

Tesis Doctoral

“Representaciones artísticas sobre la Divina Comedia: Pintura, Escultura, Grabado e Ilustración”

Ana Marqués Ibáñez

Directores: Dra. Hidalgo Rodríguez.

Dr. Pertíñez López.

TOMO I

Departamento de Dibujo

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Granada

2006

INDICE

TOMO I

1. INTRODUCCIÓN	3	5. ESTRUCTURA ESPACIAL DE LA COMMEDIA	21
1.1. Antecedentes	3	5.1. Ríos y Lagunas del Infierno	22
1.2. Objetivos de la Tesis.....	3	6. RELACION DANTE-BOTTICELLI	29
1.3. Contenidos	4	6.1. La visión del Infierno de Botticelli	30
1.4. Metodología	5	6.2. La obra pictórica de Botticelli	38
2. CONTEXTO HISTORICO.....	6	6.3. Técnica y forma de la obra de Botticelli	41
2.1. Florencia: Construcción de una potencia comunal	6	7. ILUSTRADORES DE FINALES DEL XVIII-XXI	44
3. DANTE	9	7.1. John Flaxman	46
4. LA “COMMEDIA”	15	7.2. Henry Fusseli	52
4.1. Título	15	7.3. William Blake	57
4.2. Fecha	15	7.4. Gustavo Doré	64
4.3. Composición y fuentes	16	7.5. Rodin	65
4.4. Estructura general de la obra	17	7.6. Picasso	71
4.5. Alegoría	18	7.7. Dalí	74
4.6. Los guías	19	7.8. Miquel Barceló	80
4.7. Difusión de la <i>Commedia</i> en la Edad Media	19	8. RESUMEN DE LOS CANTOS DEL INFIERNO.....	85
		9. ILUSTRACIONES DEL INFIERNO	90

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación es un acercamiento a la obra de Dante a través del arte. Aunque sus primeros pasos fueron romanos y sobre el campo de la ilustración, “*Nell mezzo del cammino di nostra vita*”, como empieza el poema, surgió después la idea de ampliar a otros campos del arte como la pintura, el fresco y la escultura el tema de la tesis.

El estudio sobre las ilustraciones para la Divina Comedia era muy extenso en sí mismo debido a la riqueza de la obra y he preferido disfrutarla en su globalidad, aunque incompleta, esta mi “opera prima” en el mundo de la investigación ha resultado ser una fuente inagotable de temas futuros. He admirado la iconografía excepcional de una obra que no había leído y de la mano de Botticelli inicié mi camino.

1.1. Antecedentes

La idea de iniciar esta tesis sobre las representaciones artísticas relacionadas con la Comedia surgió en una visita a la exposición “*Sandro Botticelli pittore della Divina Commedia*”, que se celebró en las caballerizas del Quirinal en Diciembre del 2000 en Roma, ciudad donde me encontraba con una beca Erasmus. Por primera vez, podían verse reunidas las ilustraciones que se conservan dispersas en dos archivos distintos: Vaticano y el Kupferstichkabinett de Berlín, y el impacto que me causaron los dibujos, así como el hecho de que, al no estar terminadas las ilustraciones se puede

analizar el proceso de realización de la obra en su totalidad, me determinó a comenzar un trabajo propio. El conocimiento de esta faceta creativa de Botticelli, me creó la curiosidad de leer la Comedia, y ver la enorme **capacidad de transmitir que tiene el arte en el conocimiento de un texto literario**, así como la modernidad de una obra que es capaz de representar el movimiento como un dibujo animado.

1.2. Objetivos

El principal objetivo de este trabajo de investigación, es la creación artística propia relacionada con la Divina Comedia, una obra de valor excepcional, pero de difícil lectura. La tesis va estar destinada en su mayor parte a hacer una propuesta de dibujo de tipo ilustrativo del Infierno, Purgatorio y Paraíso de la obra, ya que considero que a través de la ilustración se pueden hacer registros muy diversos de significado y de color, por lo que ha sido muy enriquecedor el conocimiento de la creación de tantos artistas que han trabajado el poema del artista florentino.

Aunque comencé con las ilustraciones en acuarela y luego realicé esculturas con una técnica experimental, consideré interesante la creación digital que tiene unas posibilidades increíbles. Aunque la recogida del ingente material sobre la obra ha sido muy enriquecedora, sobre todo para entender el texto y sus expresiones a lo largo de los siglos, el objetivo del proyecto es sobre todo expresar mi versión con técnicas actuales.

1.3. Contenidos

Los contenidos de la tesis tienen una primera parte histórica, con un análisis de la creación artística relacionada con la obra, mediante una investigación comparada, aunque me interesa de forma especial la ilustración, pues en ella se representa generalmente todo el poema. Existen también importantes obras relacionadas con el texto de Dante en diversos soportes y medios: pintura mural, mosaicos, vidrieras, retablos, escultura e incluso numismática con una muy extensa colección de acuñaciones conmemorativas, hasta las actuales de dos euros. Italia ha utilizado la imagen de Dante que se corresponde con la que del autor aparece en el fresco *El Parnaso* de Rafael.

El análisis de los cambios que a lo largo de la historia ha sufrido la interpretación de la imagen del autor, sus personajes, así como la concepción espacial del Infierno, Purgatorio y del Paraíso, en este caso muy relacionada con la concepción que se tenía del universo en el momento de la realización de la obra, forman parte del trabajo.

La relación **imagen y texto** merece un estudio especial en este trabajo pues al tratarse de una obra en verso la inclusión de las ilustraciones ha sido muy variada. Desde las numerosas ediciones en las que solo se dibujan las iniciales de los Cantos, a las que tienen algún dibujo al margen o entre los Cantos, e incluso la *Commedia* de grandes encargos de ilustres mecenas como la de Giovanni di Paolo con las ilustraciones en la parte inferior de los versos.

La tesis está compuesta de dos tomos, en el primero están los contenidos generales relacionados de la obra y el Infierno, el segundo se dedica al Purgatorio y Paraíso. Los dos tienen una estructura muy diferente, pues en la primera parte convenía realizar un trabajo comparativo más exhaustivo, tomando como referencia las ilustraciones de Botticelli y analizando cada canto del Infierno con las ilustraciones de Flaxman, Doré y Blake, y en algún caso la utilización de otros artistas significativos. En el tomo II las ilustraciones de referencia son las del manuscrito Holkham, casi cien años más antiguas que las de Botticelli, muy distintas, pero realizadas sobre el mismo soporte, pergamino, de enorme fidelidad al texto y además disponía de la totalidad de los Cantos.

En la segunda parte no se ha hecho el estudio comparado de las ilustraciones, pues aunque el Purgatorio es de gran valor en cuanto a sus posibilidades plásticas, el Paraíso es en muchos pasajes repetitivo y no existen ilustraciones de todos los autores a excepción de Flaxman, co-protagonista en el segundo tomo del desconocido artista que ilustró el manuscrito con el poco poético nombre de MS. Holkham. misc.48 que la universidad de Oxford posee entre sus preciados fondos, entre los que hemos admirado algunas bellas ilustraciones de otros grandes de la Literatura que nuestra curiosidad aparta por el momento en honor de nuestro protagonista de nombre Durante y apodo Dante.

1.4. Metodología

El trabajo se inicia con una búsqueda previa de otras investigaciones sobre el mismo tema. La cantidad de publicaciones sobre la Divina Comedia es enorme pues, a las académicas, hay que añadir las de muchos centros dantescos de todo el mundo que publican periódicamente trabajos a veces de lo más curioso.

Sin embargo, es escaso el material encontrado en relación a la ilustración. Más abundantes son las obras que tratan del texto literario e incluso son numerosas las publicaciones de historiadores del arte sobre muchas representaciones: miniaturas, mosaicos, pintura mural, cuadros, escultura, vidrieras, retablos etc.

La gran cantidad de obras relacionadas con la Comedia hace de esta **obra una de las de mayor riqueza iconográfica de la historia de la literatura.** Esto se debe no solo a la calidad de la creación de Dante en cuyo texto se citan artistas como Cimabue, Giotto, Oderisi de Gubbio (miniaturista), casi coetáneos del escritor sino también por el lugar, Italia, las ciudades en las que vivió y visitó en su destierro, Florencia, San Gimignano, Siena, Ravenna, el momento histórico tan complejo y sobre todo, la gran explosión creativa posterior, hace que este trabajo sea casi inagotable.

El material recopilado se agrupó en principio por autores pero posteriormente preferimos hacerlo por Cantos. De esta forma, con el texto delante, podríamos saber cómo cada autor se ha enfrentado a la obra y, según sus fechas de realización, las influencias mutuas que han tenido.

Al mismo tiempo, y desde un principio, comencé a hacer los primeros bocetos de mi interpretación de la Divina Comedia, sobre papel, a lápiz, tinta, acuarela... sin tener muy definida la técnica final.

Conforme avanzaba en el estudio de los ilustradores probaba otras técnicas, grabado, esculturas... hasta decidir realizarlas por ordenador. Por tanto, la parte teórica y práctica de la Tesis se han ido llevando al mismo tiempo, Infierno, Purgatorio y Paraíso.

La conclusión principal del trabajo es mi propia versión plástica, en la que por un lado se resume lo aprendido de los diversos artistas y por otro se formula una nueva propuesta, actual y diferente a lo visto hasta ahora, pero coherente con un texto clásico.

He pretendido que la bibliografía sea lo más concreta posible, con los libros imprescindibles para conocer la versión gráfica de la Divina Comedia. Se incluyen referencias de internet y Museos donde se encuentran los originales, muchos de los cuales he visitado.

2. CONTEXTO HISTÓRICO EN LA ITALIA DE LA ÉPOCA

Muchos trabajos universitarios, se inician con una primera parte en la que se hace un estudio histórico, sin plantearse la necesidad del mismo en esa situación concreta. No es éste el presente caso, ya que la obra sobre la que se centra esta tesis doctoral “*Representaciones artística sobre la Divina Comedia*”, tiene una gran relación con la vida del autor literario, su ciudad de origen, Florencia, y diversos aspectos de la vida, la política y en definitiva de la Historia de la Italia de aquellos tiempos.

Pero, no es solo eso, sino que los artistas que han ilustrado en diversas etapas el texto literario, también han dado significados gráficos diversos a los amigos y enemigos del autor, han representado de manera muy diferente las virtudes y los defectos del alma humana, etc., por lo que sería una segunda razón para iniciar este trabajo de investigación con el enmarque histórico citado.

2.1. Florencia: La construcción de una Potencia Comunal.

Hacia 1080, las grandes ciudades del centro-norte de Italia, obtienen su autonomía. El primer indicio de una organización política autónoma, se remonta a 1138. En 1154, el emperador Federico I, reconoció a Florencia el derecho a administrar justicia sobre su *contado*, derecho confirmado y extendido con la paz de Constanza (1183). La nobleza y las ricas familias de

mercaderes dirigieron a partir de entonces la ciudad. El poder de los doce cónsules anteriores, se vio moderado por dos asambleas: el *Consejo de Credenza* (o Senado) y un *Parlamentum*, que reunía a todos los “ciudadanos” cuatro veces al año.

