rapaci* –final del tercer verso de este canto XIX– se asocia al término *lupi*, «lobos», pasando por el sometimiento del papa, el «pastor sin ley», el «pastor senza legge»[12] del verso 83 (*Inf.* XIX, 83), en

[11] V. Stanley Benfell remite a las fuentes medievales (o patrísticas) de esta identificación: «Combining the common medieval metaphor of the Church as the bride of Christ with the frequent Old Testament portrayal of a straying Israel as an adulterous spouse, Dante describes simony as a kind of spiritual pandering (see *Inf.* XIX, 1-6, 55-57)» (*The Dante encyclopedia*, *s. v*. «simony»). Si se considera lo anterior, los simoníacos son verdaderos cafichos, proxenetas de los bienes de la Iglesia: «He [Dante] describes the simonists as spiritual panders» (*The Dante encyclopedia*, 2010, *s. v*. «simony»).

[12] El «pastor sin ley» lo es porque, como el Jasón de 2 *Macabeos* (4: 7-27), pervierte la ley de sus padres, al «privatizar» los bienes de la Iglesia, pues toma para sí –y los entrega a Felipe el Hermoso, por cinco años– los diezmos que debieron servir para atender al pueblo de Dios. Al respecto, argumenta Sebastio: «Clemente non acquista il pontificato alla fine di conseguiré la "gloria sublimitatis" alla maniera di Bonifacio, o la richezza come Niccolò, ma allo scoppo di affermare un assoluto primato personale, innovando usi e comportamenti, e nell'innovazione fondando la sua inimitabile primazia, ma conducendo la comunità dei cristiani lontano dalla legge dei padri. Lontani della tradizione e della Legge, quella con maiuscola, però, non si può che condurre una vita profana e peccaminosa, è la vita di un "pastor senza legge". La metafora sessuale del verso 108 ["puttaneggiar coi regi a lui fu vista"], tratta dall'*Apocalisse*, è già presente nel rinvio a Giasone dei *Maccabei*, dove serve a connotare l'innovazione rispetto ai severi costumi tradizionali. L'innovazione corrispondeva nel testo bibblico alla trasformazione del Tempio in lupanare: ora Clemente trasforma la Chiesa di

este mismo canto, al rey francés, «lui chi Francia regge» (*Inf.* XIX, 87), pasaje que debe considerarse como antecedente, a su vez, del carro de la Iglesia, halado por el grifo-Cristo, sobre el cual dominan las figuras de la prostituta y el gigante, quienes tradicionalmente han sido identificados con la curia romana y el rey francés, de *Purg.* (XXXII, 148-153)[13].

Con un refinamiento verbal exquisito, Dante hace que argento, «plata», y *avolterate*, «adulteráis», constituyan un par aliterado y, más aun, hace que el oro contamine fónicamente los versos finales del exordio. No solo por la mención, de resonancias evangélicas (Mat. 10: 9), del sintagma «per oro e per argento», que se repite también en otros puntos del canto (en posición inicial de verso en el v. 95 y en posición final en el v. 112), sino porque la secuencia /or/ –o su inversión– evoca al metal precioso, aun en palabras no vinculadas etimológica o significativamente al oro:

4 per **or**o_____
5 **or** convien_____
6 per**ó**_____

Con valor no solo fónico, la reiteración paralelística de la preposición *per* en los versos 4 y 5 («per oro e per argento», v. 4, y «per voi», v.5):

4 **per** oro e **per** argento_____
5 _____**per** voi_____

crea la identidad entre el oro y la plata y aquellos a quienes se dirige el discurso (a los *voi*), o sea, a los simoníacos.

Por último, conviene observar que la penúltima palabra de este exordio, *bolgia* (v. 6) –aunque por su importancia pudo haber sido la última, en lugar del término más neutral *state* (v. 6)–, vale no solo como indicación de una zona específica del Infierno en la particular denominación geográfica dantesca. Denotativamen-

---

Cristo in una prostituta, che è esatto contrario della "bella donna" che ili pontefice avrebbe avere sposata. La corrispondenza tra il XIX dell' *Inferno* il secondo libro dei *Maccabei* e l'*Apocalisse* è perfetta» (2007, p. 87).

