



FACULTAD DE ARTES  
MAGÍSTER EN ARTES

APRÈS UNE LECTURE DE DANTE:  
FANTASIA QUASI SONATA

por

CAMILO ANDRÉS GOUET VIVEROS

Memoria de Obra presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile  
para optar al grado académico de Magíster en Artes, Mención Música.

Profesora guía:  
Liza H. Chung

Diciembre, 2017  
Santiago, Chile

©2017, Camilo Andrés Gouet Viveros

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento.

## TABLA DE CONTENIDOS

	Página
TABLA DE CONTENIDOS.....	1
RESUMEN.....	2
MEMORIA DE OBRA	
I.    Introducción.....	4
II.   Franz Liszt	
i.   La vida de Liszt.....	6
ii.  La obra de Liszt.....	8
III.  Après une lecture de Dante: Fantasia quasi sonata	
i.   Introducción.....	13
ii. <i>La Divina Comedia</i> .....	14
iii. <i>Après une lecture de Dante</i> .....	26
iv. <i>Quasi una fantasia</i> .....	37
IV.  Breve análisis musical.....	42
V.   Conclusión.....	54
BIBLIOGRAFÍA.....	55

## RESUMEN

En 1839 Franz Liszt (1811-1886) compone su obra para piano *Paralipomènes à la Divina Commedia - Fantaisie symphonique pour piano*, la cual someterá a constantes revisiones que van modificando su título y estructura hasta llegar a la célebre versión publicada en 1858 que conocemos hoy como *Après une lecture de Dante: Fantasia quasi sonata*. A lo largo de este trabajo se estudia el largo proceso de elaboración de esta obra, comparando los diversos referentes que inspiraron su creación, analizando los innovadores recursos pianísticos y compositivos que la alejan de la tradición, y dando cuenta de cómo, a través de cada revisión, Liszt se acercaba cada vez más a su ideal de “música poética”.

*¿Dices que los SUEÑOS  
no tienen poder aquí en el Infierno?  
Dime, Lucifer Estrella del Alba...  
Preguntáoslo todos...  
¿Qué poder tendría el INFIERNO  
si los aquí encerrados no pudiesen  
SOÑAR con el CIELO?*

SANDMAN, Neil Gaiman

## INTRODUCCIÓN

Al estar dentro de la mención Interpretación Musical del programa de Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica, me corresponde dar un recital de piano con obras trabajadas durante los dos años que dura el postgrado. Este repertorio gira en torno a obras relacionadas con el Mal, las cuales serían presentadas junto a una puesta en escena que complementaría el discurso musical, generando así nuevas interpretaciones en el espectador. El título de mi recital es *Maldad Eterna*, y las obras a interpretar son: Maurice Ravel: *Gaspard de la nuit*, Alexander Scriabin: *Sonata no. 9 “misa negra”* y Franz Liszt: *Après une lecture de Dante: Fantasia quasi sonata*.

Este trabajo escrito está enfocado en esta última obra, examinándola desde distintos ámbitos. El primer capítulo está centrado en Liszt, realizando una breve biografía del compositor en “La vida de Liszt”, para luego, en “La obra de Liszt”, distinguir los variados elementos que constituyen su estilo musical, pasando desde sus innovaciones a la técnica y escritura pianística, a sus procesos compositivos y su ideal de “música poética”. El segundo capítulo se enfoca en la obra misma, revisando su proceso de creación –desde el primer bosquejo, sus constantes revisiones, hasta su publicación final– a través de los distintos referentes que podemos extraer de su título *Après une lecture de Dante: Fantasia quasi sonata*, los cuales son estudiados minuciosamente, comparando además –debido a la temática de mi recital– sus distintas concepciones sobre la figura del Diablo y la relación de ésta con Liszt. El tercer y último capítulo es un análisis musical de la obra, donde realizo un paralelo entre la forma de Sonata tradicional y la estructura de la obra, identificando cómo ciertos recursos compositivos y pianísticos evocan elementos de los referentes estudiados anteriormente.

# **FRANZ LISZT**

## La Vida de Liszt

Franz Liszt nace en el pueblo húngaro de Raiding el 22 de octubre de 1811. Fue hijo único de Maria Anna Langer (1788-1866) y Adam Liszt (1776-1827), el cual trabajaba como administrador de bienes del príncipe Nicolás II de Esterházy. Su padre, que tenía los conocimientos suficientes de música como para tocar junto a Joseph Haydn, Johann Nepomuk Hummel y otros músicos de la corte del príncipe, fue su primer profesor de piano y cuando descubre que su hijo puede llegar a ser un niño prodigio, utiliza su amplia red de contactos para promoverlo en otros lugares. Tras unos años, la familia se traslada a Viena en 1822 donde Franz continúa sus estudios de piano con Carl Czerny (1791-1857) y estudia composición con Antonio Salieri (1750-1825). Un año después viajan a París, donde es rechazada su postulación al Conservatorio debido a que no es un ciudadano francés, retomando así los estudios con su padre, sin dejar de viajar y dar conciertos.

En 1827 finaliza su gira de niño prodigio al fallecer su padre, por lo que vive ahora con su madre en París, donde imparte clases particulares. Se enamora de una de sus alumnas, la condesa Caroline de Saint-Cricq, pero al ver que el padre de ésta se opone al romance cae en una gran depresión que lo sumerge en la lectura y los estudios del catolicismo, adscribiéndose posteriormente al sansimonismo.

En este período hace amistad con muchos poetas y compositores, tales como Victor Hugo (1802-1885), Heinrich Heine (1797-1856), Alphonse de Lamartine (1790-1869), así como también Hector Berlioz (1803-1869), Frédéric Chopin (1810-1857), entre otros. Asiste también a muchos conciertos que marcarán profundamente su estilo musical: en 1830 escucha el estreno de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz que lo lleva a desarrollar su concepción de “música poética”, y en 1832 presencia un concierto del violinista Niccolò Paganini (1782-1840), quedando tan impresionado que, al intentar emular aquel virtuosismo en el piano, lidera toda una revolución en la escritura pianística.

En 1833 inicia un romance con la condesa Marie d'Agoult (1805-1876), quien tenía una alta posición en la sociedad parisina debido a su matrimonio. Cuando huye junto a Liszt a Suiza en 1835, se genera tal escándalo en París que durante muchos años no pudieron regresar. Viajaron constantemente entre Suiza e Italia y tuvieron tres hijos –Blandine, Cosima y Daniel–, pero la relación pronto comenzó a volverse tensa debido a celos y los constantes conciertos de Liszt, terminando definitivamente en 1844.

Entre 1839-1847 Liszt realiza una intensa y exitosa gira de conciertos por Europa que define lo que se conoce como recital moderno, estableciendo además una amistad con Robert Schumann (1810-1856) y Richard Wagner (1813-1883). Al finalizar conoce a la princesa Carolyne von Sayn-Wittgenstein (1819-1887), con quien, a pesar de estar casada, inicia un intenso romance. Se radican en Weimar, donde Liszt abandona su carrera de solista y se dedica de lleno a la composición y la dirección. Compone aquí algunas de sus obras más importantes y estrena obras de compositores contemporáneos (como las óperas de Wagner por ejemplo). A pesar de los reiterados intentos de la princesa por obtener el divorcio de su marido y poder así contraer matrimonio con Liszt, cuando las autoridades ceden, ella decide no casarse, dejando a Liszt completamente devastado. Al separarse en 1861, el compositor se establece en Roma donde es nombrado *abbé* debido a su profunda devoción católica.

Tras varios viajes entre Alemania, Hungría y París, Liszt vuelve en 1869 a vivir en Weimar, pero además visita regularmente Roma y Budapest, llamando a este período “*vie trifurquée*”. En 1881 tiene un accidente que lo inmoviliza durante semanas, al caer de las escaleras de un hotel de Weimar, lo que da inicio a un decaimiento de su estado de salud. Aunque continuó impartiendo clases, componiendo y viajando, fallece de una neumonía el 31 de julio de 1886, pasando sus últimos días junto a su hija Cosima<sup>1</sup> en Bayreuth.

---

<sup>1</sup> La cual había contraído matrimonio con Richard Wagner.

## La obra de Liszt

Aunque Liszt pasó su infancia dando conciertos como niño prodigio, es cuando conoce a Paganini que su técnica adquiere nuevas dimensiones. El novedoso virtuosismo del violinista no se limitaba sólo a ejecutar pasajes a gran velocidad, sino también a moverse dentro de un rango dinámico y control del sonido únicos para su época, elementos que Liszt intentó traspasar a su propia técnica, desarrollando así una nueva actitud física frente al teclado y un novedoso tipo de escritura pianística que fue evolucionando a lo largo de su vida.

Debido a la fuerte impresión que causaba al tocar en público, comenzó a dar conciertos en solitario interpretando tanto obras suyas como de otros compositores, germinando lo que él llamó sus *récitales*, realizados en grandes salas con una exorbitante afluencia de público. En ellos experimentó con nuevas maneras de producir el sonido, intentando ser escuchado y visto desde los primeros asientos hasta las últimas filas, para lo cual debió ampliar su gestualidad y generar nuevos tipos de ataque. Todo ello era acompañado de las constantes transformaciones que tenía el piano en la época. La teatralidad con la que entraba y salía del escenario y los grandiosos gestos que hacía al tocar, provocaban furor entre el público pero también suscitaban implacables detractores. Sin embargo, a pesar de su deslumbrante virtuosismo, Liszt siempre priorizaba la expresividad y el respeto a la esencia de las obras que interpretaba. Sus innovaciones técnicas estaban siempre al servicio de transmitir de mejor manera el discurso musical y la emocionalidad, produciendo novedosos efectos para causar una mayor impresión (como acordes tremolados y pasajes de ‘octavas quebradas’), así como a veces alterando pasajes de obras ajenas, adaptándolos a las nuevas posibilidades del piano –algo muy criticado por sus enemigos. Estos efectos no se limitaban sólo a una exhibición de velocidad, sino que también aumentaban la calidad del *cantabile* y los contrastes dinámicos.

Donde mejor podemos evidenciar la evolución de su técnica es a través de su extensa obra para piano, donde encontramos desde piezas de carácter, fantasías, estudios, hasta

transcripciones de obras orquestales de otros compositores. En distintos períodos de su vida, Liszt volvía a revisar muchas de sus partituras, realizando a veces cambios tan radicales que la obra se transformaba en una nueva –un caso emblemático de estas revisiones es *Après une lecture de Dante: Fantasia quasi sonata*, obra que analizaremos a fondo en este trabajo. Estas revisiones daban cuenta de cómo la técnica de Liszt se nutría de nuevos recursos pianísticos, los que iban reemplazando la escritura más tradicional para piano.

Si bien la técnica pianística definía el sonido final de sus composiciones, ésta siempre era consecuencia de una búsqueda expresiva que intentaba manifestar una “idea” que iba más allá de lo exclusivamente musical: la música es sólo un medio y no un fin para comunicar la filosofía del artista, su visión del cosmos. Es con el estreno de *Épisode de la vie d’un artiste, symphonie fantastique en cinq parties* (1830) de Berlioz que Liszt comienza a desarrollar su idea de “poesía musical”, la cual se desliga progresivamente de la llamada “música programática” –donde música instrumental y literatura se unían indivisiblemente<sup>2</sup>. Sus intensas y variadas lecturas –que iban desde clásicos como Dante y Shakespeare, textos religiosos de Lamennais y Saint-Simon, poetas románticos como Goethe, Chateaubriand y Byron, hasta contemporáneos suyos como Victor Hugo y Heine–, sumadas a un espíritu romántico que priorizaba las emociones por sobre la lógica y la razón, lo llevaron a considerar que cada composición debía ser un poema en sí mismo, guiándose ya no por una estructura formal rígida sino por un drama imaginario el cual, más allá de ser la reproducción explícita de un texto literario como en la música programática, organizaba el discurso musical en episodios que narraban una historia exclusivamente musical. El título de la partitura, por ende, era sólo una ayuda al intérprete y al oyente para provocar su imaginación –agregándose muchas veces *a posteriori* en la composición–, y no lo que da cohesión a su construcción musical. En palabras de Liszt: «los programas o títulos sólo se justifican cuando constituyen una necesidad poética, una parte integrante del conjunto, indispensable para su comprensión.

---

<sup>2</sup> La música programática nace con la Sinfonía de Berlioz, construyendo su discurso musical en torno a un programa literario, el cual deja por escrito a los oyentes para guiar su audición.

No ocurre así cuando figuran como mero adorno superficial que el editor utiliza a modo de reclamo»<sup>3</sup>.

