



## La poética tomista de Dante Alighieri

*The Thomist poetics of Dante Alighieri*

### Resumen

El presente artículo se propone analizar las conexiones que existen entre la técnica poética de la Divina comedia y algunos instrumentos empleados por la teología de Tomás de Aquino. En un primer momento, analizaremos cuál es el fin último del Poema Sacro, pues sólo conociéndolo podremos valorar en su justa medida los medios utilizados para conseguirlo. En segundo lugar, examinaremos la afinidad existente entre los “modos” de escritura de la Commedia y los que se usan en las Sagradas Escrituras y en la doctrina sagrada. En tercer lugar, analizaremos el simbolismo dantesco bajo la luz de la doctrina escolástica de los cuatro significados de las Escrituras. Esta cuestión nos conducirá, a modo de conclusión, a reconocer que la palabra “poeta” es un término análogo, cuyo primer analogado es el “Poeta divino”. Sólo así puede comprenderse rectamente la relación poesía-teología en Dante.

### Palabras clave

Dante Alighieri, Tomás de Aquino, metafísica, poesía, teología

### Abstract

*This article aims to analyse the connections that exist between the poetic technique of the Divina Commedia and some of the instruments used by Thomas Aquinas' theology. First of all, we will analyse the ultimate aim of the Poema Sacro, since only by knowing it will we be able to assess the means used to achieve it. Secondly, we shall examine the affinity existing between the "modes" of writing in the Commedia and those used in the Holy Scriptures and in sacred doctrine. Thirdly, we shall analyse Dantesque symbolism in the light of the scholastic doctrine of the four meanings of the Scriptures. This question will lead us, by way of conclusion, to recognise that the word "poet" is an analogous term, the first analogate of which is the "divine Poet". Only in this way can the relationship between poetry and theology in Dante be properly understood.*

### Keywords

*Dante Alighieri, Thomas Aquinas, metaphysics, poetry, theology*

**Recepción de artículo:** 22-11-2021

**Aceptación del artículo:** 30-12-2021

**ABEL MIRÓ I COMAS**  
Universitat de Barcelona, España

Se licenció en filosofía en la Universidad de Barcelona (2012) obteniendo el premio extraordinario de final de carrera; en esta misma institución, cursó el Máster en Filosofía Contemporánea y Tradición Clásica (2013), que completó también con premio extraordinario. Fue iniciado por el profesor Eudaldo Forment, catedrático de Metafísica de la Universidad de Barcelona (1989-2017), al estudio de la filosofía de Tomás de Aquino; a este autor y, más concretamente, a su metafísica de la belleza, dedicó su tesis doctoral. Sobre este mismo tema ha publicado varios artículos en revistas especializadas y el libro *Las raíces tomistas y agustinianas de la estética de Josep Torras i Bages* (Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2018). Ejerce de profesor en la Universidad de Barcelona, en la Universidad Internacional de Catalunya y en el Instituto Superior de Ciencias Religiosas de Vic, del cual es Secretario Académico.

ORCID  



## INTRODUCCIÓN

Pierre Mandonnet, para justificar su tesis sobre el tomismo de Dante, propone un sistema de interpretación simbólica, que permite explicar a través de la doctrina de Santo Tomás algunas alegorías, imágenes o figuras que se encuentran en la *Divina comedia*<sup>1</sup>. La presencia de elementos simbólicos en el Poema Sacro es algo que no puede negarse; no sólo el mismo Dante reconoce que ha hecho uso de este procedimiento, sino que resulta, además, evidente<sup>2</sup>. Ahora bien, como el simbolismo es un procedimiento arbitrario —se puede simbolizar cualquier cosa mediante cualquier cosa—, se ha puesto en duda que el intento de Mandonnet de reconstruir los razonamientos simbólicos del Alighieri y de probar mediante ellos que ‘Dante fue un fiel discípulo de Tomás de Aquino’<sup>3</sup> sea concluyente; esta crítica es la que Étienne Gilson, en su libro *Dante y la filosofía*, dirige al dominico francés<sup>4</sup>.

Nuestro propósito no es intervenir en la discusión historiográfica sobre el tomismo de Dante, ni ofrecer una interpretación simbólica a algún punto enigmático del Poema. Lo que nos proponemos poner de relieve es una cuestión previa: la conexión o afinidad entre los elementos que constituyen la poética de Dante —entre los cuales está el uso de un sentido alegórico más allá del literal— y algunas doctrinas filosóficas y teológicas de Santo Tomás. Si esta conexión, filosóficamente posible, responde o no a una realidad histórica, es un problema que dejaremos de lado.

Dividiremos el presente estudio en tres partes. En primer lugar, examinaremos el fin último de la *Commedia*, pues el fin es quien determina los medios que deben seguirse para alcanzarlo; observaremos que el fin supremo del universo corpóreo según el Aquinate coincide con el de la obra de Dante: la “gloria de Dios”. Nos percataremos, además, de algo sorprendente: Dante, a la hora de explicar la refulgencia de la “luz divina” sobre el universo, demuestra un sólido conocimiento de la doctrina tomista del “esse” como acto, ignorada, por cierto, por muchos comentaristas insignes de Santo Tomás<sup>5</sup>.

En segundo lugar, nos ocuparemos de la cuestión de los “modos” de escritura de la *Commedia*, que coinciden con las modalidades que Santo Tomás —en sus comentarios a las *Sentencias de Pedro Lombardo* y al *Libro de los Salmos*— identifica en las Sagradas Escrituras y en la doctrina sagrada.

En tercer lugar, examinaremos la cuestión del simbolismo a la luz de la doctrina escolástica de los cuatro sentidos de la Escritura Sagrada. Esta cuestión nos conducirá a la conclusión general de esta obra, y es que las semejanzas y las diferencias entre el proceder de Dante y el de la teología tienen un mismo origen metafísico, y es el hecho que el término “poeta” o “creador” no designa a una realidad *predicamental*, sino *transcendental*, sujeta a varios grados de perfección; “poeta” y “poesía” no son nombres unívocos, sino análogos. En un epílogo, se ilustrará la conclusión mediante el ejemplo de la simbología numérica que Mandonnet atribuye a la *Commedia*.

### 1. EL FIN ÚLTIMO DE LA DIVINA COMMEDIA: “LA GLORIA DI COLUI CHE TUTTO MOVE”

Dante sabía que, en el orden práctico —que incluye tanto a la moral como al arte—, el fin es el que determina los medios, esto es, la modalidad de la obra:

Como en las obras de arte [in operabilibus] el principio y causa de todo es el último fin, que mueve en primer lugar al agente, es razonable que toda la razón de aquellas cosas que están ordenadas al fin deba tomarse de este mismo fin. Pues una sería la manera de cortar un árbol para edificar una casa, y otra, para construir un barco<sup>6</sup>.

El fin último de la *Commedia*, según Pierre Mandonnet, es aquel que la teología sitúa como el canto universal de toda la creación: la gloria de Dios.<sup>7</sup> Este fin, con versos solemnes, viene anunciado al comienzo del Paradiso:

*La gloria di Colui che tutto move  
per l'universo penetra e risplende  
in una parte più e meno altrove*<sup>8</sup>.

El propio Poeta, comentando estos versos en su carta a Can Grande de la Scala, afirma que el resplandor de la gloria divina por todas las partes del universo es algo que puede probarse tanto por la razón como por la autoridad. Por la razón:

1. Mandonnet, 1935; Mandonnet, 1911, 287-309.

2. Alighieri, Dante, Epístola XIV. A Cangrande Scaligero, n. 20.

3. Mandonnet, 1935, 277.

4. Gilson, 2011.

5. ‘No siempre los que se profesan “tomistas” han tenido la conciencia explícita de aquella caracterización del “esse” como acto y perfección [...]. Domingo Báñez señaló con profundidad esto, y también el “olvido del ser” por parte de los tomistas, en un extraordinario pasaje [...], en el que el célebre comentador dice: “esto es lo que frecuentísimamente clama Santo Tomás, y que los tomistas no quieren oír: que el ser es la actualidad de toda forma o naturaleza (Báñez, Domingo, Scholastica Commentaria in Primam Partem Summae Theologiae, q.3, a.4)’. Canals, 1981, 203-204.

6. Alighieri, Dante, De Monarchia, I, n. 4. En este punto, Dante expresa claramente el pensamiento de Aristóteles y de Santo Tomás: ‘Entre todas las causas el fin obtiene la primacía, y por él las demás causas son causas en acto [causae in actu], porque el agente no actúa si no es por el fin [propter finem], como ya se demostró. Pero la materia se reduce al acto de la forma [actum formae] por medio del agente [ex agente]; por eso la materia se constituye en acto [fit actu] en materia de esta cosa [huius rei materia], y semejantemente la forma en forma de esta cosa [huius rei forma] por la acción del agente [per actionem agentis] y, por consiguiente, por el fin [per finem]. Además, el fin posterior es la causa de que el fin precedente se intente como fin, ya que nada se mueve hacia el fin próximo si no es por [propter] el fin postrero’. Santo Tomás, Summa contra Gentiles, III, cap. 17, ad fin.

7. Mandonnet, 1935, 137-147.

8. ‘La gloria de Aquel que todo lo mueve, por el universo penetra y resplandece, en unas partes más y menos en otras’. Alighieri, Dante, Divina comedia, Par., I, 1-3.

Todo lo que es [*omne quod est*] o bien tiene el “*esse a se*” o bien “*ab alio*”. Pero consta que tener el “*esse a se*” no conviene más que a uno, esto es, al primero, al principio, que es Dios; pues tener el “*esse*” no implica “*per se necesse esse*”, y “*per se necesse esse*” no compete sino a uno, es decir, al primero, al principio, que es la causa de todas las cosas [*causa omnium*]; por lo tanto, todas las cosas que existen más allá de este uno tienen el “*esse ab aliis*”<sup>9</sup>.

A continuación, presenta una versión alternativa del mismo argumento; en este caso, no parte de un juicio universal, sino de una realidad concreta:

Si se toma lo último en el universo o cualquier otra cosa, resulta manifiesto que tiene el “*esse*” “*ab aliquo*”; y éste [otro], por el cual el primero tiene el “*esse*”, o bien lo tiene “*a se*” o bien “*ab aliquo*”. Si lo tiene “*a se*”, entonces es el primero; si “*ab aliquo*”, se plantea de nuevo la alternativa: o bien lo tiene “*a se*” o bien “*ab aliquo*”. Y como esto supondría un proceso infinito en las causas eficientes, como se prueba en el libro segundo de la *Metaphysica*, debe llegarse a un primer principio o causa, que es Dios<sup>10</sup>.

La conclusión que Dante extrae de estos argumentos es que quien está infundiendo el *esse* a todas las cosas es, en último término, la divinidad:

Y así, de manera mediata o inmediata, todo lo que es [*omne quod est*] tiene el *esse* de Dios; pues, como la causa segunda recibe el “*esse*” de la primera, influye sobre lo causado por ella a la manera del [espejo] que recibe y refleja el rayo [de luz], por lo que la causa primera [*causa prima*] es más causa [*magis causa*]. Y esto es lo que se dice en el *Liber de causis*: ‘toda causa primaria influye más sobre su efecto, que la causa universal segunda’<sup>11</sup>.

