

LAS DESVIACIONES DEL AMOR CARNAL EN LA *DIVINA COMEDIA*: CLASIFICACIÓN Y REELABORACIONES LITERARIAS EN LA *NO-DIVINA COMEDIA* DE Z. KRASINSKI Y *DON JUAN EN EL INFIERNO* DE C. FISAS

MARCIN KAZMIERCZAK
CINTIA CARREIRA ZAFRA
Universitat Abat Oliba CEU, Ceu Universities

RESUMEN: En el canto V del infierno de la *Divina Comedia*, el autor presenta diferentes ejemplos de condenados por la lujuria. En este trabajo se propone la clasificación de dichos personajes en dos categorías, por un lado, aquellos que someten la razón a la pasión erótica y, por el otro, aquellos que la someten a la pasión afectiva. Así mismo, se cuestionan los motivos por los cuales el autor florentino considera estas aproximaciones como transgresiones graves contra «el orden del amor». A continuación, se lleva a cabo un análisis comparativo de estos dos tipos de amor presentes en dos obras que establecen una clara relación de intertextualidad con la *Divina Comedia*, a saber, la *No-Divina Comedia* de Zygmunt Krasinski y *Don Juan en el infierno* de Carlos Fisas. Se demuestra de este modo la amplitud de la influencia de este autor en diferentes épocas y espacios culturales, así como, su asombrosa universalidad.

PALABRAS CLAVE: lujuria; amor carnal; amor hedonista; amor romántico; Dante; *Divina Comedia*; Zygmunt Krasinski; Carlos Fisas; Don Juan.

Don Juan and Count Enrique go down to hell. The deviations of carnal love in the Divine Comedy: classification and literary re-elaborations in Z. Krasinski's no-divine comedy and C. Fisa's don Juan in hell

ABSTRACT: In canto V of Hell of the *Divine Comedy*, the author presents different examples of those condemned for lust. In this paper a classification of these characters into two categories is proposed: on the one hand, those who subject reason to erotic passion and, on the other, those who subject it to affective passion. Likewise, the reasons why the Florentine author considers these approaches as serious transgressions against «the order of love» are questioned. Next, a comparative analysis is carried out of these two types of love present in two works that establish a clear intertextuality relationship with the *Divine Comedy*, namely, the *Non-Divine Comedy* by Zygmunt Krasinski and *Don Juan in Hell* by Carlos Fisas. This demonstrates the extent of the influence of this author in different times and cultural spaces, as well as his amazing universality.

KEY WORDS: Lust; Carnal love; Hedonistic love; Romantic love; Dante; The Divine Comedy; Zygmunt Krasinski; Carlos Fisas; Don Juan.

1. EL CANTO V DEL INFIERNO COMO LA QUINTAESENCIA DE LA DESVIACIÓN DEL *ORDO AMORIS*

En el Canto V del infierno Dante acompañado de su guía Virgilio pasa por el círculo de los lujuriosos, que sufren el castigo consistente en ser arrastrados por «la ráfaga infernal», del modo analógico a cómo, durante sus vidas, se vieron arrastrados por las pasiones. En la misma introducción el narrador-protagonista aclara el verdadero motivo de la condena:

Que tal suplicio pude comprender
 Condena a los que pecan por la carne
 Pues la razón someten al deseo (Infierno V, 37-39)

Tal y como asevera Stefano Abbate, partiendo de las intuiciones de Max Scheler expuestas en su trabajo *Ordo amoris*, la clave de un buen amor en la antropología aristotélico-tomista, que está en el trasfondo de toda la *Comedia*, es precisamente el uso de la razón que permite adquirir el conocimiento del nivel adecuado del amor hacia cada cosa. Dicho orden del amor permite establecer a la criatura racional, que posee el libre albedrío, una jerarquía de amor consistente en la aplicación del «conocimiento del rango de todos los posibles títulos que para ser amadas poseen todas las cosas, según su interno y propio valor»¹. Por ello, según afirma el profesor Abbate «cuando amamos las cosas las amamos porque son bellas y por esto nos atraen, pero también es cierto que las amamos en cuanto su bien es participación del sumo bien al cual todo se ordena»².

Este reordenamiento del amor, dicho sea de paso, constituye uno de los motivos principales del viaje de Dante en la *Comedia*. La idea del amor hacia las cosas que debe seguir un *orden del amor* de lo inmanente hacia lo trascendente está en toda la obra de Dante y su manifestación más emblemática es la atracción que ejerce sobre él la figura de Beatriz. Vemos aquí que el amor de la mujer atrae hacia ella misma, por su bondad, belleza y pureza, pero, al mismo tiempo, eleva al amante hacia el amor espiritual. Esta idea stilnovista será llevada a su máxima manifestación en los Cantos del paraíso, donde será precisamente Beatriz quien acompañará a Dante tanto en el sentido literal como alegórico hacia la cumbre de la contemplación de la esencia de Dios en el empíreo. Dicho sea de paso, el tránsito del purgatorio al paraíso representa también la superación de la razón (representada por el sabio Virgilio, quien acompaña a Dante en el infierno y el purgatorio) por la gracia (representada por Beatriz, quien acompaña al viajero en el paraíso)³.

Sin embargo, la exploración de los diferentes círculos del infierno recuerda al lector que el orden del amor, si uno desecha el uso de la razón y la inspiración de la gracia, puede sufrir alteraciones graves. El desorden o la desviación del amor en general, incluido el amor carnal, se produce precisamente cuando la criatura racional «reconociendo el bien en las cosas creadas, las ama y puede trágicamente desordenarse si no ordena este amor al principio de todo movimiento y de toda atracción»⁴.

¹ SCHELER, M., *Ordo amoris*, Madrid, Caparrós, 2008, p. 22. Citado por Abbate, S., «El orden del amor en la *Divina Comedia*», en: *Conocimiento y Acción*, 2(III), 2022, p. 2.

² ABBATE, *ibidem*, p. 2.

³ Al mismo tiempo Virgilio representa la filosofía, mientras que Beatriz la teología, como dos ciencias excelsas que deben servir de ayuda al hombre para que no se desvíe del orden del amor.

⁴ *Ibidem*.

Así pues, tras constatar de una manera contundente la irracionalidad como causa principal por la cual se producen las desviaciones del amor carnal («la razón someten al deseo»), Dante, del mismo modo que en los demás círculos, procede a enumerar una serie de personajes condenados por la lujuria procedentes de la historia antigua, de la literatura medieval, así como prácticamente contemporáneos a él. Vemos pues en este círculo a Semíramis, Dido, Cleopatra, Elena de Troya y París; a Tristán e Iseo y «a más de mil/ sombras fue señalándome [el guía Virgilio] y nombrando (...)» (Infierno, V, 67-69). Es notable observar la compasión del poeta ante esta muchedumbre de condenados a los que «Amor los separó de nuestra vida» (Infierno, V, 69). Al ver cuán grande es el número de «antiguas damas y caudillos» que trágicamente sucumbieron en el desorden irracional del amor que, en vez de ser un medio para acercarlos a la fuente de todo amor, les hizo desviarse de ella, el poeta exclama: «me dieron pena, y casi me desmayo» (Infierno, V, 72).