A partir del siglo XIII, Florencia, a la vez que desarrollaba su comercio, reforzaba su dominio sobre su *contado*. Pudo entonces rivalizar con otras ciudades que estaban en situación muy parecida, tales como Pisa y Siena. Pero los enfrentamientos entre las grandes familias, obligaron a crear en 1207, el cargo de *podestà*, confiándose la justicia y una buena parte del poder ejecutivo y militar, a un noble no florentino.

Con la paz y la prosperidad creció la influencia de los mercaderes, quienes se organizaron en *Arti*, desempeñando un papel cada vez mayor en los asuntos comunales. En octubre de 1250, el *popolo*, organización política de los *Arti*, subió al poder con el apoyo de la facción *güelfa*¹, y aunque no se suprimieron las instituciones comunales, de hecho se sustituyeron las estructuras que las sustentaban.

¹ Los *güelfo*, eran partidarios de los Duques de Baviera y más tarde del Papa, al ser apoyado por aquellos. El término *güelfo*, viene de *Welf*, nombre de la familia de los duques de Baviera, que se opusieron a la casa imperial.

Todo esto, estaba acompañado de hostilidades con los *gibelinos*² y las ciudades gibelinas rivales. Los *güelfos*, vencieron en Pistoia, Siena y Pisa, pero la derrota de Montaperti (1260) contra el ejército de Siena, apoyado por los *gibelinos*³, supuso una parada momentánea a las pretensiones florentinas; se arrasaron las casas de los nobles *güelfos*, y se abolieron las instituciones del *popolo*.

En 1267, los *güelfos* florentinos, aliados al rey de Francia, entraron en Florencia gracias a las victorias de Charles de Anjou, quien fue nombrado *podestá* por siete años. Los nobles de la parte *güelfa*, dominaron la ciudad, pero fueron constantes las diferencias entre *güelfos* y *gibelinos*⁴. Unos años más tarde, la burguesía de los negocios (*popolo grasso*), tomó el poder. Entre 1284 y 1292, las corporaciones fueron modificando poco a poco las instituciones: se creó una “*Señoría*”, compuesta por seis priores

² Los *gibelinos*, eran la otra facción (enfrentada a los *güelfos*) y partidarios del poder imperial. La denominación *gibelino* deriva de *Waiblingen*, nombre del castillo y cuna de la dinastía de los Hohenstaufen.

³ En 1260, los habitantes de Siena, apoyados por todas las fuerzas *gibelinas* – incluidas las florentinas– y por los alemanes de Manfredo de Suabia (rey de Nápoles y Sicilia, hijo del emperador Federico II), aplastaron a los florentinos. Los gibelinos florentinos, a las órdenes de Farinata de la familia Uberti, personaje que como otros muchos aparecerá en la obra de Dante (concretamente en *Inf.* VI. 79 y X. 22-51 y 73-121), entraron en Florencia.

⁴ La oposición entre *güelfos* y *gibelinos*, escondía en su origen el enfrentamiento entre los duques de Baviera y la casa imperial de los Hohenstaufen. Esta hostilidad hacia el emperador llevó a los duques y a sus partidarios a apoyar al Papa en la querrela de las Investiduras. Más tarde, cuando las *comuni* italianas se opusieron a los Hohenstaufen, el conflicto se extendió por Italia en los mismos términos, degenerando más tarde en luchas entre *comuni* competidoras y familias rivales.

pertenecientes a las Artes Mayores y apoyada por dos consejos. Finalmente, en 1293, las “*Ordenanzas de Justicia*”, concluyeron esta reforma excluyendo a los nobles de los cargos públicos. Sin embargo, en 1330 surgieron nuevamente los disturbios y dos años más tarde los *güelfos negros*⁵ expulsaron de Florencia a los *güelfos blancos*.

Florencia, tenía para entonces unos 100.000 habitantes y parecía la ciudad más rica de Occidente. Comerció con Francia, Germania y el Oriente. Sus banqueros prestaban dinero a los reyes cristianos. En todas las plazas de Europa, la moneda dominante era el florín y lo mismo ocurría con su lengua en Italia. Los florentinos sometieron, entre 1331 y 1338, a Pistoia y Arezzo, pero fracasaron en su intento contra Lucca, Pisa y Siena que, sin embargo, quedaron muy debilitadas. Florencia sentó firmemente su independencia y su especificidad republicana, pero fué incapaz de mantener el orden interior, soportando igualmente mal la presión de sus vecinos, por lo que cayó en la dictadura y se puso en manos de Carlos de Calabria (entre 1326 y 1328) y más tarde en las de Gautier de Brienne, “duque de Atenas”, entre 1342 y 1343. No obstante, las grandes familias florentinas siempre tuvieron un gran desprecio por las diferentes formas de tiranía que tuvieron que soportar.

Hubo dos sucesos importantes, que supusieron una pérdida importante del poder florentino: la primera fue la quiebra de varios importantes banqueros de la ciudad, entre 1341 y 1346; la segunda fue dos

⁵ Una vez eliminados los *gibelinos*, los *güelfos* se escindieron en *Blancos*: hostiles a la hegemonía del pontificado, y *Negros* más favorables al Papa. Los *Blancos*, fueron expulsados de Florencia en 1302 y regresaron del exilio en 1311, excepto Dante y algunos otros.

años más tarde, en 1348, en la que se propagó la peste y acabó con la mitad de la población. Ambas catástrofes supusieron un desequilibrio en la economía de la ciudad de enorme importancia para su futuro. Superadas las crisis citadas, revivió con nuevos ímpetus y esa nueva prosperidad animó a la ciudad para seguir avanzando hacia los Apeninos (al Norte y al Este) y hacia el mar (al Oeste). En 1385, Florencia participó activamente en la guerra de las ciudades toscanas contra los intentos expansionistas del duque de Milán: Gian Galeazzo Visconti⁶. En 1406, Pisa fue conquistada, con lo que Florencia consiguió así la ansiada salida al mar.

Minado por las diferencias entre las grandes familias, el régimen de los oligarcas fue cediendo terreno poco a poco. En 1434, Cosme de Médicis (1389-1464) entró triunfalmente en Florencia tras un año de exilio. Con ello, los Médicis continuaron al mando de la ciudad hasta 1494. Se mantuvieron los principios de gobierno establecidos por los oligarcas: así Lorenzo (1449-1492), que escapó a la conjura de los Pazzi⁷ (en 1478), controló cada vez más las elecciones a las magistraturas y concentró el poder en sus manos.

Bajo el gobierno de los Médicis, Florencia se convirtió en el centro principal de humanismo italiano. Los Médicis atrajeron a artistas, arquitectos, poetas y literatos de toda Italia. Este florecimiento cultural

⁶ La familia Visconti, aparece en la obra literaria en *Purg.* VIII. 79-81.

⁷ Hay diversos miembros de la familia Pazzi, que aparecen en la Divina Comedia, así Camición de Pazzi, citado en *Inf.* XXXII. 52-69 y Carlino de Pazzi, citado en *Inf.* XXXII.69.

coincidió con un largo periodo de paz abierto por el Tratado de Lodi (1454) y Lorenzo⁸ se impuso como árbitro prudente, escuchado y respetado por todos. Más tarde, su hijo Pedro, abandonó la tradicional alianza con Francia, y cuando Carlos VIII cruzó los Alpes, en 1494, vaciló, poniendo el Estado florentino en peligro. Por ello, finalmente fue expulsado por los florentinos.

Además de estos aspectos de índole política y organización civil de los derechos y libertades de los habitantes de Florencia, surgió un afán de tipo religioso-moralista. En este aspecto hubo una figura destacada que fue el fraile dominico Savonarola⁹, quien incitaba a cada “ciudadano” a reformar sus costumbres mundanas y a llevar una vida piadosa. Este personaje predicaba, desde 1494, sus pláticas, en las que además defendía una República, basada en un Gran Consejo, al cual tendrían acceso todos los “ciudadanos”. Estas ideas encontraron la oposición de las grandes familias, así como de los mercaderes que temían una intervención del Papa en las cuestiones del gobierno de la ciudad. El 23 de mayo de 1498, Savonarola fue quemado en la plaza de la Señoría.

La República resistió todavía más de diez años bajo la dirección de Piero Soderini, elegido “*gonfalonero vitalicio*” en 1502. En 1512 tuvieron que inclinarse ante el ejército español, quien impuso de nuevo a los Médicis. Con su vuelta, éstos abolieron el Gran Consejo, pero evitaron el choque

⁸ A Lorenzo de Médicis, por su poder e influencia, se le conocía como “*la aguja de la balanza italiana*”.

⁹ Girolamo Savonarola (1452-1498) consiguió celebridad por sus sermones exaltados, su actitud fanática e intransigente y sus ataques contra el papado llevaron a su excomunión y más tarde a su muerte.

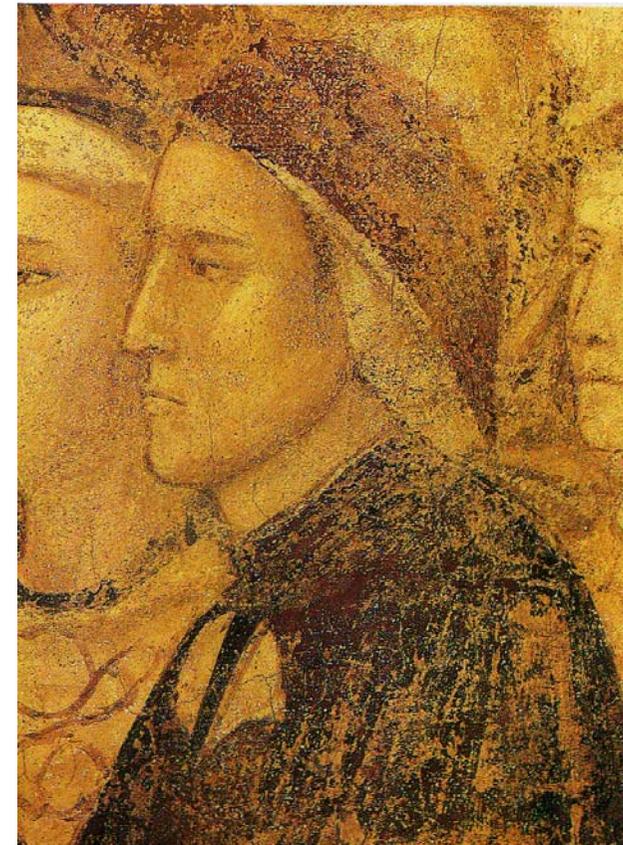
frontal con los oligarcas. Tras el saqueo de Roma de 1527, fueron nuevamente apartados del poder y sustituidos por un gobierno republicano, que restableció de nuevo el Gran Consejo. En 1530, tras ocho meses de heroica resistencia, los republicanos cedieron ante el asedio del ejército español, que de nuevo restauró a los Médicis. Tras el asesinato de Alejandro (1510-1537) por su primo Lorenzo, Cosme ocupó el poder (1519-1574). Con este resumen histórico, que abarca algo más de dos siglos, creo que tenemos el encuadre histórico suficiente como para iniciar el estudio de la vida del autor de la obra literaria.