Después de leer estos fragmentos, cuya semejanza doctrinal y terminológica con la metafísica de Santo Tomás resulta sorprendente, es necesario que nos preguntemos: ¿entiende el Poeta el “*esse*” en el mismo sentido técnico que el Aquinate, es decir, no como el mero hecho

de presente en la realidad, sino como “*actualitas omnium actuum*”<sup>12</sup> y, por esto mismo, como “*perfectio omnium perfectionum*”<sup>13</sup>? ¿Reconoce en todo lo que tiene el “*esse*” por otro o “*ab alio*” —es decir, en toda criatura— una composición acto-potencial entre “*id quod est*” y “*esse*”?<sup>14</sup> ¿Considera el “*esse*” como una perfección susceptible de ser participada según diversos grados, dependiendo de la capacidad de la esencia para recibirlo?<sup>15</sup>

Comentando qué significa, en la primera estrofa del *Paradiso*, que la gloria divina penetra y resplandece por el universo ‘*in una parte più e meno altrove*’<sup>16</sup>, Dante reconoce explícitamente que el “*esse*” es una perfección graduada y, además, el fundamento de toda perfección ulterior; es especialmente relevante esta declaración, porque con ella el Alighieri se adhiere a la “verdad fundamental” de la metafísica tomista, por decirlo con la expresión de Fray Norberto del Prado<sup>17</sup>:

Vemos a algunas cosas ser en un grado más excelente, y a otras en uno de inferior [*videmus aliquid in excellentiori gradu esse, aliquid vero in inferiori*]; esto resulta patente en el cielo y en los elementos, el primero de los cuales es incorruptible, mientras que los segundos son corruptibles<sup>18</sup>.

Aquí se establece una proporcionalidad entre el grado de “*esse*” y el grado de excelencia: una cosa es más o menos perfecta según la mayor o menor intensidad con que esta cosa participa del “*esse*”. Mediante esta afirmación, parece que el Poeta no hace nada más que reformular el siguiente fragmento de la *Summa contra Gentiles*:

Según el grado con que una cosa tiene el *esse*, es su grado de excelencia [*secundum modum quo res habet esse, est suus modus in nobilitate*], ya que una cosa se dice que es más o menos excelente, en la medida que su “*esse*” es contraído a un grado especial de excelencia mayor o menor [*esse contrahitur ad aliquem specialem modum nobilitatis maiorem vel minorem*]<sup>19</sup>.

9. Alighieri, Dante, Epistola XIV. A Cangrande Scaligero, n. 20.

10. Alighieri, Dante, Epistola XIV. A Cangrande Scaligero, n. 20.

11. Alighieri, Dante, Epistola XIV. A Cangrande Scaligero, n. 20.

12. Santo Tomás, De Potentia, q.7, a.2, ad 9.

13. Santo Tomás, De Potentia, q.7, a.2, ad 9. Domingo Báñez, comentando un pasaje célebre del Angélico sobre la doctrina del “*esse*”, caracteriza la “existencia” —que él identifica con el “*esse*” o *actus essendi*”— como ‘aquello por lo que formalmente la cosa se entiende fuera de sus causas [...] o como aquello por lo que la cosa se constituye fuera de la nada’. Báñez, Domingo, Scholastica Commentaria in Primam Partem Summae Theologiae, q.3, a.4. Para Báñez, igual que para Santo Tomás, el “*esse*” o “existencia” no es el hecho de estar fuera de las causas o de estar constituido fuera de la nada, sino “aquello por lo que” algo está fuera de las causas o se encuentra presente fuera la nada; es la causa de la existencia fáctica. Para más información acerca de esa cuestión: Forment, 1985.

14. Santo Tomás, De substantiis separatis, cap. 9, in c.

15. ‘Quandocumque aliquid praedicatur de altero per participationem, oportet ibi aliquid esse praeter id quod participatur. Et ideo in qualibet creatura est aliud ipsa creatura quae habet esse, et ipsum esse eius; et hoc est quod Boetius dicit in Libro De Hebdomadibus quod “in omni eo quod est citra primum, aliud est esse et quod est”. Santo Tomás, Quodlibet II, q.2, a.1, in c. ‘Illud quod habet ignem et non est ignis, est ignitum per participationem, ita illud quod habet esse et non est esse, est ens per participationem’. Santo Tomás, Summa Theologiae, I, q.3, a.4, in c.

16. Alighieri, Dante, Divina commedia, Par., I, 3.

17. ‘Esta verdad que es el máximo fundamento de la doctrina filosófica de Santo Tomás, a la que tratamos de aclarar, comprende dos partes, cada una de las cuales se infiere necesariamente a partir de la otra, como si, mediante su opuesta, brillara [elucescit] más. La primera parte de esta verdad dice así: “En Dios, el *esse* y la esencia son lo mismo [In Deo esse et essentia sunt idem]”. Pero la segunda parte: “En todas las otras cosas la esencia de la cosa difiere de su *esse* [In omnibus aliis differt essentia rei et esse eius]”. Prado, 1911, p. 3; Prado, 1910.

18. Alighieri, Dante, Epistola XIV. A Cangrande Scaligero, n. 23. Sobre la permutación de los elementos entre sí, véase: Santo Tomás, Super Meteora, I, cap. 1.

19. Santo Tomás, Summa contra gentiles, I, cap. 28, n.2.

Conviene destacar, además, que esta refulgencia graduada de la luz divina o gloria divina en el universo se asocia directamente al “esse”: *‘divinus radius, seu divina gloria, per universum [...] resplendet quantum ad esse’*<sup>20</sup>. La metafísica del “esse” se revela, al mismo tiempo, como una metafísica de la luz, pues, como indica el Aquinate, una cosa tiene luz en la misma medida que está en acto, y todo acto, en último término, remite al “esse”, que es *‘actualitas omnis formae vel naturae’*<sup>21</sup>.

Para comprender la relación entre el “esse” y la luz debemos examinar, en primer lugar, cómo se define la luz: ‘la luz, en las cosas sensibles, es el principio de la visión [*principium videndi*]; por esto, aquello por lo que algo es conocido de algún modo [tanto en el ámbito sensible como en el inteligible] se llama luz’<sup>22</sup>. Pero la cognoscibilidad de toda cosa se funda en su actualidad: ‘cualquier cosa es conocida por el hecho que está en acto [*unumquodque cognoscitur per id quod est in actu*]; y, por este motivo, la misma actualidad de la cosa es una cierta luz suya [*ipsa actualitas rei est quoddam lumen ipsius*]’<sup>23</sup>.

En el siguiente pasaje paralelo se introduce, además, la noción de forma: ‘todo se conoce por su forma, y en tanto que está en acto, de donde cuanto tiene de forma y de acto, tanto tiene de luz [*quantum habet de forma et actu, tantum habet de luce*]’<sup>24</sup>. No obstante, advierte Santo Tomás, la forma no debe confundirse con la actualidad o luminosidad primaria del ente creado: ‘la forma tampoco es su “esse” [...]; la forma se compara con el “esse” como la luz con el brillar [*sicut lux ad lucere*], como la blancura con el ser blanco [*album esse*]’<sup>25</sup>. Así como el brillar es el ejercicio del acto de la luz, y el ser blanco el ejercicio del acto de la blancura, ‘la forma se compara con el “esse” como con su acto’<sup>26</sup>.

A continuación, explica que la forma, para las sustancias compuestas de materia y forma, es *‘principium essendi’*, pero que esto no debe entenderse en el sentido que sea causa eficiente del “esse”, sino el principio en virtud del cual la sustancia natural entera puede constituirse como sujeto, receptáculo o —en sentido analógico— causa material de su actualidad primera; para aclarar esta doctrina, vuelve a utilizar, una vez más, un ejemplo lumínico, comparando el “esse” con la luz sensible y la forma con la transparencia del aire:

En las cosas compuestas de materia y forma, se dice que la forma es el principio del “esse” [*principium essendi*], porque la forma perfecciona y completa a la sustancia, la cual tiene como acto el

“esse”; de modo análogo, la transparencia es para el aire como el principio de su brillar, porque hace al aire sujeto propio de la luz<sup>27</sup>.

La luz o actualidad que pertenece a la forma y, a través de la forma, a la totalidad de la sustancia, en el caso que hablemos de realidades materiales o naturales, es una luz o actualidad recibida, participada, limitada:

Así como el efecto está en acto por su causa, [el efecto] es iluminado y es conocido, por eso mismo, por su causa. Pero la causa primera, siendo acto puro sin ninguna potencialidad añadida, es la pura luz por la cual todas las otras cosas son iluminadas y devienen cognoscibles<sup>28</sup>.

En el acto, luz o “esse” de toda criatura, brilla, por decirlo al modo poético de Dante, *‘la luce del suggel’*<sup>29</sup>, a saber, un “sello” del rayo de Dios: ‘toda forma es una cierta participación por semejanza del “esse” divino, que es acto puro’<sup>30</sup>. En todas las cosas creadas, debido a su constitutiva luminosidad, de algún modo se revela una refulgencia, un destello, una incandescencia, de la misma luz: ‘las cosas, pues, que son ciertos actos, pero no puros, son luminosas [*lucentia*], pero no luz; en cambio, la divina esencia, que es acto puro [*actus purus*], es la misma luz [*ipsa lux*]’<sup>31</sup>. La “divina claritas” o “divina gloria” resplandece en las distintas partes del universo, según el grado o proporción con que la forma de cada una de estas partes participa del “esse”: ‘toda forma, por la cual la cosa tiene el “esse”, es una cierta participación de la “claritas” divina’<sup>32</sup>. Y para evidenciar que esta lectura de Dante según los principios fundamentales de la metafísica tomista no es una sobreinterpretación, podemos remitirnos a las propias palabras del Poeta: ‘toda perfección es un rayo del primer “Esse”, en el cual se encuentra el sumo grado de perfección [*summo gradu perfectionis*]’<sup>33</sup>.

Esta misma conclusión —la “divina gloria” resplandece por todas las partes del universo con diversos grados de intensidad— también puede probarse por autoridad:

Dice el Espíritu Santo a través de Jeremías: ‘¿Por ventura no lleno [*impleo*] yo el cielo y la tierra?’<sup>34</sup> Y en el Salmo: ‘¿Adónde me refugiaré de tu espíritu? ¿Y adónde me esconderé de tu rostro? Si ascendiere en los cielos, allí estás tú; si descendiera hasta los infiernos, allí te encuentro; si al rayar la aurora me pusiere alas, etc’<sup>35</sup>

20. Alighieri, Dante, Epistola XIV. A Cangrande Scaligero, n.23.

21. Santo Tomás, Summa Theologiae, I, q. 3, a.4, in c.

22. Santo Tomás, Super I Epistolam B. Pauli ad Timotheum lectura, cap. 6, lect. 3.

23. Santo Tomás, Super De causis, lect. 6.

24. Santo Tomás, Super I Epistolam B. Pauli ad Timotheum lectura, cap. 6, lect. 3.

25. Santo Tomás, Summa contra Gentiles, I, c. 54.

26. Santo Tomás, Summa contra Gentiles, I, c. 54.

27. Santo Tomás, Summa contra Gentiles, I, c. 54.

28. Santo Tomás, Super De causis, lect. 6.

29. Alighieri, Dante, Divina commedia, Par., XIII, 75.

30. Santo Tomás, In libros Physicorum, I, lect. 15, n.7.

31. Santo Tomás, Super I Epistolam B. Pauli ad Timotheum lectura, cap. 6, lect. 3.

32. Santo Tomás, In De divinis nominibus expositio, cap. IV, lect. 5.

33. Alighieri, Dante, Epistola XIV. A Cangrande Scaligero, n.26.

34. Jr 23, 24.

35. Ps 138 (139), 7-9.

. Y la Sabiduría dice que 'el Espíritu del Señor ha llenado [replevit] la faz de la tierra'<sup>36</sup>. Y el Eclesiástico en el capítulo cuarenta y dos: 'la obra del Señor está llena de su gloria [gloria Domini plenum est opus ejus]<sup>37</sup>'<sup>38</sup>.