[13] La curia romana es la *puttana sciolta* –la puta desatada– de *Purg.* (XXXII, 149), y el rey francés es el «gigante» de *Purg.* (XXXII, 159). Comenta Chiavacci Leonardi de la primera: «la puttana che siede proterva sul carro della Chiesa è la "meretrix magna" dell' *Apocalisse*, che siede sulla bestia, e con la quale hanno commercio i re della terra (17, pp. 1-5). In Giovanni figura della Roma imperiale, in Dante come nella tradizione riformista del suo tempo, figura della curia romana corrotta (*cfr. Inf.* XIX, 106-108)» (2003a, p. 954, n. 149). Y en relación al segundo: «Concordemente antichi e moderni vedono qui raffigurata la soggezione del papato alla casa di Francia, e nel gigante riconoscono Filippo il Bello, da Dante stesso indicato come Golia in *Ep.* VII, 29» (Chiavacci Leonardi, 2003, p. 954, n. 152).

te, una *bolgia* es una bolsa, una *borsa*[14]. Ello remite a un canto anterior: al canto XVII. En este se aprecia a los usureros, a los que les cuelga del cuello una bolsa[15] identificada con un color y un signo (*Inf.* XVII, 57 ss.). Los signos son figuras de

[14] Y aun así, esta *borsa* presenta sus peculiaridades, pues aparentemente no calza con la estructura topográfico-moral que Virgilio expone en el canto XI del *Infierno*: es una *bolgia* cerrada, solo para eclesiásticos. Afirma Sebastio: «Pur su abbiamo alluso a certa incongruenza della bolgia dei simoniaci delineata da Virgilio nell' XI canto. La più evidente incongruenza sta nel fatto che essa è una bolgia non aperta a tutti: ad essa accedono solo gli uomini di Chiesa: oltre ai tre papi nella narrazione dantesca non sono identificabili gli "altri…che precedettero…simoneggiando" (vv. 73-74)» (2007, p. 76). Y desarrolla el argumento: «Bolgia per ecclesiastici, non ha il corrispettivo laico se non in quella parte del Flegetonte nella qualle stanno immersi "tiranni che dier nel sangue e ne l'aver di piglio" [*Inf.* XII,104-105] e nella valletta dei principi negligenti nel *Purgatorio* [*Purg.* VII, 73-81]. Nel un caso e nell' altro sono parti di "gironi" o di cornici. Quel riservare la bolgia agli ecclesiastici è una precisa valutazione della condizione della Chiesa e della politica del tempo, ed è altrettanto precisa e decisa pressa di posizione, se mai ve ne fosse stato bisogno, nel dibattito sulla gestione del potere terreno. L'attacco alla *beatitudo huius vitae* viene, per Dante, principalmente, se non solo, dagli uomini corrotti della Chiesa di Roma; l'impero è la vittima, per vero non sempre incolpevole, talora assente, talaltra combutta con i corrotti ecclesiastici. Il peccato che si sconta in quellla bolgia è, poi, peccato composito: per essere posto in atto ha bisogno di una, sia pur piccola, carica ecclesiastica. Non trae alimento solo dalle oscuri labirinti delle inclinazioni e delle private volontà da cui nascono, ad esempio, l'avarizia, e, qui vicino, la lusinga o la ruffianeria; la simonia si origina dal connubio tra un incarico ecclesiastico e il privato desiderio di denaro e di potere; nasce dall' uso distorto di un' istituzione per quale che sia fine, foss'anche quello di rafforzarla e di stabilirne l'assoluta supremazia sulla terra. È sempre finalizzazione ad altro rispetto a ciò per cui l'istituzione è stata creata: si che il danno non ricade sul prossimo, sebbene sull'intera struttura sociale, squilibrando l'armonia tra papato e impero, sovvertendo, diremmo *capovolgendo* [mis cursivas], alla fin fine, la natura dell'uomo nel cui essere razionale si innesta "lo fondamento radicale dell'imperiale maiestade"» (Sebastio, 2007, p. 77).

[15] Como sostiene Nick Havely, Dante se apropia del discurso de la exégesis neotestamentaria de los espirituales franciscanos en varios puntos del canto XIX (2004, p. 45). Concretamente en este caso, la **bolsa** remite a la polémica de la bolsa de los apóstoles. El origen de esta surge de la aparente contradicción de dos pasajes evangélicos: Luc. 22: 35-36 y Mat. 10: 9-10. Dabney G. Park se refiere a la *Apologia pauperum* de san Buenaventura y a la *Monarchia* de Dante en relación a esta polémica: «He [san Buenaventura] quotes (as Dante does) Mathew 10: 9-10 ("Do not possess gold nor silver, nor money in your purse, nor scrip for your journey"). Bonaventure goes on to explain that the purse or bag that Jesus permited in Luke 22: 35-36 was a temporary concession to the apostles traveling in hostile Samaria but was not meant to denote the highest form of poverty, where Dante simply says that despite the relaxation in Luke, he has not been able to determine that "the Church was ever granted permission to possess gold or silver" (Mon. 3.10.14)» (Park, 2012, p. 104). Como puede apreciarse, Dante «corporiza» una *quaestio* teológico-política vigente en su época, que él expone teóricamente en un tratado doctrinal en el tramado imaginativo de la *Comedia*. Resulta interesante notar que Dante utiliza las dos fuentes evangélicas citadas en su argumentación contra la legitimidad de la donación de Constantino, en su *Monarchia* (cap. X, 14; Alighieri, 2013, pp. 205-206). No hay en la literatura proimperial o antipapal de la época de Dante o anterior a ella aprovechamiento de la donación de Constantino para deslegitimar las propiedades eclesiásticas. Es una innovación dantesca. Dante creía en esta donación. Lorenzo Valla (2011) probó en 1440 que el documento de la donación era apócrifo.

