

---

# Dante desde la perspectiva filosófica

Friedrich W. J. von Schelling

Traducción y presentación de Álvaro Cortina Urdampilleta

---

ÁLVARO CORTINA URDAMPILLETA

IE University

Real Centro Universitario El Escorial - María Cristina

28006 Madrid (España)

alvarocortina@hotmail.com

ORCIDiD: 0000-0002-0543-4890

## PRESENTACIÓN<sup>1</sup>

**E**l artículo de Friedrich W. J. Schelling *Dante desde la perspectiva filosófica* (*Dante in philosophischer Beziehung*) apareció en 1803 en la revista “*Kritisches Journal der Philosophie*”, que editaba el joven filósofo en los dos últimos años en Jena, con Georg W. F. Hegel, su amigo de los tiempos de formación en el seminario de Tübingen. Este breve aunque rico ensayo sobre la *Divina Comedia* de Dante Alighieri se inscribe dentro de la etapa del pensamiento de Schelling conocida como “filosofía de la identidad”, y más en concreto, depende de la doctrina estética expuesta en la Uni-

- 
1. Quiero dedicar este pequeño trabajo a mi buen amigo el Dr. David Torrijos Castillejo, profesor en la Universidad Eclesiástica de San Dámaso, de Madrid.

ISSN: 0066-5215 / DOI: 10.15581/009.54.1.008

ANUARIO FILOSÓFICO 54/1 (2021) 151-167

151

versidad de Jena, el invierno de 1802-1803 editado póstumamente como *Filosofía del arte*<sup>2</sup>. Este curso (repetido a su vez el año siguiente en Würzburg), tiene, a su vez, como origen unas lecciones impartidas en Jena durante el semestre de invierno 1799-1800: Schelling, como se ve, concedió claramente importancia al pensamiento estético en este período de su vida. La relevancia del arte en Schelling también quedaba plasmada elocuentemente en algunos pasajes casi programáticos del *Sistema del idealismo trascendental* (1800).

Pues bien, aunque *Dante desde la perspectiva filosófica* es un escrito modesto, condensa bien las ideas schellingianas sobre el arte, y acaso merece un lugar entre sus grandes obras sobre arte: junto con el mentado curso de 1803 y el posterior “Discurso de la Academia” o *Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza*, de 1807. En el aniversario de la muerte de Dante puede ser provechoso que echemos un vistazo al que, según escribió en 1929 el conocido dantista Erich Auerbach, se trata del “más significativo” de los escritos románticos sobre Dante<sup>3</sup>.

En el terreno biográfico, el origen de este artículo de Schelling se puede situar en el otoño de 1799. El precoz veinteañero, que había llegado el año anterior a impartir clases a la Universidad de Jena, leyó en grupo la *Divina Comedia* en casa de Friedrich Schlegel. A lo largo de aquel otoño y del siguiente invierno, Schelling estudió con entusiasmo los tercetos encadenados de Dante en su toscano original, al tiempo que se vinculaba afectivamente a su “Beatriz”, Caroline, cuñada del anfitrión (quien a su vez se aproximaba a Dorothea Veit, otra asistente). El año en que se publica *Dante desde la perspectiva filosófica*, Schelling se casó con su musa: en este contexto sentimental, se ha estudiado el efecto poético de Dante en los poemas que escribió el propio Schelling en este período<sup>4</sup>.

2. Donde parece hacer referencia una explícita, F. W. SCHELLING, *Filosofía del arte* (Tecnos, Madrid, 2012) 430-431.

3. E. AUERBACH, *Entdeckung Dantes in der Romantik*, “Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 7/4 (1929) 682-692.

4. W. HOGREBE, *Schelling und Dante*, “Deutsches Dante-Jahrbuch” (1987) 7-31. Sobre la inspiración poético-sentimental de Dante ver D. DIMASSA, ‘*Wir Haben Keine Mythologie: Dante’s Commedia and the Poetics of Early German Romanticism*. Disertación en Pennsylvania University (1-1-2014). En especial el capítulo 4:

Nuevamente, el texto que hemos traducido es, en el terreno conceptual, dependiente del curso sistemático *Filosofía del arte*, aunque se entiende autónomamente. Contiene *Dante desde la perspectiva filosófica* al menos tres ideas fundamentales que hay que tener en cuenta. Por un lado, en este artículo aplica Schelling la distinción símbolo/alegoría. Además, aquí tenemos resumida, dibujada a grandes rasgos sintéticos, la historia schellingiana del arte y la mitología, historia que, prácticamente, la *Divina Comedia* divide en dos. Por último, *Dante desde la perspectiva filosófica* contiene algo de la doctrina de Schelling (coautor, recordemos, del *Primer programa del idealismo alemán*) conocida como la “nueva mitología”.