3. DANTE

Este autor florentino que dedicó gran parte de su vida al estudio, fue quien escribió una de las obras más significativas de la Italia del siglo XIV, “*La Divina Comedia*”.

Dante Alighieri nacido en Florencia, a finales del mes de mayo de 1265. Eran tiempos de guerra, por entonces había un recrudecimiento entre las posturas de *güelfos* y *gibelinos*. El 4 de septiembre de 1260, los *gibelinos* de Florencia y Siena, capitaneados por los Uberti y ayudados por Manfredo, hijo ilegítimo de Federico II, impusieron su poder en Monteperti a los *güelfos* de Toscana. Los *güelfos* huyeron despavoridos y la ciudad fue saqueada. El único que se opuso a la destrucción fue **Farinata degli Uberti** (como él mismo le recuerda a Dante¹⁰). A los cinco años del desastre de Monteperti, nació el poeta en la ciudad de Florencia.

¹⁰ Este personaje aparece en la obra de Dante en *Inf.* VI. 79, X. 22-51 y 73-121.



Giotto. *Detalle de un fresco del Paraíso. Presunto retrato de Dante.*
Capilla Podestá. Museo Nacional del Bargello. Florencia

Pero los *gibelinos* fueron derrotados un año más tarde y la persecución que llevaron a cabo los *güelfos* fue tan implacable como la de aquellos unos años antes. Fueron frecuentes las órdenes de destierro y de privación de bienes dictadas por los partidarios del poder imperial. Toda esperanza de cambio desapareció dos años más tarde, cuando el ejército gibelino, mandado por los herederos de los Hohenstaufen fue derrotado y sus jefes decapitados públicamente en Nápoles.

Dante tenía por entonces trece años y su madre ya había muerto, dejándole un recuerdo que aparece continuamente en la *Commedia*, donde la imagen materna protege, cuida y alimenta a su hijo.

Posiblemente, gran parte de la fama de Dante se deba a Boccaccio, ya que éste se dedicó a copiar sus obras y a divulgarlas por ser un gran admirador suyo. Boccaccio dio clases en Nápoles de derecho y a través de Cino de Pistoia (dedicado también a las leyes y amigo de Dante, así como uno de los destacados representantes del *Dolce Stil Novo*) fue introducido en las modas de su época y así se interesó por la obra de Dante. Cino murió a edad no muy tardía, pero a pesar de eso influyó en los gustos de Boccaccio en la lectura y casi fue como un maestro para él. Tanto Dante como Petrarca le dedicaron unas líneas cuando murió.

Tras Cino hubo otras personas que influyeron en Boccaccio de forma decisiva, como el monje Dionigi da Borgo quien estimuló su interés hacia Petrarca.

Boccaccio, lector, copista e imitador de las obras de Dante, así como gran admirador suyo, le dedicó un códice sobre la “*Commedia*” que quedó incompleto hasta el Canto XVII del Infierno.



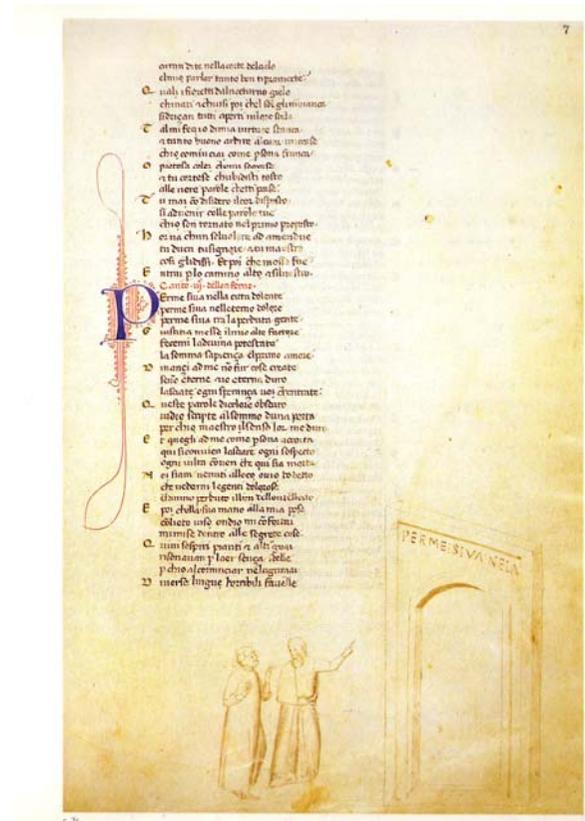
S. Botticelli. *Retrato de Dante.*1490

Este manuscrito tiene 24 fascículos y los dibujos son monocromos a excepción de los adornos de las letras del comienzo de cada canto que son de color rojo. Las escenas ilustradas se limitan a algunos episodios del Infierno: Paolo y Francesca, Gerión, y La puerta de la Ciudad de Dite; y fueron realizados por el mismo Boccaccio, que además de poeta era dibujante.

No es raro que escribiera una biografía de Dante y otra de Petrarca, puesto que ellos también le habían descubierto otros grandes poetas, al igual que Dante estaba muy influido por Virgilio.

Según Boccaccio¹¹, su principal biógrafo, la infancia del poeta transcurrió con abundantes signos de la futura gloria de su ingenio, y a partir de los ocho años, se dedicó al aprendizaje de las letras y las artes liberales, destacando notablemente en sus estudios. Sin embargo la actividad intelectual de Florencia, era notablemente inferior a la de Bolonia, Arezzo y Siena, que contaban con universidades. Sus estudios, debieron ser, por tanto, los habituales de la Escuela medieval y los autores leídos fueron, sin duda, los del programa del *Trivium*, junto con los versos de los poetas más famosos y con los de algunos trovadores provenzales, franceses, sicilianos y toscanos.

¹¹ G. Boccaccio. “*Vida de Dante*”. Traducción, introducción y notas de C. Alvar. Alianza Editorial. Madrid, 1993.



Hoja de Divina Comedia de Giovanni Boccaccio.
Segunda mitad del s. XIV. Membr., 295x195mm; cc. III, 187, II.
Biblioteca Ricardiana de Florencia, ms. 1035.

En mayo de 1274, conoce a Beatriz, hija de Folco Portinari, la niña tenía ocho años y Dante nueve. En su obra la *“Vita Nuova”*, este primer encuentro ocupa un lugar destacado. Gracias a este libro, puede reconstruirse la actividad que desarrolló Dante entre ese primer encuentro y nueve años más tarde, en 1283, en que vuelve a ver a Beatriz.

En ese tiempo continuó sus estudios en la Escuela y casi con seguridad empezó a cultivar el arte de la poesía y frecuentar la compañía de los poetas florentinos más famosos de la época. También, por entonces, se preparó su matrimonio con Gemma Donati, con la que se casaría en 1285.

La *“Vita Nuova”*, fue escrita en 1294 o muy poco tiempo antes. Beatriz había muerto la noche del 8 de junio de 1290. Los sentimientos del poeta quedan de manifiesto en ese texto, que finaliza con un enigmático episodio: un año después de la muerte de su amada, mientras estaba entregado al recuerdo, *“...vio a una joven y hermosa mujer, que parecía capaz de toda compasión...”*.

Pero el poeta, no busca una nueva pasión, sino el consuelo y poco a poco va olvidando los sufrimientos pasados, hasta el día en que reaparece la figura de Beatriz con toda su fuerza. El escritor, decide entonces abandonar su obra, hasta el momento en que se considere capaz de hablar con Beatriz diciendo de ella cosas que no han sido dichas de ninguna otra mujer.

Ese sería el origen de la *“Commedia”*, aunque Dante tardará unos quince años en cumplir su promesa. Son años intensos y el poeta no tiene aún treinta años, literariamente ya ha superado los movimientos más relevantes de su entorno, ha dejado atrás las imitaciones a los sicilianos, los experimentos lingüísticos de los toscanos y se ha distanciado de los *“stilnovisti”*¹², aunque mantiene relación con Guido Cavalcanti¹³. Pero Dante busca algo más.

En los años posteriores a la muerte de Beatriz, Dante no sigue el camino que él mismo considera recto, a juzgar por los reproches que en la obra le dirige Beatriz¹⁴, este periodo dura unos diez años.

Mientras tanto, en Florencia la guerra y los enfrentamientos civiles continúan. Parece ser que Dante intervendrá personalmente en algunas contiendas y más tarde aparecerá inscrito, como miembro del gremio de doctores y como representante de la ciudad, en embajadas y otras misiones diplomáticas.

Por entonces, en Pistoia los *güelfos*, se habían dividido en dos bandos: Blancos y Negros, esa división no tardará en llegar a Florencia.

¹² Hoy diríamos de los “afectados” del nuevo estilo.

¹³ Amigo de Dante y que aparece en la obra en *Inf.* X. 60, 63 y 111; *Purg.* XI. 97-99.

¹⁴ *Purgatorio* XXX y XXXI.

Dante, comprometido por ambos bandos, no toma en principio partido por ninguno de ellos. Son tiempos complicados, los conflictos se multiplican y finalmente Dante se implica con la política de los Blancos. Poco después es elegido como uno de los seis priores que debían gobernar Florencia durante dos meses. Su compromiso político se acentúa y estuvo cada vez más unido con los *güelfos blancos*, en contra de las pretensiones del Papa Bonifacio VIII (1294-1303), del que se convertirá en el mayor detractor, como bien se ve en la *Commedia*¹⁵.

Una vez más la fortuna política cambió de bando y tras la victoria de los *güelfos Negros*, los *Blancos* supervivientes fueron desterrados. Dante fue uno de ellos; la orden de exilio, de dos años, fue dada el 27 de enero de 1302, en ella era acusado de malversación de caudales públicos y condenado a la vez a pagar una multa de cinco mil florines. Al no presentarse en Florencia a cumplir el castigo, la sentencia fue revisada dos meses más tarde el 10 de marzo de 1302 y condenado a la confiscación de sus bienes y a morir en la hoguera. Dante nunca regresaría a su ciudad natal.

La situación política tan confusa en la ciudad, llevó a que los *güelfos blancos*, se aliaran con sus antiguos enemigos, los *gibelinos*, también desterrados, para poder neutralizar las pretensiones papales sobre la ciudad.

Entre tanto, Dante amargado y vencido, inició un distanciamiento de sus antiguos compañeros, lo que le supuso reiniciar en el destierro su actividad literaria que había tenido abandonada durante casi veinte años.

En Arezzo, nacía Francesco Petrarca, hijo de un *güelfo blanco*, amigo de Dante, que también había sido desterrado en 1302. Este es un periodo confuso en la vida del poeta, parece ser que tuvo una actividad viajera casi continua. No obstante, algunos datos no son fáciles de entender: unos protectores eran *güelfos negros*, otros *gibelinos*... Por entonces hace un viaje a Francia, que tampoco está muy claro... Lo que parece más indiscutible de esa época, es que en esos años empieza a escribir "*De vulgari eloquentia*" y el "*Convivio*". Ambos son sus dos tratados principales anteriores a la "*Commedia*" y quedaron inconclusos.