animales: un león, una oca, una puerca; los «logos corporativos» de las familias que practican la usura[16]. Dentro de este contexto, se entiende mejor la rima orsa: borsa, que aparece en los versos 70 y 72 de este canto (*Inf.* XIX, vv. 70, 72). Los hijos de la osa, los «figliol de l'orsa» (v. 70), la familia romana de los Orsini, a la que pertenece el papa Nicolás III[17], representan la avidez, la codicia y la simonía de parte de la curia. Nicolás está en la bolsa (tanto por estar en el foso de los simoníacos como por estar en la tercera *bolgia*) por haber ido tras la bolsa del dinero mientras estuvo con vida en la Tierra.

Como se acaba de apreciar, en su trabazón fónico-semántica, el tejido lingüístico del proemio del canto XIX del *Infierno* contiene *in nuce* el tema o los temas del canto y con ello cumple cabalmente su función textual al presentar concisamente aquello de lo que se hablará. El quiasmo fónico del primer verso anuncia el sentido global del conjunto: la condición invertida, antinatural, de la simonía. Esta condición se desarrolla, matizada y ampliada, a lo largo del canto. Se manifiesta, por ejemplo, en el castigo a los simoníacos –en el llamado *contrapasso* por la crítica dantesca (y por el mismo Dante, *Inf.* XXVIII, 142)–, quienes están literalmente «patas arriba»[18] pues se encuentran en un foso[19] –evocador de

[16] «¿Cuál es entonces la suerte inevitable del usurero? Para él, ninguna salvación, como lo muestran las esculturas donde una bolsa llena de dinero colgada del cuello le arrastra hacia abajo. Es una presa del infierno. Como lo había dicho en el siglo V el papa León el Magno: "Fenus pecuniae, funus est animae" (el beneficio usurario del dinero es la muerte del alma). En 1179 el III concilio de Letrán declaraba que los usureros eran extranjeros en las ciudades cristianas y que la sepultura religiosa debía serles rechazada» (Le Goff, 2012, p. 96).

[17] Nick Havely (2004) afirma al respecto que es posible que Dante haya conocido los seudojoaquinitas (por el monje cisterciense calabrés Joaquín de Fiore, «di spirito profetico dotato», *Par.* XII, 141) *Vaticinia de summis pontificibus*, una secuencia de quince breves profecías que empiezan con una denuncia de Nicolás III, precisamente el papa con quien Dante empieza su genealogía de papas simoníacos. Sostiene Havely: «Moreover, the *Vaticinia* clearly associates Nicholas's own pontificate with the *principium malorum* ("the onset of evils"), and it labels the Orsini pope with the words "Genus nequam ursa catulos pascens" ("an evil sort of she-bear feeding her cubs"). The coincidence that Dante in *Inferno* XIX presents Nicholas as the first in his own succession of corrupt popes and refers explicitly to the advancement of the "bear-cubs" (*orsatti*, v. 71) is plainly too strong to be overlooked» (2004, p. 53). Un detalle que corrobora estos vínculos puede apreciarse en un manuscrito guardado en la Biblioteca Riccardiana de Florencia: «The verbal correspondence between the *Vaticinia* and the words of Dante's Nicholas III in *Inf.* XIX, 70-71 is noted by C. T. Davis. The Florence manuscript of the *Vaticinia* (Riccardiana 1222.2) shows Nicholas III accompanied by a bear with four cubs (f. 1r)» (Havely, 2004, p. 53, n. 33).

[18] Como observa Havely, la posición de las piernas de los simoníacos no es privativa de este castigo: «Critics have noted that it anticipates the upside-down position of Satan's legs, once Dante and Virgil turn around as they climb his body to leave Hell, as well as Judas's legs as he dangles from Satan's mouth» (1992, p. 11).