El reflejo de la gloria divina en las criaturas es una de las dos cosas que —según indica Santo Tomás en un texto que está en perfecta armonía con la doctrina de Dante que estamos explicando— hay que conocer de Dios:

Dos cosas es necesario conocer sobre Dios. Primera, la gloria de Dios, en la cual es glorioso; y segunda, su obra. Si contemplamos los cielos corporales, estos nos anuncian la gloria de Dios, porque en ellos hay una maravillosa y ordenada distinción, que es una cierta redundancia [redundantia] sobre ellos de su infinita gloria: 'la belleza de los cielos, la gloria de las estrellas, el Señor iluminando el mundo desde las alturas [mundum illuminans in excelsis Dominus]<sup>39</sup>. Y así como el sol, iluminando, es contemplado a través de todas las cosas, la obra del Señor está llena de su gloria; por esto, los cielos materiales [en el Salmo] se dice que indican la gloria de Dios [...] en su belleza, por la cual se juzga mucho mejor a su artífice'<sup>40</sup>.

De hecho, todo el universo corpóreo fue creado con el fin de transparentar en su belleza la gloria del Creador:

Todo el universo, con cada una de sus partes, se ordena a Dios como a su fin, en cuanto que, en ellas, mediante una cierta imitación de la bondad divina, se representa la gloria de Dios; sin embargo, las criaturas racionales tienen a Dios como fin de un modo especial, ya que lo pueden alcanzar mediante su operación, conociendo y amando'<sup>41</sup>.

Dante, consciente que la "divina gloria" es el fin último del universo tomado en su conjunto y en cada una de sus partes singulares —la primera estrofa del *Paradiso* es explícita— consagra su *Commedia* a este mismo fin; todos los otros fines secundarios quedan supeditados a él. Podríamos encontrar una tensión entre lo que acabamos de afirmar

y las palabras del mismo Dante en su carta a Can Grande, en las que deja entrever su gran pasión por reformar la sociedad cristiana, cosa que sólo considera posible mediante la reforma de la vida de los individuos, a saber, mediante la corrección de los vicios y la práctica de las virtudes:

El fin del todo y el de la parte [se está refiriendo a la *Commedia*] es apartar a los que viven en esta vida del estado de miseria [statu miseriae] y conducirlos hasta el estado de felicidad [statum felicitatis]. El género filosófico, al que pertenece la totalidad del poema y cada una de sus partes, es el género moral o ética [morale negotium sive ethica], pues la obra en su totalidad no se ordena a la especulación [non ad speculandum] sino a la obra [sed ad opus]<sup>42</sup>.

Todo el Poema sacro, como ponen de relieve su estructura y contenido, está orientado a hacer consciente el hombre de las consecuencias de sus acciones más allá de la vida presente<sup>43</sup>: el Infierno, muestra el castigo de los pecados<sup>44</sup>; el Purgatorio, la expiación de la pena temporal debida a los pecados ya perdonados; y el Paraíso, la recompensa final por el bien realizado aquí abajo. Se trata de una predicación muy completa: el Infierno engendra el temor; el Purgatorio, la esperanza; y el Paraíso, la esperanza por la felicidad celestial: 'Satiabor cum apparuerit gloria tua'<sup>45</sup>.

En el transcurso de su poema, Dante no cesa de interpelar a sus auditores con advertencias apasionadas:

*Chiamàvi'l cielo e intorno vi si gira,  
mostrandovi le sue bellezze eterne,  
e l'occhio vostro pur a terra mira:  
onde vi batte chi tutto discerne*<sup>46</sup>.

Este tipo de pasajes, que abundan en la *Commedia*, podrían recogerse, según Mandonnet, bajo el título de: "Dante predicador"<sup>47</sup>. Dante concibe su poesía como un medio de apostolado; las seducciones de su arte están completamente subordinadas a sus objetivos misioneros. Al final de todo, en el último canto del *Paradiso*, pide a la gloria divina que le permita conservar en la memoria una refulgencia, una incandescencia, un resplandor de ella; el fin de esta petición, como explica él mismo, es

36. Sb 1, 7.

37. Sir, 42, 16.

38. Alighieri, Dante, Epistola XIV. A Cangrande Scaligero, n.22.

39. Sir, 43, 10.

40. Santo Tomás, Super Psalmo XVIII, n.1.

41. Santo Tomás, Summa Theologiae, I, q.65, a.2, in c.

42. Alighieri, Dante, Epistola XIV. A Cangrande Scaligero, nn.15-16.

43. 'El tema de toda la obra, considerado literalmente, es simplemente el estado de las almas después de la muerte, pues todo el desarrollo de la obra gira alrededor de este tema. Pero, si consideramos la obra alegóricamente, el tema es el hombre sometido, por los méritos y los deméritos de su libre albedrío, a la justicia del premio y del castigo'. Alighieri, Dante, Epistola XIV. A Cangrande Scaligero, n.8.

44. Santo Tomás, comentando unas palabras del Salmo 54 (55) —"descendant in inferum viventes [16]"—, muestra los beneficios morales que se siguen de la consideración de los castigos de los réprobos: "Desciendan los que viven", en una vida de justicia, "al Infierno" por medio de la consideración, según aquello que dice Isaías: "En la mitad de mis días, descenderé hasta las puertas del Infierno [Is, 38, 10]". Y así, por consideración de las penas, y con el fin de evitarlas, descienden viviendo y no descenderán muriendo [descendunt viventes non descendunt morientes]. "Acuérdate de tus novísimos, y nunca jamás pecarás [Sir 7, 40]". Santo Tomás, Super Psalmo 54, n. 13.

45. Ps 16 (17), 15. Esta misma idea es manifestada por la figura del Águila, símbolo del Imperio, que el Poeta encuentra en el sexto cielo del *Paradiso*, el de Júpiter: 'Per esser giusto e pio / son io qui esaltato a quella gloria / che non si lascia vincere a disio'. Alighieri, Dante, Divina commedia, Par., XIX, 13-15.

46. 'Os llama el cielo y en torno vuestro gira, mostrándoos sus bellezas eternas, y vuestros ojos solamente miran hacia la tierra, por lo cual os castiga Aquel que todo lo ve'. Alighieri, Dante, Divina commedia, Purg., XIV, vv. 148-151.

47. Mandonnet, 1935, 144.

poder dejar constancia, para las generaciones futuras, de su victoria, esto es, de la victoria de la gloria divina en la vida de Dante, quien, después de haber sido rescatado de la “selva oscura”<sup>48</sup> en la que se había perdido, devino un espejo irradiador del “divinus radius”:

*O somma luce, che tanto ti levi  
da' concetti mortali, a la mia mente  
ripresta un poco di quel che parevi,*

*e fa la lingua mia tanto possente,  
ch'una favilla sol de la tua gloria  
possa lasciare a la futura gente;*

*chè per tornare alquanto a mia memoria  
e per sonare un poco in questi versi,  
più si conceperà di tua vittoria*<sup>49</sup>.

Este fragmento es especialmente relevante para comprender la subordinación del fin ético o moral de la *Commedia* a su auténtico fin último; si Dante quiere reformar los individuos y, a partir de ellos, el conjunto de la sociedad cristiana, es para conseguir que en los unos y en la otra brille con mayor intensidad la “divina gloria”, que es el fin último de todo el universo<sup>50</sup>.

## 2. LOS “MODOS” DE ESCRITURA DEL POEMA SACRO. EL “MODUS LAUDATIVUS”.

La poética de Dante, que determina la modalidad de la obra producida, está ordenada al fin que el artista persigue con dicha obra, y este fin,

como acabamos de ver, es esencialmente religioso y teológico. Dominado por sus ideas fundamentales, la *Commedia* no únicamente depende de la teología en lo que atañe a su materia o contenido, sino también en su misma técnica, a saber, en las condiciones fundamentales que Dante impone a su poética. Mandonnet, dando un paso más, no sólo sostiene que la técnica poética de Dante depende de la teología, sino, más específicamente, de la teología de Santo Tomás:

El Poeta se dirige aquí a su guía ordinario, Santo Tomás de Aquino. A decir verdad, habría podido encontrar la mayor parte de los datos que necesitaba en la teología común de su tiempo; sin embargo, como en la materia de su obra es tributario del pensamiento de Santo Tomás, no hay duda de que es también extrajo de la misma fuente las indicaciones le sirvieron para constituir su poética<sup>51</sup>.

En la técnica poética, deben distinguirse dos aspectos principales: los “modos” o “estilos” de escritura, que vienen condicionados por la naturaleza del contenido que quiere expresarse; y los distintos sentidos del texto. Empecemos ocupándonos del primer aspecto.

Santo Tomás habla acerca de los distintos “modos” de proceder de la doctrina sagrada en su *Comentario a las Sentencias de Pedro Lombardo*<sup>52</sup>—una obra de juventud—, pero no en la *Suma Teológica*—que escribe al final de su vida—, donde aplica a esta disciplina un procedimiento estrictamente científico. Más adelante, la enumeración de los “modos” vuelve a aparecer en el prólogo del *Comentario* a los Salmos, que es una de sus últimas obras; aquí, sin embargo, ya no describe los “modos” de la ciencia sagrada, sino los que se encuentran en las Sagradas Escrituras, y que sólo por un equívoco, también devinieron los “modos” de proceder de la teología, antes de la introducción de un método racional a esta ciencia<sup>53</sup>.

48. Alighieri, Dante, *Divina commedia*, Inf., I, 2.

49. ‘Oh suprema luz que tanto te elevas sobre los conceptos mortales, vuelve a dar a mi mente un poco de la imagen con la que te me apareciste y haz tan poderosa mi lengua, que al menos un destello de tu gloria pueda dejar a la gente futura; pues, si vuelve de algún modo a mi memoria para resonar un poco en estos versos, más se comprenderá tu victoria’. Alighieri, Dante, *Divina commedia*, Par., XXXIII, 67-75.

50. La vida virtuosa, esto es, la vida vivida de acuerdo con la razón, contribuye a la realización de la perfección a la que está ordenada la naturaleza humana; gracias a ella, uno participa en mayor medida de las perfecciones divinas y, consiguiente, deviene más apto para traslucir, para manifestar la “gloria divina”. Sobre el origen tomista de esta idea: Ocampo, 2021, 167-168; Derisi, 1951, 69-70, 105-125.