De acuerdo con la “Parte general de la filosofía del arte” del curso *Filosofía del arte*, la creación artística se vincula con la mitología, que según Schelling es el suelo (*Boden*) de toda creación artística. Además, la mitología tiene un elemento alegórico, discursivo o filosófico, y cuenta también con una dimensión simbólica que tiene un valor más indefinido, de orden vivencial o existencial. Todo arte es, de una manera u otra, mitológico y todo arte mitológico tiene estas dos dimensiones. Es interesante el hecho de que, a nivel terminológico, en este trabajo sobre Dante Schelling distingue, en la creación poética, lo alegórico y lo histórico. Lo “histórico” (*historisch*) sustituye aquí a lo simbólico (*symbolisch*), acaso por razones didácticas. Por ejemplo, Beatriz es una alegoría dantesca de la sabiduría más elevada y, al mismo tiempo, es un ser histórico, individual, que tiene un lugar decisivo en la vivencia del poeta. Alegóricamente, esta figura representa una idea general; en cambio, simbólicamente refiere un ser particular. Es precisamente este dantesco mixto inextricable de teoría y vida personal lo que, para Schelling tiene un valor inédito en la historia de la literatura.

Schelling considera que la *Divina Comedia* abre una nueva era estética. Es, digamos, un punto de no retorno del espíritu europeo. La obra es un “*Urbild*”, un arquetipo, un modelo originario de la creación para toda la modernidad, desde el otoño de la Edad Media.

---

“Mythologies of Nature: Schelling, Goethe, and the Reanimation of the *Commedia*”.

En este discurso, Dante es a la modernidad lo que Homero a la antigüedad. La obra de Homero representa la naturaleza y la colectividad, mientras que la *Divina Comedia* representa el espíritu y la subjetividad. Si los cantos homéricos son el arte de un pueblo, los cantos dantescos son el arte de un individuo. Homero y Dante expresan la visión dual, paganismo/cristianismo, antigüedad/modernidad, de la historia del arte en Schelling (acaso, también, simétricamente, cada uno en su era, Virgilio y Milton jueguen el rol de excelsos, aunque inauténticos continuadores de aquellos maestros).

Lo fundamental para Schelling es que después de Dante es el individuo quien que debe crear su propia mitología, esto es, su propia poesía y arte, valiéndose de “la parte del mundo que le ha sido revelada”, como afirma en este texto que leeremos. En el curso de 1803 de Jena afirma que “Dante creó una mitología propia”<sup>5</sup>, pero sólo en este artículo tiene la oportunidad de desarrollar aquella idea. Dante es el centro de su propia obra: no sólo su mundo circundante, sus intereses y su vida son plasmados en su obra, sino que él, Dante Alighieri es personaje principal de toda la peripecia. El individuo Dante está en el centro... ¿Hay alguien comparable? Por lo menos, un autor. Este artículo muestra la impresión que le ha causado al joven filósofo romántico la figura de Goethe, a quien ha tenido la oportunidad de conocer durante aquellos años: sólo el *Fausto* I es comparable a la *Divina Comedia*. Este Dante schellingiano, pues, inaugura a comienzos del siglo XIV un tiempo que llega, por lo menos, hasta su presente de 1803.

Por último, y en tercer lugar, Schelling defendía en la *Filosofía del arte*, como hemos visto muy de pasada, una aproximación a lo simbólico en el arte (aquí “histórico”) que debía completar el procedimiento meramente alegórico, procedimiento que él adscribe a la escuela del filólogo clásico Christian Gottlob Heyne (catedrático de Göttingen que conocía al menos desde los tiempos de su tesis en 1793). Aunque afirma en la *Filosofía del arte*: “la mitología termina cuando empieza la alegoría”<sup>6</sup>, sus análisis estéticos son abundantes

---

5. F. W. SCHELLING, *Filosofía del arte* (Tecnos, Madrid, 2012) 120.

6. F. SCHELLING, *Filosofía del arte* cit., 74.

en interpretaciones alegóricas, como por ejemplo su interpretación alegórica de los dioses del Olimpo<sup>7</sup>. Esto puede querer decir que las grandes obras de la poesía y del arte son, de alguna manera, tan ricas en elementos históricos o simbólicos (que no significan leyes, sino que, como particulares *son*<sup>8</sup>), como alegóricos. Ambas dimensiones, aunque distintas, son compatibles y, de hecho, deben estar presentes en todo análisis en profundidad de una obra de arte o poesía. En este artículo Schelling propone sugestivas interpretaciones alegóricas de la obra de Dante.