En Verona es donde Dante fijó su residencia por más tiempo, tanto en los años de esperanza como en los de desilusión. Muchas ciudades, le negaron su reconocimiento; entre otras las que eran baluarte de los *güelfos negros* o que dependían más directamente del papado: Brescia, Cremona, Padua, Roma, Nápoles, las principales ciudades toscanas y sobre todas, Florencia.

¹⁵ *Inf.* VI. 69, XV. 112, XIX. 52-57 y 76-82, XXVII. 70 y 85-111; *Purg.* XX.65.90; *Par.* XII. 90, XVII. 49-51, XXVII. 22-27, XXX. 148.

Nuevos aires de guerra hacían adivinar que el Emperador conseguiría imponer su autoridad a la del Papa, es decir, reducir el influjo francés en la política italiana, pero la muerte de Enrique VII¹⁶, en 1313, cerca de Siena, hundió las esperanzas de los *gibelinos* y de gran parte de los *güelfos blancos*.

Dante, estaba en plena madurez¹⁷ y Verona era uno de los lugares que habían recibido con alegría la llegada del Emperador. Allí debió pasar Dante varios años, desde 1312 hasta 1318, justo los años en los que escribió la mayor parte de la “*Commedia*”, cuyo *Paradiso* dedica a Cangrande¹⁸ en una conocida e importante carta, en la que elogia a su protector. Para entonces, la fama de Dante estaba ya consolidada y era conocida por todos, debido a la difusión del *Infierno* (1314) y el *Purgatorio* (1315-1316).

Es posible que esta fama fuera la que le abrió las puertas de la corte de Guido Novella da Polenta (más conocido como Guido el Joven), poeta y protector de artistas en Ravenna, donde pasaría los últimos años de su vida, honrado y estimado por su anfitrión y su entorno y posiblemente ocupando la cátedra de Retórica y Poesía.

¹⁶ Enrique VII de Luxemburgo, rey de Alemania y emperador del Sacro Romano Imperio, muerto en Italia sin lograr imponer su autoridad imperial. *Purg.* VII. 96; *Par.* XVII. 82-83 y XXX. 133-134.

¹⁷ Boccaccio, “*Vida de Dante*”. Op. Cit. cap. VIII.

¹⁸ Cangrande della Scala, vicario del Sacro Romano Imperio. Citado en *Par.* XVII. 76-90.

A la edad de 56 años Dante murió en Ravena, acudieron sus hijos Jacopo y Pietro y tal vez su única hija Antonia (quien profesaría como monja con el nombre de Beatriz). Por entonces, Dante había pasado los cincuenta años, era un poeta prestigioso y un diplomático experimentado, por lo que no es extraño que su anfitrión le utilizara ocasionalmente en misiones delicadas para reducir tensiones, como fue el caso de su envío a Venecia, donde debió contraer unas fiebres, que acabarían con su vida, el 13 o 14 de septiembre de 1321, poco después de concluir su *Commedia*, por lo que muchos llegaron a pensar que había quedado inacabada.

Tras su muerte fue coronado con laurel y cuenta Boccaccio que se leyeron unos versos de Virgilio sobre su lápida, demostrándonos en su biografía de Dante la gran admiración que le tenía.

Boccaccio aprovecha uno de los pequeños episodios para hacer ver a los ciudadanos florentinos el gran tesoro que tenían y quizás no supieron apreciar; también hace mención a poetas como Homero, Virgilio quienes sí gozaron de ese prestigio que les ofrecían sus ciudades, que siempre estaban dispuestas a ofrecer sus servicios.

4. LA “COMMEDIA”.

El año 1302, fue crucial en la vida de Dante; su participación en la política florentina que tuvo como consecuencia inmediata el destierro, la condena a muerte y en definitiva, la imposibilidad de regresar a Florencia.

Hay una ruptura total con su actividad literaria anterior; los planteamientos *stilnovisti* de la “*Vita Nuova*” quedan superados con las “*Rimas pétreas*”¹⁹. La experiencia autobiográfica idealizada de la “*Vita Nuova*” se convertirá en la expresión alegórica de la “*Commedia*”.

4.1. El Título.

Dante titula su poema “*Commedia*”²⁰, aunque una larga tradición iniciada por Boccaccio la ha adjetivado como “*Divina*”, tanto por lo grandiosa que pareció al primer biógrafo de Dante, como por tratar asuntos no terrenales, así como porque el simple título de “*Commedia*”, resultaba ininteligible o poco claro para los lectores e intérpretes. El mismo Dante se refiere a su obra, llamándola “*Commedia*” y “*Poema Sacro*”.

Se ha considerado que era “comedia” por su triste comienzo y su final alegre, pero esa explicación parece que es sólo válida para el “*Inferno*”.

¹⁹ Conjunto de composiciones dirigidas a una joven llamada Pietra. Destacan por su rebuscamiento técnico y por las abundantes dificultades métricas y léxicas.

²⁰ “*Commedia*” o “*Comedia*”, indistintamente.

Otra posibilidad se orienta más hacia la forma que hacia el contenido: Dante en “*De vulgari eloquentia*”, consideraba que la “tragedia” era un género que utilizaba recursos lingüísticos de mayor categoría, mientras que la comedia no tenía esas pretensiones y se conformaba con un estilo medio. Sin embargo, Dante se estaba refiriendo más al hecho de utilizar la lengua vulgar, frente al latín. No obstante, no hay unanimidad en las opiniones de los autores, respecto a la intención de Dante. Para unos “comedia” equivalía a obra poética, para otros sería el “espejo de la vida humana”. Es posible que Dante, intencionadamente, buscara un rico juego de significados diversos, en el que se mezclaban ambos y otros planteamientos.

4.2. Fecha.

No se sabe exactamente, cuando comenzó Dante la redacción de la *Commedia*. Las palabras del autor, al final de “*Vita Nuova*”, hacen pensar en que la idea del triunfo de Beatriz más allá de la muerte, surgió antes de ser desterrado, pero nada indica que comenzara el trabajo de forma inmediata. Es posible que la composición tuviese su inicio hacia 1306-1307, cuando el poeta estaba redactando “*De vulgari eloquentia*” y el “*Convivio*”, obras ambas inacabadas, como ya se ha dicho, quizá porque Dante decidió dedicarse a la *Commedia*. Lo que es seguro, es que las alusiones que hay en el *Inferno*, no pasan del año 1309, por lo que puede deducirse que en ese año, debía estar terminado. El silencio se produce en los años siguientes y no se sabe nada de la circulación de esa parte de la *Commedia* hasta el mes de abril

de 1314, en que aparece Dante citado por primera vez y comparado con Virgilio.

Respecto al *Purgatorio*, las referencias históricas llegan hasta 1313, por lo que esa parte debió finalizarse poco tiempo después y que tuvo una difusión más rápida que el *Inferno*.

Acerca del *Paraíso*, hay más seguridad. Se sabe que Dante envía el primer canto a Cangrande della Scala²¹ en 1317. Entre 1319 y 1320, se sabe que aún trabajaba en esa parte de la *Commedia*, como parecen demostrar las palabras que dirige a Giovanni del Virgilio, así como la respuesta de éste.

Puede pues concluirse, que Dante trabajó en la *Commedia* desde poco después de iniciar su destierro (1306), hasta poco antes de morir (1320), es decir, unos quince años. Los documentos existentes de *Memoriales* y *Registros* boloñeses, llevan a pensar que la obra llegó a ambientes notariales y universitarios unos años después de ser compuesta y, en cualquier caso, en vida de su autor, por lo que éste debió tener todo tipo de elogios de esos ámbitos intelectuales y el reconocimiento de sus coetáneos.

4.3. Composición y fuentes.

El tema central de la *Commedia* es un recorrido que realiza Dante, a lo largo del cual encontrará su propia identidad; sin embargo, ya desde muy antiguo el viaje representaba la condición humana, por lo que es preciso

²¹ V. Nota nº 18, a pié de página.

encontrar el simbolismo en cada una de las etapas²². Así el *Inferno*, comienza con la noche, que equivale a desesperación; la llegada al *Purgatorio* se produce al amanecer, símbolo de la esperanza, en tanto que la entrada al *Paradiso* se produce al mediodía, clara muestra de la salvación, por la abundancia de luz que hay. Teóricamente, el viaje se inicia en el año jubilar de 1300, posiblemente la noche del Jueves Santo y duraría ocho días. La obra se organiza sobre dos ejes esenciales: los libros de viajes (de larga tradición anterior) y la literatura de visiones, aún cuando Dante modifica ambos géneros y los adapta a su particular interés. De este evento hay una ilustración de una crónica italiana del S XV donde se representan peregrinos llegando a Roma.



*Peregrinos llegando a Roma durante el jubileo del año 1300;
de una crónica italiana del S XV*

²² Será interesante comprobar más adelante, como los diversos artistas que han hecho ilustraciones para la obra, dan sus propios significados a las etapas del viaje, por lo que aún partiendo del mismo texto, hay multitud de interpretaciones, en ocasiones muy diversas.

Esta imagen coincide con la fecha que el poeta elige para el comienzo de su viaje además de indicar como fondo la silueta de la ciudad y las vestimentas de los peregrinos como vemos tan parecidas a las del camino de Santiago que se han conservado hasta la actualidad.

A ese entramado formado por los ejes citados, Dante añade elementos procedentes de la literatura apocalípticos y proféticos, completando el conjunto con otros elementos procedentes de la tradición literaria: variedad de personajes y situaciones, todo lo que convierte a la obra en una *summa* de conocimientos de finales del siglo XIII y principios del XIV.

Sería equivocado pensar que Dante había leído todos los libros que cita, su cultura sería como la de cualquier intelectual de su época y estaría formada por los libros citados (de viajes, etc.), textos clásicos (principalmente *La Eneida*), *la Biblia*, algunas obras enciclopédicas (*Las Etimologías* de San Isidoro) y algunas obras de lenguaje y filosóficas, a lo que habría que añadir la “otra literatura”, formada por obras que se transmiten oralmente: poemas épicos, cuentos, canciones, etc.

En todo caso, Dante lleva a cabo una reelaboración de los textos que le sirvieron de base para su obra. Gran parte del *Inferno*, especialmente la clasificación de castigos y pecados, deriva de la tradición aristotélica y de sus comentaristas medievales, pero se ha completado con aportaciones de Santo Tomás y Cicerón. Lo mismo podría decirse del *Purgatorio* y del *Paradiso*.

4.4. Estructura general de la obra.

La *Commedia* está dividida en tres partes y se compone de 100 cantos: 34 para el Infierno, 33 el Purgatorio y 33 el Paraíso y se publicó en 1481. Cada una de las partes consta de 33 cantos y cada canto sirve de introducción. Por otra parte, el *Inferno* se divide en nueve círculos, el *Purgatorio* en nueve cornisas y el *Paradiso* en nueve cielos.

Los condenados, se agrupan en tres series: incontinentes, violentos y fraudulentos. Los que purgan sus pecados, también van en tres grupos: los que siguieron un amor que les llevó al mal, los que amaron poco el bien y los que amaban demasiado los bienes terrenales. En el *Paradiso* aparecen: los seculares, los activos y los contemplativos.