Más adelante, inicia la conversación con las almas condenadas de Francesca y Paolo, los amantes asesinados por el marido celoso y condenados por la pasión que se encendió entre ellos, nota bene, al leer juntos la historia un tanto análoga de Lancelot y Ginebra, que constituye una de muchos ejemplos de intertextualidad en la construcción de la trama de la *Comedia*. En el transcurso de esta conversación el poeta vuelve a exclamar: «Qué pena (...)/ cuán dulces pensamientos, cuánto anhelo/ al trance doloroso los condujo!» (Infierno, V, 112-114). La *dulzura* de la pasión que condujo a los amantes a la condenación representa la bondad de todas las cosas, incluida la pasión amorosa y, como ya se ha dicho antes, en esto precisamente consiste la dolorosa paradoja: el deseo de un bien, que objetivamente es tal, sin embargo, al no estar ordenado por la razón al bien supremo, se desvía y lleva a grandes males. En este caso los males son la infidelidad, el asesinato y, en el plano extraterrenal, la condenación de los tres personajes implicados puesto que el marido vengador es condenado a la Caína, es decir la zona del círculo noveno, donde son castigados los asesinos de consanguíneos (véase Infierno XXXII).

Así mismo, tras la constatación de la irracionalidad del deseo como fuente de la desviación del amor carnal que está en la base de la condena de los personajes es interesante observar una particular clasificación de, por así decirlo, varias modalidades de los lujuriosos. Nos damos cuenta de ello justamente en el momento en el que el poeta expresa su afán de entablar un diálogo con Paolo y Francesca. Habiendo obtenido el permiso de Virgilio para ello, exclama hacia estas dos almas suplicándoles que le otorguen la posibilidad de poder interrogarlas acerca de su amor. Las almas conmovidas por la compasión de Dante acceden voluntariamente a su reclamo y, para poder acercarse al viajero, abandonan «el grupo en que iba Dido» (Infierno, V, 85). Podríamos hablar, pues, de varios grupos o categorías de los condenados en este círculo, de los cuales destacan dos, por un lado, aquellos cuya *desviación amorosa* se asemejaría a la de Semíramis y, por otro, los que pertenecerían al *grupo de Dido*.

2. EL GRUPO DE SEMÍRAMIS Y EL GRUPO DE DIDO. DOS MODALIDADES DE LA LUJURIA

Al mencionar a Semíramis, como el primer personaje enumerado por el nombre en el segundo círculo del infierno, el autor evoca a la reina asiria «famosa entre los medievales por su vida licenciosa y violenta»⁵, y que, por consiguiente, «para algunos representa en la *Comedia* el amor vicioso»⁶. Se trataría pues de la modalidad de la lujuria entendida como una búsqueda del placer sexual desintegrado no solamente de la dimensión racional y espiritual que oriente a la causa primera de todo deleite, sino incluso de la dimensión afectiva o sentimental. De este modo, el acto del amor carnal se reduce meramente a un placer fisiológico e instintivo, natural y bueno en el caso de los animales irracionales pero reduccionista en el caso de la criatura racional. Para las necesidades de este trabajo llamaremos esta modalidad del amor como «amor hedonista»⁷.

El segundo personaje presentado por el maestro Virgilio a su discípulo Dante es precisamente Dido, a quien introduce con las siguientes palabras: «La otra es quien por amor se dio la muerte/ infiel a las cenizas de Siqueo» (Infierno, V, 61-62). Dido, según las fuentes griegas y romanas, la más famosa de las cuales es la *Eneida*, representa «el amor apasionado»⁸, es decir, aquel en el cual predomina el factor afectivo o sentimental. En el caso de Dido, el ejercicio de la sexualidad se produce como consecuencia de la previa pasión afectiva. Sin embargo, actúa en contra de su voluntad racional de mantenerse fiel a la memoria de su marido difunto Siqueo⁹. En esta categoría de los personajes se ubican otros habitantes de este círculo del infierno, tales como Tristán (e implícitamente Iseo), así como los propios Francesca y Paolo, quienes, movidos por el fuerte deseo afectivo, abandonan el juicio moral racional y cometen el adulterio que, en ambos casos significa un acto contrario a la fidelidad matrimonial —esta vez tratándose de un marido vivo—. En ambos casos lo importante es, como se ha dicho antes, el poderoso afecto que inflama los sentimientos de ambos y, en cambio —en oposición al amorío de Dido y Eneas— la unión carnal apenas es evocada y no va más allá de un beso.

Para las necesidades de este trabajo denominaremos este tipo de desvío del amor como amor romántico. Independientemente de la multiplicidad de definiciones y del campo semántico amplio y problemático de este concepto, aquí

⁵ ALIGHIERI, D., *Divina Comedia*, Cátedra, Madrid, 2022, 26ª ed. Traducción y notas L. Martínez de Merlo. Esta cita procede de la nota 58, p. 111.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Para una definición más extensa y más ejemplos literarios véase nuestro trabajo previo: KAZMIERCZAK, M.N., «Diferentes modelos de relaciones afectivas en la literatura de ficción y su potencial educativo. El modelo hedonista», en: Carreira Zafra, Cintia, Kazmierczak, Marcin, Signes, M^a Teresa (eds.), *Inteligencia y tecnología. Retos y propuestas educativas*, Eunsa, Pamplona, 2019, pp. 109-133.

⁸ *Ibidem*, p. 112, nota 85.

⁹ La evaluación de la razonabilidad de la fidelidad a un difunto cae fuera del marco de este trabajo; lo único que importa aquí es que se trata de un ejemplo del deseo afectivo que mueve la voluntad de un modo más fuerte que el discernimiento racional y moral previo.

se utilizará en tanto que la denominación de una aproximación hacia el amor en la cual la única dimensión sobre la que se pretende construir la relación amorosa es la afectiva-sentimental y, a su vez, se descarta la dimensión racional. Así pues, si bien formalmente estos dos modelos parecen diferir sustancialmente puesto que en uno de ellos se pone énfasis en la pasión sexual y en el otro en la pasión afectiva, en el fondo comparten el motivo esencial de su desviación, a saber, el rechazo del gobierno de la razón en su conducta.

3. LA DESVIACIÓN HEDONISTA EN DON JUAN EN EL INFIERNO DE CARLOS FISAS

No cabe duda de que, al tratarse de la *Comedia* de Dante nos aproximamos a una de las obras literarias más influyentes de toda la historia del canon occidental y, aunque de ningún modo pretendamos ofrecer un panorama exhaustivo de las obras inspiradas en la visión del poeta florentino, parece de sumo interés ejemplificar dicha influencia en la literatura posterior; particularmente respecto a las dos modalidades de la desviación del amor carnal mencionadas más arriba. Aunque ello signifique alterar el orden cronológico de las fechas de la publicación de las dos obras elegidas, empezaremos por la más reciente de ellas, para seguir de este modo el orden diegético de la *Comedia*, donde primero se menciona el amor hedonista (Semíramis) y luego el romántico (Dido). Para ello recurriremos al relato breve de Carlos Fisas, *Don Juan en el infierno*, publicado en 2004.