51. Mandonnet, 1935, 152.

52. ‘¿El modo de proceder [modus procedendi] [en teología] es el propio de una obra de arte [artificialis]? Yo respondo: el método que conviene a cada ciencia se debe descubrir por el examen de su materia [...]. Los principios de esta ciencia deben considerarse en función de su materia [...]. Pero los principios de esta ciencia son recibidos por revelación; por esto, aquel que los da a conocer debe expresarlos a modo de revelación [revelativus], como en las visiones de los profetas, y aquel que los recibe a modo de oración [orativus], como en los Salmos. Ahora bien, el hábito de la fe, más allá de esta luz infusa [lumen infusum], se dirige distintamente, por la enseñanza del predicador, a unos objetos determinados de creencia [...], del mismo modo que la inteligencia de los primeros principios naturalmente inscritos [en la mente] [intellectus principiorum naturalium inscriptorum] es determinada por los objetos que recibimos a través de los sentidos. Pero la verdad de la predicación es confirmada por los milagros [per miracula] [...]; es necesario, pues, que esta ciencia se exprese mediante un modo narrativo [narrativus], para explicar aquellos signos que procuran a la fe una confirmación. Además, como estos principios no están proporcionados a la razón humana según su estado de vía [secundum statum viae], en el que no acostumbra a recibir nada que no venga de las cosas sensibles, es necesario que ella sea conducida como por la mano [manuducatur] a conocer mediante semejanzas de las cosas sensibles: conviene, pues, que el modo de esta ciencia sea metafórico o simbólico o parabólico [oportet modum istius scientiae esse metaphoricum, sive symbolicum, vel parabolicum]. A partir de estos principios, la ciencia sagrada pretende tres cosas [ad tria proceditur]. Primera, la destrucción de los errores, cosa que no puede hacerse sin argumentos; es necesario, por tanto, que el modo de esta ciencia sea argumentativo [argumentativum]: ya sea por autoridades, por razones o por semejanzas naturales [tum per auctoritates, tum etiam per rationes et similitudines naturales]. La segunda cosa que se pretende es la instrucción de las costumbres [instructionem morum], por lo cual debe adoptar un modo preceptivo [praeceptivus], como en la ley; conminatorio y promisorio [comminatorius et promissivus], como en los profetas; y el modo que conviene a la narración de ejemplos [narrativus exemplorum], como en los libros históricos. La tercera y última cosa que se pretende, en las cuestiones vinculadas con las Sagradas Escrituras, es alcanzar la contemplación de la verdad [contemplationem veritatis], por lo cual es necesario un modo argumentativo [argumentativum], que es el que se encuentra principalmente en los escritos auténticos de los Padres, y en este libro [el de las Sentencias], que se compone a partir de ellos’. Santo Tomás, *Scriptum super Sententiis*, q.1, a.5, in c.

53. Chenu, 1969, 67-92.

Nos interesa especialmente este último texto porque nos permite establecer importantes conexiones con los “modos” literarios del Poema Sagrado:

Los modos o formas [de expresión] que se encuentran en la Escritura son múltiples: *Narrativo* [...] en los libros históricos. *Admonitorio, exhortativo e imperativo* [...]; este modo se encuentra en la Ley, en los profetas y en los libros de Salomón; *disputativo* [*disputativus*], y este estilo se encuentra en Job y en el Apóstol; *deprecativo o laudatorio* [*deprecativus vel laudativus*], y este modo es el propio de este libro de los Salmos, ya que todo lo que se dice en los otros libros con los modos citados aquí se encuentra expresado por el modo de alabanza y oración [*per modum laudis et orationis*]<sup>54</sup>.

Dante, en la carta a Can Grande, explica someramente cuáles son los “modos” de expresión literaria que ha utilizado en su Poema: ‘la forma o modo de tratar [*forma sive modus tractandi*] la materia es poético, ficticio [*fictivus*], descriptivo, digresivo, transitivo [o metafórico], y por eso definitivo, divisivo, probativo, polémico o improbativo y con ejemplos positivos’<sup>55</sup>. La enumeración de los “modos” no coincide totalmente con la que propone Santo Tomás; pero la diversidad se debe al uso de diferentes palabras para expresar las mismas cosas, o cosas muy próximas (lo que en el texto de Santo Tomás se llama “narrativo”, en el de Dante equivale a “ejemplos positivos”; “disputativo” a “polémico o improbativo”; “deprecativo o laudatorio” a “poético”)<sup>56</sup>. Dante, por otro lado, no pretende hacer una enumeración completa, como tampoco ofrece una explicación a fondo de todos los elementos que constituyen su poética.

El fin último de la *Commedia* es la gloria de Dios. Es por esta razón que Dante emplea el “*modus laudativus*”, que es el propio de los Salmos; no es casual que Dante otorgue a su obra el nombre de “comedia”, que significa “*cantus villanus*” o “canto de la villa”<sup>57</sup>, ni tampoco que imponga a cada una de las tres grandes divisiones de su Poema el calificativo de “Cantica”:

La forma del tratado [*forma tractatus*] es triple, según una triple división. La primera división es aquella que divide la obra en tres cánticos [*in tres Canticas*]. La segunda, la subdivisión de cada cán-

tico en cantos [*Cantica dividitur in Cantus*]. Y la tercera, la división del canto en estrofas [*Rhythmos*]<sup>58</sup>.

En su empleo de la palabra “*Cantica*”, parece que Dante se inspira en la definición que Santo Tomás ofrece en el Proemio antes citado de su *Comentario a los Salmos*:

Y de ahí se desprende la razón del título, que es: ‘Aquí empieza el libro de los himnos o soliloquios [*liber hymnorum seu soliloquiorum*] del profeta David concernientes a Cristo’. Un himno es una alabanza de Dios con cántico [*laus Dei cum cantico*]; el cántico es una exultación de la mente, suscitada por las cosas eternas, y que estalla en la voz [*exultatio mentis de aeternis habita, quod prorumpens in vocem*]. Enseña, pues, a alabar a Dios con exultación [*laudare Deum cum exultatione*]. El soliloquio [*soliloquium*] es una conversación a solas del hombre con Dios, o del hombre consigo mismo, ya que esto conviene al que alaba y al que reza [*laudanti et oranti*]<sup>59</sup>.

El epíteto que Dante dirige a Beatriz como “*loda di Dio vera*”<sup>60</sup> parece ser una traducción de esta idea: la existencia de Beatriz, en sí misma, es un cántico en alabanza de Dios, como lo es, de hecho, el conjunto de la *Commedia*. Así como, en el libro de los Salmos, todos los “modos” expresivos presentes en las otras partes de la Escritura, están contenidos bajo la forma de alabanza, toda la riqueza de materiales presente en el Poema, que supone la utilización de una pluralidad de “modos” literarios, está supeditada a la “*forma sive modus tractandi*”<sup>61</sup> de alabanza o cántico.

Esto resulta evidente a lo largo de las estrofas del Purgatorio y del Paraíso; pero también en la materia “*horribilis et foetida*”<sup>62</sup> de los cantos del Infierno, pues aquí, como en los otros dos cánticos, se alaba a la justicia divina:

Si el objeto de toda la obra, alegóricamente considerado, es el hombre que, mereciendo o desmereciendo por sus acciones libres, se encuentra sujeto al premio o al castigo de la Justicia; resulta manifiesto que, en esta parte [el *Paradiso*], el objeto se contrae, y es el hombre sujeto a la Justicia del premio por los méritos alcanzados.<sup>63</sup>

54. Santo Tomás, Super Salmos, Prooemium.

55. Alighieri, Dante, Epistola XIV. A Cangrande Scaligero, n.9.

56. Si además del proemio al Comentario a los Salmos, consultamos el fragmento del Super Sententiis anteriormente transcrito en una nota, observaremos más conexiones: lo que allí se llama “metafórico”, “simbólico” o “parabólico” en el texto de Dante podría corresponder a “transitivo” o “ficticio”; “argumentativo” a “probativo”, “revelativo” a “digresivo”, etc.

57. ‘La palabra ‘comedia [comoedia]’ procede de κῶμη, villa, y ᾠδή, que significa canto, por lo cual comedia equivale a “canto de la villa”. La comedia es el género de cierta narración poética que se distingue de todos los demás. Se distingue de la tragedia en cuanto a la materia, porque la tragedia en el principio es admirable y tranquila [quieta], pero al final, en el desenlace, resulta repugnante y horrible [foetida et horribilis] [...]. Pero la comedia empieza con algún tema o situación áspera, pero luego termina felizmente, como resulta patente en las Comedias de Terencio [...]. Por este motivo, la presente obra se llama “Comedia”. Porque si atendemos a la materia, al principio resulta horrible y repugnante, ya que expone el Infierno, pero al final resulta feliz, deseable y agradable, porque explica el Paraíso’. Alighieri, Dante, Epistola XIV. A Cangrande Scaligero, n.10.

58. Alighieri, Dante, Epistola XIV. A Cangrande Scaligero, n. 9.

59. Santo Tomás, Super Salmos, Prooemium.

60. Alighieri, Dante, Divina commedia, Inf., II, 103.

61. Alighieri, Dante, Epistola XIV. A Cangrande Scaligero, n.9.

62. Alighieri, Dante, Epistola XIV. A Cangrande Scaligero, n. 10.

63. Alighieri, Dante, Epistola XIV. A Cangrande Scaligero, n. 11.

En las “*parole di colore oscuro*”<sup>64</sup> escritas en el dintel de la puerta de la “*città dolente*”<sup>65</sup>, por la cual se va al “*eterno dolore*”<sup>66</sup>, y a través de la cual pasa “*la perduta gente*”<sup>67</sup>, el Poeta canta la Justicia divina; ni tan sólo el Infierno queda excluido del “*modus laudativus*” que impregna el conjunto del Poema Sacro:

*Giustizia mosse il mio alto fattore;  
fecemi la divina potestate,  
la somma sapienza e' il primo amore.*<sup>68</sup>

### 3. LA DOCTRINA ESCOLÁSTICA DE LOS CUATRO SENTIDOS. EL PROCEDIMIENTO SIMBÓLICO.

Al hablar acerca de las diversas interpretaciones de la *Commedia*, Dante se remite a la doctrina teológica acerca de los cuatro sentidos de la Escritura, que es utilizada, para él, como una herramienta al servicio de su técnica poética. Esta doctrina, que es una herencia que viene de lejos —se remonta, especialmente, a San Jerónimo, la gran autoridad bíblica—<sup>69</sup>, el Alighieri la expone en el *Convivio* y en la *Carta* a Can Grande de la Scala. Santo Tomás, en su *Comentario a las Sentencias*, después de hablar acerca de los modos de la ciencia sagrada, hace referencia a los cuatro sentidos posibles de la Escritura. Más adelante, regresa sobre la misma cuestión en obras posteriores<sup>70</sup>, tratando de introducir un poco de precisión y de orden lógico.

Para Dante, igual que para Santo Tomás, el primer sentido es el literal o histórico: ‘el primer sentido se llama literal, [y esto es aquello que no se extiende más allá de la letra de las palabras ficticias [*la lettera de le parole fittizie*], como sucede con las fábulas de los poetas’<sup>71</sup>. En la *Carta*, después de haber reconocido que la *Commedia* ‘no tiene un sentido simple [*simplex sensus*], sino que, al contrario, puede decirse que es polisémica [*polysemos*], esto es, que tiene una pluralidad de sentidos’<sup>72</sup>, afirma que su “*primus sensus*” es aquel<sup>73</sup> “qui habetur per litteram”, a saber, aquel que pertenece al texto tomado en su literalidad. El Aquinate, en la *Summa Theologiae*, se expresa en términos equivalentes: ‘la primera significación, por la cual las voces significan la cosa, pertenece al primer sentido [*primum sensum*], que es el sentido histórico o literal [*sensus historicus vel litteralis*]’<sup>74</sup>.