Es importante para Dante la interpretación simbólica que tienen los números en los que se divide su obra. Así, el número 100 y el número 3, constituyen la base estructural de la *Commedia* y que tiene una gran relación con la numerología medieval. En definitiva, viene a ser la interpretación numérica del misterio de la Trinidad.

El poema no está formado únicamente mediante unos números simbólicos, sino que se trata de una interpretación en la que estos tienen un significado muy concreto y que se relacionan según los criterios filosófico-científicos en la Edad Media y en la que trata de mostrarnos la armonía del Universo.

Gráficamente, todo lo anterior tiene una representación mediante el triángulo y el círculo, a pesar de que esta última figura está constituida de forma más compleja. Se construye así un conjunto de formas en las que se nos muestra desde la imagen del Más Allá, hasta la idea de Historia: pasado, presente y futuro, o la representación de la Trinidad.

El *Infierno* se ordena a través de las culpas de quienes están allí (glotones, avaros y derrochadores, violentos, traidores, etc.). Cada grupo se relaciona con un guardián, que en muchos casos, representa a un personaje mitológico: Caronte, Minotauro, Cerbero, Plutón, etc. En este espacio de ultratumba los ríos adquieren gran importancia, las almas acceden en barca al igual que ocurre en el Purgatorio, además de estructurar el espacio del Infierno dantesco, por lo que dedicamos una pequeña descripción de cómo en la obra se muestran los espacios con agua.

Finalmente, el *Paradiso* es donde se encuentran los elegidos que han conseguido salvarse y que se agrupan según sus virtudes, en nueve esferas que son las que describió Ptolomeo en su estudio sobre el universo.

Como hemos comentado, la obra está configurada en torno al número 3 que además de los aspectos citados aparece en su métrica, puesto que está escrita en tercetos, que es una estrofa de tres versos de 11 sílabas, por lo que en total son 33 sílabas, con lo que nuevamente aparece la estructura numérica mencionada.

4.5. Alegoría.

Dante da varios sentidos a su obra, por lo que para su correcta comprensión debe buscarse no sólo el sentido literal sino los diversos sentidos ocultos. Esta técnica era antigua y ya fue utilizada por comentaristas de Homero, Cicerón o Virgilio entre otros.

Otras veces los autores tratan de expresar un mensaje más profundo como forma de manifestar conceptos abstractos; esta es la razón por la que se hace un uso abundante de las personificaciones.

No debe por ello pensarse que la *Commedia* es platonismo puro. Del pensamiento platónico medieval, Dante conserva sólo dos ideas, ambas fundamentales en la obra: la del poeta-teólogo, y la de la selva como sede del mal. Como consecuencia, los ejes fundamentales de la *Commedia*, son: el cosmos, la razón y la fe, la predestinación y el libre albedrío. El primero se resuelve creando un universo propio, en el que Infierno y Paraíso se contraponen y entre los cuales se sitúa el Purgatorio. Sobre la razón y la fe se estructuran las ideas de filosofía y teología.

El tercer eje, de la predestinación y libre albedrío (que fue una de las preocupaciones más frecuentes de los pensadores medievales) supone que todos los seres están influidos por los astros, de manera que el cuerpo es una especie de microcosmos en la que están todos los astros; si estos marcan el destino individual, la persona no es completamente libre, por lo que no debe ser castigada ni premiada. Dante, acepta esa influencia de los astros en el hombre, pero también considera que el alma no está influida por esta fuerza, y por tanto puede merecer la salvación o la condena.

4.6. Los guías.

En una tierra desconocida, el viajero Dante es acompañado por guías diversos que también son sus maestros en el viaje poético (Virgilio y Estacio), y en el de la fe (Matilde, Beatriz y San Bernardo). Ese proceso de sucesiva purificación espiritual exige una ayuda externa, cuyo papel desempeñan esos acompañantes.

Cuando hay un cambio de etapa importante, también hay un cambio de guía. Esta situación se produce en la entrada al Paraíso terrenal y al final del camino del Paraíso. En la primera, surge la libertad del caminante y en la segunda, su alma abandona la esclavitud. La presencia de los guías tampoco es un rasgo original de Dante puesto que ya habían aparecido en la Biblia y en la Envida.

Hasta la aparición de Beatriz, los guías habían dependido del orden racional, a partir de ese momento, será la fe y no la razón la que distinguirá a los nuevos maestros, pasando del plano racional al metafísico. El recorrido celestial supone un perfeccionamiento espiritual en el poeta, pero también la dama que le acompaña pierde corporeidad convirtiéndose en un espíritu puro. Por ello, la teología (simbolizada por Beatriz) no es suficiente para gozar de la contemplación de Dios y es preciso seguir un camino más místico, por lo que en ésta última etapa el guía será San Bernardo y sólo al final la intercesión de la Virgen hará posible que el pecador llegue al final de su viaje.

4.7. Difusión de la *Commedia* a partir de la Edad Media

Al no conocerse los autógrafos de ninguna obra de Dante, no es factible establecer el texto original. De otra parte, el hecho se complica puesto que las copias más antiguas son algo posteriores a la muerte de Dante.

Boccaccio revisó el texto, convirtiéndose en el primer “editor” de la obra. Su trabajo no fue solo de copia cuidada, sino también uno de sus mejores comentaristas. El trabajo de Boccaccio sirve únicamente para dar fe de una pequeña parte del éxito de la obra, puesto que del siglo XIV se han conservado unos seiscientos códices medievales que la contienen.

De las versiones medievales en castellano se conservan cuatro, de valor muy diferente:

1. La atribuida a D. Enrique de Aragón (o de Villena), de principios del siglo XV, con comentarios favorables del Marqués de Santillana. Esta copia tiene la traducción al castellano en los márgenes del texto italiano.
2. Un texto bilingüe, de autor anónimo, también del siglo XV, algo posterior a la anterior, que finaliza con el Canto I del Infierno.
3. La de Pedro Fernández de Villegas, quien hizo una versión completa del Infierno, del Canto II del Purgatorio y del I del Paraíso. Es de finales del siglo XV o comienzos del XVI.

4. Por último, dos citas breves de la *Commedia* aparecen en un códice del siglo XV, pero no hay nada que haga pensar que se tenía intención de hacer algo más de lo que se hizo.

Por tanto, la única traducción completa conocida al castellano es la citada en primer lugar, de Enrique de Villena, hoy pérdida.

Con posterioridad destaca una versión castellana de los *Comentarios* latinos a la *Divina Commedia* de Pietro Alighieri, que partió de un texto italiano y, a pesar de su título, no está en latín sino en castellano. Más tarde el Marqués de Santillana encargó una traducción y también Juan de Mena citó el texto, como gran admirador castellano de la obra de Dante, en su libro “*El Laberinto de Fortuna o Las Trescientas*”, terminado en 1444. Del año 1429 data una versión catalana en verso de Andreu Febrer, y en 1555 Pedro Fernández de Villegas tradujo el Infierno.

Entre las versiones modernas al castellano, resaltan la de Cayetano Rosell (1871-1872). En verso y muy difundida en su época fue la del conde de Cheste y la del argentino Bartolomé Mitre, también en verso. En catalán sobresalen la de Jacinto Verdager (1879) y la de Sagarra (1950-1952).

Ya en el siglo XV muchas ciudades italianas habían creado agrupaciones de especialistas dedicadas al estudio de la Divina Comedia. Durante los siglos que siguieron a la invención de la imprenta, aparecieron más de 400 ediciones distintas sólo en Italia. La Divina Comedia ha sido traducida a más de 25 idiomas.

La epopeya dantesca ha inspirado además a numerosos artistas, hasta el punto de que han aparecido ediciones ilustradas por los maestros del renacimiento Sandro Botticelli y Miguel Ángel (desaparecida), por los artistas ingleses como John Flaxman y William Blake, y por el ilustrador francés Gustave Doré. Ilustrada por artistas europeas de forma ininterrumpida hasta la actualidad, casi podríamos estudiar la historia de la ilustración a través de esta obra.

El compositor italiano Giacomo Antonio Rossini y el alemán Robert Schumann, pusieron música a algunos fragmentos del poema, y el húngaro Franz Liszt se inspiró en él para componer la “*Sinfonía de Dante* (Infierno Purgatorio y Magnificat) y una sonata.

Podría pensarse, que estamos ante un trabajo que tiene características de “histórico”, en el sentido de que en la actualidad solo nos quedaría el conocimiento y disfrute de la obra ya ilustrada por algunos de los artistas citados. Sin embargo, nada más lejos de la realidad, la obra y su representación gráfica sigue en plena vigencia. Así puede comprobarse en la obra del artista mallorquín Miquel Barceló²³ que ha realizado su propia versión para ilustrar el Infierno, Paraíso y Purgatorio de la Divina Comedia, con motivo del 40º aniversario de la editorial Círculo de Lectores, en donde han sido publicadas dichas imágenes.

²³ Ver su obra completa en las ediciones especiales confeccionadas por el Círculo de Lectores, para la publicación de todo el trabajo del artista mallorquín.

5.1. Ríos y Lagunas Infernales

Nombres derivados de la mitología clásica: **Aqueronte**, **Estigia**, **Flegetonte** y **Cocito**.

El Aqueronte es, según la interpretación dantesca de las fuentes clásicas, un río que atraviesa el Infierno en sentido longitudinal y que se ha formado a partir de las lágrimas del *Anciano de Creta*, una estatua que representa la corrupción de la humanidad.

Se le da el nombre de **Aqueronte** al comienzo del río y se debe al nombre de un hijo de Helio y Gea al que Júpiter transformó en río por haber dado agua a los Titanes durante su combate contra los dioses. Citado por Virgilio en la Eneida, gira alrededor del Infierno. Carón es el barquero que lleva las almas al Infierno sobre las frías y profundas aguas. Su curso se estanca para convertirse en una laguna, **Estigia**, (Canto VII) nombre también de una divinidad infernal. Las aguas se vuelven llameantes en el tramo más profundo: el **Flegetonte**, que alimenta los volcanes. Por él corría fuego que ardía pero no consumía combustible alguno. Este río de sangre hirviendo formaba parte del séptimo círculo del Infierno con las almas de los tiranos, asesinos y violentos hacia sus semejantes. Virgilio menciona al Flegetonte con otros ríos infernales en la Eneida Libro VI 265,551.

El final del recorrido se llama **Cocito**. El llanto de los muertos aumenta su caudal, que forma al fondo del Infierno un lago helado donde están atrapados los traidores. En la primera zona del Cocito, **Caína**, se forma una gruesa capa de hielo, pues el batir de las alas de Lucifer levanta un frío

viento, que congela las aguas de los ríos infernales. Los traidores están sumergidos en el hielo hasta el cuello, los que han traicionado a sus familiares tienen la cabeza inclinada hacia abajo, los que fueron traidores a la patria y a su facción política deben mantener la cabeza erguida.

