

Una revisión al frío Infierno de los cantos XXXII al XXXIV en la *Commedia* de Dante Alighieri



Luzbel (Infierno)

Oscar Andrés Marín San Martín

Licenciado en Educación y Profesor de Estado en Historia y Geografía por la Universidad de La Serena (ULS), Chile. Aspirante a Magíster en Historia con mención en Arte y Cultura por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), Chile.

oscarmarinsm@gmail.com.

Resumen: Una obra poliédrica como la *Commedia* – luego llamada Divina Comedia – de Dante Alighieri despierta múltiples decodificaciones. Su Infierno, ajeno a la descripción típica en el catolicismo, nos interesó luego de la peculiar descripción que realiza, sobre todo, en los cantos XXXII al XXXIV. Así, pretendemos armar un cuerpo teórico que tenga presente los siguientes cuestionamientos: ¿Cuáles son las condiciones prácticas y simbólicas que tiene la cualidad del frío para que Dante las hubiese utilizado en aquellos cantos? y ¿podríamos entender la utilización del frío, por medio de las interpretaciones que surjan, como parte de algún mensaje relativo a un propósito alquimista?

Palabras clave: Dante, Infierno, frío, alquimia, simbolismo.

Una revisión al frío Infierno de los cantos XXXII al XXXIV en la *Commedia* de Dante Alighieri

Oscar Andrés Marín San Martín ¹

Algunos significados generales del concepto de frío, son: “dicho de un cuerpo que tiene una temperatura muy inferior a la ordinaria en el ambiente”, “sensación que se experimenta ante un descenso de temperatura” y, entre otras, “quedarse asustado o aturdido por algún suceso o desengaño inesperado (Diccionario de la Real Academia Española). Varias de estas acepciones serían ajustadas para entender la vivencia de Dante en su transcurso por los cantos XXXII al XXXIV, aunque la última designación que hemos dado calza a la perfección. El vate se mantuvo asustado en aquel último círculo infernal junto a su guía Virgilio cuando apreciaban a las almas más pecadoras. Incluso, Dante llegaría a escribir que en esos momentos: “no sabía si estaba muerto o vivo” (canto XXXIV: 139). Claramente el contexto en el cual se encontraba le resultaba lóbrego², más si hallaba en aquel frío infierno al monstruo trifacial que, de acuerdo al catolicismo, había sido expulsado del Paraíso. Destaquemos que el poeta florentino escribe su obra en un ambiente fuertemente dogmatizado por la religión, aunque resulta muy interesante que la descripción de esos cantos sea muy diferente a la propuesta infernal de la Iglesia Católica, la cual hace alusión a un Infierno ardiente, capaz de castigar quemando a los que llegasen hasta allí por su impiedad³. Entonces ¿por qué Dante no describe de esa forma la parte más pecadora del Infierno?, ¿será que no es creyente a la usanza dogmática del catolicismo y eso explicaría su mixtura narrativa en la *Commedia* al referirse a sucesos mitológicos grecorromanos? o ¿habrá querido con esto instaurar una nueva idea de Infierno diferente a la Iglesia en señal de rechazo hacia ésta? Son cuestionamientos que, si bien no podremos desarrollar ahora, resulta interesante formularlos para encaminar nuestra investigación. Otro aspecto que debiésemos considerar previo a abordar las interpretaciones del frío, es que resulta imposible que Dante

¹ Ha participado en diversos congresos académicos como expositor, ha sido ayudante en distintas cátedras de diferentes Casas de Estudios, como también ha realizado asistencias de investigación en las áreas de Historia Grecorromana e Historia de Chile (en ULS y Universidad de Santiago de Chile, USACH, respectivamente). Coautor de libro “Violencia política y represión en la Región de Coquimbo, el caso Acuña. Apuntes para una Historia Local” (en edición y pronto a publicarse). Cabe mencionar que este artículo formó parte de una investigación en el Seminario de Historia del Arte y la Cultura del Magíster de Historia en PUCV.

² Alighieri, D. *La Divina Comedia*. Barcelona: Editorial Sol 90, 2002, pp. 139-40, Impreso: “No me preguntes, lector, si me quedaría entonces helado y yerto; no quiero escribirlo, porque cuanto dijera sería poco. No quedé muerto ni vivo; piensa por ti, si tienes alguna imaginación, lo que me sucedería viéndome así privado de la vida sin estar muerto”.