Para Schelling, la estructura tripartita de la *Divina Comedia* representa el cosmos (naturaleza inerte, naturaleza viva, espíritu), así como las artes humanas (escultura, pintura, música). Según Wolfram Högbebe esta lectura de la obra de Dante condiciona la estructura, también triádica (pasado, presente, futuro) del posterior trabajo de Schelling *Las edades del mundo*<sup>9</sup>. Además, este breve texto muestra bien cómo el precoz gurú de la filosofía de la naturaleza concede especial valor a las alegorías no morales de los castigos (según entendía la ley del contrapaso) en la *Divina Comedia*, sino, en cambio, a las naturales: concretamente, se detiene Schelling en este artículo en la alegoría de la ley del cambio en la materia, la metamorfosis. En términos generales, según el autor, el camino de la “nueva mitología” moderna elaborada por un individuo superdotado debería integrar los conocimientos científicos naturales, aunque evitando siempre el exceso del didactismo (en este punto, creo que la referencia de la figura antigua del epicureo Lucrecio es relevante para Schelling).

En realidad, la *Divina Comedia* muestra para Schelling que, dado que la obra moderna está hecha por un individuo, debe aspirar a ser ella misma individual: aunque aquella integra todos los géneros poéticos e incluso las diferentes artes, aunque incluye tópicos epocales y aunque articula ideas filosóficas o científicas está más allá de los géneros. Individual y autónoma, también sentimental, trasciende esa obra todas las etiquetas. De hecho, según un historiador de la

---

7. *Ibidem*, 63-67.

8. *Ibidem*, 62.

9. W. HÖGEBE, *op. cit.*, 28-31.

recepción de la *Divina Comedia*, a partir de interpretaciones románticas como la de Schelling, Dante dejó de ser un autor para interés de eruditos, y pasó a ser más bien una individualidad fascinante para cualquier lector atento y sensible. Al parecer, esto recupera la actitud de los primeros lectores del gran poema en el siglo XIV<sup>10</sup>.

## DANTE DESDE LA PERSPECTIVA FILOSÓFICA

F. W. SCHELLING

Aquellos que prefieren el pasado al presente no serán importunados con que se les hable de éste, de manera no siempre satisfactoria; en cambio, van a ser llevados a contemplar un monumento bastante alejado en el tiempo, donde la poesía se alía con la filosofía: se trata de las obras de Dante, recubiertas desde hace mucho por el velo sacrosanto del pretérito.

La justificación que yo reclamo antes de exponer mis pensamientos en este lugar es la siguiente: es que se admita que el poema en cuestión constituye uno de los problemas más notables de la composición filosófica e histórica del arte.

Lo que sigue mostrará que este estudio incluye otro más general, concerniente a los contenidos mismos de la filosofía. No es menos interesante para ésta que para la poesía. La entera modernidad tiende a la fusión de filosofía y poesía, y exige de ambas partes unas condiciones igualmente precisas.

En las más sagradas esferas donde se abrazan religión y poesía, Dante es el sumo sacerdote y él inaugura el nuevo destino del arte moderno. Representante no de un único poema, sino de la totalidad del género de la poesía de nuestro tiempo y, género en sí misma, la *Divina Comedia* forma un todo tan cerrado que los criterios que se pueden elaborar desde diferentes formas poéticas no podrían ser suficientes para aprehenderlo, y dado que es un universo en sí mismo, ella reclama criterios particulares. Su artífice la ha llamado “divina” porque ella trata de la teología y de cosas divinas; él la ha llamado “comedia” siguiendo los conceptos más simples de este género y del

---

10. M. CAESAR, *Dante: The critical heritage* (Routledge, London, 1999) 52.

género opuesto: a causa de su inicio terrorífico y de su final feliz, y también por el carácter compuesto de su poema, en el que la materia, ya sublime, ya vulgar, exigía una forma igualmente mixta.