[19] «Dante explicitly associates the *fori* with baptism through a reference to his "bel San Giovanni"

la bolsa, que tanto quisieron– con la cabeza que mira a la tierra, donde están los metales preciosos, y no al cielo, donde están Dios y la bondad, como deberían haberlo hecho. Llamas de fuego les lamen los pies.

Asociada a esta poderosa imagen, propia del registro cómico más que del trágico, pueden reconocerse tres inversiones, una vinculada a uno de los grandes acontecimientos de la historia de la salvación: el Pentecostés, y dos a los sacramentos, concretamente al bautismo y a la confesión.

Es prácticamente un consenso entre los dantistas pensar que Dante se apropió de una imagen de la *Visio Alberici*. En la *Visio Alberici,* los simoníacos están inmersos en un pozo de fuego[20]. Lo novedoso de lo que presenta Dante consiste en agregar las llamas que lamen los pies de los condenados. Este detalle remite inmediatamente a las llamas que se posaron sobre las cabezas de los fieles congregados en Jerusalén el día de Pentecostés y que representan los dones del Espíritu Santo. A diferencia de estos bienaventurados, los simoníacos tienen la llama del Espíritu en los pies, en clara perversión[21].

Dante alude en este canto a un acontecimiento biográfico que tradicionalmente se ha usado para fechar la composición de la *Comedia*. Estando en el Baptisterio de Florencia, el «bel San Giovanni», como se lo llama en el canto, Dante salvó a un niño de morir ahogado en una de las fuentes bautismales –más bien, pozas, al estar al ras del suelo– del recinto sacro. Según el Ottimo, uno de los comentarios más antiguos de la *Comedia*, se trataría de «bautizadores», de pozas cuya longitud coincide con la de un muchacho («un garzone», dice el Ottimo)[22].

La referencia podría entenderse como parte de la potente voluntad mimética dantesca. No obstante, podría reforzar la idea de la «antipentecostalidad»[23] del castigo. A su manera, el Pentecostés es un bautismo de fuego, el inicio de una

---

[…] a *foro* is both a hole and a place of exchange, either of goods or ideas» (Sherberg, 2011, p. 9). Correspondientemente, puede decirse que *borsa* también comparte este significado doble: tanto el italiano *borsa* como el francés *bourse* y el español «bolsa» significan también «bolsa de valores».

[20] Comenta Chiavacci Leonardi: «Con questa terzina [vv. 22-24] appare allo sguardo la pena della terza bolgia, completata nella terzina seguente. I peccatori sono confitti a testa in giù nei fori della pietra, con le gambe fuori, e sulle piante dei piedi arde una lingua di fuoco. Nella *Visio Alberici* i simoniaci sono immersi in un pozzo di fuoco, ma l'immagine poteva essere diffusa anche in altri testi del genere a noi ignoti» (2003a, p. 571, n. 24).

[21] Antonino Pagliaro sostiene que las llamas que lamen los pies son la inversión de la aureola: «E la fiamma, che completa il tormento bruciando sulla pianta dei loro piedi, è l'inverso dell'aureola, che avrebbe avvolto il loro capo, se avessero assolto i loro obblighi di pietà e carità» (1967, p. 260).

[22] Bosco & Reggio (1993, p. 281, *s. v*. «battezzatori»).

[23] Como sostiene Gian Roberto Sarolli, la simonía es el pecado antiparacletológico (o sea, contra el Paráclito, el Espíritu Santo) por excelencia (*Enciclopedia dantesca*, 1984/1996, *s. v*. «Simon Mago»).

nueva vida espiritual. Los simoníacos, al contrario, pervierten este bautismo y terminan su vida «ahogados», por así decirlo, en el mismo espacio estrecho y cerrado[24] que dominó sus vidas. Con el fuego que debió inspirarlos en los pies.