³ Registro de lo anterior lo podemos encontrar, sólo por nombrar algunos, en Mt 5:22, 10:28 y 25:41; Lc 17:29; 2 Pe 3:7; Jds 7 y Ap 20:14, pasajes bíblicos obtenidos desde Hayford, J. *Biblia Plenitud*. Bogotá: Grupo Nelson, 1991, pp. 1773 y ss. Impreso. Estos pasajes en referencia a un Infierno candente no sólo son revelados a través de los discípulos de Jesús, sino que – remitiéndonos a Mateo – son dichos venidos desde la propia boca del Hijo de Dios, lo que indicaría que al provenir de fuente divina directa debiesen ser aceptados y entendidos de tal forma.

haya narrado de esa forma esos cantos del Infierno a partir de sus estadias por distintas zonas de Italia tras su exilio, ya que estudios recientes⁴ indican que los cambios climáticos más drásticos que disminuyeron las temperaturas en Europa fueron a mediados del siglo XIV, época en la cual Dante había fallecido y la obra ya estaba plasmada. Entonces, si, por un lado, contradice lo estipulado por la Biblia en relación al fuego como castigo en el Infierno y, por otro, no estuvo presente el condicionamiento geográfico, ¿cuáles son las condiciones prácticas y simbólicas que tiene la cualidad del frío para que Dante las hubiese utilizado en los cantos infernales XXXII al XXXIV? Daremos a continuación algunas referencias.

El Infierno, en materia de simbolismo (Le Goff y Schmitt, 2003: 741) es un escenario que transmite opacidad y falta de purificación (Chevalier y Gheerbrant, 2009: 514 y 592), junto con que es una zona de castigos que condena a sus residentes tras no cumplir labores terrenales fieles a la religiosidad. Nos damos cuenta entonces que, a pesar de no ser castigados por el fuego que profesa la Biblia, de todas formas están siendo sometidos los pecadores por la naturaleza: en este caso, el frío⁵. En el Infierno que narra el poeta hay un circuito acuífero congelado: “El lago helado parecía de vidrio y no de agua” (canto XXXII: 131), escribía. Para esto, es interesante mencionar la interpretación planteada por H. Blumenberg quien concibe que un mar congelado supone, ipso facto, la eliminación de la posibilidad de navegarlo, es decir, al no tener control ni dominio sobre él, se nos resta cualquier participación en torno a su actividad⁶. Consideramos que tales pensamientos pueden ser reflejados en la realidad infernal dantesca, ya que los condenados se ven limitados en sus movimientos corporales individuales como en sus acciones colectivas, por cuanto no tienen dominio ni control en relación al frío. Sólo son víctimas de él. Para otro especialista, A. Castiglioni, los ríos, sobre todo impetuosos, representan muchas veces las amenazas y el desconocimiento del hombre (1993: 35), en un contexto donde la naturaleza sobrepasa al individuo. Sin embargo, en los cantos dantescos estos ríos se encuentran congelados, por lo que podemos entender que aquella nesciencia permanecerá eterna bajo el hielo y la supremacía del frío. Para la autora R. Scrimieri, el elemento del agua simbolizaría los sentimientos humanos como la emoción y los afectos (2002: 217-243), por cuanto un río calmo demostraría la templanza del individuo, mientras que uno alborotado – en relación con lo dicho por A. Castiglioni – transmite inseguridad y descontrol interno. Esto nos permite mencionar que, en caso de seguir este pensamiento, las emociones y los afectos en el Infierno son absolutamente condenados a la perpetuidad gélida, sin mayores atisbos de refugiarse en la esperanza de un descongelamiento que les permita ser expresados. El frío se vuelve el verdadero soberano del Infierno al ser sempiterno bajo sus distintos estados.

⁴ Fagan, B. *La pequeña edad de hielo. Cómo el clima afectó a la Historia de Europa 1300-1850*. Barcelona: Geodisa, 2008, pp. 90-92. Impreso. Esta disminución de las temperaturas se concretó, mayoritariamente, a mediados del siglo XIV y en zonas septentrionales del continente, por lo que Italia está fuera de ese rango geográfico.