Pero es fácil ver que no se la puede considerar como “dramática” en el sentido usual del término, pues ella no representa una acción limitada. En la medida en que el mismo Dante es considerado como el personaje principal, que sirve de vínculo en una serie infinita de visiones y de cuadros, y en la medida en que se comporta más pasivamente que activamente este poema podría aparentar ser una novela; pero esta palabra abarca tan escasamente su sentido como lo pueda hacer, desde un punto de vista más corriente, el término “épico”, puesto que los objetos tratados en la representación no conforman una sucesión. Tampoco es posible considerarlo como un poema didáctico; puesto que ha sido escrito en una forma y una intención mucho más incondicionadas, en comparación con el didactismo. La *Divina Comedia* no es nada de eso tomado en particular, tampoco es un mosaico, sino que es una mezcla de géneros totalmente particular, orgánica por así decirlo, imposible de recrear con la ayuda de ningún arte arbitrario, es un individuo absoluto comparable solamente a sí mismo y a nada más.

En general, la materia de este poema es la expresada identidad de toda la época del poeta: los acontecimientos junto con las ideas religiosas, científicas y poéticas en el espíritu más elevado de su siglo. Nuestra intención no es estudiar esta obra en relación con su tiempo, sino más bien su carácter de universalidad y ejemplaridad originaria para toda la poesía moderna.

Hasta el día aún lejano en el que la gran epopeya de los tiempos modernos (que no se ha manifestado hasta ahora más que de una manera rapsódica y en aisladas apariciones) aparecerá como una totalidad perfecta, la ley necesaria de la poesía moderna es esto: que el individuo crea un todo de la parte del mundo que le es revelado a partir de la materia que le aporta su tiempo, su historia y sus ciencias. Con todo esto, se forja una mitología. Pues si la antigüedad fue la época de los géneros, los tiempos modernos son los de los individuos: entonces lo general era verdaderamente particular, la raza tenía el rol del individuo; al contrario, ahora el punto de partida es particular, destinado a

llegar a ser lo general. Entonces todo duraba, todo era imperecedero: el número no tenía ningún poder, dado que el concepto de lo general se confundía con aquel del individuo. Hoy son el cambio y la metamorfosis la ley permanente: un círculo no cerrado, pero extensible al infinito gracias a la individualidad abarca los destinos de aquélla; y, como la universalidad pertenece a la esencia de la poesía, la exigencia necesaria será que el individuo, gracias a su más elevada dimensión, torne a ser absoluto. Dante es el creador del arte moderno justamente por este incomparable carácter de individualidad que se encuentra en su poema. El arte moderno es impensable sin esta necesidad arbitraria y sin esta arbitrariedad necesaria.

Desde el comienzo de la poesía griega, en Homero, la vemos netamente separada de la ciencia y de la filosofía. Este proceso de disociación se perpetúa en el perfecto carácter antitético de poetas y filósofos, quienes a través de exégesis alegóricas del poema homérico, han intentado en vano reestablecer una armonía artificial. En los tiempos modernos la ciencia ha precedido a la poesía y a la mitología, la cual no puede ser tal sin ser universal y atraer a su órbita a todos los elementos de la cultura existente: la ciencia, la religión, el arte mismo; no sólo quiere ligar en una unidad perfecta la materia del tiempo contemporáneo, sino también con la del pasado. En esta querrela en la que el arte exige lo limitado, lo finito, mientras que el espíritu del mundo tiende a lo ilimitado y derriba todas las barreras con una firmeza inquebrantable, el individuo se debe manifestar, debe seleccionar con una libertad absoluta, buscar y crear formas estables a partir de la heterogeneidad de su tiempo. En el límite mismo de las formas dictadas por lo arbitrario, el individuo debe utilizar la especificidad absoluta en orden de otorgar a la creación su carácter de necesidad y, hacia el exterior, su carácter de universalidad.

Eso es lo que ha hecho Dante. Él tenía ante sí la materia de la historia tanto del presente, como del pasado. Él no podía elaborar una pura epopeya, en parte a causa de su naturaleza, y en parte porque de haberlo hecho habría tenido que excluir otros aspectos de la cultura de su tiempo. A la totalidad misma le pertenecen la astronomía, la teología y la filosofía de la época. Él no podía tampoco expo-

nerlas en un poema didáctico, pues se habría limitado nuevamente y su poema debía ser igualmente universal e histórico. Se necesitó una invención muy arbitraria, a partir del individuo, para combinar este material y formarlo orgánicamente en un todo. Él tenía la necesidad de una invención perfectamente arbitraria, empujando sus raíces en el individuo, para cimentar su materia y generar un *todo* orgánico. Era imposible representar las ideas filosóficas y teológicas por símbolos, puesto que no había una mitología simbólica a disposición. Pero él no podía tampoco hacer su poema totalmente alegórico, pues con ello habría perdido su carácter de histórico. Esto debía ser por tanto una mezcla totalmente especial de alegoría e historia. En la ejemplar poesía de los antiguos no existía un camino de este género: sólo el individuo podía hacerlo, sólo la invención libre por excelencia podía pretenderlo.