En las ilustraciones que se han seleccionado para el estudio comparado de los Cantos se ha podido apreciar la muy variada expresión artística en la representación de los ríos infernales y hemos procurado elegir algunas de las más notables interpretaciones de este tema. Es sin duda en el embudo del Infierno de Botticelli donde los ríos infernales se pueden observar en su globalidad, pero la rica iconografía nos permite disfrutar de muchas escenas con este tema.

Río Aqueronte: Entre las representaciones artísticas de este río es sin duda el fresco de Miguel Ángel, correspondiente al Juicio Final de la Capilla Sixtina, la más notable, no solo por la calidad artística en la que el barquero Carón transporta a las almas de los condenados, sino también por la gran fidelidad al texto. Miguel Ángel había sido iniciado en la lectura de la Comedia en el entorno de los Médicis, en Florencia. Se sabe por distintas fuentes que Miguel Ángel dibujaba sobre el texto dantesco mientras conversaba en sus encuentros con el selecto grupo de poetas, artistas y notables de la ciudad, antes de ir a trabajar a Roma. Estos dibujos se han perdido pero su profundo conocimiento del texto nos ha dejado una de las más fieles representaciones de Carón.

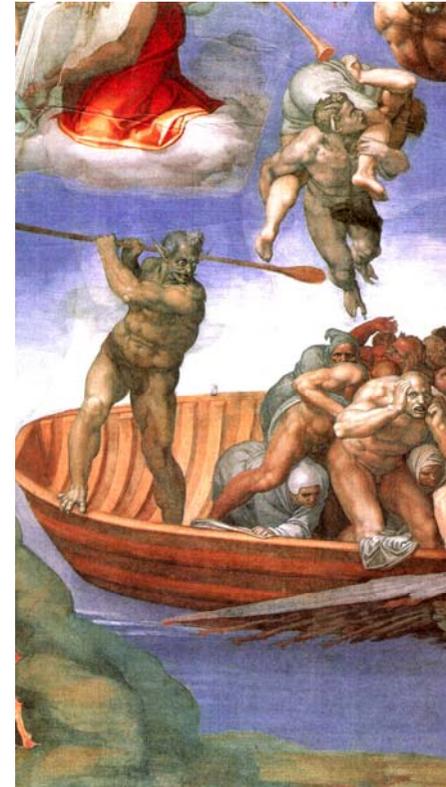
*Y mi guía:” Carón, no grites más;
así se quiere allí donde es posible
lo que requiere ; y no preguntarás”.*

*Se serenó la faz del irascible
piloto de aquel lívido paular
Cuyos ojos circunda un fuego horrible*

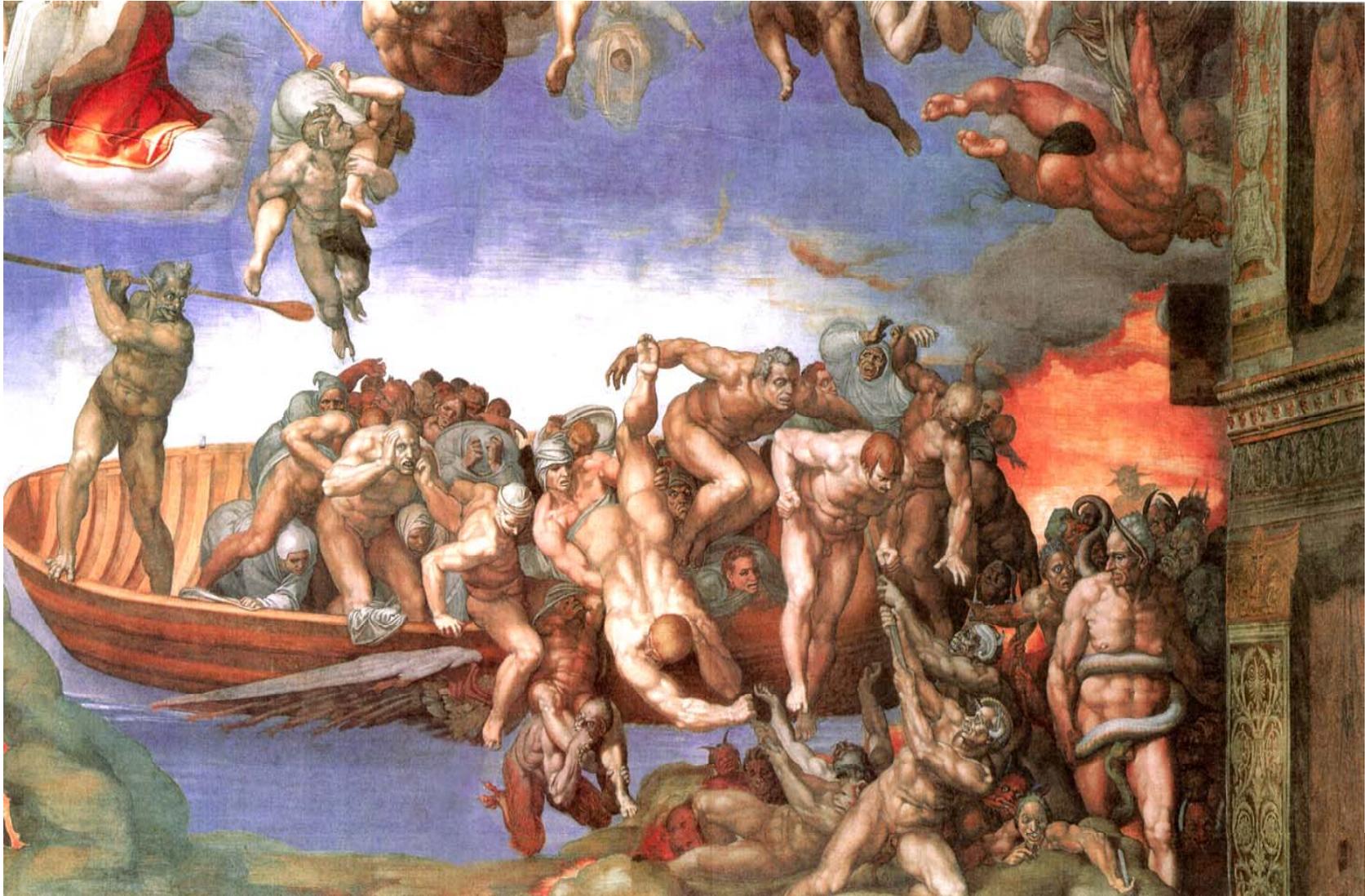
.....
*Carón, demonio que al mirar abrasa,
Llamándolos, a todos recogía;
da con el remo a aquel que se retrasa.*

Infierno. Canto III

Además de la interpretación de la escena, el artista aprovechó este espacio para retratar a algunos de sus enemigos como hizo Dante en su poema. Este fragmento del fresco del Juicio final es quizás la mejor ilustración de este pasaje de la comedia.



Miguel Ángel. *Detalle Juicio final. Capilla Sixtina*



· **Miguel Ángel.** *Detalle del Juicio Final. Capilla Sixtina.* (1537-1545). En esta parte del fresco hay numerosas referencias a la Divina Comedia. Caronte, Ugolino, Minos, que según Vasari es el retrato del pontífice y Biagio da Cesena, muy crítico con la presencia de desnudos.

En una interpretación libre del paso de la Laguna de Estigia, el pintor flamenco da una gran importancia al paisaje siendo sus cuadros a la vez realistas e imaginarios. Las figuras que aparecen en ellos fueron con frecuencia pintadas por otros artistas. El tema mitológico es pura anécdota en un marco ambiental que atrae toda la atención del espectador.

A la izquierda se ve un paisaje con ángeles y construcciones de naturaleza cristalina, a la derecha el Infierno guardado por Cerberus. Caronte surca con su embarcación las aguas de la laguna, llevando al Infierno el alma de un difunto.

De primorosa ejecución ofrece un concepto cromático muy personal que comporta una curiosa oposición y gradación de colores de gamas frías.



Joachim Patinir. *El paso de la laguna de Estigia*. (1480-1524).

Museo del Prado. Madrid. (64 x 103) cms.

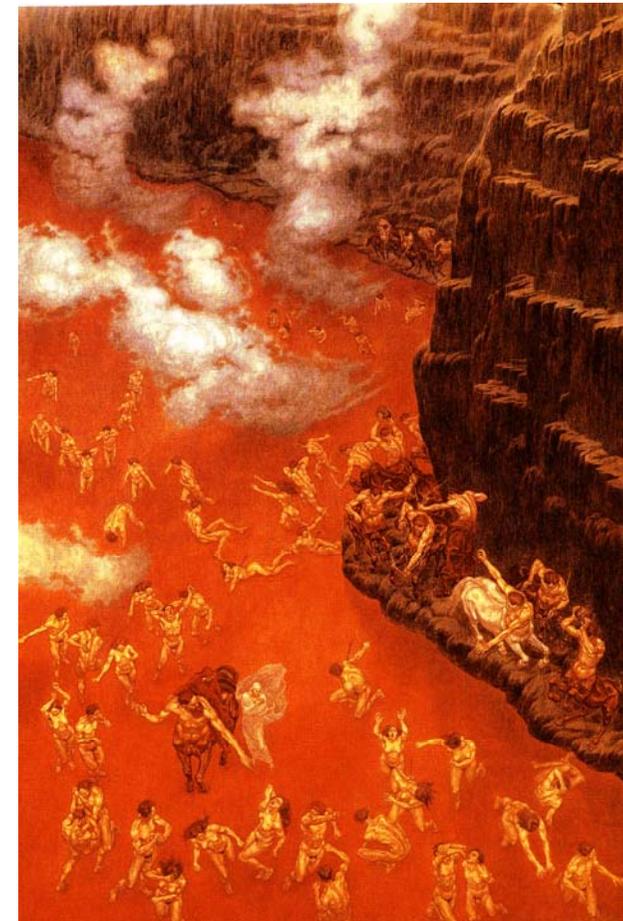
.El cuadro de Delacroix es una de las representaciones artísticas más conocidas de la obra de Dante. La imagen muestra un episodio del Canto VIII: *La travesía de la laguna de Estigia*, donde se encuentran los iracundos. Las figuras de aspecto titánico, están tomadas de modelos escultóricos de Miguel Ángel. Otras influencias importantes son las de Rubens y Géricault. Al fondo se ve la ciudad de Dite en llamas y a la izquierda un iracundo que se muerde a si mismo, quizá sea Filippo Argenti, florentino adversario de Dante.



Eugène Delacroix. *La barca de Dante.* 1822. Museo del Louvre. Paris.



Manuscrito. Holkam misc. 48. S. XIV. Flegontone, centauros.



Amos Nattini. Flegontone. Minotauro, centauros 1925.
 Inferno. Canto XIII. Acquarela. (40x100cm)



Gustavo Doré. *Cocito Caína. Canto XXXII.*

6. RELACIÓN DANTE - BOTTICELLI.

Las ilustraciones de Sandro Botticelli para la Divina Comedia no son de las más antiguas pero sí suponen algo trascendente en la historia de la ilustración de la obra por la importancia del artista como pintor así como por la calidad y originalidad de las mismas.