⁵ Brevemente, quisiera recordar a N. Elias cuando menciona que la sociedad del siglo XX había cambiado drásticamente tras desmitificar ella misma la fuerza de la naturaleza, secularizando “el hechizo natural” y restando así la influencia que los mitos habían tenido para ellos por lo que el hombre contemporáneo somete lo extra-humano, quedando él como el dominante y la naturaleza como dominada; pero en tiempos de Dante - y eso también se asemeja al castigo infernal bíblico - el hombre estaba dominado, sometido y subyugado ante la inclemencia de los elementos naturales, como el frío y el calor. Sin mayores dudas, la naturaleza y sus elementos, tanto en período medieval como en el relato que realiza el poeta, son los dominantes. Elias, N. *Humana conditio. Consideraciones en torno a la evolución de la humanidad*. Barcelona: Península Ideas, 2002, pp. 13-19. Impreso.

⁶ Es una falsa tierra, tan falsa como la esperanza de salvación que tienen los pecadores que habitan el Infierno. El mismo Blumenberg indica que un río congelado es un transitar inseguro, una amenaza permanente, que no te cerciora confianza el transitar sobre él. En Fragio, A. “La ciencia en el infierno: Blumenberg y el hombre-árbol de “El jardín de las delicias”. *Escritura e Imagen*, 6 (2010): 147-173, p. 157. Artículo digital. Archivo PDF.

El poeta insiste en el relato de un frío devastador⁷ que llega, incluso, a desprender partes del cuerpo⁸. Además, no resulta para nada acogedor aquel recinto⁹, liderado por un frío que llegaba a “congelar las lágrimas”¹⁰, lágrimas que brotaban al sufrir tales inclemencias y de las cuales no se salvaba ni el propio Lucifer. El paso por el frío Infierno no sólo nos transmite a un Dante pavoroso por vivir aquel momento, sino que aquella sensación lo seguiría marcando de por vida¹¹. Todas estas características poseen una carga simbólica importante a la hora de atribuir al Infierno una condenabilidad terrible e infinita, la misma que asumen las propias almas que allí se encuentran¹². Recordemos que allí habitan los máximos pecados, y la lógica sería que para ellos se aplicase el mayor de los suplicios. El frío aquí también puede verse asociado con la oscuridad, aspecto que simbolizaría la ignorancia del hombre – como lo vimos con la interpretación de A. Castiglioni en líneas precedente –, representando un contraste evidente con lo caliente y lo luminoso, que, a su vez, se asocia con la sabiduría y la claridad.

No obstante a todo lo anterior, también pensamos que Dante utilizaría el frío no sólo como forma de castigar a esos pecadores, sino como cualidad de contraste en relación al elemento del fuego desprendiéndose de aquello un mensaje implícito. ¿A qué puede hacer alusión lo anterior? Creemos que puede existir la posibilidad de entender la obra de Dante no sólo como un recorrido esotérico a partir de sus nexos con grupos medievales enigmáticos (Guénon, 2005: 15), sino que le puede ser aplicable una explicación alquimista, teniendo como referencia la aplicación del frío en los últimos cantos del Infierno. Esta utilización del frío implicaría que Dante identifica en sus concepciones de los mundos narrados la influencia de elementos o cualidades naturales. Como su obra cuenta de tres mundos, entenderíamos que aplica tres elementos o cualidades naturales en ellos. Y como el objetivo de su narración es llegar al Paraíso, que simbolizaría el contraste con el Infierno gélido, esto nos hace creer, a modo de hipótesis, que aquel relato puede entenderse desde la alquimia por lo siguiente. La comprensión del universo a partir de elementos naturales proviene de tiempos helenos y muy bien fueron adquiridos por herencia en la Edad Media¹³. Uno de los intelectuales medievales que resaltó por el estudio de una combinatoria entre todos estos elementos con el propósito de entender la composición universal fue el hispano Ramón Lulio, filósofo ampliamente estudiado por F. Yates, quien expresa tácitamente que fue tal la expansión del lulismo en la Europa medieval que “los manuscritos de sus obras se divulgaron muy pronto en Italia, y Dante pudo haberlos conocido” (1996: 123; López, 2002: 218). ¿Por qué no entonces abrir una posibilidad a un entendimiento de tipo alquimista en la obra dantesca?