El autor de este relato fue un escritor, historiador y periodista español, que vivió en los años 1919-2010. Uno de sus relatos breves titulado *Don Juan en el infierno*¹⁰, se construye en torno a dos claras intertextualidades¹¹: por un lado, la de la figura de Don Juan y, por el otro, la del viaje dantesco a través del infierno. En ambos casos, sin embargo, se trata de unas reelaboraciones profundamente revisionistas¹², es decir, en la reescritura de los dos motivos se conjugan elementos claramente tributarios respecto a los textos originales con otros que constituyen una modificación sustancial; esto sucede especialmente en el caso de la imagen de Don Juan.

La relación intertextual con la *Comedia* de Dante se hace patente desde la misma estructura del relato, que constituye un viaje a través del infierno a lo largo del cual el protagonista, Don Juan, es llevado por los diferentes espacios

¹⁰ Este relato brece se encuentra en el volumen de diversos cuentos bajo el título común de *Amor y amores*. FISAS, C., *Amor y amores*, Planeta, Barcelona, 2002.

¹¹ Utilizamos este término siguiendo a Genette, especialmente en la obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989. En esta obra el autor, además del concepto de la intertextualidad, utiliza también tales conceptos como «hipotexto» para denominar el texto original (aquí: la *Comedia* de Dante) e «hipertexto» para denominar la versión reelaborada (aquí: *Don Juan en el infierno* de Carlos FISAS y la *No-Divina Comedia* de Zygmunt Krasinski).

¹² Utilizo el concepto de la reescritura en tanto que lectura revisionista siguiendo a Harold Bloom: BLOOM, H., *La cábala y la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1992.

dedicados a los diferentes tipos de pecadores: los lujuriosos, los herejes, los soberbios, los orgullosos, los iracundos, etc. Por otro lado, en este viaje claramente *dantesco* se producen una serie de modificaciones sustanciales: tanto el viajero como el guía no son los mismos: Don Juan sustituye a Dante y el diablo a Virgilio; el viaje solamente abarca el infierno y acaba con la condena definitiva de Don Juan —contrariamente a Dante quien procede su viaje a través del purgatorio hasta el paraíso—. Así mismo, el propio aspecto del infierno tiene cierto carácter revisionista frente al imaginario medieval, plasmado de manera creativa por el autor florentino; el infierno de Carlos Fisas parece más bien un edificio ministerial, gris, frío, exento de llamas porque, como aclara el diablo, «las llamas son hermosas y aquí la hermosura no existe»¹³. Los espacios de los condenados no son círculos sino que parecen encontrarse detrás de unas puertas cerradas, a manera de unos despachos u oficinas¹⁴.

Aunque la exploración de la relación intertextual del presente relato de Carlos Fisas con la del mito moderno de Don Juan no es el objetivo principal de este trabajo, no obstante, merece la pena observar que también en la reelaboración literaria de este personaje se conjugan los aspectos que tiene en común con su «precursor» (o precursores) con aquellos que difieren notablemente de él. Así pues, Don Juan del relato del autor barcelonés, al igual que Don Juan en la obra de Tirso de Molina¹⁵, se define principalmente como un gran seductor. En ambos relatos lleva a cabo numerosas conquistas de las mujeres, que acaban siendo víctimas de un engaño; son seducidas y abandonadas, mientras que «el burlador» procede con su afán insaciable de acumular las conquistas, sin tener en cuenta los sentimientos de las mujeres que va dejando por el camino. Sin embargo, en la versión de Carlos Fisas parece encontrarse la semilla de la deconstrucción de este personaje; nos referimos al hecho de que Don Juan aparezca en el infierno sin un motivo dramático, como, por ejemplo, un muerte prematura en un accidente o un duelo, lo cual parece sugerir que haya muerto por causas naturales. De este modo, uno de los atributos inseparables de la imagen original de Don Juan, a saber, su frívola y despreocupada juventud, parece ser sustituido por una vejez. Un Don Juan *viejo* no es sino prácticamente una negación —o, como ya se había dicho— una *deconstrucción* de la propia idea de donjuanismo que reposa en la imagen juvenil, alegre, graciosamente

¹³ FISAS, p. 67.

¹⁴ Es fácil deducir de esta estética del infierno que el autor no tenía particular predilección por la clase burocrática o política. En esta línea es digno de mencionar el detalle satírico de incluir entre los tipos de los condenados a una categoría nueva, a saber, los políticos. Además, el diablo confiesa que «últimamente hemos tenido de ampliar el local». Véase FISAS, p. 69.

¹⁵ Se trata de la obra teatral atribuida a Tirso de MOLINA, *El burlador de Sevilla*, publicada por primera vez en la primera mitad del siglo XVI. El personaje de Don Juan Tenorio se ha convertido en un poderoso mito moderno con numerosos «hipertextos», tales como la tragicomedia *Don Juan* de MOLIÈRE, la tragedia *Don Juan Tenorio* de José ZORRILLA o la ópera *Don Giovanni* de MOZART, por enumerar solamente los más célebres. La expresión Don Juan o donjuanismo ha sido adoptada por la mayoría de las lenguas modernas.

insolente y hasta en cierto modo entrañable, y que en nuestra lectura del relato de Carlos Fisas se convierte en repugnante y patética.

Sin embargo, la que parecería la aportación más original respecto a la visión de la deformación del amor carnal, que vemos en el Canto V de la *Divina Comedia* (y que, repitamos, bebe de la tradición aristotélico-escolástica) es la vinculación de la actitud hedonista y narcisista hacia el amor carnal con la soberbia. Constatamos esta vinculación en la secuencia del relato en la cual, el protagonista, tras haber aceptado con resignación su condena al infierno —puesto que es consciente de haber optado por el camino del vicio— sin embargo, se sorprende cuando el diablo no se detiene delante del espacio de los condenados por la lujuria. Por el contrario, el guía infernal prosigue su camino para llegar a un último espacio, que es donde se quedará Don Juan condenado a la eterna soledad. Frente a la protesta del condenado, quien considera que al haber sido un conquistador de las mujeres debería estar con los lujuriosos, el diablo responde: «Tú no eres digno de ello. Los lujuriosos tenían pasiones que no supieron controlar, amores pecaminosos, vicios reprobables, pero tú no. No has tenido nunca una sola pasión»¹⁶. Don Juan insiste: «¿Cómo, si he amado cientos de mujeres?», a lo cual el diablo repone: «Las has deshumanizado a todas; para ti ellas no contaban, solo contabas tú. Toda tu vida ha sido una adoración a ti mismo, no has amado nunca a nadie, ni siquiera te has amado a ti»¹⁷. A continuación, Don Juan aún intenta defenderse alegando el haber tenido muchos amigos. Sin embargo, el diablo sigue implacable, demostrándole al condenado su actitud propia de la amistad útil o la amistad de placer (y no de virtud)¹⁸ hacia sus amigos, a los que, en definitiva, les dispensaba un trato utilitario de un modo analógico al que tenía con sus amantes. Frente a ello Don Juan responde con orgullo: «Sí, estaba solo, pero ello me bastaba. No me ha importado nunca estar solo, incluso despreciaba a los demás para estarlo»¹⁹. De ahí el carácter de la condena: «Pues este será tu castigo. Empezarás a arder en este momento y así estarás solo, absolutamente solo, por toda la eternidad»²⁰. Obsérvese que aunque esta escena constituye una clara modificación de la construcción del infierno de Dante, donde no hay ningún círculo dedicado a soberbios (puesto que, parecer ser, que es este el vicio de fondo el que convierte a Don Juan en un ser frío, despiadado y lleno de desprecio

¹⁶ FISIS, p. 71.