En la confesión, tradicionalmente como reconocimiento a la autoridad espiritual, el fiel se ubica en una posición inferior a la del sacerdote. El sacerdote

[24] Al respecto, Michael Sherberg afirma que la pena de los simoníacos se divide en dos tiempos y que la crítica no ha identificado con claridad el segundo (2011, pp. 20-21, n. 3). El primer tiempo corresponde al estar el alma condenada con las piernas fuera del hueco (*foro*) y atormentada por las lenguas de fuego que le lamen los pies; el segundo, a su estrechamiento entre las fisuras de las piedras. Sherberg observa que el que un grupo de almas se encuentre «embutido» en un recinto estrecho analoga el canto de los simoníacos al de los heréticos (el canto X): «Dante's description of the expanse of the simonists' *fori* recalls the earlier description of the endless stretch of the heretics' *arche*. Each description also uses a similar rhyme: *parte/sparte/arte* [vv. 116-120] in *Inferno* IX and *parte/parte/arte* in *Inferno* X[[vv. 47-51], *parte/arte/comparte* in *Inferno* XIX [vv. 8-12]. Moreover, both regions find two related groups of sinners: the heretics and the heresiarchs, and the simonists and the simonist popes» (2011, p. 13). Y asocia la doble estructura del castigo a los vínculos de los simoníacos con los heréticos, por un lado, y con los simoníacos propiamente dichos, por el otro: «The paralelism between the initial punishment of the simonists and the permanent status of the heretics suggests that in its initial phase, the punishment of simony accounts as well for its heresy» (Sherberg, 2011, p. 13). La segunda parte del castigo supone una transformación más radical y, a la vez, más propia del sistema de la justicia divina: la transformación del alma en aquello que más quiso, la moneda. La grieta estrecha de la piedra hace de cuño: «Della Terza has developed this analogy [foro-borsa] as follows: "The receiving purse where wealth will be hidden becomes the very hole which now traps Nicholas. The mesmerized eyes of the simonist see the money he was handling transformed into his own body about to be imprisoned in the well of *simonia* forever". He is correct, but only partially. The money is not truly transformed into the simonist's body; rather, the simonist's damned soul is analogous to the *avere* that he put in his *borsa* while alive. The soul's transformation happens in the second moment, when it is squeezed flat among the cracks. To understand this phase of the punishment one need only think about when one sees the image of a person in a flattened state, particularly in the context of money. The soul, in other words, becomes a coin» (Sherberg, 2011, p. 15). La aparentemente críptica referencia al baptisterio florentino puede apreciarse con mayor claridad si se considera que la moneda de Florencia llevaba acuñada la imagen del Bautista, patrón de la ciudad: «The image of the patron saint of Florence, for whom the baptistry was named –and it is in this that Dante's early antonomasia, "nel mio bel San Giovanni" [v. 17] becomes significant– thus represented the city in its currency. Florence's numismatic history has implications not only for the invective against simony but also as it explains Dante's reference to the baptismal structure –and by extension the baptistry itself– as a "suggel ch'ogn'uomo sganni" [v. 21]. In *Inferno* XXX Dante associates the verb *suggellare* with the coining of money when he has the counterfeiter maestro Adamo recount: "Ivi è Romena, là dov'io falsai/ la lega suggelata del Batista" (vv. 73-74), a reference to the Florentine florin and the saint's image. The irony of the fact that the image of the Baptist became part and parcel of the acquisition of lucre surely was not lost on Dante, and indeed his remark to Nicholas, "Fatto v'avete Dio d'oro e d'argento" (*Inf.* XIX, 112) seems almost to allude how sacred images turn up to coins» (Sherberg, 2011, p. 16).

está sentado y el fiel, arrodillado. En la confesión que el papa Nicolás III le hace a Dante[25], Dante está de pie y el papa en la tierra, clavado como una estaca, en