⁷ Alighieri, D. *La Divina... op. cit.*, canto XXXIII, p. 136: “y aunque mi rostro, a causa del gran frío, había perdido toda sensibilidad, me pareció que sentía algún viento”. Véase también en Canto XXXIV, p. 139: “Para resguardarme del viento, me encogí detrás de mi guía”.

⁸ *Ibid.*, canto XXXII, p. 132: “y otro, a quien el frío había hecho perder las orejas”.

⁹ *Ibid.*, canto XXXII, p. 131: “no es empresa que pueda tomarse como juego”.

¹⁰ *Ibid.*, canto XXXIII, p. 136.

¹¹ *Ibid.*, canto XXXII, p. 132: “rostros amoratados por el frío, tanto que desde entonces tengo horror, y lo tendré siempre, a los estanques helados”.

¹² *Ibid.*, canto XXXIII, p. 137. Narra Dante: “Un alma les grita (a otras): “¡Oh, almas, tan culpables que habéis sido destinadas al último recinto!”.

¹³ Algunos presocráticos entendían la composición del mundo a partir de cuatro “raíces” esenciales: el fuego (Heráclito de Éfeso), el agua (Tales de Mileto), el aire (Anaxímenes de Mileto) y una combinación de las tres anteriores junto a la tierra (Empédocles de Agrigento). Así, creían que estos elementos formaban el *arjé* dominante y forjador del universo. Además, tales conocimientos fueron introducidos en los tiempos de Dante, lo que sumado a lo expuesto por el misterioso Hermes Trismegisto y otros más, hicieron de la alquimia un campo que se beneficiaría de tales conocimientos en torno a los elementos naturales y sus cualidades.

Para algunos, la geografía y las distintas formas físicas que propone Dante en su *Commedia* son bastante peculiares, siendo su narración ejemplo del conocimiento astronómico de entonces, como también de la misma imaginación del propio vate, condiciones que bien estudia y sintetiza el especialista argentino A. Ganghi (2005: 18-23; 2008: 30-37). Para otros, como R. Guénon, esos círculos por los cuales transita Dante no son más que “pasos de superación”, entendidos por el especialista como el recorrido iniciático que se realiza dentro de un grupo secreto (2005: 11)¹⁴. Siguiendo esta misma línea, E. Aroux menciona que la composición de estos mundos dantescos indicaría que “el Infierno representa el mundo profano, el Purgatorio comprende las pruebas iniciáticas, y el Cielo es la morada de los Perfectos, en quienes se encuentran reunidos y llevados a su zenit la inteligencia y el amor” (Guénon, 2005: 12). Para estos dos últimos, esas tolvas formadas por diferentes pisos dentro de la *Commedia* serían las pruebas herméticas por parte de algún conglomerado medieval secreto y que, Dante, por medio de su obra, simbolizó.

Sin embargo, quizá esta estructura narrativa se debería mirar desde una perspectiva diferente. No más esotérica como menos hermética: desde la alquimia. Esta última no estuvo exenta de cuestionamientos como tampoco de adherentes, condición ambivalente que de todas formas le permitió conservarse incluso después del siglo XV. Sin embargo, aclaremos que Dante ubica en la última fosa del canto XXIX del Infierno a los que practicaban tales actos, refiriéndose a ellos como “falsarios”¹⁵. La condena que les impone en el canto XXIX cae con severidad: están plagados de infecciones y enfermedades a la piel. De este modo, podemos interpretar que el poeta no estuvo de acuerdo con la utilidad práctica que pregonaba el arte alquimista. Sin embargo, la narración dantesca sólo hace referencia a eso, a su praxis, no siendo criticada la composición, digámoslo así, filosófica de la alquimia. Refugiándonos en ese espacio de interpretación, sumado a la importancia que le brinda Dante a los elementos y cualidades de la naturaleza, es que podemos releer los cantos XXXII al XXXIV desde una diferente visión alquimista a la que poseía el poeta de Florencia.