El poema de Dante no es alegórico, en el sentido de que los personajes únicamente significan otra cosa, sin ser ellos mismos, sin ser independientes de la significación. Por otro lado, ninguno de ellos es de tal manera independiente de su significado, como si a la vez fuera la idea misma y más que una alegoría de la idea. Hay también en su poema un término medio totalmente particular entre alegoría y la forma simbólico-objetiva por otro lado. No hay duda (y el poeta lo ha aclarado en otra parte) de que, por ejemplo, Beatriz es una alegoría, concretamente de la teología. De igual manera ocurre con sus compañeros, tantos otros personajes. Pero al mismo tiempo ellos cuentan para ellos mismos, y se manifiestan como personajes históricos. Ellos existen al mismo tiempo por ellos mismos. Se manifiestan en tanto que personas históricas sin ser por ello símbolos.

Desde este punto de vista, Dante es ejemplar, pues ha estipulado eso que el poeta moderno debe hacer para depositar en una totalidad poética la totalidad de la historia y de la cultura de su tiempo, el exclusivo material mitológico que tiene a su disposición. El poeta debe combinar lo azaroso de lo alegórico y lo histórico, él debe ser alegórico, y lo es contra su voluntad, pues él no puede ser simbólico, e histórico, pues él debe ser poético. La invención que hace en este sentido es cada vez original, es un mundo en sí, perteneciente al todo de la persona.

El único poema alemán de inspiración universal une de igual manera los extremos más alejados en el correr del tiempo, gracias a la invención genuina de una mitología parcial, ligada de manera similar a la figura de Fausto. A pesar de que podría ser considerada como comedia en un sentido más aristofanescos, y por otro lado, podría ser llamada divina en un sentido más poético que el poema de Dante.

La energía con la cual el individuo da forma a la mezcla específica que hace a partir de la materia de la época y de su vida, define la masa en la cual se sustenta la fuerza mitológica. A través de los lugares en los que los ha colocado y que son eternos, los personajes de Dante reciben un tipo de eternidad.

Los personajes de Dante reciben un tipo de eternidad a través de los lugares en los que los ha situado: no sólo por la una autenticidad tomada de su tiempo, como la historia de Ugolino, sino también por lo que inventa absolutamente, como el fin de Ulises y sus compañeros, posee el conjunto de su poema una verdadera certidumbre mitológica.

Analizar aisladamente la filosofía, la física y la astronomía de Dante sería de un interés limitado, pues su verdadera originalidad reside precisamente en la manera en la que esas disciplinas son confundidas con la poesía. El sistema astronómico ptolemaico que, en cierto modo, constituye la base de su edificio poético, tiene ya en sí una coloración mítica. Por el contrario, si se considera en general su filosofía como aristotélica, no hace falta tomar esa palabra en el sentido puramente peripatético, sino que ha de ser entendida más bien como la fusión, propia de aquella época, de esta filosofía con las ideas de Platón, lo cual se puede demostrar por varias evidencias del poema.

Nosotros no relacionaremos la potencia y la elegancia de ciertas escenas con la simplicidad y con la infinita ingenuidad de ciertos cuadros en los cuales Dante expone sus ideas filosóficas, como el conocido pasaje en el que el alma nace de las manos de Dios como una pequeña hija, llora y ríe como un niño, pequeña alma sencilla que, conmovida por su sereno creador, no sabe hacer otra cosa que girarse hacia aquello que la alegra. Nosotros hablamos sólo de la

forma simbólica general del conjunto, en cuyo carácter absoluto se manifiesta, más que en cualquier otra cosa, la universalidad y eternidad por las que el poema será comprendido.