El autor del texto, acompañado por el poeta romano Virgilio y de su guía Beatriz, va atravesando los distintos niveles del viaje (Infierno, Purgatorio y Paraíso), que Botticelli ilustra con dibujos realizados en láminas de pergamino en este fantástico recorrido.

La Comedia de Dante se puede leer como una metáfora del camino de la vida siguiendo las situaciones que se le aparecen al protagonista: desde una situación de profunda pérdida espiritual, supera ésta con la ayuda de la razón, representada por Virgilio, y de las horribles escenas que se ve en el mundo pervertido del mal, pasando por el proceso individual de purificación del hombre. Por último, la tercera fase del viaje, es aquella del ser con libertad infinita, y que nos muestra una idea de reconciliación con Dios y con la visión suprema, que al final aparece como la luz.

Las representaciones que realiza Botticelli nos ayudan a comprender mejor la obra de Dante. El pintor hace un relato gráfico, aparecen como ideas abstractas de la obra literaria. Esto se debe a que el poema encierra en sí mismo una cantidad de información que no es fácil de mostrar en imágenes.

En ella se mezclan la religión, la política, la moral y la ética de la Florencia del XIV.

En el Infierno, las imágenes son de lo más variado y tratadas de forma muy particular, en lo que a la descripción del relato se refiere. Para el Purgatorio, se nos muestra una visión mucho mayor del espacio y su paisaje, y por último en el Paraíso en el que aparecen una serie de círculos concéntricos, se condensa toda la información de forma muy abstracta.

Con estas diferencias en la representación de imágenes y espacios, en los distintos niveles de la Divina Comedia, el artista se adapta muy bien no solo en el modo lingüístico en el que se nos describen los hechos sino además en las referencias topográficas que se hacen en el libro.

Se podría decir que Botticelli es sobre todo un pintor de historias, principalmente de historias sacras (en ocasiones también profanas) como aparecen en muchas de sus obras. Y tanto las unas como las otras son muestra de su participación en círculos cultos, rodeado de intelectuales o relacionado con religiosos florentinos.

Botticelli se documentó esta para gran obra artística de autores medievales, de miniaturas en códices y manuscritos, y que responden a su búsqueda de filósofos y literatos que, unidos, conforman el espíritu de su época.

6.1. La visión del Infierno de Botticelli.

El Infierno se inicia con un pergamino que es uno de los pocos que se encuentran coloreados en toda la superficie, se guarda en la Biblioteca Apostólica Vaticana. Fue realizado en gran parte para decorar los tres Cantos primeros del poema dantesco.

En este primer dibujo (ver página siguiente) se muestra una visión sintética de lo que serán las sucesivas láminas posteriores y nos presenta como una escultura en la que la imagen tridimensional se impone sobre el fondo blanco del pergamino como entidad única. La lámina del embudo está llena de magníficos detalles, en los que aparece la arquitectura como algo casi minúsculo o la creación de unos personajes que están muy vinculados al mundo de la miniatura.

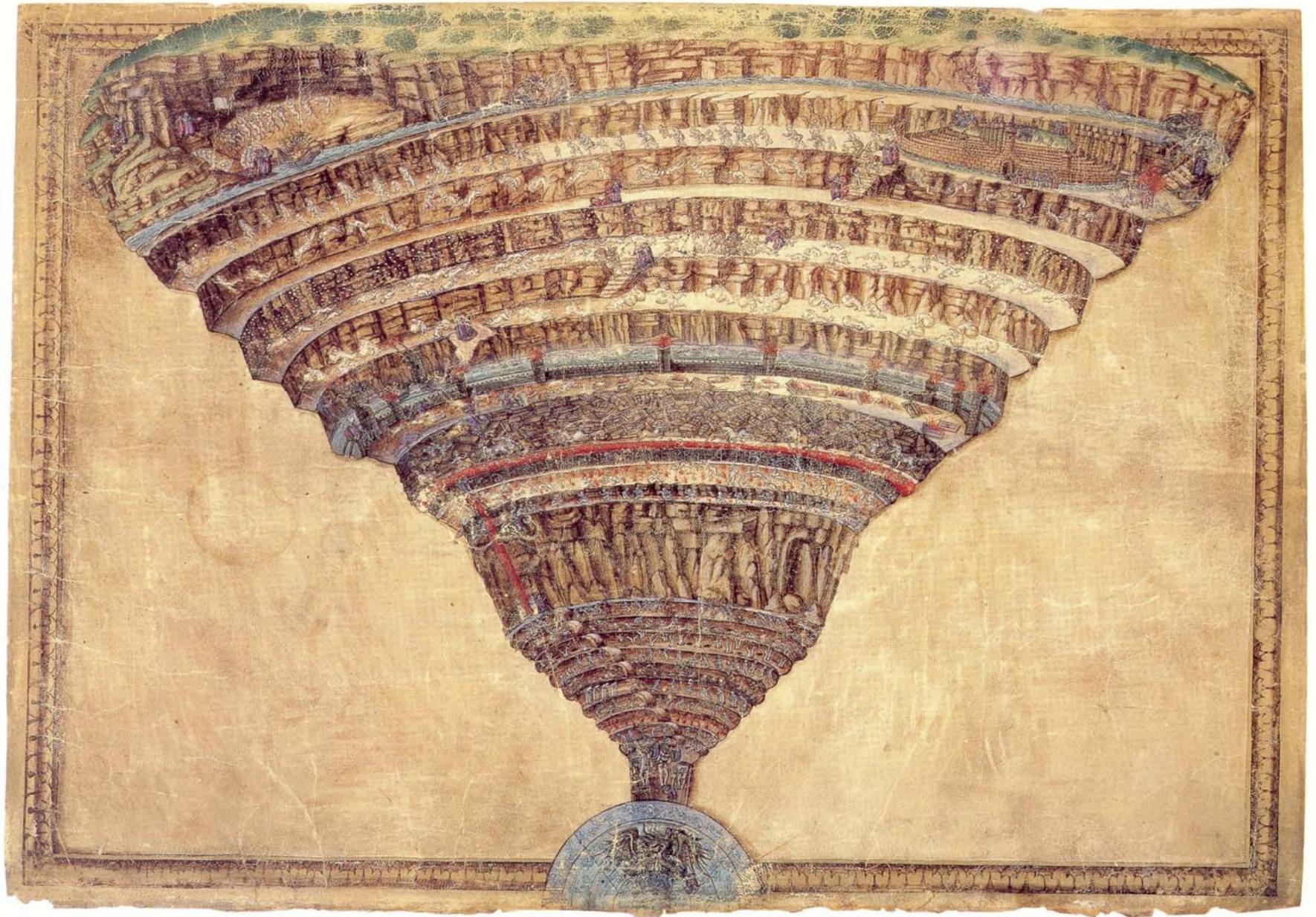
El artista ha querido representar el Infierno con una figura similar a un embudo que ocupa toda la página y cuyo recorrido se inicia por la parte superior y se termina en la inferior, en la que aparece una representación de Satanás envuelto en un semicírculo y que cierra así el capítulo del Infierno.

Se podría decir que esta lámina es una descripción detallada que genera una imagen global del Infierno dantesco y podría funcionar como un zoom que facilita la comprensión del relato.

Este pergamino es el único en el que aparece un marco decorado con láminas de oro, de los 92 folios que se conservan, que en principio iban a ser 100, en los que cada folio iría destinado a tres Cantos. Así la visión que nos ofrece Botticelli del Infierno viene resumida en este embudo como representación casi simbólica. En la primera parte aparece la entrada en la ciudad de los llamados pecadores y que continúan su recorrido de forma zigzagueante pasando por los distintos caminos en donde está el río que les llevara al Infierno o el lago de excrementos en donde se encuentran las prostitutas. Así, como a modo de capítulos se nos muestra la escena y los distintos tipos de pecadores: perezosos, lujuriosos, ladrones, hipócritas... todos ellos representados de forma peculiar y casi individual y que conforman un todo en la misma lámina.

El relato del Infierno, comienza en la parte superior del embudo a la izquierda y es donde Dante y Virgilio comienzan su recorrido. Botticelli los muestra vestidos con ropas muy vivas. El poeta florentino lleva una capa verde y un vestido rojo, como muchas otras veces se le ha representado mientras Virgilio va de azul y una túnica violácea y lleva sobre la cabeza un sombrero que nos recuerda un turbante con motivos orientales.

En este inicio se encuentran con la presencia de una lápida que sorprende a ambos y en la que Dante deja escrita una inscripción que finaliza con la conocida frase "*Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate*".



Sandro Botticelli.*El embudo del Infierno.* Témpera sobre pergamino

Luego los dos poetas son capturados mientras salen de una amplia gruta y en la salida de ésta, aparecen cuerpos de las almas tristes que están condenadas y que son agitadas por un demonio que domina el conjunto.

La escena se desarrolla junto a la parte rocosa del río Aqueronte, que es donde la barca de Caron recoge a los dos poetas. Esta representación en la que aparecen tres personajes sucesivos de forma continúa, es una constante a lo largo de la obra de Dante y es típica en la producción pictórica de artistas florentinos: las Historias de Moisés de la Capilla Sixtina, las Historias de San Zanobi o las Historias de las mujeres ilustres, como Virginia y Lucrecia, tienen la misma estructura. El interés por la narración serial no es exclusiva de la producción de Botticelli sino algo habitual de la época.

Desde aquí Dante y Virgilio se encuentran con los iracundos y, después en el sexto tramo, en la ciudad de Dite, donde son condenados los herejes, que salen de tumbas descubiertas y arrojan lenguas de fuego. Otra rampa conduce al séptimo círculo, dividido en tres partes reservadas a los violentos contra otros, contra si mismos y contra Dios. Es el lugar donde Dante y Virgilio ven a los centauros, personajes mitológicos, mitad hombres y mitad caballos.

Después, los dos poetas bajan hacia el Malebolge²⁴, pozo cerrado con diez barreras circulares, siempre más pequeñas y unidas entre ellas puntualmente. Al fin, ayudados de los gigantes a superar la empinada

²⁴ La palabra “Malebolge”, designa el lugar donde se produce la pudrición de los restos humanos, después de la muerte, es decir lo que actualmente se conoce como “osarios”. En cualquier caso, las intención del autor es situarnos en un lugar de destrucción y podredumbre del ser humano.

depresión, llegan el centro del reino de los Infiernos, donde esta confinado Belcebú, el príncipe de los demonios. Dante y Virgilio dejaron el Infierno trepando a lo largo del cuerpo del demonio, para volver a ver las estrellas y dirigirse por lo tanto hacia el Purgatorio y después hacia el Paraíso.

En el dibujo son reconocibles diversos personajes que aparecerán en las laminas sucesivas, como Platón, el Minotauro, las Furias sobre la tierra de la ciudad de Dite, las Arpías, Gerión... Todos ellos son representados más como miniaturas medievales que con la técnica que se espera de un pintor como Botticelli; estas imágenes se confeccionan pequeñas, pero con gran precisión y nos proporciona una visión esquemática y muy didáctica.