Hay autores que indican que la alquimia más que un propósito pragmático poseía una finalidad anímica que explicaría el proceso por el cual los alquimistas, que no tan sólo buscaban el oro propiamente, entraban en una “transmutación espiritual” (A. Castiglioni, 1993: 245; T. Burckhardt, 1994: 14, 23, 91; M. Eliade, 1959: 130; 1993: 103; S. Hutin, 1977: 19-22, 45; C. Jung, 1989: 147-148; M. Berman, 2001: 28) entendida como un proceso de simbolización de la luz y perfección, estado de notable sanación y purificación, de modo que la alquimia no habría que verla sólo como un pragmatismo sin penetración espiritual, sino como toda una “cosmovisión de la teoría del ser, es decir, como una verdadera ontología” (Burckhardt, 1994: 26). Para A. Castiglioni ese “oro” alquimista no era otro que “Dios y hado, destino y fin, causa y principio” y que “cada sustancia puede destruirse y crearse según un arte secreto, de aquí que la alquimia no sea sino la doctrina de la vida que se renueva [...]” (1993: 245-246). T. Burckhardt, en este plano, indica que para el alquimista: “el oro es el verdadero objetivo de la naturaleza mineral”,

¹⁴ Según el autor, Dante demostraría aquel esoterismo a través de los distintos escenarios que visitan junto a su guía Virgilio en el transcurso de su viaje para encontrarse con Beatriz.

¹⁵ Esto se entendía por la aplicación de leyes pseudoquímicas de transmutar los metales impuros en oro, finalidad práctica que, hemos dicho, desarrolló la alquimia por largo tiempo en el período que Dante escribió su magna obra. Alighieri, D. *La Divina... op. cit.*, p. 120.

[...] es inmutabilidad, es la naturaleza inmortal” y “[...] los símbolos alquímicos de la perfección apuntan al dominio de la condición humana por el espíritu. Es el retorno a los orígenes” (1994: 24-25). Para el filósofo rumano M. Eliade importante resulta no subestimar el conocimiento alquimista a sólo la práctica de su imitación del oro, puesto que: “el concepto de la transmutación alquímica es la fabulosa coronación de la fe en la posibilidad de cambiar la naturaleza mediante el trabajo humano, trabajo que implicaba, no lo olvidemos, una significación litúrgica [...]” (1959: 130, 152) permitiendo que “cuando el alquimista trataba de perfeccionar el metal transmutándolo en oro, se esforzaba de hecho por perfeccionarse a sí mismo” (1993:103). En el texto “El reencantamiento del mundo” de M. Berman hay una alusión a C. G. Jung que nos parece interesante destacar en este contexto:

[...] los alquimistas, sin saber exactamente lo que estaban haciendo, habían registrado las transformaciones de su propio inconsciente¹⁶ que luego proyectaban en el mundo material. Por lo tanto, el oro del cual ellos hablaban, no era realmente oro, sino que un estado “áureo” de la mente, el estado alterado de la conciencia que supera a la persona en una experiencia (2001: 83-84).

El propio C. G. Jung en su obra “Psicología y Alquimia” confirma lo anterior al decirnos que: “la obra alquimista se refiere, en su mayor parte, no sólo a experimentos químicos únicamente, sino también a algo como procesos psíquicos, que son expresados mediante un lenguaje pseudoquímico” (1989:147-148). Finalmente, para el autor francés S. Hutin:

la transmutación de la alquimia tiene distintos significados. En efecto, ésta podrá ser no sólo física, sino mental y aun espiritual” [y por último] “los trabajos de los alquimistas están rodeados de una aureola fantástica. El alquimista se esfuerza en reproducir a pequeña escala lo que ocurrió en el origen, cuando la luz resplandeciente puso orden en el caos primordial indiferenciado. De este modo, posee la rigurosa relación del Universo con lo que ocurre en el laboratorio alquímico (1977: 19-20).