Al sentido literal, que también puede llamarse sentido directo, pues manifiesta inmediatamente el pensamiento del autor, se le opone el sentido alegórico, a saber, aquel que, por su naturaleza, remite a una cosa, idea u objeto distinto del que se encuentra en el texto considerado “*sicut littera sonat*”, según dicen los gramáticos; distinto de su significado propio o material. Dante afirma que el “*sensu allegorico*” es un sentido no manifiesto, sino oculto, latente, velado: ‘es aquel que se esconde bajo el manto de esas fábulas [se refiere a las fábulas de los poetas], y consiste en una verdad oculta bajo un bello engaño [*veritate ascosa sotto bella menzogna*]’<sup>75</sup>. Y pone un ejemplo extraído de la poesía pagana:

Quando Ovidio dice que Orfeo con su cítara amansaba las fieras y llevaba tras sí los árboles y las piedras, quiere decir que el hombre sabio con el instrumento de su voz amansaría y humillaría los corazones crueles [*crudeli cuori*], y haría mover según su voluntad a aquellos que no tienen la vida de la ciencia y del arte, pues los que no tienen ningún tipo de vida racional son como piedras<sup>76</sup>.

El Alighieri deja claro que su modo de interpretar el sentido alegórico no es exactamente el mismo que el de los teólogos: ‘verdaderamente, los teólogos toman este sentido de modo distinto que los poetas; pero como mi intención es aquí seguir el modo de los poetas, tomo el sentido alegórico según el uso normal de los poetas [*secondo modo che per li poeti è usato*]’<sup>77</sup>. En efecto, si examinamos la posición de Santo Tomás respecto al sentido alegórico, veremos que, si bien tiene en común con la de Dante el hecho de no considerar el texto “*per litteram*”, sino “*per significata per litteram*”<sup>78</sup>, difiere de ella porque restringe su significado a un ámbito muy concreto, el de los símbolos de la Ley nueva del Evangelio contenidos en la Ley vieja del Antiguo Testamento: ‘en la medida que las cosas que están en la Ley antigua significan aquellas que están en la Ley nueva, hablamos de sentido alegórico [*sensus allegoricus*]’<sup>79</sup>. No es que haya discordancia en este punto entre Dante y Santo Tomás, sino, sencillamente, que cada uno de ellos considera la alegoría según el uso que hace de ella su respectiva disciplina, esto es, la poesía y la teología. Este uso es diverso, porque el fin que persigue cada una de ellas también es diverso.

El objeto propio de la poesía es el de crear ficciones, símbolos, “bellos engaños”, según declara Dante. El Angélico, distinguiendo el uso que hace de la metáfora la teología del que hace la poesía, se manifiesta

64. Alighieri, Dante, *Divina commedia*, Inf., III, v.10.

65. Alighieri, Dante, *Divina commedia*, Inf., III, v.1.

66. Alighieri, Dante, *Divina commedia*, Inf., III, v.2.

67. Alighieri, Dante, *Divina commedia*, Inf., III, v.3.

68. ‘La Justicia movió a mi alto Autor; me hicieron la divina potestad, la suma sabiduría y el primer amor’. Alighieri, Dante, *Divina commedia*, Inf., III, vv. 4-6.

69. Courtray, 2013, 201-216.

70. Santo Tomás, *Quodlibet VII*, q.6, aa. 1-3 / Santo Tomás, *Summa Theologiae*, I, q. 1, a.10.

71. Alighieri, Dante, *Convivio*, II, cap. 1.

72. Alighieri, Dante, *Epistola XIV. A Cangrande Scaligero*, n.7.

73. Alighieri, Dante, *Epistola XIV. A Cangrande Scaligero*, n.7.

74. Santo Tomás, *Summa Theologiae*, I, q.1, a.10. in c.

75. Alighieri, Dante, *Convivio*, II, cap. 1.

76. Alighieri, Dante, *Convivio*, II, cap. 1.

77. Alighieri, Dante, *Convivio*, II, cap. 1.

78. Alighieri, Dante, *Epistola XIV. A Cangrande Scaligero*, n.7.

79. Santo Tomás, *Summa Theologiae*, I, q.1, a.10. in c.



en el mismo sentido que el autor de la *Commedia*: 'el poeta utiliza las metáforas por la representación [*propter repraesentationem*], ya que la representación es naturalmente delectable al hombre. La doctrina sagrada, en cambio, utiliza las metáforas por necesidad y utilidad [*propter necessitatem et utilitatem*]'<sup>80</sup>.

Para el teólogo, lo relevante no es el revestimiento exterior de la cosa significada, la cáscara o envoltura, sino la misma cosa significada; por este motivo, cuando una expresión, en las Sagradas Escrituras, tiene un significado directo y otro figurado o metafórico 'el sentido literal no es la misma figura, sino aquello que es figurado [*nec est litteralis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum*]; así, cuando en la Escritura se habla del brazo de Dios [*Dei brachium*], el sentido literal no es que en Dios haya algún miembro corporal de este tipo, sino aquello que se significa mediante este miembro, a saber, la fuerza operativa [*virtus operativa*]'<sup>81</sup>.

En todo texto simbólico encontramos dos aspectos o dimensiones: el primero es aquello que la letra manifiesta inmediatamente, y el segundo, aquello que el autor quiere significar a través de las imágenes y figuras directamente expresadas por la letra. Hay un sentido literal del símbolo y otro figurado, un sentido *material* y otro *formal*. Este último también puede ser llamado, si se quiere, sentido espiritual, ya que este sentido indirecto muchas veces designa una cosa de orden espiritual, aunque no necesariamente, a menos que nos movamos en el ámbito de la teología. Así vemos que, al comienzo de la *Commedia*, Dante utiliza la imagen de las tres fieras para designar las tres grandes pasiones humanas; centrémonos en una de ellas, en la pantera:

*Ed ecco, quasi ad cominciar de l'erta,  
una lonza leggiera e presta molto,  
che di pel maculato era converta;*

*e non mi si partia dinanzi al volto,  
anzi impediva tanto il mio cammino,  
ch'í'fui per ritornar più volte vòlto*<sup>82</sup>.

La figura de la pantera, en tanto que símbolo, tiene por naturaleza una función instrumental; actúa como un mero vehículo para expresar un significado, que es, en este caso, la concupiscencia de la carne<sup>83</sup>. Desde el punto de vista de la ciencia moral, aquello relevante es el contenido teórico hacia el cual apunta la imagen de la pantera; pero desde el punto de vista del arte poético, aquello que debe ponerse en primer plano es la figura, la ficción, la envoltura exterior del símbolo. No es de extrañar, pues, que la teología, que pone el acento sobre lo simbolizado más que sobre la coraza exterior, sensible, del símbolo, considere que el "*sensus litteralis*" sea el término, el objetivo, el significado hacia el cual apunta la figura simbólica, mientras que el poeta, que sitúa en primer

plano la ficción, la representación, la imagen, considere que el sentido literal es el "bello engaño", y no la "verdad" que se oculta detrás suyo.

El sentido moral, también llamado tropológico, es aquel que, como indica su nombre, se refiere al objeto de la ciencia ética, es decir, a los actos libres del hombre, en tanto que bien o mal ordenados a su fin último, que es la felicidad<sup>84</sup>. Así lo describe el Poeta:

El tercer sentido se llama moral, y éste es el que los lectores deben atentamente descubrir en los escritos, para utilidad suya y de sus discípulos [*ad utilitate di loro e di loro discenti*]; este sentido puede observarse en el Evangelio cuando Cristo subió al monte para transfigurarse, pues de los doce apóstoles llevó consigo tres, en lo cual puede entenderse moralmente que, en las cosas secretas, debemos tener poca compañía<sup>85</sup>.

Santo Tomás, de modo análogo, sitúa el "*sensus moralis*" en aquellas cosas que Cristo hace —o que hacen aquellos que, en el Antiguo Testamento, representan a Cristo—, y que son 'signos de aquellas que nosotros debemos hacer'<sup>86</sup>.

El sentido anagógico apunta exclusivamente a la felicidad celestial o a la gloria divina: 'el cuarto sentido —escribe Dante— se llama anagógico, es decir, sentido superior [*sovransenso*], y se da cuando se expone espiritualmente un escrito, el cual, aunque sea verdadero en el sentido literal, por las cosas significadas significa las realidades supremas de la gloria eterna'<sup>87</sup>. Este pasaje parece una traducción prácticamente literal de las palabras de Santo Tomás: '[las cosas que hace Cristo o aquellos que representan a Cristo] en tanto que significan las realidades que se encuentran en la gloria eterna [*ea quae sunt in aeterna gloria*], pertenecen al sentido anagógico'<sup>88</sup>.

Santo Tomás y Dante, encontrando la enumeración de los cuatro sentidos legada por la tradición bastante desarticulada, trataron de clasificarlos de un modo metódico, racional, científico. Situaron los tres últimos sentidos en un grupo llamado sentido espiritual o místico, que tiene como rasgo característico el hecho de apuntar a un significado formal no expresado directa o materialmente por el texto. El Alighieri, en su *Carta a Can Grande*, ejemplifica su clasificación de los sentidos de un escrito a partir de los primeros versos del Salmo CXIII (CXIV): "Cuando Israel salió de Egipto, al partir la casa de Jacob de un pueblo bárbaro, se convirtió Judea en su santificación e Israel en su poder [vv. 1-2]". Comenta Dante:

Si nos atenemos únicamente a la letra [*litteram*], se alude aquí a la salida de los hijos de Israel de Egipto en tiempos de Moisés; si miramos el *sentido moral*, se significa la conversión del alma desde la miseria del pecado al estado de gracia; anagógicamente,

80. Santo Tomás, *Summa Theologiae*, I, q.1, a.9, ad 1.

81. Santo Tomás, *Summa Theologiae*, I, q.1, a.10, ad 3.

82. 'De pronto, casi al empezar la salida, una pantera ágil y veloz, cubierta de pelo manchado, se me puso delante, impidiéndome avanzar, de tal modo que muchas veces hui para regresar otras tantas'. Alighieri, Dante, *Divina commedia*, Inf., III, 10.

83. Bernardo, 1963, 15-24.

84. Ocampo, 2021, 193-195.

85. Alighieri, Dante, *Convivio*, II, cap. 1.

86. Santo Tomás, *Summa Theologiae*, I, q.1, a.10. in c.

87. Alighieri, Dante, *Convivio*, II, cap. 1.

88. Santo Tomás, *Summa Theologiae*, I, q.1, a.10. in c.

se significa la salida del alma santa de su estado de corrupción y esclavitud a la libertad de la gloria eterna. Y, aunque estos sentidos místicos reciben nombres diversos, generalmente todos pueden llamarse *alegóricos*, pues son diversos del literal o histórico, y la palabra “alegoría” procede del griego *ἀλλοίως*, que en latín se traduce por ajeno o diverso [*alienum sive diversum*]<sup>89</sup>.