Si la fusión de la filosofía y de la poesía es considerada, en su síntesis más primitiva, como un poema didáctico, hace falta que la intención (didáctica) sea anulada en el interior mismo del poema y metamorfoseada en un absoluto, de suerte que el poema pueda asemejar existir por sí mismo, pues el poema no debe tener un fin exterior. Esto es sólo concebible si el saber, en tanto que reflejo del universo y en perfecta armonía con él, en tanto que reflejo de la poesía más auténtica y bella, es ya poético en sí mismo. El poema de Dante es una compenetración más elevada de la ciencia y de la poesía, y su forma, en su libre autonomía, debe ser apropiada para el tipo universal de intuición del mundo.

Independientemente del sentido especial que tienen en el cristianismo, la división del universo y el reparto de los materiales en tres imperios, Infierno, Purgatorio y Paraíso, constituye una forma simbólica universal, de suerte que no se puede ver por qué cada época excelente no ha de poseer, bajo esta forma, su propia *Divina Comedia*. De la misma manera que el drama moderno ha adoptado normalmente la división en cinco actos que permite tener en consideración cada fase del desarrollo de la acción (el inicio, la continuación de los acontecimientos, la culminación, el declinar y el desenlace), la tricotomía de Dante podría ser considerada, por la poesía noble, profética, que quiere expresar toda una época, como un molde que se pudiera rellenar de maneras infinitamente diversas. Éste siempre podría ser revivido por la potencia de una invención original. Pero esto no se da únicamente en tanto que molde exterior. Esta forma es eterna y eficaz como expresión simbólica del tipo interior de la ciencia y de la poesía, y reúne en ella misma los tres grandes objetos de la ciencia y la cultura: la naturaleza, la historia y el arte. En tanto que nacimiento de todas las cosas, la naturaleza es la noche eterna. En tanto que unidad gracias a la cual existen las cosas en sí mismas, es la afelia del universo, es el lugar de mayor alejamiento de Dios considerado como un verdadero centro. La vida y la historia, cuya naturaleza es progresión gradual, no son otra cosa que

la catarsis, el recorrido hacia un estado absoluto. Éste está presente exclusivamente en el arte, el cual anticipa la eternidad, es el paraíso de la vida y verdaderamente está en el centro.

Desde todos los puntos de vista, el poema de Dante no es pues la obra aislada de una cierta época, de un cierto grado de la cultura, sino originaria a causa de su alcance general, que vincula la individualidad más absoluta con la universalidad, que permite no excluir ningún aspecto de la vida y de la cultura, y, finalmente, a causa de la forma, que no constituye un tipo particular, sino el tipo de la consideración del universo en general.

La particular ordenación centrípeta del poema no puede tener evidentemente este alcance general, dado que responde a ideas contemporáneas y a intenciones personales del poeta. Por el contrario, el carácter interno universal es simbolizado por la forma, el color y la tonalidad de las tres grandes partes del poema: no podría esperarse otra cosa de una obra tan acabada y tan concienzudamente intencional.

Dado lo singular de su materia, Dante tenía necesidad de justificar la forma de cada una de sus invenciones. Se trata de justificaciones que sólo le podría conceder la ciencia de la época, la cual constituye igualmente la mitología y el fundamento de conjunto que sostiene el edificio audaz de sus hallazgos. Pero, en cierto modo, en el detalle permanece fiel a su intención alegórica, sin dejar de ser por ello histórico y poético. De alguna manera, el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso no son más que el sistema teológico construido *in concreto*, y de acuerdo con una determinada arquitectura. Las medidas, cifras y relaciones que se observan en su interior son prescritas por aquella ciencia, y él renunció expresamente. El carácter sagrado del conjunto y el significado de las cifras es otra forma exterior, en la que su poesía se funda. De este modo, toda la erudición lógica y silogística de esa época es para él sólo una forma que debe ser admitida para llegar a la región en la que se encuentra su poesía.

Sin embargo, Dante no busca jamás una especie de poética vulgar en estas conexiones de representaciones religiosas y científicas, que constituyen el valor más universal que le ofreció su tiempo. Él anula casi toda intención de halagar los sentidos groseros. Su inicial entrada al Infierno se efectúa como se debía efectuar: sin una tenta-

tiva prosaica de motivarla o de hacerla comprensible, en un estado que parece una visión, aunque sin que él tenga intención de hacerla pasar por tal. Su elevación a través de los ojos de Beatriz, en los cuales se prolonga la potencia divina, es expresada por él en una sola línea: él mismo transforma de súbito lo maravilloso de sus aventuras en una parábola de los misterios de la religión, y él los acredita a través de un misterio aún mayor. Así, hace de su recibimiento en la luna, que la recibe como el agua recibe un rayo de luz que no conmueve su superficie, una imagen de la humanización de Dios.