[25] De nuevo, la inversión: tanto la situación que se presenta súbitamente –Dante como fraile («Io stava come l'frate», v. 49) y el papa como el sicario («lo perfido assasin», v. 50) condenado al suplicio de la propaginación– cuanto la posición de Nicolás III que espera al papa siguiente y «mira de frente» a los anteriores (e idealmente al primero, Simón Mago, opuesto a Simón Pedro; aunque no pueda sostenerse que Simón Mago sea quien esté al principio, en la base de este *foro*, sí resulta explícito que Dante lo coloca como principio y modelo de sus «miseri seguaci» [v. 1]), en una parodia de la sucesión papal. Ambas pueden comprenderse mejor a la luz del discurso de denuncia elaborado por los líderes del movimiento espiritual franciscano. Concretamente, los franciscanos sostenían que la autoridad evangélica, a causa de la simonía, se había trasladado de los papas a los espirituales franciscanos, quienes sí vivían en el espíritu y en los actos la pobreza del cristianismo primitivo (*usus pauperum*). Dante actúa con la autoridad de un poeta-filósofo que encarna el sufrimiento de los fieles confundidos por la situación de la Iglesia (Sebastio, 2007, pp. 88-89) y, de manera muy característica, como fraile franciscano espiritual que castiga con sus palabras al papa y hasta lo hace «bailar» al son de ellas, como lo haría el espiritual Jacopone da Todi. Sostiene al respecto Nick Havely: «It has been noted by Hertzman and Stephany that the "confession" of the pope eventualy brings no absolution but "the stinging rebuke of Dante…[who], acting once again on a priestly fashion, chooses to bind rather than to loose (Matt. 16: 19)"; and the attitude of this authoritative, friar-like pilgrim towards the avaricious pope can also be seen comparable to the posture adopted in Dante's letter to the Avignon cardinals and at the opening of book 3 of the *Monarchia.* The contemporary political context within which these contrasts and confrontations are locatable includes both a wider dispute and some specific assertions: the developing conflict between the Spiritual Franciscans and the Papacy; the circulation of the *Vaticinia de summis pontificibus*; and the current among certain Franciscan dissidents that Nicholas III's papal authority had been revoked by an angel and "vested in certain friars and their followers who lived in the spirit of apostolic poverty" (*Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters* 1887)» (2004, pp. 54-55). Havely se adhiere a la opinión de varios críticos de que Dante revisó el canto XIX del *Infierno* poco tiempo después de la muerte de Clemente V. Entre mayo y junio de 1314 escribió su *Epístola II* a los cardenales italianos reunidos en cónclave para elegir al sucesor de Clemente V en Carpentras, cerca de Avignon. Esta carta contiene muchas similitudes con la imaginería y con las ideas desarrolladas por Dante en el canto XIX del *Infierno.* Expone y argumenta Havely: «The concern in the letter about the cardinals' betrayal as bride (*sponsa*, 4 and 11) in favor of a marriage to avarice ("Cupiditas unusquisque sibi duxit in uxorem", 7) recalls the way in which wedlock and greed are drawn together on several occasions in the canto. Both texts also contrast sharply in this respect with the Franciscan tradition of devotion or marriage to Poverty, a tradition which Dante will draw upon later in the *Commedia*. The cardinals in the letter are seen as the legatees of Clement V, who is portrayed as a venal and simoniac "high priest" in *Inferno* XIX, 84-86 –an accusation that falls harshly upon those of them who (like Giacomo Colonna and Napoleone Orsini) sympathized with the Spiritual Franciscans views on poverty» (2004, p. 84). La carta insiste en el nepotismo del papa Orsini y sus parientes y en la *traslatio* de la autoridad del papado a los espirituales **y a ciertos seguidores suyos** (como Dante, se entiende): «Near the end of the letter, Dante singles out Cardinal Napoleone Orsini "above all" ("tu prae ómnibus, Urse", 10) as responsable for the "widowing" and "eclipse" of Rome. This specific appeal is significant in several ways. Napoleone Orsini is known to have helped to bring about the election of Clement V in 1305 and was said to have subsequently regretted doing so. As the use of the vocative *Urse* ("Bear") reminds us, he was nephew of Nicholas III and hence of the *orsatti* ("bear-cubs") to whom Nicholas refers in *Inferno* XIX, 71. The implied scenario at this

posición invertida, antinatural. Finalmente, Dios es visto como Suma Sabiduría que muestra su justicia en todo el universo. La justicia consiste en dar a cada uno lo suyo, lo que le corresponde, en un equilibrio de equivalencias. La equivalencia está en el fondo de toda relación económica «natural» y aun de todo modelo económico. Pregunta: ¿cuál es la equivalencia del don[26]? Respuesta: solo el don. Cambiar el don por oro y plata es pervertir la relación de equivalencia. Es una