¹⁷ *Ibidem*. Es señal de perspicacia psicológica (o del buen conocimiento de las lecturas clásicas) que el autor evoque la falta del amor de sí mismo en Don Juan, como fenómeno paralelo al de la incapacidad de amar a los demás. Recordemos que Aristóteles, en el Libro IX de la *Ética a Nicómaco* aboga por un buen *egoísmo* entendido en términos de ser amigo virtuoso de uno mismo (*Ética a Nicómaco* 1168b), es decir, elegir para sí mismo los mejores bienes según el intelecto (*Ética a Nicómaco* 1169^a). En este sentido «el hombre bueno debe ser egoísta porque, como realiza buenas acciones, se beneficiará personalmente y beneficiará a los demás» (*ibidem*).

¹⁸ Utilizamos aquí la triple clasificación de Aristóteles. Véase el Libro VIII de la *Ética a Nicómaco*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 72.

²⁰ *Ibidem*.

por los demás)²¹, sin embargo, Carlos Fisas aplica hábilmente el mismo procedimiento imaginario que utilizó el poeta florentino al crear sus imágenes del infierno, a saber la ley de contrapaso consistente en castigar a los pecadores por lo contrario de sus pecados o con analogía con ellos²². Tal y como hemos visto en el caso de los lujuriosos, éstos son golpeados violentamente por las ráfagas del viento, del mismo modo que se habían dejado durante sus vidas arrastrar por las ráfagas de sus pasiones. Don Juan de Carlos Fisas, al haber optado por la soledad soberbia durante su vida, es condenado a la soledad eterna. Su vida *contra natura*, en el sentido de una actitud de desprecio hacia la naturaleza social del hombre, que le hace añorar y necesitar la amistad de los demás se prolonga e hiperboliza en ultratumba. Desde este prisma, la visión contemporánea del infierno del autor barcelonés, a pesar de las apariencias de subversión y deconstrucción, en el fondo es estructuralmente dantesca.

En conclusión, en el relato *Don Juan en el infierno* observamos una clara intertextualidad consistente en la continuación de la tarea realizada por Dante en la *Comedia*, a saber, la enumeración de los personajes reales o ficticios que ejemplifican los diferentes vicios (o virtudes, tratándose del Paraíso). Dante, lógicamente, no podía incluir en el infierno a Don Juan por el simple motivo de que este mito moderno no había sido creado aún. Pero es fácil intuir que estaría plenamente de acuerdo con esta «asignación», realizada por el autor barcelonés de nuestra época. Sin duda, lo colocaría, además, en la que hemos denominado como «modalidad hedonista» de la lujuria o «el grupo de Semíramis», al tratarse de un ejercicio de la sexualidad basado en la sensualidad y orientado a la acumulación del placer sexual, sin implicación alguna de la afectividad, puesto que, tal y como se nos sugiere en el texto de Carlos Fisas el protagonista realiza sus conquistas manipulando los sentimientos de sus «víctimas» pero sin implicación afectiva alguna por su parte.

4. LA DESVIACIÓN ROMÁNTICA EN LA *No-Divina Comedia* DE ZYGMUNT KRASINSKI

Otro texto que constituye una interesante reelaboración de la *Divina Comedia* de Dante es la *No-Divina Comedia* de Zygmunt Krasinski (1812-1859). Se

²¹ La soberbia está evocada en la *Comedia* alegóricamente a través de la aparición de las tres fieras en el Canto I, el lince, alegoría de la lujuria; el león, símbolo de la soberbia; y la loba, que representa la codicia; estas tres fieras arrastran al hombre hacia todos los demás vicios. Cf. NARDI, B., *Dal «Convivio» alla «Commedia» (Sei saggi danteschi)*, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma, 1960, p. 290. «(...) nelle tre fiere simboleggianti la concupiscenza, la superbia e, peggiore di tutte, la cupidigia, la “cupiditas”, la lupa “che mai non empie la bramosa voglia”, la “maladetta antica lupa” dalla “dame senza fine cupa”, che ha invaso tutti gli uomini, ma in modo più scandaloso la gente di chiesa».

²² Para un análisis de interés acerca de este concepto véase HERNÁNDEZ DE LAMAS, G. B., «La educación de la justicia: el contrapaso en la comedia dantesca», en: *Prudentia Iuris, Revista de la Facultad de Derecho de la Pontificia Universidad Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 82, 2016, pp. 59-66.

trata de uno de los poetas más importantes del romanticismo polaco, junto con Adam Mickiewicz y Juliusz Slowacki. A estos tres autores en la historiografía polaca se les llama «los tres bardos» o «los tres profetas» de la nación. Nótese que al realizar su obra poética en la primera mitad del siglo XIX les toca enfrentarse con el gran trauma colectivo de su patria, a saber la desaparición de la Mancomunidad Polaco-Lituana en 1795 que, después de varios siglos de prosperidad y poderío político y cultural, es eliminada de un modo inaudito. Los tres poderosos imperios colindantes: Rusia, Prusia y Austria llevan a cabo un reparto del vasto territorio de la mancomunidad haciéndola desaparecer del mapa de Europa, explorando cierta anarquía de la nobleza polaca y su debilidad militar momentánea. Este hito constituye uno de los acontecimientos más traumáticos a la vez que culturalmente fértiles en la historia de Polonia, puesto que obliga a la nación polaca a reivindicar su identidad solamente a través de la cultura, al carecer del estado y sus instituciones. Dicha reivindicación cultural, que incluye tales fenómenos como las formas musicales del folclore polaco convertidas en grandes temas de las composiciones como valsos, mazurcas, nocturnos o polonesas de Chopin, no obstante, encuentra su mayor campo de expansión precisamente en la poesía romántica que hasta hoy en día parece uno de los hitos culturales más influyentes respecto al autocuestionamiento de la identidad nacional de este pueblo centroeuropeo. Dejando a un lado las diversas problemáticas de esta cuestión sumamente compleja limitémonos a hacer constar que uno de los rasgos definitorios del romanticismo polaco es la particular forma de reivindicación y reafirmación de la idea de la nación llamada «el mesianismo polaco»²³ que consiste, a grandes rasgos, en la identificación del martirologio de la nación polaca, privada de su estado y sometida a todo tipo de vejaciones (rusificación, germanización, expropiaciones, destierros en Siberia, etc. como fruto de varios levantamientos fracasados) con el martirio mesiánico de Jesucristo. De este modo, parecen abogar «los profetas de la nación polaca» en sus obras poéticas, a parir de *Libros de la nación polaca y del peregrinaje polaco* de Mickiewicz²⁴ por el sentido del sufrimiento de su nación como expiación por los pecados de todas las naciones del mundo²⁵. Fernando

²³ La figura más destacada, a la vez que sumamente controvertida, que sienta las bases de esta particular ideología místico-nacionalista es Andrzej Towiański, quien, a su vez ejerció una notable influencia sobre el más popular poeta polaco-lituano del romanticismo Adam Mickiewicz, quien popularizó esta idea a través de su poesía. Para un estudio acerca del misticismo de Towiański y su influencia sobre Mickiewicz véase BRIX, M., «Voix et lumières des confins: Nerval et Towiański», en: *Česlovo Milošo Skaitymai*, pp. 183-198.