Dante y el Aquinate coinciden en el hecho de situar bajo el rótulo de sentidos místicos al alegórico, al moral y al anagógico; sin embargo, por las diferencias derivadas de la disciplina cultivada por cada uno —la poesía y la teología— no interpretan la noción de sentido espiritual del mismo modo; de hecho, Santo Tomás niega que, estrictamente hablando, pueda aplicarse a otro ámbito que no sea el de la doctrina sagrada.

La manifestación de una verdad puede realizarse a través de dos procedimientos: ‘en la medida que las cosas son significadas por las palabras, y en esto consiste el sentido literal [*sensus litteralis*]; de otro modo, en la medida que esas mismas cosas son figuras de otras cosas, y en esto consiste el sentido espiritual [*sensus spiritualis*]<sup>90</sup>. Poder significar algo a través de las cosas que, a su vez, son significadas a través de las palabras, resulta imposible para el autor de las palabras, pero no de las cosas; su locución, directa o indirectamente, siempre remite a la realidad de las cosas, que existe independientemente de su arte.

Hesíodo, Orfeo, Museo y todos aquellos antiguos poetas teólogos que ocultaron la verdad de la sabiduría ‘bajo un cierto escudo de fábulas [*sub quodam tegmine fabularum*]<sup>91</sup>, usaron, como instrumento de su técnica poética, metáforas, figuras o símbolos, para expresar el orden del universo y de sus causas. Pero esto no significa que excedieran los límites del más estricto sentido literal, pues ‘lo verdadero que se esconde detrás de la fábula [*verum sub fabula latet*], si bien podía ser expresado indirectamente, no podía ser moldeado por su arte, para que deviniera signo o jeroglífico de otra cosa. La acción artística del poeta humano se ejerce sobre las palabras, no sobre las cosas: ‘significar algo por las palabras [per verba] o por semejanzas ficticias solamente ordenadas a significar [algo] [*per similitudines fictas ad significandum tantum ordinatas*], no pertenece sino al sentido literal<sup>92</sup>.

El poeta puede hacer expresar a las palabras algo distinto de lo que significan inmediatamente, pues las palabras, hasta cierto punto, son obra suya, pero no puede imponer a la cosa significada por las palabras este o aquel significado, pues esto es un privilegio reservado al Autor de las cosas, que es el Poeta absoluto, el “Arte de Dios Omnipotente”<sup>93</sup>: ‘el hombre puede utilizar [*adhibere*] para significar algo algunas palabras [*aliquas voces*] o algunas semejanzas ficticias [*aliquas similitudines fictas*], asimismo Dios utiliza para significar algunas cosas el mismo curso de las cosas sujetas a su Providencia<sup>94</sup>.

#### 4. LA POESÍA ES UN CONCEPTO ANÁLOGO

El poeta humano se revela así únicamente como un analogado menor que necesita mantenerse referido, en su misma condición de tal, al analogado principal que, en el presente caso, es el mismo *Esse* subsistente. La poesía, estrictamente hablando, no debe entenderse en el sentido restringido de poesía en verso, sino en uno de mucho más profundo y metafísico, que ya deja traslucir la propia etimología de la palabra: “poesía” proviene del griego *ποίησις, ποιέω*, que significa “creación”, “crear”; y “poema” de *ποίημα*, a saber, la “creatura”, “lo creado”. La actividad poética, considerada de este modo, que coincide plenamente con la caracterización que ofrece de ella el filósofo tomista chileno Osvaldo Lira, constituye ‘la modalidad más perfecta que tiene abierta ante sí, para realizarse en toda su plenitud, la causalidad eficiente, y, como cualquiera puede echarlo de ver, la eficiencia sólo puede verificarse, con la perfección que le corresponde, en el seno del Creador divino<sup>95</sup>.

Cada vez que se hace referencia a la poesía, se está apuntando inequívocamente a las propiedades eficaces o eficientes de que, en sus mejores momentos, da pruebas aquella hipótesis cuya naturaleza es racional, esto es, la persona. Pero, como nuestro “*esse*” substancial resulta enteramente inexplicable de no referirse transcendentamente a la Causalidad eficiente primera, y, según establece el adagio escolástico, “*modus operandi sequitur modum essendi*”, debemos concluir que, con el quehacer poético humano, ocurrirá exactamente lo mismo. El modo de predicación que incumbe al nombre de “poesía” no pertenece al orden de los conceptos *universales*, sino al de los *transcendentales*, los cuales, por implicar un orden constitutivo al acto de “*esse*”, pueden realizarse o corporizarse en grados diversos de perfección: ‘el concepto de creación no sufre sino el modo de predicación análogo en virtud de que representa el caso de realización más perfecto y cabal de una actividad transcendental como es la eficiencia<sup>96</sup>. Esta elasticidad que corresponde al concepto análogo, que integra armónicamente en su seno —y no a modo de contraposición dialéctica— la afirmación y la negación, la unidad y la multiplicidad, la identidad y la diferencia<sup>97</sup>, nos habilita para atribuir el nombre de “poeta” tanto al Autor de las Sagradas Escrituras como al autor de la *Commedia*.

Conviene advertir, sin embargo, que la analogía de la que se está hablando no pone en paralelo la producción humana “*ex materia praeexistente*” con la creación divina “*ex nihilo*”<sup>98</sup>. El hombre no puede sacar las cosas de una materia preexistente tal como Dios las saca de la Nada, porque esta proporción implicaría admitir una semejanza entre un ente cualquiera —el material electo para recibir la forma accidental que le imprime el sujeto creador humano, como el bloque de mármol sobre el que Michelangelo esculpe su *Pietà*, los sonidos con

89. Alighieri, Dante, Epistola XIV. A Cangrande Scaligero, n.7.

90. Santo Tomás, Quodlibet VII, q.6, a.1, in c.

91. Santo Tomás, Sententia libri Metaphysicae, III, lect. 11, n.3.

92. Santo Tomás, Quodlibet VII, q.6, a.3, in c.

93. Santo Tomás, Summa Theologiae, I, q.39, a.8, in c.

94. Santo Tomás, Quodlibet VII, q.6, a.3, in c.

95. Lira, 1974, 11.

96. Lira, 1974, 78.

97. Puede encontrarse una muy buena síntesis de la doctrina tomista acerca de la analogía en: Forment, 2009, 161-196.

98. Santo Tomás, Summa contra Gentiles, II, c. 40.

que Gustav Mahler estructura la *Novena Sinfonía*, los colores con que el Greco configura el *Entierro del conde de Orgaz* o las palabras con que Ausiàs March compone su *Canto espiritual*— y su contradicción absoluta que es la Nada. El caso de la Nada no puede asemejarse de ninguna manera al de los materiales con los cuales deberá integrarse la creatura poética. No es que la Nada sea *algo* contrario al ente<sup>99</sup>, sino su pura y simple negación, o, formulado en términos lógicos, su contradictorio, aquello que ni es ni puede ser<sup>100</sup>.

Entonces, ¿en qué se funda la analogía entre la Poesía divina y la poesía humana? Si entendemos la creación en el sentido más estricto y riguroso de la palabra —es decir, como *'emanatio totius esse, ex non ente quod est nihil'*—<sup>101</sup> el menester creador sólo puede constituir un privilegio peculiarísimo e incommunicable del mismo *Esse* subsistente:

Conviene decir que todo lo que de algún modo es, tiene el “*esse*” de Dios. Porque si algo se encuentra en alguna cosa por participación, es necesario que sea causado en ella por aquel a quien esencialmente le conviene; como el hierro se convierte en incandescente por el fuego [...]. Dios es el mismo *Esse* subsistente por sí mismo [*Deus est ipsum esse per se subsistens*] [...]. Resulta necesario, por lo tanto, que todas las otras cosas distintas de Dios no sean su “*esse*”, sino que participen del “*esse*”<sup>102</sup>.

El acto de “*esse*” sólo es poseído por la creatura racional —como, de hecho, por todas las creaturas— ‘de prestado, a título precario, y no por virtud propia’<sup>103</sup>, por lo cual ésta resulta constitutivamente impedida, bloqueada, para “crear” un ente substancial “*ex nihilo*”. Pero si entendemos la actividad creadora o poética de un modo, en cierto sentido, “apriorístico”, considerándola no desde los efectos, como hemos venido haciendo hasta ahora, sino en su misma razón esencial, entonces se abre la posibilidad de predicar análogamente este término del ser humano y de Dios<sup>104</sup>.

Desde esta perspectiva, la actividad creadora —la poesía— es definida como ‘la proyección de la propia personalidad del sujeto en su actividad productora o artesana’<sup>105</sup>. Bajo este punto de vista, Dante y el Autor de

las Sagradas Escrituras pueden ser cualificados como poetas: entre el uno y el otro hay una cierta semejanza en los procedimientos técnicos y, muy especialmente, en el uso de los símbolos, de las alegorías, de las figuras, de las metáforas. Pero el hecho que el uno deba operar “*ex materia praeexistente*” mientras que el otro lo haga “*ex nihilo*” hace que el “simbolismo”, igual que la propia actividad poética, deba entenderse en sentido análogo<sup>106</sup>.

El “sentido espiritual” de los textos sagrados comparte con la “alegoría” de los poetas humanos, que es, según el Alighieri, ‘una verdad oculta bajo un bello engaño [*veritate ascosa sotto bella menzogna*]<sup>107</sup>, su carácter mediato o indirecto:

La Sagrada Escritura manifiesta la verdad que contiene a través de un doble procedimiento, a saber, por palabras y por figuras de las cosas [*per verba et per rerum figuras*]. Pero la manifestación que es por palabras, corresponde al sentido histórico y literal [...]. El sentido espiritual, en cambio, consiste en que algunas cosas se expresen por la figura de otras cosas [*quaedam res per figuram aliarum rerum exprimuntur*], porque las cosas visibles suelen ser figuras de las invisibles, como dice Dionisio<sup>108</sup>.

Este sentido figurado o espiritual está ordenado a una doble finalidad: ‘*ad recte operandum*’, y así tenemos el ‘*sensus moralis sive tropologicus*’; o bien ‘*ad recte credendum*’, que da lugar al ‘*sensus spiritualis*’. Este último, a su vez, se subdivide en dos: cuando expresa el Nuevo Testamento mediante figuras del Antiguo, cristaliza en el ‘*sensus allegoricus vel typicus*’, y cuando deja entrever, por figuras extraídas tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, a la Iglesia Triunfante, da origen al ‘*sensus anagogicus*’<sup>109</sup>.

El carácter indirecto o mediato de las figuras empleadas por el poeta humano y por el Poeta divino no es suficiente para que podamos cualificar lo significado por los símbolos del primero como “sentido místico” o “espiritual”: aunque las Escrituras, en algunas ocasiones, manifiesten realidades de orden espiritual ‘*symbolice et sub aenigmate*’<sup>110</sup>, mediante imágenes y figuras de entes corporales, ‘aquellas cosas espirituales que

99. Si llamamos “contrarias” a aquellas cosas ‘*quae maxime distant in eodem genere*’, según la expresión del Aquinate en *Summa Theologiae*, II-II, q.21, a.3, ad 2, no podemos afirmar que el ente y la Nada son contrarios, pues esto implicaría reconocer que entre ambos hay una coincidencia genérica, y que su oposición se derivaría de las diferencias específicas que se añadirían a este elemento en común.