Al limitar su “ideal poético”, Liszt pone en crisis las formas tradicionales (sonatas, sinfonías, conciertos) al utilizarlas no de un modo estricto sino integrándolas a una forma más libre o “fantástica”. Toma elementos de estas formas según sus necesidades expresivas, sirviéndoles a veces de excusa para construir una estructura más compleja. La principal herramienta que usa para dar coherencia musical a sus obras es la metamorfosis de un material, o transformación temática –no sólo a nivel interválico y rítmico (como en Beethoven) sino también en cuanto a carácter y contexto–, la cual deriva del concepto de *idée fixe* de Berlioz<sup>4</sup>. Este material podía ser desde un elaborado tema hasta una simple célula cromática, pudiendo mutar tan drásticamente que auditivamente es irreconocible. Y así como Liszt lleva al límite las estructuras y la construcción motivica, también lo hace con la tonalidad, expandiéndola osadamente para lograr ciertos efectos expresivos a través de un amplio uso del cromatismo que deriva en una compleja ambigüedad armónica.

Finalmente, aunque la música de Liszt fue durante mucho tiempo menospreciada por parte de la academia musical<sup>5</sup>, enalteciendo la llamada música “absoluta” de carácter más tradicional, sus aportes al legado de las generaciones futuras son invaluable y se abren a diversos ámbitos: como pianista, crea el concepto moderno de recital solista y contribuye de sobremanera a la evolución de la técnica pianística en cuanto a modos de ataque, capacidades tímbricas y actitud frente al teclado; como compositor, diluye las formas tradicionales y plantea un modo de construcción motivica que influye en compositores como Bartók y Stravinsky; además, a través de su inquietud por la búsqueda de efectos y timbres abre el camino a la revolución musical de Debussy, y a la

---

<sup>3</sup> Citado en Dömling (1985), p. 76

<sup>4</sup> Berlioz hila todos los movimientos de su Sinfonía mediante un tema común, el cual aparece a veces a modo de cita sin variaciones o sometido a radicales transformaciones expresivas.

<sup>5</sup> Debido a la incompreensión de su discurso musical y su “música poética” (que ha sido confundida muchas veces con música programática), lo heterogéneo de su obra (que incluye muchas piezas de carácter virtuoso, lo cual erróneamente se ha tildado de “superficial”), y el desconocimiento de su obra más tardía (la cual fue publicada póstumamente y es más austera en carácter pero más osada tonalmente), entre otras razones.

de Wagner con la expansión de la tonalidad y el uso de cromatismos; como intérprete, estrena y difunde obras de compositores contemporáneos que luego serán fundamentales para la historia (como las óperas de Wagner), además de rescatar obras clásicas llevándolas a todo tipo de públicos, siempre intentando elevar el nivel cultural de la gente; como figura pública, salva económicamente a compositores y músicos de la miseria, haciendo muchas veces de mecenas financiando conciertos, homenajes y fundaciones, destinando también grandes cantidades de dinero a labores sociales. Y por último, como personaje histórico, la figura de Liszt es central para entender el Romanticismo, siendo eje de muchos movimientos artísticos e influyendo directamente en la vida de su época. A través de sus cartas y críticas podemos leer la historia del siglo XIX, descubriendo además a un hombre muy adelantado a su propio tiempo.

**APRÈS UNE LECTURE DE DANTE:**

**FANTASIA QUASI SONATA**

## INTRODUCCIÓN

La historia de *Après une lecture de Dante: fantasia quasi sonata*, apodada *Sonata Dante*, abarca casi veinte años entre el nacimiento de su primer bosquejo, las múltiples revisiones que le van dando forma, y su publicación final, atravesando varios de los episodios más importantes de la vida de Liszt. A través de ella podemos ver la búsqueda de la “música poética” que al compositor tanto inquietaba, siendo las constantes reestructuraciones y cambios de título uno de los mejores ejemplos de cómo se fue acercando a su objetivo, alejándose de la música programática sin perder nunca la esencia de la obra. Estas revisiones evidencian además la evolución pianística que vivía Liszt, experimentando distintas soluciones técnicas a ciertos pasajes y evaluando las reacciones del público durante los conciertos donde la presentaba. Transversal a sus dos relaciones más importantes –primero Marie d’Agoult y luego Carolyne von Sayn-Wittgenstein–, a su gira por Europa, a su estancia en Weimar, a numerosos estrenos de amigos compositores, y a sucesos políticos como la Segunda República francesa y las rebeliones en Hungría, esta *Sonata* fue una constante obsesión para Liszt. Y aunque hay otras piezas que también tuvieron notables transformaciones a lo largo del tiempo, debido a su colosal envergadura, gran variedad de caracteres y recursos técnicos, y el conflicto entre sus contenidos y estilos, la *Sonata Dante* es una de las obras más importantes e interpretadas de Liszt.

Y, si bien puede ser similar a la *Sonata en si menor* en cuanto a estructura y otros elementos musicales, es justamente su título final lo que nos sugiere separarlas y no clasificarla como música “absoluta”. Su nombre *Después de una lectura de Dante: Fantasia casi sonata* remite a referentes de la literatura y de la música, sin tomar ninguno de manera explícita para su construcción. En las páginas siguientes analizaremos la gestación de la *Sonata Dante* a través de estos referentes, haciendo hincapié en las diferencias de visión que existía entre la época de éstos y la de Liszt.

## *La Divina Comedia*

Lo primero que nos llama la atención en el título es el nombre de Dante, pues inmediatamente nos revela Liszt que la obra fue compuesta después de haber leído una obra del maestro italiano. Sabemos, a través de los escritos dejados por Liszt y de testimonios de amigos y conocidos suyos, que el compositor era fanático de Dante Alighieri, particularmente de su obra más importante y famosa, *La Divina Comedia*, la cual lo acompañó a lo largo de toda su vida.

Durante mucho tiempo los estudiosos de Liszt, para la génesis de la *Sonata Dante*, se basaron en la biografía *Franz Liszt als Künstler und Mensch*<sup>6</sup> escrita por Lina Ramann (1833-1912) que fue publicada en tres tomos entre 1880 y 1894. En uno de los capítulos Ramann sitúa el origen de esta obra cuando Liszt vivía junto a Marie d'Agoult en la Villa Melzi, Bellagio, durante 1837. Rodeado por el hermoso paisaje a orillas del Lago di Como, entre árboles y flores, la pareja dedicaba sus idílicas tardes a leer la obra de Dante mientras contemplaban la escultura de mármol "*Dante e Beatrice*" (1813) del artista italiano Giovanni Battista Comolli (1775-1831), lo cual habría inspirado a Liszt a comenzar la obra. Ramann sin duda entrevistó al compositor en varias ocasiones, pero su biografía peca de ser imprecisa y tener errores, y entre estos se encuentra el episodio de Bellagio, el cual fue reproducido en muchas de las biografías posteriores acerca de Liszt<sup>7</sup>.

Si bien los biógrafos contemporáneos han "corregido" el origen de la *Sonata Dante*, creo importante mencionar la narración de Ramann pues nos da cuenta de la visión romántica que se tenía de la vida de Liszt, de su relación con Marie d'Agoult y de cómo trabajaba sus obras: como si la inspiración naciera espontáneamente con una idea casi acabada de cada pieza.

---

<sup>6</sup> Traducido como *Franz Liszt como artista y persona*.

<sup>7</sup> Walker (1983), p. 246, 275.

No es sino hasta el 26 de septiembre de 1839 que Liszt comienza la composición de esta obra, y en ese entonces vivía en la villa de San Rossore –y no en Bellagio como afirma Ramann. Sabemos a través de una carta de Marie que Liszt le llamó “*fragmento dantesco*”, y que no eran más que unos cuantos compases (los que posteriormente vendrían siendo la introducción de la obra pero con un desarrollo armónico ligeramente distinto al definitivo). Si bien este manuscrito estuvo perdido durante mucho tiempo, el pianista australiano Leslie Howard, en su odisea de grabar la completitud de la música para piano de Liszt para el sello *Hyperion*, fue capaz de rescatarlo de los archivos inmortalizando su sonorización en el disco “The complete music for solo piano, Vol.56: *Rarities, Curiosities, Album Leaves and Fragments*” (1998)<sup>8</sup>.



*Dante e Beatrice* (1813), Giovanni Battista Comolli

---

<sup>8</sup> [https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_CDA67414/7](https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67414/7)

En cuanto a Marie d'Agoult, escribe ella en su diario que al visitar en algún momento el parque de la Villa Melzi, la escultura de Comolli le pareció «una pieza común y deplorablemente vulgar»<sup>9</sup>. Sumado a esto, durante los años de la composición de la *Sonata Dante*, la relación entre Franz y Marie estaba envuelta en constantes peleas cotidianas y ataques de celos que causaron su ruptura en 1844. La imagen idílica que planteaba Ramann queda entonces completamente invalidada. Sin embargo, es preciso decir que Marie siempre imaginó que su relación con Liszt se asemejaba mucho a la de Dante y Beatriz en *La Divina Comedia*, incluso después de su ruptura. Punto con el que Franz no estaba de acuerdo.

Independientemente de las condiciones en las que nació la obra, sí es seguro decir que Liszt leyó en varias ocasiones *La Divina Comedia*, y que, sin duda alguna, la *Sonata Dante* toma muchos elementos de ella. Y aunque muchos de éstos sean sólo generales, son evidentes con sólo saber en qué consiste la obra de Dante, incluso sin haberla leído detalladamente.

Dante Alighieri fue un poeta italiano nacido en 1265 en Florencia, considerado uno de los más grandes literatos italianos. Se casa muy joven con Gemma di Manetto Donati, con quien tiene cuatro hijos, que mantiene gracias a su trabajo de farmacéutico –lo cual le ayuda también a vender sus libros–, además de tener una carrera política que lo lleva a puestos cada vez más importantes. Tras estar involucrado en varios conflictos entre los Güelfos (facción a la que pertenecía su familia) y Gibelinos en Florencia –los primeros apoyaban el poder del papado en la ciudad, mientras los segundos querían mayor independencia–, es enviado como jefe de una delegación para firmar un tratado de paz en Roma, donde es retenido por el Papa Bonifacio VIII, quien ayuda a que Corso Donati (líder de la facción más radical de los güelfos) se tome la ciudad de Florencia por la fuerza, condenando a Dante al exilio con una multa que no es capaz de pagar. De esta forma no pudo volver nunca más a Florencia, alejándose de su familia y su amada ciudad. Murió en Rávena en 1321 a los 56 años.

---

<sup>9</sup> Citado en Walker (1983), p. 246

Si bien escribió mucho sobre política y filosofía, su obra más importante es *La Divina Comedia*, que comienza en 1304, luego de ser exiliado, y termina poco antes de morir. En ella realiza una especie de compendio de todas las ideas y doctrinas presentadas en sus obras anteriores. Su nombre original era simplemente *Commedia*, ya que su comienzo era trágico pero su final alegre, y por estar escrita en “lenguaje vulgar” (o *sermo rusticus*) y no en latín, que era la lengua considerada culta. Es el poeta Giovanni Boccaccio (1313-1375) –autor de la famosa colección de cuentos *El Decamerón* (1351-53)– quien, mientras difundía la obra públicamente, le agrega el término *Divina* en su edición de 1555, dado el carácter cristiano que tiene la obra.

Su estructura es ternaria en diversos aspectos: se compone de tres grandes cánticos (Infierno, Purgatorio y Paraíso) con 33 cantos cada uno<sup>10</sup>, los que contienen estrofas de 3 versos. La obra tiene además 3 personajes principales (Dante, Virgilio y Beatriz). Esto tiene relación directa con la teología –la trinidad sagrada, las tres virtudes teologales, las postrimerías del alma, etc– y el equilibrio perfecto, desprendiéndose además múltiples lecturas de cada uno de los cantos de la misma manera que en los Evangelios: desde un sentido moral, literal, alegórico y anagógico.

La narración comienza con Dante (quien simboliza a la humanidad) perdido en una oscura selva encontrándose con tres bestias que le cierran el paso. Desesperado, se resigna a morir cuando aparece un hombre que lo ayuda y espanta a las fieras. El hombre dice ser enviado por Beatriz desde las más altas esferas, y Dante lo reconoce como el gran poeta Virgilio (que simboliza la razón). Éste lo guía en un viaje en el cual descienden por el Infierno (donde cumplen condena los pecadores), suben luego la gran montaña del Purgatorio (donde van expiando sus pecados aquellos que se arrepintieron antes de morir), y llegan finalmente al Paraíso donde encuentran a Beatriz (que simboliza la Fe), que lo guía hasta llegar a Dios.

Tanto el Infierno, el Purgatorio, como el Paraíso se dividen en pequeñas secciones, cada una dedicada a un tipo específico de persona, según cómo haya actuado ésta durante su vida:

---

<sup>10</sup> Si bien el Infierno contiene 34 cantos, el primero se considera muchas veces un prólogo.