²⁴ Véase MICKIEWICZ, A., *Libros de la nación polaca y del peregrinaje polaco*, Cátedra, Madrid, 2018.

²⁵ Nótese que otro gran poeta romántico de la época, Cyprian Kamil Norwid, se posiciona en contra del «mesianismo polaco», que le parece una idea extravagante y, en un paso hacia la superación del romanticismo desde las posiciones positivistas, aboga por la idea de la belleza del amor que se manifiesta. Véase el poema *Promethidion* en NORWID, CYPRIAN, Kamil, *Klasyka mistrzów. Cyprian Kamil Norwid. Wybór poezji z opracowaniem*, ed. Ibis, Zychlin, 1918.

Presas González llama la atención sobre el fenómeno de la llamada «Gran Emigración» consistente en el hecho de que muchos grandes intelectuales y artistas haya tenido que emprender el viaje al exilio, especialmente a París, donde «influyeron decisivamente en la creación de una imagen de Polonia de abatimiento y sacrificio que no tardó en dar lugar al fenómeno ideológico conocido como el mesianismo polaco»²⁶.

Así pues, en este particular contexto lleva a cabo su obra literaria el joven conde Zygmunt Krasinski, heredero de uno de los linajes aristocráticos más notables²⁷. Como es fácil intuir, la cuestión del amor carnal no es la única y tal vez ni siquiera la más importante su obra dramática *La No-Divina Comedia*, en la que se plantean grandes cuestionamientos de tales temas como la identidad de la nación, la reflexión (de tintes hegelianos) acerca de la historia, la premonición de la revolución y del advenimiento de la era mesiánica, etc. Sin embargo, la cuestión del amor, como suele suceder en la literatura romántica, constituye también una de las grandes líneas temáticas de esta obra y, de hecho, lo más nuclear de cara a nuestro análisis comparativo sucede en el inicio mismo de la trama²⁸. El drama arranca con una invocación exaltada en honor de la poesía, entendida desde los paradigmas del romanticismo, como una fuerza sobrenatural, misteriosa, que eleva al poeta a la categoría de lo divino, a la vez que lo convierte dramáticamente en un ser solitario e incomprendido. El protagonista, el conde Enrique (que posee rasgos identificables con el propio autor) expresa su admiración por tal visión de la «Poesía»; le rinde homenaje y expresa su deseo de acceder al panteón de los poetas románticos. En contraste con el *pathos* de esta invocación inicial viene a continuación la escena de la boda con una mujer amada y deseada pero no tanto según el paradigma de una exaltación afectiva desmesurada (propia de la visión romántica) sino desde la visión de un amor equilibrado, basado en la fidelidad y en una voluntad racional de construir juntos un hogar. El ángel, que aparece en la escena describe así la esposa: «Esposa, buena y modesta, haz acto de aparición para él y dale a un hijo que nazca en vuestro hogar»²⁹. Este ofrecimiento del ángel parece corresponder con la ética del amor presente en la *Comedia*, según la cual el amor de la mujer, en el que interviene la razón y la visión sobrenatural, tal como se ha dicho en el párrafo introductorio, no solamente no desvía del

²⁶ PRESAS GONZÁLES, F., «La *No-Divina Comedia* de Zygmunt Krasinski» en Cuaderno de Filología Italiana, N° extraordinario, 2000, p. 422.

²⁷ «Fue padrino suyo de bautismo Napoleón Bonaparte, amigo de su padre, Wincent, general del ejército al servicio de Napoleón». *Ibidem*, p. 427.

²⁸ Nótese que la *No-Divina Comedia* es publicada por primera vez en el año 1835, convirtiéndose inmediatamente en una obra inmensamente popular y lanzando a su autor de apenas 23 años a la fama que trascenderá su muerte, pues se trata hasta hoy en día de uno de los autores polacos, junto con los otros «bardos de la nación» más reverenciados y estudiados por sus compatriotas.

²⁹ Todas las citas de la *No-Divina Comedia* proceden de la edición Krasinski, Zygmunt, *Nie-Boska Komedia*, Wolektury.pl, Varsovia, s/f. La traducción de dichas citas es nuestra. La presente cita procede de la página 4.

camino hacia la «el móvil de todas las cosas», sino, por el contrario, es un impulso importante en este camino; eleva el espíritu, lo refina y, al descubrir la bondad del amor humano, lo prepara y lo guía hacia el amor divino. De hecho, en el mismo parlamento, el propio ángel lo explicita: «bienaventurado entre las criaturas, el que tiene corazón; éste aún puede ser salvado» (Krasinski, p. 4). El hecho de que el ángel evoque el concepto del *corazón* en el contexto del amor nupcial hace con que «la referencia a las exigencias de la ética cristiana, con su principal mandamiento del amor de Dios y de prójimo, adquiera una particular importancia»³⁰.

Frente a este ofrecimiento, más bien contrario a la exaltación romántica, el conde responde: «He descendido a las bodas terrenales, pues he encontrado a aquella, con la que había soñado. Maldición sobre mi cabeza si algún día dejare de amarla»³¹. A pesar de la aceptación del ofrecimiento del ángel y de la buena voluntad y deseo de fidelidad ya en esta cita vemos el germen de la que habíamos denominado como «desviación romántica» del amor carnal. Al fin y al cabo, el conde, imbuido de ideas románticas y de deseos de sentimientos y pasiones exuberantes y elevados más allá del límite de lo humano, no puede ocultar cierto desdén por la visión «terrenal» —encarnada y racional a la vez— de un matrimonio cristiano al cual, por consiguiente, «desciende» desde las alturas de sus pretensiones románticas.

Posiblemente aquí ya se plantea una de las líneas del contraste entre los motivos de la *Divina Comedia* y su *No-Divina* reelaboración. Al igual de como sucede en la obra de Dante (incluidos los escritos anteriores a la *Comedia*) la figura femenina le es ofrecida al protagonista como inspiración para la elevación del amor desde el carnal hacia el espiritual —del mismo modo que Beatriz debe llevar a Dante hacia el amor elevado y espiritual, la esposa es el camino hacia el «corazón» que, a su vez, llevará a la salvación al conde Enrique. Corrobora el ángel: «Si cumples con tu juramento eternamente, serás hermano mío delante del rostro del Padre celestial»³². Sin embargo, el conde Enrique al final seguirá a otra doncella³³. Es así puesto que, mientras el ángel ofrece la esposa al noble poeta, los demonios convocan desde el abismo de los condenados, a una amante cuya imagen se corresponderá más con el ideal romántico. Es así que podemos oír el coro de los demonios exclamar: «¡En marcha, alzado al vuelo, fantasmas, corred hacia él! Y tú delante de todos, sombra de ramera, muerta ayer, y hoy refrescada en la niebla y vestida de flores, doncella, amante del poeta, ¡adelante!»³⁴.