Luego de la recopilación de estas fuentes, podríamos llegar a establecer (y por ningún caso concluir ni mucho menos mencionar esto como una verdad cerrada) la posibilidad que Dante – insistimos, dentro de la poliédrica interpretación que hoy podría desprenderse de los cantos de la *Commedia* – pueda ser visto como el impulsor de una idea de fondo: la de transmitir a la comunidad medieval la idea de transformación del hombre desde su impureza extrema hasta la sanación y perfección espiritual, en una analogía desde el punto de vista alquimista. El creador de este último arte también consideraba la utilización de los elementos y las cualidades naturales como fundamentales a la hora de realizar su trabajo. Es por esto que, desde esta postura, se podría entender que Dante ve el fuego como un elemento motor, con el cual se anima, modifica y evoluciona la materia desde un estado a otro. El fuego simboliza la evolución,

¹⁶ “Este conflicto entre la consciencia y lo inconsciente tiene por lo menos, un comienzo de solución con la consciencialización, de manera que el sujeto empieza a formarse una imagen de su propio ser más acorde con una realidad interior desconocida hasta entonces, en vez de ver sólo lo que creemos que somos” en León, Ma. B. “Arquetipos e inconsciente colectivo en las artes plásticas a partir de la psicología de C. J. Jung”. *Arte, Individuo y Sociedad* 21 (2009): 37-50, p. 44. Artículo digital. Archivo PDF..

la transmutación hacia la perfección, y es por ello que sólo puede alcanzarse en el Paraíso. Fuego entendido como elemento con el cual el maestro forjador edifica su arte regia, de modo que reintegra por medio de ese proceso de purificación de la materia, la dignidad primordial (Chevalier y Gheerbrant, 2009: 86). En esta medida, para que podamos entender lo laborioso y sacrificado de este proceso alquimista, es que el Infierno debía ser frío. Desde este punto de vista, sería imposible que la materia pasara por fuego del Infierno y luego por fuego del Paraíso. Sólo podía entrar en contacto con la luz, el calor y el fuego¹⁷ divino tras pasar un largo recorrido de "saneamiento", condición que justifica la necesidad de describir el Purgatorio como mundo intermedio entre el Infierno y el Paraíso. Los alquimistas necesitan utilizar el fuego de modo extraordinario, procedimiento que tiene fines espirituales que no se ajustan a utilizar el fuego en el Infierno dantesco. Por sentido opuesto, ojalá el Infierno fuese entonces lo más frío posible. Y así lo narró Dante.

Finalmente, podríamos proponer que el viaje del vate de Florencia en su magna obra es similar a la tripartición del itinerario alquimista (Jung, 1989: 26 y ss): a entender, el metal trabajado pasaba por tres grandes etapas. En primer lugar, la obra al negro indicaba la impureza del material y, al mismo tiempo, el comienzo del proceso de purificación del alquimista a modo de poder enfrentar sus miedos y vencer sus adversidades¹⁸, reuniendo tanto el sujeto como el objeto el poder perfeccionarse. La contaminación que se posee en esa fase inicial debe ser saneada por la intervención del elemento primordial: el fuego. De allí entonces, que el fuego se adquiriera sólo en la etapa culmen del proceso, o sea, en el Paraíso dantesco. Pudiésemos pensar que al hacer un Infierno frío, Dante propone esta etapa inicial alquimista. En segundo lugar, la obra al blanco, indica que el metal ya no se encuentra contaminado como al principio, aunque aún no adquiere la condición necesaria para darle finalidad. En términos de comparación con la obra dantesca, podríamos decir que este plano justifica la creación del Purgatorio en su obra, proceso por el cual Dante debe purgar pecados y faltas terrenales para alcanzar, de modo final, su ingreso al Paraíso. Finalmente, en tercer y último lugar, el Paraíso corresponde a la etapa alquímica denominada obra al rojo, tiempo en el cual el metal al ser purificado con antelación por diversos medios, es expuesto al fuego que lo convertirá en un nuevo estado. Lo mismo ocurre con Dante, ya que al entrar en contacto con el último mundo deja atrás todo tipo de culpas y temores, transformándose en un ser puro.

De este modo, el contraste frío-fuego, siendo cualidad el uno y elemento natural el otro, son considerados como principios activos de transmutación de materia¹⁹, por lo que representan temáticas que, según lo que hemos dicho y expuesto a modo de hipótesis a lo largo del trabajo, pueden ser ajustadas al entendimiento del Infierno frío de Dante como parte de un mensaje con propósito alquimista al considerar fundamental en su relato la presencia de estos principios naturales.