- El **Infierno** está dividido en nueve círculos (tres veces tres), cada uno dedicado a un pecado particular con un castigo similar a las circunstancias en que fuera cometido. Descendiendo progresivamente según su nivel de gravedad, sigue la clasificación aristotélica de las tres clases de pecado: incontinencia, bestialidad y malicia. Por ejemplo, en el segundo círculo están aquellos que pecaron de lujuria, siendo condenados a chocar eternamente entre ellos, las paredes y el suelo por fuertes vientos desde todas las direcciones; en el séptimo círculo están los suicidas, quienes fueron transformados en árboles para ser picoteados y destrozados por harpías que anidan en ellos; en el noveno están los traidores, congelados bajo el piso en incómodas posiciones.

Algunos de estos círculos se dividen a su vez en pequeños anillos, con variantes del tipo de pecado cometido. Por ejemplo, el séptimo círculo está dedicado a los violentos en vida, con tres anillos distintos: el primero con los que violentaron a otros, el segundo con los que se violentaron a sí mismos (los suicidas), y el último con los que violentaron contra Dios y la naturaleza (los blasfemos y sodomitas).

El final del Infierno está ubicado en el centro mismo de la Tierra, donde reside prisionero Satanás, aquel que cometió el peor pecado de todos: la traición a Dios. Dante lo describe como una patética y gigantesca bestia de tres caras que intenta constantemente escapar con sus alas, pero no puede pues tiene la mitad de su cuerpo bajo el hielo. Masticando en cada una de sus bocas encontramos a tres personajes: Marco Junio Bruto, Cayo Casio Longino y Judas Iscariote (Los primeros traicionaron al romano Julio César, asesinándolo, y el último traicionó a Jesús).

- El **Purgatorio** se divide en tres grandes zonas: el Antepurgatorio, que es un gran valle donde se recibe a los que aún no están preparados para limpiar su alma, por lo que deben permanecer un tiempo en él; el Purgatorio, una gran montaña que deben subir para poder expiar los distintos pecados cometidos en vida, dividiéndose en siete planicies que representan los pecados capitales, ordenados del más grave al más leve: soberbia, envidia, ira, pereza, avaricia, gula y lujuria; y en la cima de la montaña se encuentra el Jardín del Edén, donde se preparan para llegar al Paraíso. Cada persona que sube la montaña, tiene siete letras P grabadas en su frente, las cuales son borradas por los

ángeles custodios de cada planicie cuando el pecado ha sido expiado, y así poder seguir ascendiendo.

- Mientras el Infierno y el Purgatorio son lugares ubicados en la Tierra, el **Paraíso** es inmaterial y etéreo, dividiéndose en nueve esferas relacionadas a los cuerpos celestes según sus propios caracteres: la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter, Saturno, las Estrellas fijas y el Primer móvil. Esta última, además de ser la mayor esfera y donde viven los ángeles, es movida directamente por Dios, haciendo que las demás esferas también giren. Más allá del Primer Móvil se encuentra el Empíreo, la morada de Dios, donde Dante es capaz de contemplar su luz y entrar en armonía con el amor divino.

En vez de estar clasificadas según un tipo de pecado, las primeras tres esferas están dedicadas a faltas en vida a las virtudes de coraje (los inconstantes), justicia (los iracundos) y templanza (los amantes), mientras que las otras cuatro se dedican a aquellos que sí vivieron en virtud de prudencia (los sabios), coraje (los guerreros de la Fe), justicia (los buenos gobernantes) y templanza (los contemplativos), siendo las estrellas fijas quienes concentran la Fe, la esperanza y el amor.

Al igual que en el modelo de Ptolomeo<sup>11</sup>, el Universo de Dante ubica a la Tierra en el centro del Universo. En el centro de ella encontramos el Infierno, y en el centro del Infierno, y por ello del Universo completo, está Satanás. En contraposición tenemos que la montaña del Purgatorio y las esferas se van alejando del centro, localizándose Dios más allá del Universo físico, más allá del espacio y el tiempo. Este modelo del Universo no busca ser científico sino retratar el cosmos según un diseño moral. Aún así, Dante utiliza la física aristotélica para construirlo, donde cada cosa busca su lugar natural en relación al centro, moviéndose hacia arriba o abajo, por ende, a nivel ético el amor por naturaleza se eleva, mientras que el pecado se hunde. Es por ello que sitúa a Satanás (el mal absoluto) y a Dios (el bien absoluto) en los extremos más alejados.

---

<sup>11</sup> Claudio Ptolomeo (c.100-c.170) fue un astrónomo greco-egipcio que, contrario a la tradición de Platón y Aristóteles, plantea ver el Universo de manera empirista, observando y calculando el movimiento de los planetas, llegando a un modelo en el que la Tierra está inmóvil en el centro del Universo mientras todos los demás cuerpos giran a su alrededor (la Luna, los planetas, el Sol y las estrellas).

La forma en la que surge el Infierno es con la caída en forma de estrellas desde el Cielo de Satanás y sus ángeles a la Tierra luego de haber traicionado a Dios. Al estrellarse se crea una gigantesca grieta que se hunde hasta el centro del planeta, formando la montaña del Purgatorio con toda la tierra que es lanzada a la superficie. Satanás queda así prisionero en el fondo del abismo, condenado para siempre por su pecado al igual que las almas que ingresan al Infierno, las cuales no tienen posibilidad de redimirse y liberarse. Se contraponen la libertad de los ángeles en el Paraíso con lo estático y cíclico del Infierno. Este carácter desesperanzador y lamentoso se refleja muy claramente en la inscripción que lee Dante y Virgilio a las mismas puertas del Infierno:

«Por mí se va a la ciudad del llanto,  
por mí se va al eterno dolor,  
por mí se va hasta la raza condenada.

La justicia animó a mi sublime arquitecto;  
me hizo la divina potestad,  
la suprema sabiduría y el primer amor.

Anteriormente a mí no hubo nada creado,  
a excepción de lo eterno, y yo duro eternamente.  
Vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza»

*(Infierno, Canto III)*

Uno de los puntos importantes de la *Divina Comedia* es que, a lo largo de su viaje, Dante y Virgilio se van encontrando con famosos personajes de distintas épocas, los cuales se encuentran condenados en el Infierno, purgando su alma o directamente en el Paraíso. Conversan así con distintos artistas y políticos, pero también con amigos y enemigos fallecidos que Dante conoció durante su vida. Todos los personajes aparecidos en la obra existieron o se afirma que lo hicieron. El mismo Virgilio fue un famoso poeta romano muy admirado por Dante que influenció a muchos de los autores de la Edad Media. Nacido como Publio Virgilio Marón el año 70 a.C, escribió varios poemas que glorificaban al Imperio Romano, siendo el más importante *La Eneida*, falleció el año 19 a.C. Otros personajes que también figuran son: el poeta griego Homero, autor de *La*

*Iliada* y *La Odisea*, y el filósofo griego Aristóteles (384 a.C-322 a.C), que se encuentran en el primer círculo del Infierno, también llamado limbo (dedicado a quienes no fueron bautizados); Ulises, el protagonista de los poemas de Homero, aparece en el octavo anillo del octavo círculo (dedicado a los fraudes), por el engaño del famoso Caballo de Troya; en la segunda esfera del Paraíso, Mercurio (dedicada a los iracundos), se encuentra Justiniano I (483-565), uno de los más grandes emperadores bizantinos; el Papa Bonifacio VIII, aquel que retiene a Dante en Roma mientras invaden Florencia, está entre los condenados al Infierno, lo que causó que Dante fuese excomulgado de la Iglesia durante muchos siglos, hasta que Benedicto XV en 1921 levanta la excomunión en su encíclica *In praeclara* (dedicada al sexto centenario de Dante), donde reconoce el gran error cometido por la Iglesia y la importancia del poeta en la literatura y el catolicismo<sup>12</sup>. Pero el personaje más significativo de la *Commedia* es el de Beatriz, quien fue el amor platónico de Dante durante toda su vida. Hija de Folco Portinari, un banquero que vivía cerca de los Alighieri, nace en 1266 llamada Bice. Dante se enamora de ella cuando la ve por primera vez en una fiesta de la primavera en mayo de 1274, a los nueve años de edad. A pesar de que no intercambian palabra alguna, Dante queda marcado para siempre por ella, idealizando este encuentro en su memoria hasta que la ve nuevamente cuando cumplen 18 años, pero ella ya llevaba tres años casada con Simone dei Bardi, un banquero. Sin embargo, Bice fallece muy joven en 1290, a los 24 años sin haber tenido hijos, lo cual afecta de sobremanera al poeta que, influenciado por sus amigos, se sumerge en una vida licenciosa y pecaminosa hasta que contrae al fin matrimonio con Gemma. A pesar de que algunos estudiosos cuestionan la real existencia de Bice, su supuesta muerte lleva a Dante a escribir su primera obra importante *La vita nuova* (1292-93), que gira en torno a encuentros con Bice y, alternando prosa y verso, la bautiza con el nombre latino de *Beatrix*, que significa “dadora de bienaventuranza”. Con el tiempo, la exaltación del amor cortés<sup>13</sup> que Dante le profesaba irá evolucionando hasta

---

<sup>12</sup> Para leer la encíclica completa se puede ingresar al siguiente link: [http://w2.vatican.va/content/benedict-xv/en/encyclicals/documents/hf\\_ben-xv\\_enc\\_30041921\\_in-praeclara-summorum.html](http://w2.vatican.va/content/benedict-xv/en/encyclicals/documents/hf_ben-xv_enc_30041921_in-praeclara-summorum.html)

<sup>13</sup> El amor cortés era un género literario propio de la Edad Media, donde se expresaba el amor de forma noble y caballeresca, pero manteniéndolo en secreto.

su aparición como símbolo de la Fe en el Paraíso de *La Divina Comedia*, donde ella lo guía en su encuentro con Dios, en reemplazo de Virgilio, quien no puede seguir avanzando: para conocer a Dios la razón no basta.

El amor que sentía Dante por Beatriz fue retratado en muchas obras posteriores, tanto dentro de las artes visuales, como dentro de la literatura, siendo considerado como uno de los mayores ejemplos de amor platónico, de amor puro y perfecto. No es de extrañar entonces que Marie d'Agoult imaginara su relación con Franz Liszt similar a la de Dante y Bice, más aún si consideramos el exaltado espíritu romántico de la época –donde todas las emociones son exageradas– y las condiciones en que ambos huyeron juntos como amantes, convirtiéndose Liszt en su supuesto salvador frente a una relación condenada al máximo aburrimiento con el conde d'Agoult. Mas, como dijimos anteriormente, Liszt no lo veía de esa manera, escribiendo mientras vivían juntos: «¡Bah, Dante! ¡Bah, Beatriz! Los Dantes crean a las Beatrices, y las reales mueren a los 18!», y luego cuando terminan su relación: «Son sólo los poetas quienes crean y endiosan a sus Beatrices, no las Beatrices quienes crean o endiosan a los poetas»<sup>14</sup>.

Pero no es sólo la relación entre el poeta y su musa lo que está “romantizado” en los tiempos de Liszt, sino también la visión acerca del Mal que Dante plasmó en su obra, principalmente en lo referente al Diablo y el Infierno. La *Comedia*, independientemente de sus innovaciones literarias, es un fiel reflejo de su tiempo en cuanto a su aspecto político y social, a la poética y los géneros de moda, y al uso del lenguaje “vulgar”, pero también lo es en aspectos teológicos y concepciones artísticas sobre el bien y el mal. Y como toda obra artística, algunos de sus elementos ideológicos pueden verse malinterpretados si no se tienen los conocimientos necesarios para contextualizarlos, generando una visión completamente nueva de lo que pretendía inicialmente el poeta. La idea que Dante tenía del Mal, y en concreto de la figura del Diablo, es muy distinta a la que tiene Liszt en su época. Basta con decir que en el siglo XIX la figura del Diablo se veía de una manera positiva, como un personaje elegante, seductor y heroico, llegando incluso a dedicársele obras completas y alabanzas, algo bastante alejado de la imagen

---

<sup>14</sup> Citado en Walker (1983), p. 246

patética, monstruosa y carente de acción dramática que tiene Satanás en la prisión de Dante. Aunque acerca de la visión romántica del Diablo hablaremos más adelante, es necesario entender cómo llega Dante a su concepción del Mal.