³⁰ *Ibidem*, p. 4, nota 11.

³¹ *Ibidem*, p. 5.

³² *Ibidem*, p. 4.

³³ Nótese al margen de estas disquisiciones que la institución del matrimonio no era sinónimo de la inspiración elevada y espiritual por una mujer tampoco para Dante, imbuido del ideal stilnovista. Beatriz, al fin y a cabo, no era más que una imagen idealizada de la mujer. Sin embargo, esta cuestión cae fuera del marco de los objetivos de este trabajo.

³⁴ KRASINSKI, Z., *Nie-Boska Komedia*, Wolektury.pl, Varsovia, s/f., p. 5.

Así pues, los demonios, en una obra de engaño que no hace más que caricaturizar la obra de la creación, envían un alma condenada nota bene por la lujuria (en este caso intuimos que se trataría de la modalidad de la desviación útil, al haberse dedicado al negocio carnal) disfrazada de una doncella hermosa y sublime para seducir al conde Enrique. El ardid resulta manifiesto para el lector en la siguiente acotación: «Una noche nublada. El espíritu maligno bajo la apariencia de una doncella.»³⁵ y también en el parlamento de la propia ramera: «(...) los demonios me empujan al vuelo y obligan a fingir que soy una santa»³⁶.

El protagonista que, detrás de la apariencia de una vida entregada a su esposa y a su hijo (que había nacido mientras tanto), en el fondo, vive una vida de tedio y acedia, puesto que en sus sueños añora la grandilocuencia de un amor romántico y, por eso mismo, es incapaz de gozar de la entrega sencilla y benevolente que le ofrece el matrimonio y la vida de un hogar real. El autor explora brillantemente el dilema de una visión romántica, en la cual la fantasmagoría, lo irracional, lo esotérico y lo misterioso prevalece y desplaza la realidad objetiva, que resulta prosaica y despreciable. Cuando el fantasma de la doncella demoniaca hace el acto de aparición delante de la ventana del caserío del conde Enrique exclama hacia él: «O, amor mío, te traigo la bendición y el deleite —ven conmigo—. O, amado mío, rompe las cadenas terrenales, que te confinan. Yo vengo de un mundo fresco, sin fin, sin noche. Yo soy tuya»³⁷. La esposa del conde, cuya visión no está distorsionada por la exaltación romántica, contrariamente a su marido, percibe que se trata de «un fantasma blanco, como un muerto —los ojos apagados, la voz como un rechinar (...)» (ídem) e intenta retener a su marido en el mundo real: «Enrique, Enrique (...) huele a azufre y al hedor sepulcral. (...) ¡No te dejaré marchar!»³⁸. Mientras tanto, la doncella fantasmal incita al protagonista frontalmente a la confusión entre las dos realidades, la objetiva y la virtual, la del compromiso de un amor oblativo (entendido como entrega mutua e integral³⁹) y la de la fantasmagoría subjetiva, basada en las sensaciones, sentimientos y deseos de grandeza, una realidad de la euforia pasional, atractiva y tentadora, pero basada en el engaño y la mentira. Se dirige al conde en siguientes palabras: «Aquella que intenta retenerte no es más que un espejismo. Su vida es miserable, su amor como una hoja, que perece entre miles de hojas secas, en cambio yo no pereceré nunca»⁴⁰.

Puesto que la semilla de la duda acerca de la veracidad y la bondad de su compromiso matrimonial cae en la tierra fértil de la imaginación inquieta y

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem*, p. 10.

³⁹ Véase la definición del amor oblativo en nuestro trabajo previo KAZMIERCZAK, M. «Diferentes modelos de relaciones afectivas en la literatura de ficción y su potencial educativo. El modelo hedonista». En CARREIRA, C. et al. *Inteligencia y tecnología. Retos y propuestas educativas*. Eunsa, Pamplona, pp. 126-129.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 9.

sentimentalista del protagonista, éste decide abandonar su hogar y seguir apasionadamente a la doncella⁴¹ dejando a su esposa que cae desfallecida con el niño en los brazos.

En las espasmódicas escenas que suceden a partir de este momento la trama del drama romántico sigue girando en torno a la idea original de Dante combinando —al igual que pudimos constatar en el relato de Carlos Fisas— los elementos tributarios con los revisionistas. Así pues, vemos al protagonista seguir a la doncella; esto sucede también en la *Comedia*, pero la doncella de Dante, Beatriz, es alegoría del amor ordenado hacia el bien y la verdad y de la propia ciencia de Dios, es decir la teología. Tanto la ramera como Beatriz apelan a la atracción por la belleza, propia de todo ser humano, pero en la *Comedia* todo ello sucede en armonía y serenidad, donde los afectos y la atracción no están en contradicción con la razón. Además, Beatriz, lleva a Dante al paraíso. En cambio, el cadáver fantasmagórico produce en el conde Enrique un tormento de los sentimientos que rompe la armonía; le seduce con la apariencia falsa de la belleza, detrás de la cual se esconde la mortal fealdad, y, por orden de los demonios, lo conduce a las puertas del infierno no para que emprenda allí el viaje iniciático hacia el purgatorio y el paraíso, sino para que quede atrapado allí para la eternidad.

Sin embargo, el engaño pronto tocará a su fin y el conde será confrontado con la realidad oculta bajo las apariencias. Los paisajes hermosos y excelentes, sobre los que están sobrevolando frenéticamente los amantes extáticos, de repente ceden ante las vistas espantosas de montañas abruptas y oscuros abismos con el acompañamiento del estruendo de los vientos huracanados. Estamos pues ante las puertas del infierno. El repentino cambio del paisaje es acompañado por la aterradora transformación de la doncella:

«¿Qué está sucediéndote?» —exclama con terror el protagonista— «Las flores se desprenden de tus sienes y al caer sobre el suelo se convierten en lagartijas y se deslizan como serpientes (...). Por Dios, el viento ha arrancado el vestido de tus hombros y lo ha rasgado. (...) Lluvia ha desgastado tus cabellos. Huesos desnudos sobresalen de tu vientre. (...) Un relámpago te ha quemado tus ojos»⁴².

En este momento la mascarada toca a su fin. Aparece el demonio y grita hacia la doncella, que se encuentra en pleno proceso de descomposición acelerada: «Vieja, vuelve al infierno. Has seducido un gran corazón, grande y noble, admiración de la gente y de sí mismo. O, gran corazón, sigue a tu amada»⁴³. En este momento, el conde Enrique, al tomar consciencia de que está a punto de sufrir una condena eterna, se dirige a Dios: «Dios mío, ¿acaso me condenarás porque he creído que tu belleza supera (...) la belleza de esta tierra; porque he

⁴¹ Nótese que uno de los significados alegóricos de la doncella fantasmal es la poesía, vía de análisis que, no obstante, en este momento carece de interés para nuestra investigación.

⁴² KRASINSKI, Z., *Nie-Boska Komedia*, Wolelektury.pl, Varsovia, s/f. p. 12.