¹⁷ Scrimieri, R. "Los cuatro..." *op. cit.*, p. 238: "un fuego que desde el punto de vista de la doctrina medieval se corresponde simbólicamente con la calidad del amor de Dios; y que desde el punto de vista de la individuación y de la unión de las funciones opuestas de la conciencia, ya no se corresponde con un eros corporal sino <espiritual>".

¹⁸ Esto nos hace recordar las primeras palabras de Dante al comenzar su obra, al encontrarse abandonado y desamparado ante animales salvajes, claramente en una alusión simbólica.

¹⁹ Yates, F. *Ensayos...op. cit.*, p. 57: "Según el lulismo, el calor y el frío son activos; la humedad y la sequedad son pasivas. Esta teoría se da en el *Tractatus*".

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Alighieri, D. *La Divina Comedia [Commedia]* Trad. Editorial Sol 90. Barcelona: Editorial Sol 90, 2002.

Berman, M. *El reencantamiento del mundo [The Reenchantment of the World]*. Trad. S. Bendersky y F. Huneeus. Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 2001.

Burckhardt, T. *Alquimia. Significado e imagen del mundo [Alchimie]*. Trad. A. Ma de la Fuente. Barcelona: Paidós Orientalia, 1994.

Castiglioni, A. *Encantamiento y magia [Incantesimo e magia]*. Trad. G. Pérez Enciso. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. *Diccionario de los símbolos [Dictionnaire des symboles]*. Trad. M. Silvar y A. Rodríguez. Barcelona: Herder, 2009.

Eliade, M. *Herreros y alquimistas [Forgerons et alchimistes]*. Trad. M. Pérez Ledesma. Madrid: Alianza, 1959.

---. *Cosmología y alquimia babilónicas [Cosmologie et alchimie babyloniennes]*. Trad. I. Arias Pérez, Barcelona: Paidós Orientalia, 1993.

Elias, N. *Humana conditio. Consideraciones en torno a la evolución de la humanidad*. Barcelona: Península Ideas, 2002.

Fagan, B. *La pequeña edad de hielo. Cómo el clima afectó a la Historia de Europa 1300-1850 [The Little Ice Age]*. Trad. J. Barba y S. Jawerbaum. Barcelona: Geodisa, 2008.

Fragio, A. "La ciencia en el infierno: Blumenberg y el hombre-árbol de "El jardín de las delicias". *Escritura e Imagen*, 6 (2010): 147-173. Artículo digital.

Ganghi, A. "Dante, astrología y astronomía". 18. 104 (2008): 30-37. Artículo digital.

---. "La cosmología de la Divina Comedia". 15.89 (2005): 18-23. Artículo digital.

Guénon, R. *El esoterismo en Dante [L'esotérisme de Dante]*. Trad. A. López Tobajas y M. Tabuyo. Barcelona: Paidós Orientalia, 2005. Libro digital.

Hayford, J. et al. *Biblia Plenitud*. Bogotá: Grupo Nelson, 1991.

Hutin, S. *La vida cotidiana de los alquimistas en la Edad Media [La vie quotidienne des alchimistes au Moyen Age]*. Trad. E. Goicoechea Larramendi. Madrid: Temas de Hoy, 1977.

Jung, C.G., *Psicología y alquimia [Psychologie und alchimie]*. Trad. Á. Sabrido. Madrid: Plaza y Janes Editores S.A., 1989. Libro digital.

Le Goff, J & Schmitt, J-C. *Diccionario razonado del Occidente Medieval [Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval]*. Trad. Ministerio de Cultura de Francia. Madrid: Akal, 2003.

León, Ma. B. "Arquetipos e inconsciente colectivo en las artes plásticas a partir de la psicología de C. J. Jung". *Arte, Individuo y Sociedad* . 21 (2009): 37-50. Artículo digital.

López, M. "La influencia de la alquimia medieval hispana en la Europa Moderna". *Asclepio* 54. 2 (2002): 211-229. Artículo digital.

Scrimieri, R. "Los cuatro elementos en la Vita Nuova". *Tenzone* 3 (2002): 217-243. Artículo digital.

Yates, F. *Ensayos reunidos, Vol. I Lullio y Bruno [Lull & Bruno. Collected Essays. Volume I]*. Trad. T. Segovia. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.