Hasta antes del siglo XI, el Diablo como símbolo del Mal era parte esencial del mensaje cristiano y, por ende, de la teología, considerándolo incluso al mismo nivel de importancia que Dios al ser su extremo absoluto. Pero pronto llegaría la llamada escolástica, método caracterizado por la aplicación estricta de la razón, que pasa a dominar la vida intelectual entre los años 1050 y 1300. Los teólogos comenzaron a analizar las Escrituras desde un punto de vista más lógico y racional, y sobre todo a revisar y cuestionar los variados elementos de la tradición, llegando a elaborar complejas superestructuras para determinados aspectos de la religión. Entre estos encontramos que la figura del Diablo cambia radicalmente de sentido, decayendo su importancia dentro de los sistemas lógicos, llegando incluso a convertirse en un mero elemento retórico. Pensadores como San Anselmo (1033-1109), la respuesta del Cuarto Concilio de Letrán al creciente dualismo cátaro (1215), el resurgimiento de la ética aristotélica y la teoría sobre el Mal de Tomás de Aquino (1225-1274) fueron algunos de los factores más decisivos de la decadencia del rol del Diablo en la teología, donde el origen y fuente del Mal era ahora explicado de forma lógica y siempre a partir de Dios.

Sin embargo, las artes, la literatura y la cultura popular tomaron el camino opuesto, donde la figura del Diablo se fue fortaleciendo, adquiriendo mayor presencia y peso dramático. Ya sea para hacer más atractivo el conflicto entre el bien y el mal, u otorgar un mayor dramatismo al tema de la salvación, las artes representaban de manera muy elaborada el personaje del Diablo, lo que causaba gran impacto en el público. Se convirtió en el personaje principal de muchas obras de teatro y literarias donde, gracias a los *Misterios* y los *Milagros* –obras escritas por clérigos para entretener y moralizar a un público de escasa educación–, se empezaron a construir los primeros relatos ordenados acerca de cómo surge Lucifer, narrando desde los inicios de la Creación hasta su descenso al Infierno. Surgen así la multitud de nombres para referirse al Diablo, diferenciando con ello a los distintos tipos de Demonios que lo acompañan. Su imagen

también empieza a fortalecerse, se torna más aterradora, adquiriendo nuevas dimensiones y rasgos que antes no poseía. Una de las obras más representativas fue la *Visión de Tundal* (1150)<sup>15</sup>, de un monje irlandés del Convento de San Pablo en Ratisbona, que realiza una monstruosa y detallada descripción de Lucifer, la cual posteriormente influye notoriamente en Dante y otros autores.

La *Divina Comedia* logra sintetizar muchos elementos dispersos de la diabolología, construyendo un relato coherente sobre los orígenes de Satanás, además de diseñar una compleja arquitectura del Infierno ordenada en niveles progresivos, cada nivel con su propia casta de demonios y un castigo particular para los condenados<sup>16</sup>. Sin embargo, a diferencia de otras obras de la época que magnifican la figura del Diablo, Dante nos muestra una criatura patética, despreciable más que aterradora. Gigante y deforme, pero no amenazante al tener la mitad de su cuerpo congelada, sus fauces ocupadas masticando a Judas, Bruto y Casio, y al derramar lágrimas de desesperación. Intenta escapar agitando sus alas y generando fuertes vientos, pero sólo logra humillarse estancándose aún más en el mismo lugar. Dante roba además toda acción dramática a su aparición. Los personajes no interactúan con la Bestia ni con los condenados ahí presentes, sólo la observan y rodean para seguir su viaje. Incluso, es una vez que salen del Infierno cuando Dante sitúa el clímax dramático, donde los personajes se exaltan de júbilo al llegar al valle del Purgatorio y abandonar el Infierno. Frente a esta imagen de un Satanás que ha perdido toda su gloria y dignidad, Dante contrapone la luz eterna de Dios: Satanás está inmóvil, desesperado y furioso en el lugar más oscuro del Universo, mientras Dios hace girar toda la Creación desde el Empíreo, lugar que no tiene final y se expande infinitamente, donde todo es serenidad y Amor.

Dante logra, de alguna manera, conciliar la tendencia escolástica de la teología con la de las artes: diseña un cosmos coherente y lógico, pero lo puebla de distintas criaturas casi

---

<sup>15</sup> Las *Visiones* fueron un género literario que se remonta al siglo III, en el que, por medio de un sueño o visión, se describen alegóricamente hechos de ultratumba con un fin moralizador.

<sup>16</sup> Aunque posteriormente se han elaborado nuevos diseños del Infierno en películas, juegos de video, novelas y cómics, muchos se basan aún en el de Dante, el cual aún hoy nos llena de terror y desesperanza. A menudo se cita también su inscripción: *Abandonen toda esperanza aquellos que aquí entran*.

mitológicas. Nos muestra un Diablo monstruoso y gigante, pero lo hace de una manera decadente y quitándole cualquier peso dramático.

Sin embargo, a esta lectura de Dante se ha llegado tras muchos estudios que intentaban rescatar el sentido original de su obra. En el siglo XIX lo que se sabía y pensaba de Dante era muy distinto a nuestro siglo XX, lo cual afectaba cualquier interpretación del poema. Después de todos los cambios en el mundo tras la muerte del poeta (el Renacimiento, el descubrimiento de América, la Revolución Francesa, entre otros), la interpretación decimonónica se nutre de nuevos referentes para entender ciertos aspectos de la *Commedia*. Por ejemplo, la relación Dante-Beatriz, con un amor puro y noble, se ve desde el filtro de obras como *Werther* (1774)<sup>17</sup> de Goethe, con un amor más apasionado e intenso, lo que explicaría la idealización de Marie d'Agoult. También la interpretación de la imagen del Diablo se ve afectada por la obra artística y las nuevas concepciones teológicas. En una época donde al mismo Liszt se le tildaba de ser el demonio en persona debido a su impresionante técnica pianística, donde el Diablo no es monstruoso sino seductor, no es deforme sino elegante, esta imagen patética de Satanás pudo haber sido vista como grandiosa a los ojos del compositor, quien compuso muchas obras relacionadas con el Diablo, la mayoría de ellas inspiradas en el mito de Fausto. Liszt era además muy cercano a un poeta que veía a Satanás como un héroe de la libertad: Victor Hugo.

---

<sup>17</sup> *Die Leiden des jungen Werthers* es una novela acerca del amor no correspondido, que influye mucho en la posterior literatura romántica.

## *Après une lecture de Dante*

El nombre “*fragmento dantesco*” se estima que dura hasta fines de 1839, donde encontramos una primera versión completa de la obra titulada *Paralipomènes à la Divina Commedia - Fantaisie symphonique pour piano*, la cual tiene dos movimientos que se relacionan temática y tonalmente. El término *Paralipómenos*<sup>18</sup> pertenece a los dos libros de *Crónicas* del Antiguo Testamento, donde se narran los acontecimientos más importantes del pueblo judío desde sus orígenes hasta la liberación de Babilonia por parte de Ciro el Grande. Aunque, en el caso particular de la obra de Liszt, el término pareciera funcionar en su significado etimológico, siendo un suplemento de “cosas omitidas” de la *Divina*, de la misma manera que *Crónicas* es un suplemento de *Libros de Reyes* en el Antiguo Testamento. Al entender la pieza como un suplemento a la obra literaria, Liszt insinúa su idea de música poética, pues musicalmente no realiza una descripción textual del poema, sino que sólo toma algunos elementos –como la atmósfera infernal y luego celestial, entre otros que más adelante revisaremos–, de alguna manera expresando en música lo que no se puede expresar en palabras.

En noviembre de 1839 Liszt presenta por primera vez la obra en público en unos conciertos en Viena<sup>19</sup>. Observando las revisiones que Liszt hace del único manuscrito que se mantiene de esta primera versión, se puede ver que en algún momento posterior a 1840 su título cambió a *Prolégomènes à la Divina Commedia*, además de modificar algunos pasajes y reescribir la coda. El término *Prolegómenos* se refiere a la introducción extensa a una obra, donde se establecen sus fundamentos generales, por lo que su inclusión en el título nos revela que Liszt sugiere la obra como una especie de “preámbulo” a la obra de Dante, donde musicalmente se presentan todos los temas que luego tratará el texto literario.

---

<sup>18</sup> La palabra, que se traduce como “cosas omitidas”, proviene del latín *paralipomēna*, que a su vez proviene del griego *παραλειπόμενα*.

<sup>19</sup> Walker (1983), p. 275

Posteriormente Liszt decide incluir la obra dentro de su ciclo de piezas *Années de Pèlerinage*, el cual es a la vez una revisión de su ciclo *Album d'un voyageur* escrito entre 1834 y 1836. Esta primera versión del ciclo se dividía en tres volúmenes: Suiza, Italia y Hungría –transformándose éste último en parte de las Rapsodias Húngaras<sup>20</sup>. El nombre *Album d'un voyageur* alude a los viajes que realizó Liszt junto a Marie d'Agoult mientras huían del escándalo provocado por su romance, retratando la idílica relación de entonces en cada una de las piezas. En 1849, cuando prepara la publicación del ciclo –la cual no sucede hasta años después–, éste pasó a llamarse *Années de pèlerinage*, modificando varias de las piezas, creando un nuevo tercer volumen, agregando un apéndice al volumen dedicado a Italia (del cual sólo mantiene tres piezas anteriores) llamado *Venezia e Napoli*, e incluyendo la obra sobre Dante. Es interesante ver que, mientras en el volumen sobre Suiza casi todas las piezas hacen alusión a paisajes o lugares, mas en el de Italia todas hacen referencia a obras de arte o literarias específicas. Aunque en algún momento Liszt tocó *Prolégomènes* en público bajo el nombre de *Fantasia quasi sonata (Prolégomènes zu Dantes Göttlicher Comödie)*, en julio de 1853 la obra ya tenía un título casi definitivo, como podemos saber a través de una carta de Ede Reményi en la que, después de haberla escuchado a manos del compositor, se refiere a ella como *Fantaisie d'après Dante*<sup>21</sup>. Finalmente es publicada por la editorial Schott en 1858 dentro de *Années de pèlerinage* con el nombre definitivo de *Après une lecture de Dante: fantasia quasi sonata*<sup>22</sup>, la cual era de un sólo movimiento en vez de dos concatenados como en la anterior. El título deriva de un poema de Victor Hugo llamado *Après une lecture de Dante*, el número 27 de la colección de 32 poemas *Les voix intérieures* publicada en 1837.

---

<sup>20</sup> Rosen (1995), p. 491

<sup>21</sup> Walker (1983), p. 275

<sup>22</sup> Aún así, hay una diferencia entre el título que figura en la página inicial de la partitura: *une lecture de Dante*, y el título que está a la cabeza de la música y en la corrección del manuscrito de Liszt: *une lecture du Dante*.

Victor Hugo nace en París en 1802, considerándose uno de los escritores más importantes de la lengua francesa. Sus inicios en la poesía comienzan desde muy joven de manera autodidacta, obteniendo algunos premios que pronto lo animan a estudiar literatura. Se casa en 1822 con su amiga de la infancia Adèle Foucher, con quien tiene cinco hijos, aunque la mayoría de ellos fallece a muy temprana edad. En 1827 publica su obra teatral *Cromwell* donde rompe con las tradiciones clásicas, instaurando en su prefacio los principios del drama romántico, lo que causa tanto escándalo como *Hernani*, su siguiente drama, que se estrena en 1830 y da origen a una serie de conflictos entre “clásicos” (artistas más conservadores) y “modernos” (los que querían una revolución en el arte dramático) que luego pasará a la historia como “la batalla de Hernani”. A pesar de tener muchos seguidores, sus obras casi siempre tuvieron problemas para ser representadas, principalmente por la falta de teatros con las condiciones necesarias y la mala actitud de algunos actores parisinos, por lo que junto a Alexandre Dumas funda la compañía *Théâtre de la Renaissance* en 1836, dedicada a montar dramas románticos, entre ellos *Ruy Blas* (1838).

Al igual que Dante, Hugo se dedica a la política publicando muchos escritos y ocupando cargos importantes: es nombrado Par de Francia en 1845, alcalde de un distrito en París durante la Revolución de 1848, y luego diputado de la Segunda República (1848-1851). Si bien primero apoya a Luis Napoleón Bonaparte en su presidencia, pronto rompe con él debido a sus políticas reaccionarias, obligándolo a huir cuando se produce el Golpe de Estado de 1851<sup>23</sup>. Tras ser expulsado de varios países debido a sus publicaciones políticas, se establece en Guernsey donde escribe muchas de sus obras importantes, entre ellas su novela más famosa: *Les Misérables* (1862). Aunque Napoleón III firmó dos decretos de amnistía general para los presos políticos, uno en 1859 y otro en 1869, Victor Hugo recién decide volver a Francia en 1870, luego de la Batalla de Sedán durante la guerra franco-prusiana, que termina con la captura de Napoleón III y su

---

<sup>23</sup> En 1850 la Asamblea Nacional elimina el sufragio universal masculino retornando al sufragio censitario, y hace caso omiso a la petición de Luis Napoleón de aumentar la duración de su mandato (de 4 años sin reelección). Es por ello que en 1851 realiza un Golpe de Estado, promulgando una nueva constitución que da origen al Segundo Imperio, pasándose a llamar Napoleón III.

ejército. Es recibido triunfalmente por los parisinos, tras lo cual vuelve a ocupar cargos políticos importantes hasta su muerte en 1885, donde se le realiza una gran ceremonia fúnebre a la que asisten millones de personas.