⁴³ *Ibidem*, p. 13.

corrido detrás de ella y he padecido por ello hasta que me he convertido en un juguete de los demonios?»⁴⁴. En esta exclamación del protagonista podemos observar aquello que, desde la perspectiva de Dante podríamos llamar la parte verdadera de la visión desviada y es que la idea de la búsqueda de la perfección y la belleza absoluta a través de una mujer coincide con la visión de Dante. Sin embargo, según el autor florentino, este afán, tal como ya se ha dicho en varias ocasiones, implica integralmente la afectividad y la razón del sujeto —la razón abierta al conocimiento espiritual y a la gracia—; mientras en el caso del conde Enrique no es más que un impulso radical y programáticamente irracional, que coincide con el paradigma del amor romántico.

Sorprendentemente, aún después de la mencionada invocación a Dios, y tras la trágica toma de conciencia del engaño por parte de los demonios, el protagonista confiesa:

Escuchadme, hermanos, oídme. (...) Se acerca la última hora. La tormenta retuerce las vorágines negras, el mar sube por las rocas y se me acerca. Una fuerza invisible me empuja cada vez más. Por detrás, una muchedumbre se me sube a los hombros y me empuja hacia el abismo⁴⁵.

La fuerza invisible que empuja al conde es precisamente la pasión desordenada, exenta de la orientación de la razón y, por consiguiente, ya no dirigida al Creador, como debería serlo todo amor en la visión de paraíso de Dante, sino una pasión que se persigue a sí misma sin otro objetivo. El protagonista diviniza a la mujer seductora —quien alegóricamente podría representar precisamente la pasión amorosa autorreferencial— y, al divinizarla, paradójicamente, la demoniza, en el sentido de cumplir, a través de ella, con el propósito de los demonios, de desviarlo del amor inscrito en el *ordo amoris*. Por eso en este mismo momento los demonios profieren un grito triunfal: «¡Alegraos, hermanos, alegraos!» El conde Enrique ahora ya se ve completamente atrapado por la fuerza de la pasión desatada: «Es vano luchar» —confiesa— «el deleite del abismo me arrastra. Una conmoción en mi alma. ¡Dios mío, tu enemigo está triunfando!»⁴⁶.

Sin embargo, justo en el momento de cruzar el umbral del abismo de la condenación eterna, como por el contagio de la gracia del sacramento del bautismo que justo en este mismo momento se le está suministrando a su hijo, es salvado por el ángel, quien aplaca a los elementos y se dirige al conde: «En este mismo momento el agua sagrada está bañando la cabeza de tu infante. Vuelve a tu casa y ama a tu hijo»⁴⁷.

A partir de este momento, empieza su periplo humano lleno de sufrimientos y desgracias, que afectan tanto a su familia como a su patria. En primer lugar su esposa sufre una enfermedad mental, como consecuencia de los sucesos

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

descritos más arriba y, particularmente, por el dolor que le causa la infidelidad de su marido. Inicialmente es encerrada en un manicomio, donde finalmente sufre un colapso total y muere. El hijo del conde Enrique, a su vez, se vuelve poeta con la connotación romántica de extremadamente sensible y vulnerable, en realidad, rayando en la locura; de tal manera que no proporciona sostén ni orgullo a su padre en la siguiente secuencia de la trama, en la cual el protagonista abandona su faceta de admirador de la poesía romántica y se convierte en un noble caballero, que debe desempeñar su espada para realizar grandes gestas. Ello sucede porque la patria del conde Enrique es afectada por una revolución violenta anarquista y anticristiana (una suerte de premonición de la revolución bolchevique) a la cual el protagonista intenta ofrecer resistencia liderando un ejército de aristócratas. Sin embargo, los aristócratas decadentes y debilitados pierden la batalla y el conde Enrique es vencido y muere. Así pues, fracasa definitivamente en todas sus empresas humanas. En este sentido quizás podríamos interpretar esta etapa de la trayectoria del protagonista como una travesía por un purgatorio terrenal. Esta simetría con la *Comedia* parece sostenerse en el ordenamiento de los acontecimientos que de algún modo es analógico al periplo de Dante. Don Enrique sale del infierno, cuyo abismo casi llega a engullirlo, para, a continuación, purgar su amor desviado intentando servir lealmente a su familia y a su patria. Tras su derrota trágica de mano de los revolucionarios, que parece simbolizar el límite de la voluntad y la acción humana y la necesidad de abrir la puerta a la gracia sobrenatural, llega el final apocalíptico del drama. Aparece triunfante Cristo cuya mirada fulmina al cruel Pancraccio, el sangriento caudillo de los revolucionarios, quien exclama con último suspiro «Galilae, vicisti»⁴⁸. La victoria definitiva y la segunda llegada de Cristo, aunque suceda en unas circunstancias dramáticas y angustiosas, parece, no obstante, completar el recorrido de la *No-Divina Comedia*, que, se desarrolla en los paisajes terrenales pero que parecen guardar cierto parecido con los del infierno y del purgatorio y que, en este último acto, al introducir la figura del Cristo triunfante, parece anunciar la proximidad de las puertas del paraíso. Sin embargo, también es posible una lectura diferente, en clave de la dialéctica hegeliana, muy en boga en la época romántica. Desde esta lectura el planteamiento del inicio de la trama —un hogar tradicional en el seno de una familia aristocrática conservadora— podría representar la etapa de la *tesis*; la ruina causada por la traición de la esposa —en el plano personal— y por la revolución —en el plano histórico y social— representarían la *antítesis*. A su vez, la segunda llegada del Galileo, marcaría la *síntesis*, cerrando así la particular aplicación de la visión dialéctica hegeliana, expuesta, entre otros, en su *Fenomenología del Espíritu*⁴⁹.

⁴⁸ Grito atribuido a Juliano el Apóstata, emperador romano entre los años 361 y 363, quien intentó combatir el cristianismo y reinstaurar un paganismo de corte neoplatónico.

⁴⁹ Véase HEGEL, G., W. F., *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2017.

Independientemente de la multiplicidad de las lecturas y las interpretaciones posibles de este final, así como de toda la trama de esta obra, la conclusión que se desprende de la lectura comparativa con el texto original de Dante es que la aventura amorosa del conde Enrique con la mujer fantasma correspondería claramente a la modalidad de la desviación amorosa en la *Comedia* que hemos denominado como «el grupo de Dido» o el grupo de pecadores arrastrados por la pasión afectiva y no un deseo sexual. Encontrar un ejemplo de este tipo de amor en una obra del siglo XIX no constituye una excepción sino, más bien una constante, empezando por la emblemática obra de Goethe *Las penas del joven Werther*.

Tras haber constatado la analogía en la actitud hacia el amor en estos personajes y los evocados por Dante en el Canto V del Infierno, en la que hemos denominado modalidad de «amor romántico» merece la pena destacar también dos matices respecto a la aplicación del concepto del amor romántico que hemos utilizado. En primer lugar, la forma cómo se describe la argucia demoníaca consistente en disfrazar a un cadáver repugnante en una doncella hermosa, al parecer, demuestra cierta distancia por parte del autor hacia el ideal romántico —pasional e irracional—. Contrariamente a lo que sucede, por ejemplo, en la novela de Goethe *Las penas del joven Werther*, la imagen descarnada y nauseabunda de la doncella que se descompone, —una clara alusión a la danza de la muerte— no parece constituir una apología del amor pasional; y las consecuencias trágicas que sufre el conde Enrique y su familia, parecerían más cerca de producir un efecto de terror ante el error trágico, propio de la catarsis aristotélica, que un deseo de imitación. Esto demostraría, tal vez, que ya en el seno del periodo romántico y en pleno auge de esta visión surgían voces al menos parcialmente críticas con esta visión del amor.