---

point in the letter –with the dispossesed exile raising his voice prophetically against the powerful prince of the Church– thus parallels that in which the Dante persona rebukes a close relative of that prince in *Inferno* XIX. The writer of the letter to the Avignon cardinals may thus disclaim a "pastoral authority", but he nonetheless wishes, like the Apostles and apostolic Franciscans, to speak with the authority of poverty» (Havely, 2004, p. 85). Finalmente, Dante utiliza el discurso de los espirituales franciscanos –y en concreto la exégesis del *Apocalipsis*– de estos para profetizar la caída de la autoridad papal y el surgimiento de la espiritual y hasta laical. Afirma Havely: «For a final example of this kind of reinvention, we should return to the description of Clement V in *Inferno* XIX as "di ver' ponente, un pastor sanza legge" ("from out of the west, a pastor without principle", vv. 82-84). Here the acceleration of papal decline through the Clement's *laida opra* is reinforced by the connotations of the phrase that describes the pope's origins: "di ver' ponente". The noun *ponente* ("west") literally identifies Clement's origins (he was a Gascon and had been Archbishop of Bordeaux). But it also derives from a verb (*ponere*) which in late Latin referred to the setting of the sun. As an image of decline, it forms part of a larger pattern of descent and ascent in the canto and subsequently in the *Commedia*. Nicholas III is, as he says in lines 76-84, due to "fall" further into the rock ("La giù cascherò") when first Boniface and then Clement descent into Malebolge. We are later to be forcefully reminded, by Beatrice's last words in *Paradiso* XXX (vv. 145-148) of the repeated process of descent in which Clement is to participate –forcing his predecessor, Boniface, down "più giuso". By contrast, the *ascent* of the Dante persona is stressed at the end of *Inferno* XIX: he is shown being gathered up into the arms of Virgil, who "rimontò per la via onde discese" (v. 126). In this context, the term *ponente* seems also capable of suggesting the decline of the spiritual authority of the "sun" as the traditional image of papal authority, deriving from Genesis 1: 16. […] St. Francis (like Henry VII at the beginning of Dante's confident letter of 1310) is inequivocally identified with the rising sun: "…chi d'esso loco fa parole,/ non dica Ascesi, ché direbbe corto,/ ma Orïente, se proprio dir vuole" [Whoever makes mention of this place should not call it *Ascesi* ("Assisi"/ "I ascended")], which would fall short of the truth; but if they wished to speak true, they would call it "the Orient"] (*Par.* XI, 52-54). St. Francis's mission is thus associated through wordplay with the dawn, in a way diametrically opposite to Clement's association with the sunset of papal authority; and the opposition between *ponente* and *orïente* highlights the contrast between the ominous origins of the first Avignon pope and the auspicious quarter from which the first Franciscan is said to be risen» (Havely, 2004, pp. 85-87). La imaginería solar del *Apocalipsis* («ascenden[s] ab ortu solis», *Apocalipsis* 7:2) asociada a la tradición franciscana de identificar a san Francisco con el ángel del sexto sello refuerza aun más este conjunto de evocaciones (Havely, 2004, p. 87).

[26] *Donare* es uno de los vocablos suaves, peinados, alisados, que Dante enumera en *De vulgari eloquentia*: «Defino como "peinados" los que son trisílabos o están muy cerca del trisilabismo, sin aspiración, sin acento agudo o circunflejo, sin consonantes dobles *z* o *x*, líquidas geminadas o situadas después de una muda; quedan, por lo tanto, vocablos casi alisados, que dejan en quien los pronuncia cierta suavidad: como *amore, donna, disio, virtute, donare, letitia, salute, securtate, defesa*» (Alighieri, 2018, p. 269).

estafa. Por eso los simoníacos están en el círculo de los fraudulentos. Las formas verbales de las que Dante se sirve para expresar esta estafa no pueden ser más duras, a tono con el carácter profético de todo el canto: *simoneggiando*[27] (v. 74), *puttaneggiar* (v. 108).

Las referencias a las bestias, a la loba y a la osa, además de remitir a los usureros del canto XVII y a la condición excesiva, feral, de los avaros y los pródigos del canto VII, expresan la profunda intuición de que esta relación perversa bestializa[28]. En efecto, al no buscar el bien, al no estar casadas las cosas de Dios con la bondad, finalidad del alma racional, el hombre desciende en la escala del ser al nivel del alma sensitiva o, peor, en la jerarquía dantesca, a la frialdad pétrea de lo mineral, la cual –más que el fuego– puede valer, aunque ligeramente menos que lo helado, como cifra de la condición infernal[29].

---

[27] «[…] *simoneggiare.* Denominale costruito su Simone (Mago) per "praticare simonia"» (*Enciclopedia dantesca*,1984/1996, *s. v*. «simoneggiare»). *Puttaneggiare* puede explicarse de la misma forma, a partir de *puttana*, «puta».

[28] La condición feral, lo típico de las fieras, de los animales, es explicada en el *De anima* de Aristóteles (cap. 3, 414 b-415 a). Las plantas poseen solamente la facultad nutritiva; los animales, la sensitiva y la apetitiva además de la nutritiva; y los hombres, además de las que poseen vegetales y animales, la capacidad de pensar y entender (Aristóteles, 1973, p. 844). Es prerrogativa del alma racional, la típicamente humana, el buscar el bien. Lo afirma Dante en el *Convivio* (tratado tercero, III, 11): «E per la quinta e ultima natura, cioè vera umana o, meglio dicendo, angelica, cioè razionale, ha l'uomo amore alla veritade e alla vertude; e da questo amore nasce la vera e perfetta amistà, del onesto tratta, della quale parla lo Filosofo nell' ottavo dell' Etica, quando tratta dell' amistade» (Alighieri, 1995, pp. 165-166).