Para mostrar la riqueza del arte, la profundidad de la intencionalidad en la construcción interna de las tres partes del mundo, haría falta una ciencia específica. Poco tiempo después de la muerte de Dante, que Boccaccio fue el primero en ocupar.

Pero las diversas invenciones de cada una de las tres partes del poema no sólo dejan transparentar la significación universal de la primera forma; con más fuerza aún su ley se manifiesta en el ritmo interno y espiritual que opone cada una de las partes a las demás. El Infierno, de la misma manera que es el más terrible de los temas, está también dotado de la más vigorosa expresión, del acento más marcado, y también de un sombrío y terrible vocabulario. Sobre una parte del Purgatorio reposa un profundo silencio: los lamentos del mundo inferior se acallan. Sobre las alturas del Purgatorio, la antecámara del Cielo, todo deviene color. El Paraíso es una verdadera música de las esferas.

La riqueza y la diversidad de los castigos, en el Infierno, son concebidos con una fuerza de invención que no tiene parangón. Entre los crímenes y tormentos sólo existe una relación poética. El espíritu de Dante no titubea ante lo terrible, va hasta los más extremos límites. Podría mostrarse en cada ejemplo que él no cesa de ser sublime y, en todo caso, de una verdadera belleza. Porque eso que algunos, incapaces de concebir la totalidad, han tratado parcialmente de vulgar, no lo es en el sentido en el que ellos lo entienden: es un elemento necesario de heterogeneidad del poema. Por este motivo, Dante lo ha llamado *Comedia*. El odio a los despreciables, la cólera de un alma divina que se expresa en la terrible composición de Dante no son un legado para almas corrientes.

En todo caso, la idea generalmente admitida según la cual, dado que previamente él había consagrado su poesía al amor, fue el exilio de Florencia el que, llevando su espíritu a la gravedad y a lo extraordinario, le había dado el impulso necesario para esta grandiosa creación (creación donde él expresa la totalidad de su existencia, de los destinos de su corazón y de su patria, al mismo tiempo que su amargura) es una idea harto dudosa.

Pero la venganza que ejerce él en el Infierno, él la ejerce como en nombre del Juicio Universal, como juez elegido, con una potencia profética, para nada empujado por un odio personal, sino con un amor a la patria tal que no se había visto desde hacía mucho tiempo. De este modo, se representa a sí mismo en un pasaje del *Paraíso*, donde escribe:

Si sucediera que el sacro poema  
 en quien pusieron mano tierra y cielo  
 y me ha hecho enflaquecer por muchos años,  
 venciera la crueldad que me ha exiliado  
 del bello aprisco en el que fui cordero,  
 de los hostiles lobos enemigo;  
 con otra voz entonces y cabellos, poeta volveré,  
 y sobre la fuente de mi bautismo habrán de coronarme  
 (*Paraíso*. XXV. vv.1-9).

Él atempera el horror de los tormentos que sufren los condenados con los sufrimientos por su propia sensibilidad, la cual, casi al final de tantas penas, altera su mirada hasta el punto de querer llorar y que Virgilio le diga:

“¿Por qué te preocupas?”

Se ha observado que la mayor parte de los castigos del Infierno son simbólicos en lo que concierne a los crímenes que castigan, pero muchos lo son además desde un punto de vista más general. En particular, de este tipo de representación es una metamorfosis en el curso de la cual dos naturalezas diferentes se transforman una en la otra e intercambian, por así decirlo, su materia. Ninguna metamorfosis de la antigüedad puede medirse con ésta por el poder de

la imaginación, y si un naturalista o un poeta didáctico tuviera la capacidad de crear símbolos de la metamorfosis eterna de la naturaleza con esa fuerza, podría quedarse contento.

Como hemos hecho notar, el Infierno no es sólo la forma más externa de la representación, sino que también se diferencia de las otras partes en que es principalmente el reino de las figuras, y es por tanto la parte plástica del poema. El Purgatorio se debe concebir como la parte pictórica. Las penitencias infligidas a los pecadores no son solamente tratadas, en parte, con un don de lo pictórico que llega hasta el humor: sobre todo, el camino a través de las colinas sagradas del Purgatorio ofrece una rápida sucesión de vistas y de escenas fugitivas, de variados efectos de luz, y esto hasta sus fronteras. En el momento en que el poeta llega a las orillas del Leteo, el esplendor de la pintura y colores brilla en la descripción de los boscajes de este paisaje, de la divina transparencia de las aguas recubiertas por sus sombras eternas, de la virgen encontrada en la ribera y de la llegada de Beatriz en una nube de flores, velada de blanco, coronada de hojas de laurel, vestida con un abrigo verde y adornada con el púrpura de una llama viviente.