100. Lira distingue nitidamente al ente en potencia de la Nada: ‘es evidente que el ser-en-potencia, sin poder de ninguna manera equipararse con el ser-en-acto, constituye ya una cierta manera real y efectiva de ser, todo lo tenue e imperfecta que se quiera, pero de ninguna manera irreal ni ilusoria’. Lira 1974, p. 51.

101. Santo Tomás, *Summa Theologiae*, I, q.45, a.1, in c.

102. Santo Tomás, *Summa Theologiae*, I, q.44, a.1, in c.

103. Lira, 1974, 71.

104. ‘Si nos atenemos tan sólo a las apariencias, es evidente que el concepto a priori de la creación como *productio rei ex nihilo sui et subiecti*, se presenta bajo algún aspecto que le hace incompatible con el concepto a posteriori, al cual podríamos calificar de corriente o usual. Sin embargo, una consideración más atenta de las cosas nos dirá en seguida que, en última instancia, sólo se trata de ángulos de visión de tal suerte diversos entre sí, que resultan ambos, a la postre, perfectamente compatibles con la realidad misma existencial. Podemos destacar incluso que se reclaman y exigen el uno al otro de manera que [...] sólo podremos llegar al concepto a priori en cuestión a través del análisis del ya estudiado concepto a posteriori’. Lira, 1974, 67.

105. Lira, 1974, 78.

106. Sobre el sentido análogo de la actividad poética, puede consultarse: Miró, 2022.

107. Alighieri, Dante, *Convivio*, II, cap. 1, p. 271.

108. Santo Tomás, *Quodlibet VII*, q.6, a.2, in c.

109. Santo Tomás, *Quodlibet VII*, q.6, a.2, in c.

110. Santo Tomás, *Expositio super Iob ad litteram*, cap. 1.

se proponen por medio de figuras sensibles no pertenecen al sentido místico sino al literal, porque el sentido literal es el primero intentado por las palabras, ya sea directamente ya sea por medio de figuras<sup>111</sup>.

El “*sensus mysticus*” se reserva exclusivamente para designar la capacidad que posee la realidad primariamente significada por la palabra para significar, a su vez, otras realidades, habitualmente de orden espiritual. Esta capacidad simbólica, si bien puede atribuirse al primer analogado de los conceptos de Poeta y Poesía —que se proyecta en cada una de sus creaturas infundiéndole de continuo el *esse* substancial—, debe excluirse del analogado menor de los mismos conceptos que vendría representado por el poeta y la poesía en el orden del animal racional —que debe contentarse con proyectar la propia personalidad mediante una modificación adjetiva o accidental de una realidad que le viene dada<sup>112</sup>.

## 5. EPÍLOGO. EL “UNITRINISMO”

Terminaremos este artículo mostrando el carácter analógico del procedimiento simbólico, a partir de un ejemplo que patentiza los límites —necesariamente impuestos por las condiciones inherentes a la actividad creadora o poética humana— con que Dante aplica sobre la *Divina commedia* instrumentos técnicos propios de la teología (y, más concretamente, de la teología tomista, según podemos aventurar por los paralelismos anteriormente señalados). Según Mandonnet, ‘el simbolismo numérico juega un rol esencial en la *Commedia*<sup>113</sup> y, más concretamente, ‘un procedimiento que es sólo una parte, pero con mucho la principal, del simbolismo de los números y que llamaré, a falta de un término mejor, el *unitrinismo*<sup>114</sup>. Este neologismo está tomado, literalmente, de la liturgia eclesiástica, la cual, al dirigirse a Dios en la doxología, reza: “*Uni trinoque Domino*”. El oficio eclesiástico no hace otra cosa que traducir un misterio fundamental de la teología cristiana: ‘Dios es Uno y Trino, y su obra, toda la creación, lleva el sello de su autor, es decir, de su causa. Ella —la creación— es una en su totalidad y en sus partes; pero el vestigio de la Trinidad se transparenta, con mayor o menor intensidad, bajo cada realidad particular<sup>115</sup>.

Esta idea, que es patrimonio común de la teología cristiana, está expuesta, con especial claridad, en dos artículos complementarios de la *Summa Theologiae*. El primero, hablando acerca de la unidad del mundo, establece: ‘el orden que se encuentra en las cosas así creadas por Dios manifiesta la unidad del mundo. Se dice que este mundo es “uno” por la unidad del orden [*unitate ordinis*], en tanto que ciertas

partes están ordenadas a las otras [*quaedam ad alia ordinantur*]. Todas las cosas que vienen de Dios están ordenadas entre ellas y al mismo Dios<sup>116</sup>. Dante expresa la misma idea en términos prácticamente idénticos:

*Le cose tutte quante  
hanno ordine tra loro, e questo è forma  
che l’universo a Dio fa simigliante.*

*Qui veggion l’alte creature l’orma  
de l’eterno valore, il qual è fine  
al quale è fatta la toccata norma<sup>117</sup>.*

En el otro artículo, Santo Tomás habla acerca del vestigio de la Trinidad en las creaturas: ‘En todas las creaturas se encuentra una representación de la Trinidad a modo de vestigio [*repraesentatio Trinitatis per modum vestigii*], en cuanto que en cualquier creatura se encuentran ciertas cosas que es necesario referir a las personas divinas como a su causa<sup>118</sup>. Dante, en concordancia con esta doctrina, representa el acto creador —que es simultáneo, instantáneo— como un arco de tres cuerdas del que parten tres flechas, originando, así, “*il triforme effetto*”:

*Forma e materia, congiunte e purette,  
usciro ad esser che non avia fallo,  
come d’arco tricordo tre saette.*

*E como in vetro, in ambra od in cristallo  
raggio resplende sì, che dal venire  
a l’esser tutto non è intervallo,*

*così l’triforme effetto del suo sire  
ne l’esser suo raggiò insieme tutto  
sanza distinzione in esordire<sup>119</sup>.*

El universo, pues, está marcado a la vez por el sello de la Unidad divina y de la Trinidad; la unidad es patente, manifiesta, mientras que la triplicidad aparece de un modo más o menos latente, velado, como un vestigio. Dante, en su *Poema Sacro*, trató de imitar en la medida de lo posible este procedimiento; este intento constituye, según Mandonnet, ‘el principio que rige su técnica de un modo más riguroso y más universal<sup>120</sup>. Los dantólogos, desde siempre, han remarcado el empleo del simbolismo numérico en la *Commedia* y, como no podía ser de otro modo, no les ha pasado desapercibida la frecuente aplicación del número tres. La novedad aportada por la interpretación de Mandonnet es añadir al

111. Santo Tomás, *Expositio super lob ad litteram*, cap. 1.

112. La potencialidad filosófica de la predicación análoga ha sido reivindicada en la actualidad por el tomista mexicano Mauricio Beuchot bajo el nombre de “hermenéutica analógica”: Beuchot, 2016; Beuchot, 2020.

113. Mandonnet, 1935, 190.

114. Mandonnet, 1935, 191.

115. Mandonnet, 1935, 191.

116. Santo Tomás, *Summa Theologiae*, I, q. 47, a.3, in c.

117. ‘Todas las cosas tienen un orden entre ellas, y esto es la forma que hace al universo semejante a Dios. En ello ven las altas criaturas la huella del eterno valor, que es el fin para el cual está hecha aquella ley [del orden]’. Alighieri, Dante, *Divina commedia*, Par., I, vv. 103-108.

118. Santo Tomás, *Summa Theologiae*, I, q. 45, a.7, in c.

119. ‘Forma y materia pura salieron juntas, con un ser que no tiene defecto, como tres saetas de un arco tricorde. Y como en el vidrio, en el ámbar o en el cristal resplandece el rayo, de tal manera que entre el llegar y el ser todo entero no hay intervalo alguno, asimismo el triforme efecto de su señor irradió simultáneamente todo entero sin distinción entre su principio y su ser’. Alighieri, Dante, *Divina commedia*, Par., XXIX, vv. 22-30.

120. Mandonnet, 1935, 193.

trinismo dantesco su correlativo, que es el régimen de la unidad: 'en Dante, lo uno y lo triple están siempre en función el uno del otro; el segundo es la división del primero'<sup>121</sup>.

La estructura arquitectónica del Poema ya refleja el empleo de este procedimiento de simbolismo numérico que es el "unitrinismo":

No hay más que una *Commedia*, pero tiene tres partes, cada una de las cuales lleva el nombre de Cantica, cántico. Cada cántico se compone de treinta y tres cantos, a saber, diez veces tres, más una vez tres, los símbolos de la Unidad y de la Trinidad divinas, siendo diez el símbolo de la unidad en el estado de perfección<sup>122</sup>. Cada canto se compone de estrofas que son tercetos —*terza rima*—, símbolos de la Trinidad. Siendo así, es necesario abrazar el trinismo en la unidad. Por este mismo motivo, Dante hace preceder la *Commedia* de un canto suplementario que, unido a los otros 99, da la cifra ciento, la cual envuelve en su unidad suprema el resto de la obra<sup>123</sup>.

El mismo procedimiento que Dante aplica sobre el número total de los cantos, lo reproduce en cada uno de ellos:

El total de los versos de cada canto, estando compuesto por estrofas de tres versos, es un múltiple de tres. Dante abraza el trinismo de sus estrofas terminando el canto con un verso único, que es como una referencia a la ley de la unidad. Además, para asegurar la unidad, que aquí es la continuidad de sus estrofas de tres versos, Dante ordena sus rimas de modo que una de ellas se encuentra siempre en la estrofa precedente y otra en la estrofa siguiente. El Poeta conduce su versificación como el tejedor su tela: los versos son la trama y las rimas la urdimbre; y el tejido, si bien es variado en sus hilos infinitos, resulta, en su patrón de fondo trino, sólido y uno<sup>124</sup>.

Mandonnet expone un ejemplo que manifiesta de modo bastante explícito la arquitectura "unitrina" del Poema, que abraza tanto la globalidad de la obra como cada una de sus partes integrantes, en el canto XXX del Purgatorio, donde aparece presencialmente, por primera vez, la figura de Beatriz:

Así, en el canto XXX (3 x 10) del *Purgatorio*, Dante encuentra por primera vez a Beatriz, que se le revela en el Paraíso terrestre, en esta grandiosa escena, donde Beatriz le dice: "*¡Guardami ben: ben son, ben son Beatrice!*" Beatriz, la expresión por excelencia de la Trinidad, porque este misterio es el elemento primordial de la Revelación cristiana [y Beatriz, según el historiador francés, simboliza la Revelación], repite tres veces la palabra ben [...]. Pero esto no es más que el punto de partida. Este verso es el verso setenta y tres (7 + 3 = 10) de un canto que tiene ciento cuarenta y cinco (1 + 4 + 5 = 10). Es el verso intermedio, precedido por otros setenta y dos y seguido por el mismo número de versos, lo cual nos da 72 + 1 + 72. Pero si uno suma las cifras 7 + 2 constitutivas del número 72 obtiene 9, el número por excelencia, el "número amigo" de Beatriz<sup>125</sup>. Esto es el trinismo en su máxima perfección. Pero el verso central se añade *ad libitum* a la cifra 9 que le precede y que le sigue, y se obtiene, así, por una y otra parte, la cifra 10, que es la manifestación de la unidad divina, la cual unifica a toda cosa<sup>126</sup>. Lo mismo ocurre si pasamos del número de los versos al de los cantos. Este mismo canto XXX del *Purgatorio* es el sesenta y cuatro de la *Commedia*. Está precedido de 63 cantos y es seguido de 36 más. La suma de las cifras en cada uno de estos dos números es 9, tal y como habíamos observado sumando las cifras de los versos del canto XXX que preceden y acompañan al verso mediano. El canto XXX es una unidad que se une a la cifra 9, que es el total de las cifras constitutivas de los números 63 y 36 (6 + 3 = 9; 3 + 6 = 9). El Poeta reduce esta cifra al número diez y juega así, en el número de los cantos, el mismo rol que el célebre verso de Beatriz en el número de los versos del canto XXX<sup>127</sup>.