A pesar de su intensa actividad política, Victor Hugo publicó una gran cantidad de obras en casi todos los géneros literarios, realizando importantes innovaciones en cada uno de ellos y manifestando siempre una crítica política y social. Además de sus nueve extensas novelas, sus escritos políticos, sus polémicos dramas románticos, sus dibujos y fotografías, Hugo publica muchas colecciones de poemas, las que abordan temas desde la simplicidad de la vida familiar, la religiosidad, el lirismo amoroso, hasta la epopeya grandiosa, entre otros.

Victor Hugo no fue ajeno al mundo de la música, manifestando sus gustos musicales en algunas de sus obras (por ejemplo, citando a Carl Maria von Weber en *Les Misérables*), participando en la creación de un libreto para la ópera *La Esmeralda* (1836) de Louise Bertin, y compartiendo una gran amistad con Berlioz, Meyerbeer y Liszt. Sus obras además inspiraron la creación de muchas partituras: canciones de compositores principalmente franceses –como Saint-Saëns, Fauré, Berlioz, etc.–, pero también de autores como Liszt, Rachmaninov y Wagner; óperas tan importantes como *Ernani* (1844) y *Rigoletto*<sup>24</sup> (1851) de Verdi, *Lucrezia Borgia* (1833) de Donizetti y *La Gioconda* (1876) de Ponchielli; el famoso musical adaptado para Broadway *Les Misérables* (1980) de Claude-Michel Schönberg; obras sinfónicas como la obertura *Ruy Blas* (1839) de Mendelssohn y algunos poemas sinfónicos de Liszt, entre otras obras. Pero más importante aún es que, al romper con las normas clásicas e instaurar el drama romántico con el prefacio de *Cromwell*, Hugo se anticipa a la disolución de las formas sinfónicas y la unión entre música instrumental y literatura, influyendo en compositores como Berlioz con su famosa *Sinfonía fantástica*.

---

<sup>24</sup> Está basada en el drama en 5 actos de Victor Hugo *Le roi s'amuse* (*El rey se divierte*), el cual fue censurado tras su estreno en 1832, prohibiéndose cualquier representación debido a su contenido político. Pero Verdi queda tan impresionado por la obra que, junto a Francesco Maria Piave (su libretista), tuvo que luchar varios meses contra la censura del gobierno y los teatros para poder componer la ópera, y aún así hubo que cambiar muchos elementos en el libreto –como nombres, escenas, locaciones, e incluso el título– para lograr estrenarla. Finalmente la ópera fue un rotundo éxito, siendo hasta el día de hoy una de las óperas más representadas en el mundo.

Aunque Liszt compuso muchas canciones en alemán, idioma que lo rodeó la mayor parte de su vida, era el francés donde más fluidamente se manejaba. De las más de 80 canciones en su catálogo, sólo 13 están en francés, y 7 de ellas están basadas en poemas de Victor Hugo. Estas últimas fueron escritas entre 1842 y 1844, siendo revisadas luego en 1860, donde Liszt las reduce en extensión, simplificando la parte de piano y otros cambios más específicos. No sólo canciones fueron inspiradas en poesía de Hugo, sino también obras instrumentales, como el primero de los Poemas Sinfónicos, *Ce qu'on entend sur la montagne*<sup>25</sup>, escrito entre 1848-49 (revisándose en 1854) e inspirado en el poema *Feuilles d'automne* de 1831.

Otra obra fue el sexto de los Poemas Sinfónicos, *Mazeppa* (1851), basado en el poema homónimo (escrito en 1829) sobre la historia de Iván Mazeppa que, tras seducir a una dama de la nobleza polaca, es amarrado desnudo a un caballo salvaje. Este mismo poema es citado por Liszt en su revisión de 1851 del cuarto estudio del ciclo *Études d'exécution transcendante*, que ya había compuesto en 1826 (¡A los 15 años!) como *Études en douze exercices* y revisado en 1837 con el nombre de *Douze Grandes Études*. Es interesante ver cómo este estudio partió siendo sólo un ejercicio de terceras ligadas hasta transformarse en una tormentosa sucesión de saltos y terceras en *martellato* que evocan el violento galopar del caballo, lo cual nos revela que fue la música lo que finalmente sugiere el título y referencia al poema. Al concebirse la primera versión años antes de la creación del poema, la evolución de *Mazeppa* es uno de los ejemplos más esclarecedores del concepto de música poética de Liszt, donde lejos de nacer como una descripción textual, incorpora el poema para añadir resonancia poética y estimular al intérprete y al auditor<sup>26</sup>.

Se sabe que la amistad entre Liszt y Hugo estaba ya establecida en 1827 y duró toda una vida. El poeta asistía a sus conciertos, así como Liszt tocó en algunas ocasiones en el piano de Hugo, compartiendo ambos una gran fascinación por Beethoven y compositores antiguos. En una carta de 1884 Liszt le escribe: «En los años de mi

---

<sup>25</sup> Traducido como *Lo que se oye en la montaña*.

<sup>26</sup> Rosen (1995), p. 499

juventud me honraste con tu amabilidad, y durante mi última visita a París, con tu afable recuerdo... no hay nada que necesite decirte sobre mí, excepto que durante 50 años he estado leyendo tus obras con la más entusiasta y profunda admiración»<sup>27</sup>. Por lo tanto, cuando el compositor comienza la creación de su *fragmento dantesco* en 1839, conocía muy bien la obra poética de Hugo, así como la colección *Les voix intérieures*, que contiene el poema sobre Dante.

El breve poema *Après une lecture de Dante* fue escrito el 6 de agosto de 1836. Gira en torno al *Inferno* de la *Divina Comedia*, evocando el tortuoso y difícil recorrido que realiza Dante y Virgilio. Como en la obra de Liszt, el poema no es una descripción fiel al episodio de Dante, sino más bien una reflexión sobre el descenso a lo más profundo del abismo. Es quizá por ello que el compositor decide utilizar el título, al ser ambas una reflexión poética sobre la obra de Dante, principalmente si tomamos en cuenta de que al momento de la última revisión de la pieza, Liszt había culminado ya su concepción de música poética al componer los Poemas sinfónicos.

Al igual que en el *Étude de Mazeppa*, el título de Hugo es sólo referencial y claramente *a posteriori* de la génesis de la obra. El nombre continúa además la tendencia a alejarse de una música programática explícita, cambiando la relación temporal de la partitura respecto a la obra literaria: con el término *Paralipómenos*, al ser un suplemento musical, la partitura existe de forma paralela a la *Divina Comedia*; con *Prolegómenos* la partitura se antecedería a la *Divina*, existiendo como un prólogo que anticipa musicalmente algunos de sus elementos; con *Después de una lectura* la partitura se convierte en una reflexión posterior a la *Divina*, un comentario musical. Y aunque este nombre crea un halo de misterio al no revelar a qué obra de Dante alude la pieza<sup>28</sup>, con esto Liszt elimina cualquier referencia explícita que la obra pudiese evocar en el auditor, dándole a su música un mayor nivel de independencia respecto a Dante, y transformando así la pieza en un verdadero poema en sí mismo: un poema sinfónico para piano.

---

<sup>27</sup> Citado en Park (2007), p. 46

<sup>28</sup> Lo cual generó muchas especulaciones en los primeros estudios acerca de esta obra, debido a que no se conoció el nombre inicial de *Paralipomènes à la Divina Commedia* sino hasta llegados los 90'.

"Pinta el poeta el infierno, así su vida describe:  
Su vida, sombra fugaz que los espectros persiguen;  
Una selva misteriosa de sus asustados pasos  
Tanteando se extravían de los senderos trazados;  
Oscuro viaje obstruido de unos encuentros disformes;  
Espiral de bordes vagos, profundidades enormes,  
Cuyos círculos horribles van más adelante siempre  
En la sombra en que se agitan infiernos vagos, vivientes.  
Esta rampa se extravía entre neblinas inciertas;

«Y bajo cada escalón algún lamento se asienta;  
Allí se observan pasar con muy débiles sonidos  
En esta noche sombría, de dientes blancos, chirridos,  
Las visiones allí están, los sueños, los ideales;  
Los ojos que el dolor cambia en amargos manantiales,  
Amor, triste pero ardiente, una pareja enlazada,  
Que pasa en un torbellino; en su costado una llaga.  
En un rincón la venganza y el hambre, impías hermanas,  
En un cráneo corroído unidas y acurrucadas,  
Y la pálida miseria de sonrisa empobrecida;  
El orgullo, la ambición, de sí misma bien nutrida,  
Y la lujuria inmunda, y la avaricia malvada,  
Todos los mantos de plomo que puede cargar el alma.  
Más lejos la cobardía, las traiciones junto al miedo  
Que van vendiendo sus llaves y degustando el veneno;  
Todavía más abajo, de aquel abismo, en el fondo,  
¡Haciendo muecas la máscara del atormentado Odio!

Justamente así es la vida, oh poeta inspirado,  
Y su camino brumoso de obstáculos atestado.  
Para que no falte nada por entre esta ruta estrecha,  
Vosotros siempre enseñáis en pie y a vuestra derecha,  
Al genio de frente afable y ojos de rayos llenos,  
Al apacible Virgilio diciendo: ¡Continuemos!»<sup>29</sup>

La descripción del *Infierno* que hace Hugo en su poema es tortuosa y lamentosa, con personajes desesperados y estancados en su propia miseria, realizando un paralelo con el pasar de la vida desde una mirada social, sin hacer ninguna referencia directa a personajes o situaciones de la *Comedia*, salvo Virgilio. Y aunque esta visión tan negativa del Infierno nos podría llevar a pensar que la figura del Diablo en Hugo es la personificación de toda negatividad, llama la atención el que sea totalmente lo contrario. Recordemos que Dante retrató a Satanás como una bestia patética y furiosa, prisionera de su propio odio, en una época de conflicto entre la escolástica que reducía su

---

<sup>29</sup> Traducción de Mercedes Tricás.

importancia y las artes que la fortalecía. Pero unos siglos más tarde el tema del Diablo y sus secuaces se transformaría en una obsesión. Naturalmente que al aplicar modelos lógicos a la teología y las creencias el concepto de magia fue erradicado de la oficialidad eclesiástica, por lo que toda situación extra natural fue atribuida al poder demoníaco y, agravado por elementos del folclore y la demonización de los herejes por parte de las autoridades, todo ello resultó en una obsesión con la brujería diabólica, donde los brujos y brujas conspiraban con el Diablo realizando actos prohibidos, sacrificando niños y causando males a la población. Durante los siglos XVI y XVII llega a su máximo apogeo una violenta caza de brujas que se inicia con la publicación del *Malleus maleficarum* en 1486, elevando a nuevos niveles el terror a Satanás, que ahora afectaba directamente en la vida de las personas. Es bajo estas circunstancias que Boccaccio publica en 1555 su edición de la *Commedia*, una vez se había producido la Reforma protestante –la cual volvía a aceptar la importancia del Diablo dentro de la teología–, y no mucho antes del surgimiento de la leyenda de Fausto<sup>30</sup>.

Con la llegada de la Ilustración en el siglo XVIII, la caza de brujas finaliza definitivamente y con ello el terror desmedido hacia Satán, pero la visión cristiana del mundo también se ve debilitada, principalmente por cuestionamientos de pensadores como Voltaire, Hume, Kant y el Marqués de Sade a conceptos fundamentales de la teología –donde ponen en duda incluso la existencia de Dios–, lo que permitió una liberación de los significados tradicionales de Satán, abandonando también su existencia metafísica y etérea<sup>31</sup>. Nace entonces el prototipo del Mefistófeles romántico en *La*

---

<sup>30</sup> Si bien el primer libro dedicado a Fausto fue de un anónimo protestante alemán en 1587, es con *Doctor Faustus* (1588) de Christopher Marlowe que el relato cobra mayor relevancia artística.