A través del corazón mismo de la tierra, el poeta ha llegado a la luz. Sólo en la oscuridad del inframundo las figuras podían ser diferenciadas. En el Purgatorio la luz prende, en cierto modo, en la materia terrestre y deviene color. En el Paraíso no subsiste otra cosa que la música pura de la luz, la reflexión cesa y, gradualmente, el poeta se eleva hacia la contemplación de la sustancia incolora y pura de la misma divinidad.

La teoría del sistema del universo, adornada en la época del poeta por una dignidad mitológica, por la cualidad de las estrellas y por el ritmo de su movimiento es la base sobre la cual se fundamentan sus invenciones en esta parte del poema; y si deja subsistir unos grados y unas diferencias en esta esfera del Absoluto, él las anula por la magnífica palabra que pone en la boca de una de sus almas hermanas encontradas en la Luna: que todo lugar en el cielo es Paraíso.

La disposición del poema comporta que sea justamente en la elevación al Paraíso donde las más altas cuestiones de la teología se

discutan. La gran veneración por esta ciencia está prefigurada en su amor a Beatriz. En esta situación, al tiempo que la contemplación se disuelve en la pura universalidad y que la poesía se hace música, es necesario que las formas desaparezcan y que, en esta perspectiva, el Infierno pueda relucir como la parte más poética. Pero no se debe considerar nada aquí aisladamente. La excelencia particular de cada parte no se advierte y no es reconocible sino en sus relaciones armoniosas con el todo. Si se toma la relación de las tres partes con el todo, se admitirá como necesario que el Paraíso sea la sección puramente musical, igualmente en la intención del poeta que, por otra parte, se expresa aquí utilizando frecuentemente palabras latinas de himnos litúrgicos.

La admirable grandeza del poema, que resplandece en la compenetración de los elementos de la poesía y del arte, pasa a ser de esta manera perfectamente visible. Esta obra divina no es plástica, ni pictórica, ni musical, ella es todo a la vez y en una armonía calculada: no es dramática, ni épica, ni lírica, sino también con respecto a estos géneros con una mezcla totalmente original, única y simpar.

Igualmente, creo haber mostrado que esta obra profética es un modelo para toda la poesía moderna. Aquélla abarca en sí todos los destinos de ésta y emerge de su material ampliamente mezclado como la primera planta en alzarse sobre la tierra y hacia el cielo, primer fruto de la transfiguración.

Que aquellos que quieren conocer la poesía posterior, no a partir de conceptos superficiales, sino desde su fuente, se relacionen con este gran y severo espíritu para aprender por qué medios se deja aprehender la totalidad de los tiempos modernos. No es débil el nudo que los liga. Que aquellos que no han sido llamados a hacerlo se apliquen a ellos mismos las palabras que se encuentran en el umbral de la primera parte:

“¡Abandonad toda esperanza, quienes aquí entráis!”

## REFERENCIAS

- E. AUERBACH, *Entdeckung Dantes in der Romantik*, “Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 7/4 (1929) 682-692.
- M. CAESAR, *Dante: The critical heritage* (Routledge, London, 1999).
- D. DIMASSA, ‘*Wir Haben Keine Mythologie*’: *Dante’s Commedia and the Poetics of Early German Romanticism* (Disertación en Pennsylvania University, 1-1-2014).
- W. HOGREBE, *Schelling und Dante* “Deutsches Dante-Jahrbuch” (1987) 7-31.
- F. W. SCHELLING, *Ausgewählte Schriften in 6 Bänden*. Band 2 (1801–1803) (Suhrkamp Verlag, Berlin, 1985).
- F. W. SCHELLING, *El “discurso de la Academia”*. *Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza*. Ed. y trad. Arturo Leyte y Helena Cortés (Biblioteca Nueva, Madrid, 2004).
- F. W. SCHELLING, *Filosofía del arte* (Tecnos, Madrid, 2012).
- F. W. SCHELLING, *Über Dante in philosophischer Beziehung*, “Kritisches Journal der Philosophie herausgegeben von Fr. W. J. Schelling und G. W. Fr. Hegel” 2/3 (Tübingen, 1803) 35-50.



---

# BIBLIOGRAFÍA