121. Mandonnet, 1935, 193. La unidad divina, para Dante, igual que para Santo Tomás, es una verdad filosófica. Con las solas fuerzas de la razón, el hombre puede demostrar la existencia y la unidad de Dios; sin embargo, únicamente por la Revelación cristiana, puede conocer el misterio de la Trinidad: 'Sobre lo que creemos de Dios hay una doble verdad [duplex veritatis]. Hay ciertas verdades de Dios que sobrepasan la capacidad de la razón humana, como es, por ejemplo, que Dios es uno y trino. Otras hay que pueden ser alcanzadas por la razón natural, como la existencia, y la unidad de Dios; las que incluso demostraron los filósofos guiados por la luz natural de la razón'. Santo Tomás, *Summa contra Gentiles*, I, c. 3. Dante, al final del Paraíso, cuando es conducido a la visión de Dios, que es el fin supremo del hombre, contempla la naturaleza divina en su unidad: 'una sola parvenza'. Alighieri, Dante, *Divina commedia*, Paraíso, XXXIII, v. 113. Pero, más adelante, ve a la divinidad en su forma trina, que se expresa por medio de tres círculos de colores diferentes, que significan los atributos que se apropian a cada una de las personas; sin embargo, los tres círculos poseen una sola dimensión: 'Ne la profonda e chiara sussistenza / de l'alto lume parvermi tre giri / di tre colori e d'una contenenza'. Alighieri, Dante, *Divina commedia*, Paraíso, XXXIII vv. 115-8.
122. 'El número diez parece ser perfecto, porque es el primer límite i comprehende dentro de sí la naturaleza de todos los números'. Santo Tomás, *Sententia libri Metaphysicae*, I, lect. 7, n. 12. 'Del diez para arriba no se pasa si no es alterando al diez con los otros nueve números y consigo mismo, y la más bella alteración que recibe es la que recibe de sí mismo'. Alighieri, Dante, *Convivio*, II, cap. 15.
123. Mandonnet, 1935, 197.
124. Mandonnet, 1935, 198.
125. Esta expresión la encontramos en la *La vita nuova*: 'De que este número fuese tan amigo suyo, ésta podría ser la razón [...]: el número tres es raíz del nueve, porque, sin ningún otro número, por sí mismo hace nueve, pues que claramente vemos que tres por tres son nueve. Por tanto, si el tres es por sí mismo factor de nueve, y el factor de todo milagro por sí mismo es tres, es decir, Padre, Hijo y Espíritu Santo, los cuales son tres y uno, esta dama vivió acompañada del número nueve para dar a entender que ella era un nueve, esto es un milagro, cuya raíz, es decir, la del milagro, es solamente la admirable Trinidad'. Alighieri, Dante, *La vita nuova*, XXIX.
126. 'Y como Dios es llamado unidad, para que nadie crea que es la unidad formalmente inherente en las cosas —como si fuera una unidad participada en las mismas cosas—, Dionisio se refiere a Él como "la unidad" —subsistente por sí misma— 'que unifica a toda unidad [unificans omnem unitatem] —que difunde [diffundens] la unidad a todas las cosas que, de algún modo, participan de la unidad—. Santo Tomás, *In librum B. Dionysii De divinis nominibus expositio*, cap. 1, lect. 1. Para mayor información sobre la influencia de Dionisio Areopagita en el pensamiento de Santo Tomás, puede consultarse: Miró, 2021.
127. Mandonnet, 1935, 198-200.

No nos interesa valorar ahora si el simbolismo “unitrino” del que habla Pierre Mandonnet —que, innegablemente, es una posibilidad interpretativa virtualmente contenida en la *Commedia*— estaba presente o no en la intención compositiva de Dante. Lo que queremos señalar es lo siguiente: en el caso que así fuera, el poeta, con la arquitectura de su obra, habría expresado simbólicamente que, en todas las creaturas del universo, está impreso un rastro o vestigio de la Unidad y Trinidad de Dios; ahora bien, esta ficción poética —como, en definitiva, cualquier otra— estaría ordenada a significar una realidad que al poeta le viene *dada*, que no es un fruto de su actividad creativa, sino un *hecho* que se le impone; y esto nos llevaría a concluir que, hablando con rigor, el procedimiento alegórico del “unitrinismo” no puede exceder el modo de significar perteneciente al sentido literal [*litteralis sensus*]<sup>128</sup>.

Es indudable que el “sentido espiritual” comparte con la simbología numérica empleada por el Alighieri su carácter indirecto, pero le añade algo más, y es que la realidad significada (directa o indirectamente) por él, significa, a su vez, otra cosa. Este modo de “simbolizar” es un privilegio reservado al primer analogado de la palabra “Poeta”, que es el mismo *Esse* subsistente. Pero esta palabra también puede aplicarse al “poeta humano” como a un analogado menor, con lo cual se explica que algunos procedimientos técnicos usados por las Sagradas Escrituras y por la teología —entre los cuales está el uso de metáforas, de símbolos o de figuras— también puedan ser utilizados por un “poeta humano” como Dante Alighieri en su *Commedia*. Estos procedimientos, que hemos venido examinando en el presente estudio, no se predicán en un caso y en el otro de manera idéntica, unívoca, sino de acuerdo con la naturaleza del agente poético, esto es, de modo análogo. El fundamento metafísico de la técnica poética o creativa de Dante se encuentra en el hecho que la palabra “poeta” sea un término análogo, y que, por consiguiente, aquello significado por ella pueda realizarse según varios grados de perfección.

---

128. Santo Tomás, Quodlibet VII, q.6, a.3, ad 2.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante, "Epistola XIV. A Cangrande Scaligero", en: Alighieri, Dante, *Prose e poesie liriche di Dante Alighieri*, vol. V. Epistole (ed. Alessandro Torri), Livorno, Paolo Vannini, 1842.
- Alighieri, Dante, *Convivio*, en: Alighieri, Dante, *Opere minori di Dante Alighieri* (ed. P. I. Fraticelli), Nápoles, Francesco Rossi-Romano, 1855.
- Alighieri, Dante, *De Monarchia*, en: Alighieri, Dante, *Opere minori di Dante Alighieri*, vol.2, Florencia, G. Barbèra, 1861.
- Alighieri, Dante, *La vita nuova*, G. C. Sansoni, Florencia, 1890.
- Alighieri, Dante, *Convivio* (ed. Franca Brambilla), Florencia, La Lettere, (Società Dantesca Italiana. Edizione Nazionale), 2 vols, 1995.
- Alighieri, Dante, *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, vol. 4. *Monarchia*, Roma, Salerno Editrice, 2013.
- Alighieri, Dante, *La Divina Commedia* (ed. Enrico Malato), 2 vols., Roma, Salerno Editrice, 2018.
- Alighieri, Dante, *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, vol. 2. *Vita nuova*. Rime, Roma, Salerno Editrice, 2019.
- Alighieri, Dante, *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, vol. 5. *Epistole. Egloge. Questio de aqua et terra*, Roma, Salerno Editrice, 2021.
- Báñez, Domingo, *Scholastica Commentaria in Primam Partem Summae Theologiae S. Thomae Aquinatis* (qq. 1-64), Roma, Iacobum Ruffinellum, 1584.
- Báñez, Domingo, *Scholastica Commentaria in Primam Partem Summae Theologiae*, vol. 1, ed. L. Urbano, Madrid-Valencia, FEDA, 1934.
- Bernardo, Aldo S., "The Three Beasts and Perspective in the Divine Comedy", en: *PMLA*, vol. 78, n. 1 (1963), pp. 15-24.
- Beuchot, Mauricio, *Hechos e interpretacions. Hacia una hermenèutica analògica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Beuchot, Mauricio, *Crítica o teoría del conocimiento. El realismo analógico*, México, Publicar al Sur, 2020.
- Canals, Francisco, *Cuestiones de fundamentación*, Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona, 1981.
- Chenu, Marie-Dominique, *La théologie comme science au XIIIe siècle*, París, Vrin, 1969.
- Courtray, Régis, "Une exégèse des cinq sens chez Jérôme. Du mépris au salut", en: *Le Débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours* (Ed. Géraline Puccini), *Eidolon* n.109, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 201-216, 2013.
- Derisi, Nicolás, *Los fundamentos metafísicos del orden moral*, Madrid, Instituto "Luis Vives" de Filosofía, 1951.
- Forment, Eudaldo, "El ser en Domingo Báñez", en: *Espíritu*, año 34, núm. 91 (1985), pp. 25-48.
- Forment, Eudaldo, *Metafísica*, Madrid, Palabra, 2009.
- Gilson, Étienne, *Dante y la filosofía* (trad. María Lilián Mujica Rivas), Pamplona, EUNSA, 2011.
- Lira, Osvaldo, *El misterio de la poesía. I. El poeta*, Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad, 1974.
- Mandonnet, Pierre, *Siger de Brabant et l'averroïsme latin au XIIIe siècle*, Lovaina, Institut Supérieur de Philosophie de l'Université, 1911, pp. 287-309.
- Mandonnet, Pierre, *Dante le théologien. Introduction à l'intelligence de la vie, des oeuvres et de l'art de Dante Alighieri*, París, Desclée de Brouwer, 1935.
- Miró, Abel, "Los números de lo indecible. Consideraciones ontológicas en torno a: Tomás de Aquino, In librum beati Dionysii De divinis nominibus expositio, capítulo 1, lección 1", en: *Revista Internacional de Filosofía Teórica y Práctica*, vol. 1, núm. 1 (2021).
- Miró, Abel, "Vida, palabra y técnica en la enseñanza de la filosofía", en: *Revista Internacional de Filosofía Teórica y Práctica*, vol. 2, núm. 1 (2022).



## BIBLIOGRAFÍA

- Ocampo, Manuel, *Fundamentos metafísicos del orden moral en el pensamiento de Santo Tomás de Aquino*, Universidad Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 2021.
- Prado, Norberto del, "La verdad fundamental de la filosofía cristiana", en: *La Ciencia Tomista*, año I, núm. 2 (1910).
- Prado, Norberto del, *De veritate fundamentali philosophiae christianae*, Friburgo de Suiza, Consociatio Sancti Pauli, 1911.
- Tomás de Aquino, *Sancti Thomae Aquinatis, Doctoris Angelicis, Opera omnia iussu impensaue Leonis XIII, P.M. Edita Roma: Ex Typographia Polyglotta, 1882 y ss.* .
- Tomás de Aquino, *S. Thomae de Aquino Opera Omnia* (Ed. Enrique Alarcón). Pamplona: Corpus Thomisticum, 2000 y ss: [www.corpusthomicum.org](http://www.corpusthomicum.org).