La historia sigue a un hombre, Fausto, que en su ansia de mayor conocimiento decide invocar al Diablo. Tras dibujar símbolos y círculos mágicos de noche en una encrucijada, aparece Mefistófeles, con quien hace un pacto: 24 años de poder a cambio de la posterior entrega de su alma. Así comienza un viaje de lujuria y dominios que se aleja cada vez más del deseo original de sabiduría y poder. Hasta que al pasar los 24 años, Fausto se entrega a la desesperación de no poder salvarse, pero su destino ya está sellado: entre gritos Mefisto lo mutila y se lo lleva al Infierno.

El personaje del Diablo figura con una inusitada profundidad psicológica: no es totalmente perverso, se lamenta de su propia suerte, y es temperamental e introspectivo. Era un retrato muy novedoso para una época que veía en el Diablo la maldad personificada.

<sup>31</sup> También contribuye a esto la Revolución Francesa (1789), que desplaza el problema del mal de una dimensión metafísica a una social, polarizando la actitud ante el mal entre los monárquicos y los (cont.)

*Tragedia de Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe (1748-1832) donde, desde una visión ilustrada de la leyenda original, se describe al personaje como sofisticado, inteligente e irónico, carente de definición moral. Entonces, lejos de ser una bestia monstruosa, el Diablo es ahora un caballero elegante que seduce a los hombres a firmar su pacto para quedarse con sus almas.

Ya en la época de Victor Hugo, el movimiento Romántico –que priorizaba lo estético y emocional por sobre lo racional e intelectual– reavivó la fascinación por lo sobrenatural y lo grotesco. Despreciando la lógica de la Ilustración e influidos por la Revolución Francesa, para retratar la lucha entre el bien y el mal utilizaban los símbolos cristianos sin considerar sus significados teológicos. Al ser quien se opone al “régimen cristiano”, se elevó a Satán como un héroe que se rebelaba contra la injusticia de la autoridad. Se invierten entonces los valores, el Diablo es bueno y Dios es malo, pero no como un postulado teológico sino como un desafío simbólico, pues la concepción romántica del bien no está tan alejada de la cristiana. El Mefistófeles de Goethe adquiere entonces nuevas cotas, es visto ahora como un héroe de la libertad a través de las artes, principalmente en la música, donde la cantidad de obras que inspiró es inabarcable.

La primera partitura importante que inspiró fue la ópera *La damnation de Faust* (1846) de Berlioz, donde la primera aparición de Mefisto es retratada con una armonía apacible y jovial, radicalmente distinta a las representaciones que otras épocas hubiesen hecho (de forma disonante y cacofónica). En *Faust* (1856) de Gounod, el protagonista ya no busca el conocimiento intelectual y espiritual como en el original de Goethe, sino saciar su desenfreno sexual, lo que degenera en una música menos reflexiva y más chispeante y seductora con un Mefisto que representa la libertad de los placeres, un abrazo a lo mundano –inspirando variaciones virtuosas sobre sus temas en compositores como Liszt, Sarasate, Vieuxtemps y otros. Más llamativo aún es el hecho de que el Diablo sea el protagonista en una ópera, como en *Mefistofele* (1868) de Arrigo Boito, la cual exalta la

---

(cont.) republicanos: los primeros veían la revolución como una obra del Diablo que intentaba destruir todos los valores tradicionales, y los segundos veían el cristianismo como parte del antiguo orden represivo, representando el mayor de los males.

línea elegante, grácil y encantadora de las otras obras. Y no sólo en el género lírico lo encontramos, sino también en muchas piezas instrumentales, principalmente de Liszt, en las que el Diabolo es retratado con todo tipo de caracteres: desde piezas heroicas, hasta otras más enigmáticas (como la *Polka Mefisto* de Liszt).

Llegó a tal nivel el alzamiento de Satanás y la transposición de los símbolos que autores como Charles Baudelaire (1821-1867) le realizan verdaderas alabanzas, como en su poema *Letanías a Satán* de su colección *Les fleurs du mal*, donde figura como un héroe libertador; mientras el escritor Lautréamont (1846-1870), oponiéndose al supuesto romántico de que el hombre es esencialmente bueno, propone abrazar el mal en todas sus dimensiones en *Les chants de Maldoror*; desde el ocultismo, el abate francés Eliphas Lévi (1810-1875) describe a Satán como una fuerza espiritual positiva, visión que posteriormente deriva en el satanismo de fines de siglo, donde su máximo exponente es *Là-bas* de Joris-Karl Huysmans (1848-1907).

Victor Hugo no fue tan lejos en su visión del mal pues, aunque rechazaba la Iglesia cristiana, creía en un Dios misericordioso y benevolente, y más aún, creía en que la humanidad era buena en sí misma. Aún así, abordó el problema del mal en varias de sus obras. En palabras de Burton Russell: «A Hugo le parecía que la alienación, la derrota, la tristeza y el remordimiento eran tan propios del mal como la crueldad y el egoísmo, y que mostraban una dimensión hasta entonces ignorada del mal: la intensa tristeza y aislamiento del pecador»<sup>32</sup>. El poeta escribe entonces uno de los retratos más hermosos de la figura de Satán: *La fin de Satan*. Escrita entre 1854 y 1862, pero publicada inacabada en 1886, después de morir, el poema narra cómo, desde el descenso al abismo por su egoísmo, Satán es capaz de volver a la luz al abrazar el amor. En su caída se desprendía una pluma de sus alas, que dio origen a un ángel llamado Libertad, el cual viaja a la tierra a ayudar a la humanidad a rebelarse contra la Bastilla (símbolo de la opresión). Lejos de la figura caballerescas de Mefisto, el Diabolo de Hugo es un ángel que lamenta su caída, un héroe que busca su redención, es el primero en decidir ser libre, engendrando a la libertad y encarnando el espíritu de la Revolución.

---

<sup>32</sup> Burton Russell (1988), p. 282

Con toda esta transformación que tuvo la figura de la personificación del Mal, cuando Liszt escribe su *Paralipomènes*, lo hace desde un prisma totalmente romántico, donde el Diablo no es ya una bestia irracional como en los tiempos de Dante sino una figura imponente y heroica, símbolo de la libertad. Sabemos que además de a Goethe y Dante, el compositor leía mucho a autores como Lord Byron (1788-1824) –el cual se oponía a la concepción cristiana del mal–, y a otros que no veían una figura maligna en Satán, y también sabemos que durante toda su vida Liszt compuso obras relacionadas con el Diablo –desde fantasías de óperas sobre el tema, obras sinfónicas, hasta piezas de carácter como los *Valses de Mefisto*–, lo cual llama mucho la atención cuando pensamos que fue una persona profundamente religiosa, llegando incluso a convertirse en *abbé*. Además de ejecutar mucha música religiosa, él mismo compuso obras tan importantes como las *Harmonies poétiques et religieuses*, inspiradas en versos de su amigo Alphonse de Lamartine, y el *Via Crucis*, y aunque la mayor parte de su música religiosa fue compuesta al final de su vida, es difícil conciliar ese carácter austero que utilizaba en alabanza a Dios con ese ímpetu jovial que encontramos en las obras relacionadas al Diablo. En la *Sonata Dante* encontramos este conflicto, y el hecho de haber cambiado el título de *Prolegómenos* al de Victor Hugo, nos puede revelar que de alguna manera Liszt compartía la visión de un satán libertador, adscribiéndose a la transposición de símbolos a pesar de su religiosidad. De otra manera no se podría entender su fascinación por Mefisto, evidente en la gran cantidad de piezas que compuso sobre él.

## *Quasi una Fantasia*

La cantidad de nombres que adquirió la obra durante sus constantes revisiones no sólo se referían a cambios de su relación con el texto de Dante, sino que también daban cuenta de una modificación a su estructura formal. Recordemos que Liszt evita las formas tradicionales al limitar su ideal de música poética, tomando sólo algunos elementos y de una forma libre y “fantasiosa”. Es por ello que si revisamos todos los nombres conocidos de la obra –*Paralipomènes à la Divina Commedia - Fantaisie symphonique pour piano, Prolégomènes à la Divina Commedia, Fantasia quasi sonata (Prolégomènes zu Dantes Göttlicher Comödie), Fantaisie d’après Dante, Après une lecture de Dante: fantasia quasi sonata*– podemos ver la predominancia del término “Fantasía”, a pesar de que estructuralmente tiene marcados elementos de forma Sonata. Existe entonces una intención desde el mismo nombre por liberarse de la estructura tradicional, producto también de la tendencia romántica a diluir las formas de la cual Liszt no fue sino un continuador.

Después de la expansión de las formas tradicionales (sonata, sinfonía y concierto) llevada a cabo por Beethoven (1770–1827), éstas entran en crisis para las generaciones posteriores, donde hubo varios intentos por encontrar nuevas estructuras que dieran coherencia al discurso musical. Sin duda el prefacio de *Cromwell* escrito por Victor Hugo influenció a varios de ellos, que buscaron en el drama y la literatura esta coherencia. Pero hubo otros que se esforzaron en mantenerse fieles a la tradición, y continúan desarrollando estas estructuras. Eventualmente ambas tendencias entran en violento conflicto, dividiendo a su vez a la crítica y al público. A raíz de esto, Robert Schumann escribe en 1839: «Resulta curioso que quienes escriben sonatas sean en su mayoría unos desconocidos, que precisamente los compositores más viejos que aún viven entre nosotros [...] apenas hayan cultivado este género. Es fácil adivinar lo que incita a los primeros, jóvenes en su mayor parte, a componer obras de este tipo: no existe para ellos una forma más digna de granjearse el aplauso de la crítica. Por esta razón, casi

todas estas sonatas han de ser consideradas especímenes particulares, estudios de forma; difícilmente pueden nacer de un fuerte impulso interior. [...] Por lo demás, parece que esta forma ha concluido ya su ciclo vital, y ello, ciertamente, es ley de vida, pues no podemos estar repitiendo lo mismo durante siglos; debemos pensar también en lo nuevo. Escribamos, pues, sonatas o fantasías (¡qué importan los nombres!), pero no nos olvidemos de la música al hacerlo...»<sup>33</sup>.

La *Sinfonía fantástica* (1830) de Berlioz marca un referente importante para muchos compositores, los cuales ven en ella una posible solución a través de la música programática, lo cual Berlioz lleva aún más allá con cada una de sus siguientes sinfonías –*Harold en Italie* (1834), *Roméo et Juliette* (1839) y *Grande symphonie funèbre et triomphale* (1840). Liszt, como anteriormente comentábamos, tomaría la idea del “drama musical” de Berlioz para dar forma a su poesía musical, la cual culmina en sus “poemas sinfónicos”, donde no hay ninguna estructura musical ni texto literario que les de forma<sup>34</sup>, sino que la coherencia está dada por una narración estrictamente musical. Y ante los ataques de quienes creen que el camino debe seguir por la música “absoluta”, Liszt responde: «Una obra que sólo ofrezca un hábil tratamiento técnico del material despertará siempre el interés de artistas, profesores y entendidos, pero permanecerá en el umbral del reino del arte. Al no llevar en sí la chispa divina, al no ser un poema con vida, la sociedad apenas se limitará a consignar su existencia y los pueblos no la considerarán jamás una hoja del breviario de su culto a la belleza. Su vigencia no superará el tiempo que el arte permanezca en un determinado lugar. Tan pronto como el arte ensanche su horizonte, a medida que experimente nuevos métodos, tal obra perderá toda significación fuera de la histórica y quedará confinada al pasado como un documento arqueológico. Por el contrario, las obras de arte poéticas permanecen en todas las épocas y, gracias a ese imperecedero principio vital que les confiere el alma humana, sobreviven a todas las revoluciones formales»<sup>35</sup>. Luego prosigue: «Entre todos

---

<sup>33</sup> Citado en Dömling (1985), p. 94

<sup>34</sup> Salvo en los dos casos de textos de Víctor Hugo mencionados anteriormente, los cuales son sólo una inspiración inicial, y no delimitan en modo alguno la estructura y construcción musical.

<sup>35</sup> Citado en Dömling (1985), p. 75

los compositores, sólo al poeta le es dado liberar su pensamiento de las pesadas cadenas que lo oprimen y ampliar las fronteras de su arte. El compositor estrictamente musical, que sólo da importancia a la configuración formal de su material, no tiene capacidad para dotarle de nuevas formas, para insuflarles nuevo aliento, puesto que ninguna necesidad interior le impele a buscar nuevos recursos, ninguna pasión que busca salir a la luz le agita y apremia. Por todo ello, quienes están llamados a enriquecer la forma, a ampliarla, a hacerla más dúctil, son los que se sirven de ella únicamente como medio de expresión, como un lenguaje que articulan con arreglo a las exigencias de las ideas que quieren expresar. Los formalistas, en cambio, nunca logran nada mejor ni más inteligente que utilizar, difundir, organizar y, en ocasiones, reelaborar lo que han conseguido aquellos»<sup>36</sup>.