En segundo lugar, merece la pena destacar un cierto ingrediente nuevo en la reelaboración de la imagen del amor, según los parámetros de «la modalidad de Dido» o del amor afectivo, en el texto de Krasinski, así como en otros autores románticos, entre los que, a pesar de sus particularidades, contamos al autor polaco. Nos referimos al rechazo no solamente de la dimensión racional de la persona en el contexto de la visión del amor —esto ya sucedía a los condenados de Dante: Dido, Tristán e Iseo y los propios Paolo y Francesca— sino también al particular repudio de la dimensión corpórea. Si bien en el caso de los protagonistas que acabamos de evocar, la dimensión afectiva es la que predomina, sin embargo, por así decirlo a remolque de ella se hace presente en el proceso amoroso también la dimensión corpórea-sexual; o bien en forma de una unión carnal apasionada en una cueva (Dido y Eneas) o bien, por lo menos, con un apasionado beso (Tristán e Iseo; Paolo y Francesca). Así pues, tal como ya se ha dicho, podemos hablar aquí de un claro predominio de lo afectivo-sentimental por encima de lo corpóreo-sexual, pero sin que se prescinda del todo de ninguna de las dos dimensiones. Por el contrario, parece que la asombrosa novedad de la visión del romanticismo consiste en la refutación radical y programática no solamente de la dimensión racional, sino también la corpórea-sexual. Si no, ¿cómo entender que la pasión del conde Enrique perdure cuando se da cuenta de que la corporeidad de la hermosa doncella no era más que un espejismo?

¿Cómo explicar la exaltación de Werther, justo antes de suicidarse, al imaginarse a Carlota llorar sobre su tumba y llevar su imagen eternamente en su corazón? ¿Cómo abordar el gesto de Fernando, el protagonista del relato *Los ojos verdes* de Bécquer, de lanzarse en los brazos de la mujer fantasmagórica e incorpórea solo por la infatuación con el brillo de sus ojos y la engañosa dulzura de sus palabras? Podríamos multiplicar estos ejemplos de la literatura del romanticismo, incluida la polaca, como el poema *Switezianka* del tercer bardo de la nación: Juliusz Slowacki, *Lenore* del autor alemán Gottfried August Bürger y muchos más. Teniendo en cuenta este matiz, tal vez resultaría más preciso denominar a los amantes del grupo de Dido en la *Comedia* más bien como *protorrománticos*. Aquí incluiríamos, dicho sea de paso, también a *Romeo y Julieta* de Shakespeare, los protagonistas de *La Celestina* de Fernando de Rojas y muchos otros ejemplos posteriores a Dante y anteriores a Werther. En este sentido, el romanticismo parece llevar la irracionalidad de esta modalidad de la desviación del amor a un extremo no sospechado por sus precursores y que, quizás, podríamos denominar como *contra natura* teniendo en cuenta la naturaleza compuesta —corpórea y psíquica— del ser humano en la antropología aristotélico-tomista⁵⁰.

CONCLUSIONES

Así pues, como hemos podido demostrar, en el Canto V del Infierno en la descripción del círculo de los lujuriosos Dante define contundentemente la causa de la lujuria según el paradigma aristotélico-escolástico en tanto que una desviación irracional del amor carnal (predominio del deseo por encima de la razón). A la hora de ejemplificar los personajes lujuriosos presenta en primer lugar a dos tipos o modalidades de la lujuria: por un lado, aquellos simbolizados por la reina Semíramis cuya actitud hacia el amor hemos denominado como hedonista- y, por otro, «el grupo de Dido», es decir, aquellos que se desviaron del *ordo amoris* al entregarse a la pasión afectiva. A continuación, hemos sometido a un análisis comparativo dos ejemplos de reelaboraciones literarias posteriores (o hipertextos) de la *Comedia* de Dante: *Don Juan en el infierno* de Carlos Fisas, como un ejemplo de reelaboración de la modalidad del amor hedonista y, la *No-Divina Comedia* de Zygmunt Krasinski, de la modalidad del amor romántico. En ambos casos hemos constatado la sorprendente vivacidad de estos motivos —en la reescritura de los cuales se conjugan aspectos perennes con aquellos propios de la época en la que surgen— permitiendo de este modo añadir dos evidencias más, a la larga lista, que demuestran la asombrosa universalidad de la obra del poeta florentino.

⁵⁰ Sería de sumo interés analizar las posibles fuentes (gnósticas, cabalísticas, budistas, puritanas, etc.) de esta anticorporeidad del romanticismo, tarea que, no obstante, está fuera del marco de los objetivos de este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbate, S. (2022). «El orden del amor en la *Divina Comedia*», en: *Conocimiento y Acción*, 2(III), pp. 1-10. <https://doi.org/10.21555/cya.iii.2.2591>
- Alighieri, D. (2022). *Divina Comedia*. Madrid: Cátedra.
- Aristóteles (2008). *Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza.
- Bloom, H. (1992). *La cábala y la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- Brix, M., «Voix et lumières des confins: Nerval et Towianski», en: *Ceslovo Miloso Skaitymain*. pp. 183-198
- Fisas, C. (2008). *Amor y amores*. Barcelona: Planeta.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Hegel, G., W. F. (2017). *Fenomenología del espíritu*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández de Lamas, G. B. (2016). «La educación de la justicia: el contrapaso en la comedia dantesca», en: *Prudentia Iuris, Revista de la Facultad de Derecho de la Pontificia Universidad Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 82, pp. 59-66.
- Kazmierczak, M. (2019). «Diferentes modelos de relaciones afectivas en la literatura de ficción y su potencial educativo. El modelo hedonista», en: Carreira Zafra, Cintia, Kazmierczak, Marcin, Signes, M^a Teresa (eds.), *Inteligencia y tecnología. Retos y propuestas educativas*. Pamplona: Eunsa, pp. 109-133.
- Krasinski, Z., *Nie-Boska Komedia*, Wolelektury.pl, Varsovia, s/f.
- Mickiewicz, A. (2018). *Libros de la nación polaca y del peregrinaje polaco*. Madrid: Cátedra.
- Nardi, B. (1960). *Dal «Convivio» alla «Commedia» (Sei saggi danteschi)*. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.
- Norwid, C. K. (1918). *Klasyka mistrzów. Cyprian Kamil Norwid. Wybór poezji z opracowaniem*. Zychlin: Ibis.
- Presa González, F. (2000). «La *No-Divina Comedia* de Zygmunt Krasinski» en Cuaderno de Filología Italiana, N^o extraordinario, pp. 419-434.

Universitat Abat Oliba CEU, CEU Universities
kazmierczak1@uao.es

MARCIN KAZMIERCZAK

Universitat Abat Oliba CEU, CEU Universities
ccarreiraz@uao.es

CINTIA CARREIRA ZAFRA

[Artículo aprobado para publicación en febrero de 2023]