[29] Leopoldo Chiappo, al estudiar la psicología del Infierno dantesco, observa que el proceso de **infiernización** es uno de progresiva clausura y estrechamiento vitales, hasta llegar a lo duro y lo gélido del Cocito, el lago helado: «A pesar de contrastes y límites, el proceso dinámico de la vida humana emergente se diseña como un vector hacia la liberación. La *infiernización* de la vida es, precisamente, lo contrario. Y en el Infierno de Dante lo vemos: un estado de incesante cautiverio de la conciencia, que a medida que se baja de círculo en círculo se hace cada vez más constrictivo, hasta la constricción final de la inmovilidad congelada de los traidores, bajo el lago vidriado, y del atrapamiento de Judas, Bruto y Casio entre las mandíbulas del sumo atrapado, Dite, cautivo en la desespiritualización total del enormismo masivo físico y de lo mecánico estereotipado» (1983, pp. 23-24). La piedra, como el hielo, aunque en menor grado, posee las cualidades típicas de ese proceso de deshumanización que es la infiernización: la dureza, la frialdad, la insensibilidad.

Bibliografía

Alighieri, D. (1995). *Convivio* [2. Testo] (Ed. F. Brambilla Ageno). Florencia: Le Lettere.
Alighieri, D. (2013). *Monarchia* (Ed. P. Chiesa & A. Tabarroni, col. D. Ellero). Roma: Salerno Editrice.
Alighieri, D. (2018). *De vulgari eloquentia* [*Sobre la elocuencia en lengua vulgar*] (Ed. bilingüe R. Pinto). Madrid: Cátedra.
Aristóteles. (1973) Del alma. En *Obras* (Trad., estudio preliminar, preámbulos y notas F. de P. Samaranch) (pp. 823-872). Madrid: Aguilar.
Bosco, U., & Reggio, G. (1993). Comentario crítico. En D. Alighieri. *Commedia*. *Inferno* (Ed. U. Bosco & G. Reggio). Florencia: Le Monnier.
Chiavacci Leonardi, A. M. (2003a). En D. Alighieri. *Commedia, vol. 1. Inferno* (Comentario A. M. Chiavacci Leonardi). Milán: Mondadori.
Chiavacci Leonardi, A. M. (2003b). En D. Alighieri. *Commedia, vol. 2, Purgatorio* (Comentario A. M. Chiavacci Leonardi). Milán: Mondadori.
Chiappo, L. (1983). *Dante y la psicología del infierno*. Lima: Compañía de Seguros Atlas.
Enciclopedia dantesca. (1984/1996). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
Havely, N. (1992). Io stava come 'l frate: The franciscanism of *Inferno* XIX. *Dante Studies*, *110*, 95-106.
Havely, N. (2004). *Dante and the franciscans. Poverty and the papacy in the* Commedia. Nueva York: Cambridge University Press.
Lázaro Carreter, F. (1971). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.
Le Goff, J. (2012). *La Edad Media y el dinero. Ensayo de antropología histórica* (Trad. M. A. Serrano García; rev. científica y estudio preliminar E. Mitre Fernández). Madrid: Akal.
Marchese, A. (1991). *Dizionario di retorica e di stilistica*. Turín: Arnoldo Mondadori.
Olson, G. (1999). Inferno 27 and the perversions of Pentecost. *Dante Studies*, *117*, 21-33.
Pagliaro, A. (1967). C. Ahi Costantin! En *Ulisse. Ricerche semantiche sulla* Divina Commedia, t. 1 (pp. 253-29). Messina y Florencia: G. D'Anna.
Park, D. G. (2012). Dante and the donation of Constantine. *Dante Studies*, *130*, 67-161.
Sebastio, L. (2007) *Il poeta tra chiesa ed impero. Una storia del pensiero dantesco*. Florencia: Leo S. Olschki.
Sherberg, M. (2011). Coin of the realm: Dante and the simonists. *Dante Studies*, *129*, 7-23.
Stocchi-Perucchio, D. (2010). Reseña de Leonardo Sebastio, Il poeta tra chiesa ed impero: Una storia del pensiero dantesco. *Speculum*, *85*(3), 743-744.
The Dante encyclopedia. (2010). R. Lansing (Ed.). Nueva York y Londres: Routledge.
Valla, L. (2011). *Refutación de la donación de Constantino* (Ed. A. Biosca & F. Sevillano; trad. A. Biosca). Madrid: Akal.