En su título *Après une lecture de Dante: fantasia quasi sonata* Liszt hace referencia a las dos Sonatas Op. 27 para piano (1800-1) de Beethoven, tituladas como “*Sonata quasi una fantasia*”, las cuales carecen de un primer movimiento en forma Sonata, teniendo en vez un movimiento tipo fantasía. Entre sus movimientos no hay pausa que los separe, lo cual fue bastante significativo en su época ya que, como escribía Czerny, «[...] todos sus movimientos forman una pieza musical continua»<sup>37</sup>. Recordemos que la primera versión de la *Sonata Dante* constaba de dos movimientos continuados sin pausa formando también una gran obra. La *Prima parte* comienza en re menor y termina en fa sostenido mayor, donde da inicio la *Seconda parte* que finaliza la obra en re mayor, dándole coherencia tonal a la estructura total. La *Seconda parte* no propone material nuevo respecto de la primera, donde podemos encontrar dos temas de carácter contrastante que se reexponen en la segunda, como en la forma Sonata tradicional. Y aunque el hecho de tener sólo un movimiento (dividido en dos partes), la manera en la que se relacionan ambos temas y lo ambiguo de su reexposición, haría pensar más en una fantasía que una sonata en término estricto, Liszt se guía por varios otros referentes que proponían una

---

<sup>36</sup> Citado en Dömling (1985), p. 75

<sup>37</sup> Citado en Dömling (1985), p. 93

estructura de concatenar varios movimientos en una sólo gran obra, utilizando un material común que otorga coherencia formal.

La idea de una obra con forma Sonata que contenga “varios movimientos en uno” tiene su primer antecedente importante en la *Wanderer-Fantasie* de Franz Schubert (1797-1828), la cual data de 1822. Esta Fantasía consta de cuatro movimientos unidos entre sí, los cuales se construyen a partir de material extraído de su lied *Der Wanderer* (1816). Liszt tocó en varias ocasiones esta *Fantasie* –readaptando algunos pasajes debido a lo “intocable” que era para los estándares de la época–, realizando incluso una transcripción para piano y orquesta (1851) y otra para dos pianos, por lo que es muy posible que haya influido en su concepción de sonata de un sólo movimiento.

Otro referente importante es la *Fantasie Op.17* de Schumann, que unía tres movimientos en uno. Fue compuesta en 1836 para contribuir económicamente a la construcción de un monumento a Beethoven en Bonn, en el cual también participaba Liszt. Schumann había compuesto ya sus tres sonatas para piano (1834-35), las cuales tenían una estructura tradicional en términos generales, comenzando esta obra como una *Gran Sonata* en homenaje a Beethoven con el título *Obolen auf Beethovens Monument: Ruinen, Trophaen, Palmen, Grosse Sonate f.d. Piano f. Für Beethovens Denkmal*. Estos tres movimientos –*Ruinas, Trofeos y Palmas*– posteriormente fueron revisados, publicándose la obra como *Fantasie* en 1839, donde se mantiene una forma Sonata, aunque no de manera estricta. Esta obra fue dedicada a Liszt, quien la interpretó en varias ocasiones, dedicándole de vuelta su *Sonata en si menor*.

Se conocen también otros casos de sonatas de “varios movimientos en uno” con carácter de fantasía, como la *Sonata quasi fantasia* (1842) de J.E. Leonhard o la *Phantasiesonate* (1841) de W. Klingenberg, todas construidas a partir de un sólo material temático, lo cual da cuenta de esta tendencia a replantear la forma. Pero todos estos referentes, aunque concatenen sus movimientos formando una unidad, siguen manteniendo una concepción de movimientos cerrados en sí mismos. Se considera la *Sonata en si menor* de Liszt la primera gran obra donde encontramos la idea de “varios movimientos en uno” constituyendo una estructura completa. Incluso, los movimientos no se establecen

como separados en la partitura, sino que corresponden a las distintas secciones de la Sonata, cada una con un marcado carácter y atmósfera pero sin adquirir independencia del resto.

Fue compuesta entre 1849 y 1853, mientras aún hacía revisiones a su *Sonata Dante* y estaba dando forma a sus primeros poemas sinfónicos. Se ha especulado infructuosamente acerca de un posible origen literario –desde el *Faust* de Goethe, el *Paraíso Perdido* de Milton, hasta una autobiografía del propio Liszt–, pero aunque lo hubiese, la obra se inscribe dentro de su ideal de música poética, teniendo muchos rasgos en común con la *Sonata Dante*. Como mencionamos anteriormente, la diferencia principal entre ambas es el título, que empuja la *Dante* a una música relacionada con la literatura –aunque, como hemos analizado, gradualmente se va alejando de su fuente literaria–, mientras otorga a la otra una intención más “formalista”. Pero se debe tomar otro elemento en consideración: entre ambas hay una diferencia de diez años, por lo que en la *Sonata* Liszt ya tenía una idea más formada acerca de su música poética, en cuanto a la independencia entre la música y el programa literario. Es cercano a 1849 que Liszt realiza el último cambio grande a la *Sonata Dante*, y este es justamente eliminar su separación en dos movimientos, para quedar en sólo un gran movimiento de Sonata. Elimina completamente para ello una extensa sección, donde presentaba un material nuevo pero cerrado en sí mismo<sup>38</sup>. Quedan entonces ambas Sonatas de una estructura similar: las dos utilizan elementos de la forma sonata tradicional –como la relación tonal entre exposición y reexposición, y la relación temática entre ambos temas que además son de carácter contrastante– pero a la vez incorporan la idea de “varios movimientos en uno” y una elaboración tipo *fantasie*. Por lo tanto, la *Sonata en si menor* también podría ser llamada *fantasia quasi sonata*. Es posible que el gradual acercamiento de la *Sonata Dante* a una estructura Sonata más clara haya derivado en la creación de la *Sonata en si menor*; que todos los cambios que realizaba a la primera no lo dejaban satisfecho por lo que tuvo que comenzar una nueva obra. Pero ésto es sólo una especulación personal.

---

<sup>38</sup> Tristemente este material, que equivalía a varios compases, no lo reutiliza Liszt en ninguna de sus obras posteriores.

# **BREVE ANÁLISIS MUSICAL**

La estructura de *Après une lecture de Dante: fantasia quasi sonata* se puede ordenar de la misma forma que una sonata tradicional, en exposición, desarrollo y reexposición: la exposición comienza con una introducción lenta (cc.1-34) que presenta un motivo propio [c], seguida de la presentación del primer tema [a] en un pulso rápido (cc.35-94), un puente (cc.95-102) hacia el segundo tema [b] (cc.103-114) y una sección final que resuelve en el desarrollo (cc.115-123); el desarrollo (cc.124-272) se puede dividir a grandes rasgos en dos secciones, una tranquila (cc.124-180) y otra agitada (cc.181-272); la reexposición abre con el primer tema (cc.273-284), seguido por un breve puente (cc.285-289) hacia el segundo tema (cc.290-299), una sección final (cc.300-326), terminando con una virtuosa *coda* (cc.327-373). En cuanto a sus relaciones tonales, la obra se guía por la forma tradicional: en la exposición [a] está en re menor y [b] en fa sostenido mayor, mientras que en la reexposición [a] sigue en re menor, pero [b] está ahora en re mayor.

Vista de este modo la *Sonata Dante* pareciera ser fiel a los esquemas formales, sin proponer nada realmente nuevo. Pero es la elaboración de las transiciones, la metamorfosis de los temas y la ambigüedad en la presentación de cada una de las secciones que constituyen el Plan Sonata lo que otorga a la obra un carácter más de fantasía que de sonata, lo cual está acentuado además por su inventiva pianística y la inclusión de recursos retóricos que evocan elementos de la obra de Dante. A través de este breve análisis pretendo evidenciar las herramientas que usa Liszt para lograrlo, centrándome en las secciones más significativas de la obra.

La introducción da inicio con un motivo de tritono descendente que funciona a modo de lema, el cual se repite a lo largo de la obra con distintas transformaciones, tanto rítmicas, interválicas, como de carácter. Su primera intervención, bajo la indicación de *Andante maestoso*, tiene la peculiaridad de utilizar una *acciaccatura* para repetir cada octava en vez del saltillo de otras intervenciones. Es relevante decir que la primera versión de la obra tenía una escritura más tradicional, donde esta *acciaccatura* no repetía la misma octava sino que realizaba un salto de octava descendente, repartiéndose el pasaje entre

ambas manos. Esta reescritura sin duda complejiza su ejecución, pero también otorga una mayor fluidez al pasaje. Las siguientes apariciones importantes de [c] van delimitando secciones importantes: en el c.95 prepara la llegada de [b], apareciendo con un intervalo de 5ª; en el c.115 vuelve al tritono marcando el fin de la exposición y conduciendo al desarrollo; entre cc.181-198 varía el intervalo entre tritono y 5ª, ahora en forma de acorde, conectando entre las dos secciones del desarrollo; entre cc.211-249 Liszt construye una imponente sección en base a este motivo, el cual aparece en diversos intervalos, así como primero en saltillos y luego en tresillos (cc.235-240); en el c.285 delimita entre [a] y [b] en intervalos de 5ª y 4ª; en el c.318 vuelve al tritono conduciendo a la *coda*; y finalmente en el c.366 aparece en intervalo de 5ª justa, dando fin a la obra.

Andante maestoso

Après une lecture de Dante: fantasia quasi sonata cc.1-12

*cresc. molto*

Après une lecture de Dante: fantasia quasi sonata cc.96-98

*Tempo I (Andante)*  
*rit.*  
*ff*

Après une lecture de Dante: fantasia quasi sonata cc.114-118

*Allegro moderato*  
*pp sotto voce*

Après une lecture de Dante: fantasia quasi sonata cc.179-183

*Andante (Tempo I)*  
*fff marcato*  
*sta bassa*

Après une lecture de Dante: fantasia quasi sonata cc.366-373

Toda la sección introductoria se construye en torno a [c] donde, a pesar de todas las variaciones que sufre, siempre mantiene su carácter. Con el uso del tritono Liszt hace referencia explícita al mundo demoníaco, tanto por su contenido histórico como por el empleo que él mismo ha hecho del intervalo en otras obras relacionadas al tema –como *Totentanz*, comenzada en 1838. Este intervalo genera también una alta inestabilidad tonal, acentuada por las constantes modulaciones de la sección. Es por ello que, al buscar la relación tonal tradicional entre introducción y primer tema –donde ambos estarían en re menor–, aunque los primeros compases comienzan con una nota *la*, es difícil afirmar que éstos corresponden a un re menor, más aún si la primera resolución cadencial está en un *la* bemol mayor. Sin embargo, la sección sí concluye en dominante de re, preparando durante varios compases el inicio de [a], donde pasamos a un *Presto agitato assai* en re menor.

**Presto agitato assai**

The image shows a page of musical notation for Franz Liszt's 'Après une lecture de Dante: fantasia quasi sonata', measures 35-43. The tempo is 'Presto agitato assai'. The music is in G minor (one flat) and 3/4 time. The first system (measures 35-37) is marked 'p lamentoso'. The second system (measures 38-40) is marked 'sempre legato' and 'dimin.'. The third system (measures 41-43) ends with an asterisk. The piece concludes with a final cadence in D major, marked with an asterisk.

*Après une lecture de Dante: fantasia quasi sonata* cc.35-43

El primer tema está compuesto por un gesto cromático descendente que, llegado a un punto, gradualmente vuelve a ascender, construyendo con esta direccionalidad de subir y bajar todo el resto de la sección. Pero, aunque tiene la presencia de un primer tema, su construcción interna es asimétrica ya que sus dos *períodos* se constituyen de 9 y 8 compases (más 2 compases de transición para la repetición del primer período), siendo el primero de 5+4 y el segundo 4+4. Esto crea intencionalmente una sensación de inestabilidad y confusión, ya que el punto de llegada del descenso cromático no se corresponde con la mitad de la frase.

Escritas en la copia de la partitura de Walter Bache (1842-1888), un pianista que estudió mucho tiempo con Liszt, se han encontrado anotaciones extraídas de la *Divina Comedia* transmitidas por el mismo compositor para ciertos pasajes particulares<sup>39</sup>. Éstas nos sirven de guía para una posible interpretación, y aunque probablemente no inspiraron directamente a Liszt en la construcción de la obra –quizá se los comunicó a Bache con un fin pedagógico–, nos delimita la lectura a una visión particular en ciertos aspectos de su poética. Acerca del primer tema escribe unos versos del tercer canto del *Infierno*:

«Allí suspiros, llantos y grandes males  
resonaban en el aire sin estrellas,  
que me hicieron llorar no bien entré.

Lenguas diversas, horribles lenguarajos,  
palabras de dolor, acentos de ira,  
altivas y roncas voces, con puñadas,

tumultuaban todas rondando  
siempre en aquel astuto aire sin tiempo,  
como la arena que el torbellino aspira.»

(*Infierno*, Canto III)

Liszt utiliza varios recursos retóricos para lograr describir el *Infierno* de Dante. El más sutil es la tonalidad de re menor, ya que durante mucho tiempo esta tonalidad ha sido destinada para hacer referencia al mundo de los muertos, donde encontramos casos como la escena de la estatua en *Don Giovanni* de Mozart, *Der Tod und das Mädchen* de

---

<sup>39</sup> Walker (1983), p. 277

Schubert, y obras del mismo Liszt como la *Sinfonia Dante y Totentanz*<sup>40</sup>. Otro es el uso del cromatismo descendente para evocar un lamento, haciendo referencia a los pecadores condenados al castigo eterno. Para aumentar el carácter infernal de la sección, Liszt se vale de algunas herramientas netamente pianísticas para crear efectos más dramáticos. Por ejemplo, el uso del pedal de resonancia durante varios compases “ensucia” la armonía provocando por acumulación una gran masa sonora, contribuyendo a la inestabilidad tonal al no entenderse claramente en qué lugar de la escala cromática se está –más aún si el punto de apoyo es disparejo. Estos recursos revelan no sólo la inventiva de Liszt sino también su predilección por el gesto sonoro más que por la armonía, alejándolo de una escritura pianística más tradicional.

El segundo tema de la obra aparece de la forma más contrastante posible al primer tema. Mientras que en [a] predominaba el registro medio-bajo del piano, en [b] Liszt abarca casi toda su extensión. De la misma manera, la primera aparición de [a] es en *p*, en un carácter agitado y de notas cortas (semicorcheas), mas en [b] su llegada es en *fff*, majestuosa y de notas largas (redondas).

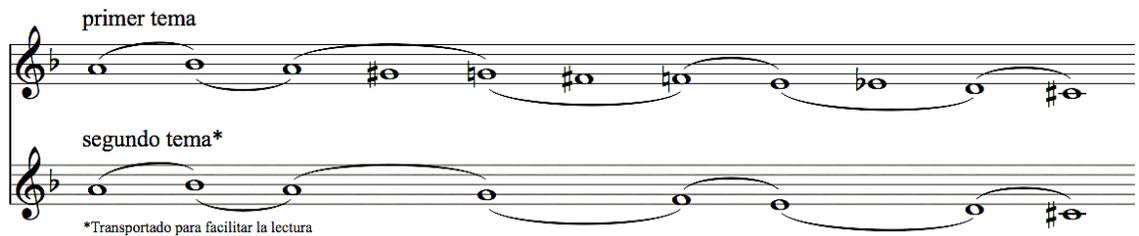
The image displays two musical staves from a piano score. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) showing a complex, dense texture with many notes and rests, including a section marked 'fff precipitato'. The bottom staff is a grand staff showing a more rhythmic pattern with repeated notes and rests, also marked with 'fff'. Both staves have asterisks and circled numbers below them, likely indicating specific performance techniques or annotations.

<sup>40</sup> Se sabe que Liszt le otorgaba gran importancia a la tonalidad, lo que queda evidente en cómo ciertos caracteres se repiten casi siempre en las mismas tonalidades a lo largo de su obra.



*Après une lecture de Dante: fantasia quasi sonata cc.102-110*

A pesar de estas radicales diferencias, formalmente ambos temas se corresponden, derivando [b] de [a] a través del mecanismo de transformación temática.



En cuanto al contenido simbólico del segundo tema, también en la partitura de Bache podemos encontrar anotados versos del Canto 34 de la *Divina Comedia*, en los cuales Dante y Virgilio se encuentran frente a la criatura de Satanás en el último círculo del *Infierno*<sup>41</sup>:

«*Vexilla regis prodeunt inferni*<sup>42</sup>,  
hacia nosotros; pero mira adelante,  
dijo mi Maestro, si algo distingues.

[...]

<sup>41</sup> Walker (1983), pp. 278-279

<sup>42</sup> «*El rey con las banderas del infierno*»

Allí estaba ya, y con pavor lo pongo en verso,  
donde todas las sombras estaban cubiertas  
y transparentes como brizna de paja en vidrio.

Unas están yacientes; otras erectas,  
ésta cabeza abajo, aquella de pie,  
otra, como un arco, el rostro al pie devuelve.

Una vez que hubimos avanzado lo bastante  
para que a mi Maestro le placiera mostrarme  
la criatura que tuvo el bello semblante.»

(*Infierno*, Canto XXXIV)

Retóricamente este segundo tema evoca la gloria que Lucifer tuvo alguna vez cuando era miembro del panteón de ángeles antes de traicionar a Dios y caer en desgracia. Como bien sabemos, la figura del Diablo era vista como un héroe de la libertad durante el romanticismo, concepción exaltada por Victor Hugo, por lo tanto no es de extrañar que Liszt intente realzar su majestuosidad a través de un glorioso coral. En la primera versión de la *Sonata* el arreglo pianístico de este coral era de acordes repetidos en tresillos, y es a partir de su tercera revisión que aparecen las violentas bajadas de octavas, las cuales bien podrían representar la lluvia de estrellas con la que los ángeles caídos descendían al fondo de la tierra descritas en la *Divina*. Estas octavas paralelas aumentan la dificultad del pasaje, pero también otorgan un mayor volumen dinámico y una innovadora sonoridad al que sería el primer clímax importante de la obra.

La decisión de llegar en la tonalidad de fa sostenido mayor es también muy relevante, pues en la forma de sonata tradicional este segundo tema debiera estar en La mayor (la dominante) o fa mayor (la relativa mayor de re), pero en ningún caso en fa sostenido, dado su lejanía armónica. Pero esta tonalidad tiene una carga importante en la obra de Liszt, simbolizando siempre un carácter plácido, sereno, e incluso divino<sup>43</sup>. Al haber sido Lucifer un ángel, su naturaleza es divina. Y aunque la primera aparición de este

---

<sup>43</sup> Algunos ejemplos notables del uso simbólico de esta tonalidad podrían ser *Bénédiction de Dieu dans la solitude* y *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*.

tema no emana serenidad, sí lo hace su siguiente aparición a inicios del desarrollo (c.136), donde el carácter del tema cambia radicalmente.

**Andante**  
*ben marcato il canto*

*Après une lecture de Dante: fantasia quasi sonata cc.136-138*

A través de la transformación temática Liszt realiza distintas variaciones de carácter del primer tema durante el desarrollo, muchas de las cuales están en modo mayor.

*più tosto ritenuto e rubato quasi improvvisato*

*ppp dolcissimo con amore*  
*una corda*

*non legato*

*Après une lecture de Dante: fantasia quasi sonata cc.157-158*

*non legato accelerando*

*p*

*legato*

*Après une lecture de Dante: fantasia quasi sonata cc.167-168*



*Après une lecture de Dante: fantasia quasi sonata cc.199-201*

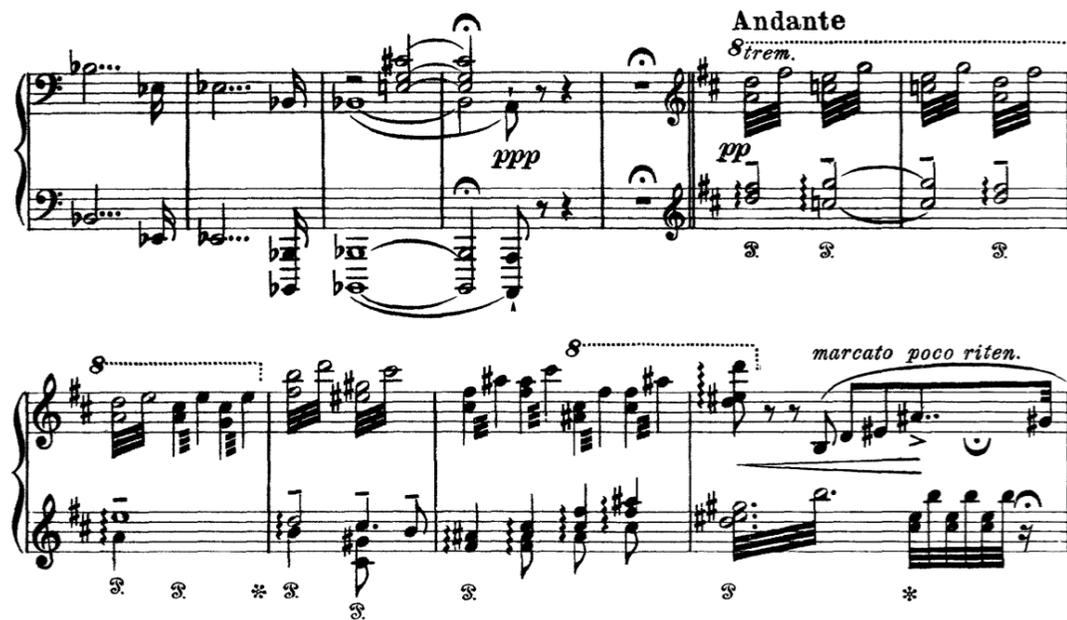
Y es precisamente la reexposición donde más se aleja Liszt de la forma tradicional de Sonata, ya que la entrada del primer tema está dentro de una armonía de dominante, como si estuviese preparando una llegada a tónica, durando sólo 12 compases frente a la exposición que se extendía por 17 compases y estaba claramente en re menor. Esta ambigüedad se ve acentuada por los desproporcionados 5 compases de puente que lo separan del segundo tema.



*Après une lecture de Dante: fantasia quasi sonata cc.271-277*

La llegada al segundo tema (c.290) produce un alivio a la tensión construida durante el desarrollo, sintiéndose como si se diese inicio a la “verdadera” reexposición, anulando la

confusa entrada del [a] anterior. El carácter ahora angelical de [b] purga todo lo infernal que había desarrollado la obra: aparece en un registro agudo en contraposición al grave de [a]; el coral se mantiene en un estado puro, sin figuraciones que lo adornen más que un tremolado en *pp*; está en re mayor, cerrando el círculo de la sonata a nivel simbólico –al ser el tono opuesto al infierno– y estructural –debido a las relaciones tonales de la forma sonata–, y a partir de acá todo el resto de la obra se mantiene en re mayor, construyéndose la *coda* en base a la mayorización del primer tema. En palabras de Alan Walker: «El tema del “Monarca de los infiernos” es usado por Liszt en una transformación final de gran belleza para sugerir la escena donde Dante eleva su mirada al Cielo y oye en la lejanía la música del Paraíso. Infierno y Cielo, nos dice, no son sino diferentes caras de la misma moneda: el mismo Lucifer se sentó una vez a la mano derecha de Dios, revelando así que su poder y ostentación tienen sus orígenes en una fuente divina»<sup>44</sup>.



*Après une lecture de Dante: fantasia quasi sonata cc.285-295*

<sup>44</sup> Walker (1983), p. 279

## CONCLUSIÓN

Como conclusión final, con la *Sonata Dante* queda en evidencia cómo, a través de sus constantes revisiones, Liszt iba acercándose a su ideal de música poética con el avanzar de los años. Con cada uno de los cambios que realizaba se alejaba conceptualmente de la música programática y la descripción explícita de una obra literaria, así como también de la estructura de sonata y escritura pianística más tradicional. Por último, gracias al estudio minucioso y comparativo de sus referentes podemos llegar a comprender mejor el ideal romántico y su conflicto con los valores tradicionales, además de derribar mitos acerca de la interpretación de la música de Liszt.

## BIBLIOGRAFÍA

Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística : un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madrid, España: Alianza.

Walker, A. (1983). *Franz Liszt. Vol. I. The virtuoso years, 1811-1847*. New York, USA: Cornell University Press.

Dömling, W. (1985). *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid, España: Alianza.

Rosen, Ch. (1995). *The Romantic Generation*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Spranger E. (1943). *Liszt. Su vida. Su arte*. Buenos Aires, Argentina: Rafer.

Park S. (2007) *Franz Liszt's Songs on Poems by Victor Hugo*. (Tesis doctoral). Florida State University, Florida, USA.

Burton Russell, J. (1988). *El Príncipe de las Tinieblas. El Poder del Mal y del Bien en la Historia*. (3ª ed.). Santiago, Chile: Andrés Bello.

Doderet, A. (1952). *Dante. Genio de la rebeldía espiritual*. México: Cia. general de ediciones.

[https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_CDA67233/4](https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67233/4)

[https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_CDA67414/7](https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67414/7)

[https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_CDA67107](https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67107)

<http://lisztomania.wikidot.com/lina-ramann>