Esta observación a hecho dudar a algunos estudiosos y a establecer hipótesis de que el dibujo del Infierno no sea de la mano de Botticelli, sino de otro artista, debido a la existencia de un dibujo casi análogo que apareció en una de las estampas que se hicieron de la obra, con un comentario de Landino de 1481, atribuido a Giuliano da Sangallo. Más bien se hicieron los dos dibujos de un prototipo común, según un pasaje de Vasari, que procede de un bajorrelieve existente en aquellos años en Florencia y atribuido a un tal Raggio Cénsale.

La originalidad de la interpretación de Botticelli del Infierno dantesco, no encuentra precedentes ni en la pintura ni en las miniaturas de los manuscritos de la Divina Comedia. Las más celebres representaciones del Infierno, precedentes al trabajo de Botticelli, presentes en el ámbito toscano, no ofrecen puntos de contacto significativos con los dibujos del artista, sino

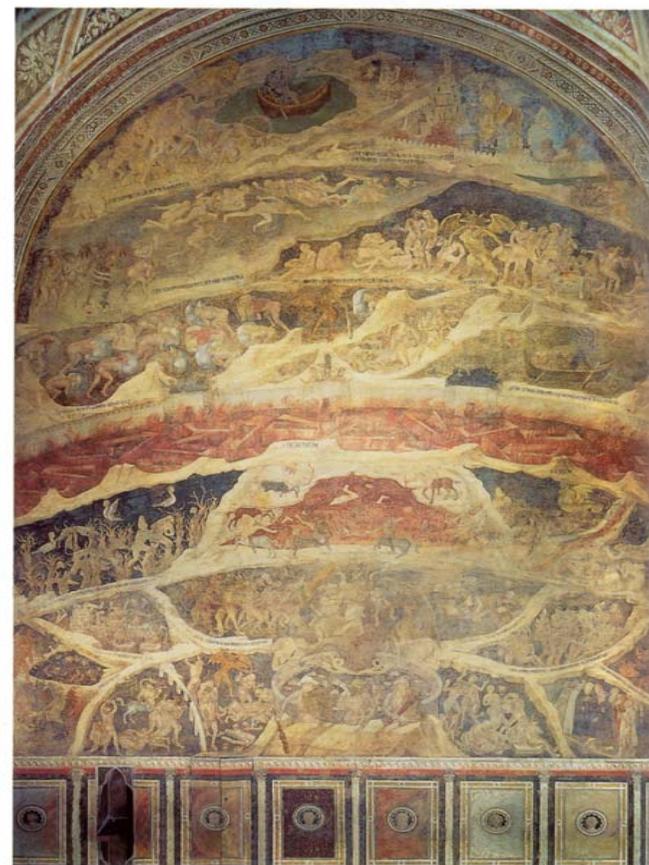
en algunas iconografías particulares, que debieron estar de todos modos bien presentes para el artista.

Ciertamente él conocía el gran fresco, referido al Infierno, pintado entre 1354 a 1357, en Santa Maria de las Flores, en la capilla Strozzi, de Nardo de Cione, que parece seguir el esquema del fresco que es similar al de Francesco Traini en el Camposanto de Pisa. La más celebre representación del mundo infernal, entonces existente, era la pintada por Giotto sobre la pared de entrada en la capilla de los Scrovegni, en Padua.

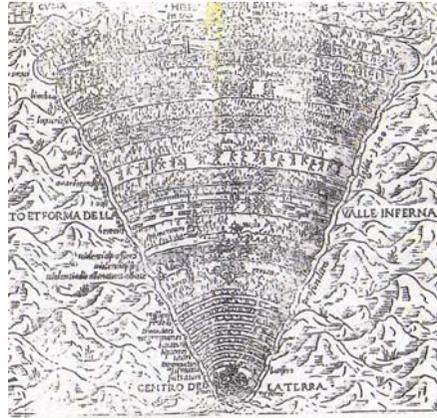
La tradición figurativa, que aparece en tantos ejemplares manuscritos de la Divina Comedia, no presenta particulares puntos de contacto con la imagen innovadora y compleja del Infierno de Botticelli.

Poquisimos son las miniaturas y las ilustraciones, en las que se dibuja la totalidad del Infierno. Una de las más conocidas fue realizada por Bartolomeo de Fruosino, en torno a 1420, sobre el primer folio de un manuscrito dantesco, ahora conservado en Paris, que parece volver a utilizar el esquema de Nardo de Cione, aunque no se diferencia en la repartición de las escenas y de los anillos, manuscrito que quizás no era desconocido por Botticelli. (ver página siguiente)

Más que precedentes iconográficos, la visión de Botticelli va unida a referentes literarios anteriores como el de Niccolo de Lorenzo de la Magna de 1481, que publica en Florencia una edición de la Divina Comedia con el comentario de Cristoforo Landino.



Nardo de Cione. *L'inferno.* 1354-1357. Fresco. Santa Maria Novella. Capilla Strozzi. Florencia



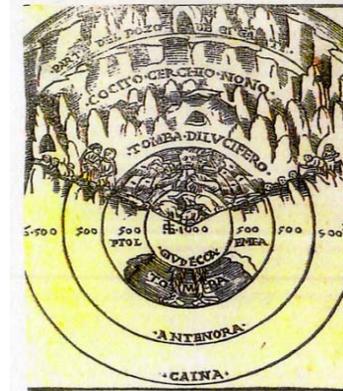
Arriba: **A. Manutio** (izquierda). 1515. **G. da Sangallo** (derecha) 1485
Debajo: **B. da Fruosino** (izquierda). 1420. **M. Palmieri** (derecha) 1473

Un capítulo de este *comentario* trata, en particular, del lugar, forma y medida del Infierno y estatura de los gigantes y de Lucifer, tema que aparecerá en la obra hasta bien entrado el Cinquecento. Al inicio del texto, Landino volvía explícitamente a los estudios del humanista florentino Antonio Manetti. Los estudios del Manetti²⁵ sobre la forma y la medida del Infierno dantesco, permanecieron inéditos por largo tiempo, y fueron publicados póstumos por Girolamo Benivieni, uno de los mayores partidarios de Savonarola.

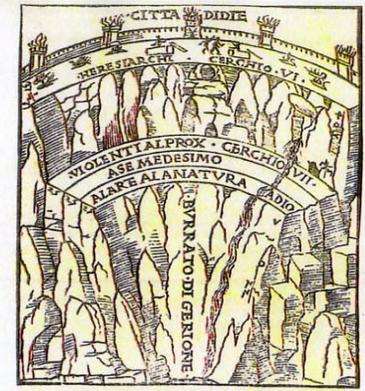
Los episodios descritos en la primera parte de la escena, con la que se abre el complicado dibujo que sirve de introducción a los Cantos, se refieren al segundo y al tercer Canto de la obra dantesca. Faltan sin embargo los episodios descritos en el primer Canto. En efecto, ni el bosque donde Dante se pierde, ni el encuentro con las tres fieras, que impiden al poeta escalar la montaña, aparecen en el embudo que comienza, sin embargo, con la aparición de una planta en donde se sitúan los cuerpos de los condenados que danzan incesantemente.

Así, de acuerdo con el modo de pensar de Dante y de su época, el reino de los Infiernos se encuentra situado axialmente al sepulcro de Cristo, o sea, debajo de la ciudad de Jerusalén y llegaba al centro de la tierra, donde había sido arrojado Lucifer después de su pecado rebelde de soberbia hacia el Creador.

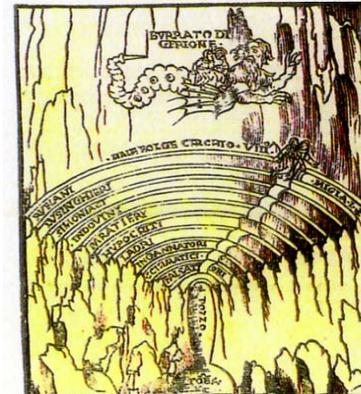
²⁵ Antonio Manetti, nacido en Florencia en 1423, donde muere en 1497, fue un personaje importante en la vida pública, literario y estudioso, unido al grupo de Marsilio Ficino, matemático y arquitecto, con estrechas relaciones con Filippo Brunelleschi, del que escribe una biografía que permaneció inédita un tiempo.



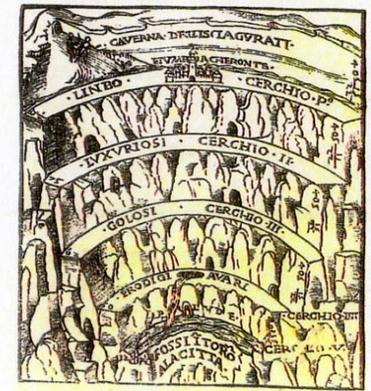
In tutti questi disegni (come voi avete potuto notare) m'è stato molte cose, e molte ce ne sono poste quasi (come vulgarmente si dice) alla barchetta rispetto alla sagitta della spara e alle imposte bilie della



El terzo disegno (se bene si ricorda) si rimase che figurassi lo octavo cerchio cioè la valle d'una lebolge sola. Ma io ci ho voluto aggiungere anchora el terzo de Gio: no. Perché nel disegno re mi parve che venissi bene così. El disegno è questo.



Voi vedete come girano questi dieci fossati, e come e gli includono l'uno l'altro, e per el numero segnato di ogni uno e ve quarri in questo primo e maggiore voi havete a ricordarsi che



Come io credo che voi vi ricordate noi c'avenimo l'altra volta c'è un altro che uolo dire che questo sito dello inferno inodo che fu: inso che gli era necessario che fice el primo e el secondo di segno numerate noi a ricordarsi da capo e di

G. Benivieni. Formas y medidas de los Infiernos de Dante.

1506. Florencia

En la zona derecha del dibujo de Botticelli, una amplia escalinata conduce a los dos visitantes al Primer Círculo o Limbo, que viene descrito en el Canto IV, donde se encuentran recogidas las almas nobles de los grandes personajes de la antigüedad y las de los muertos no bautizados. Se representa una gran construcción arquitectónica que funciona como entrada a este Canto.

Desde el Limbo, bajando otra escalera, los dos poetas se encuentran en el Segundo Círculo, lugar en el que las almas lujuriosas aparecen dando volteretas. Aquí también están los personajes de Paolo y Francesca que son fácilmente reconocibles porque van abrazados, a diferencia de los otros.

En el Tercer Círculo aparecen los golosos, cerca de Cerbero representado con las tres cabezas caninas. Dante, acompañado por Virgilio, desciende por el resto de niveles infernales: en el Cuarto están los avaros, en el Quinto los iracundos, en el Sexto los herejes y epicúreos, y en el Séptimo los violentos divididos en 3 grupos, violentos contra el prójimo, contra sí mismos, y contra Dios. En el Octavo nivel se encuentran los fraudulentos, divididos en diez hoyos concéntricos o “bolsas”, y en el Noveno, con cuatro zonas, los gigantes traidores agrupados por el objeto de su traición.

Los castigos que sufren los condenados se corresponden con la magnitud de sus excesos. Los lujuriosos, por ejemplo, que en la vida se dejaron llevar por la pasión, son arrollados por un torbellino que flagela implacablemente sus cuerpos *“la tormenta infernal que nunca para”*.

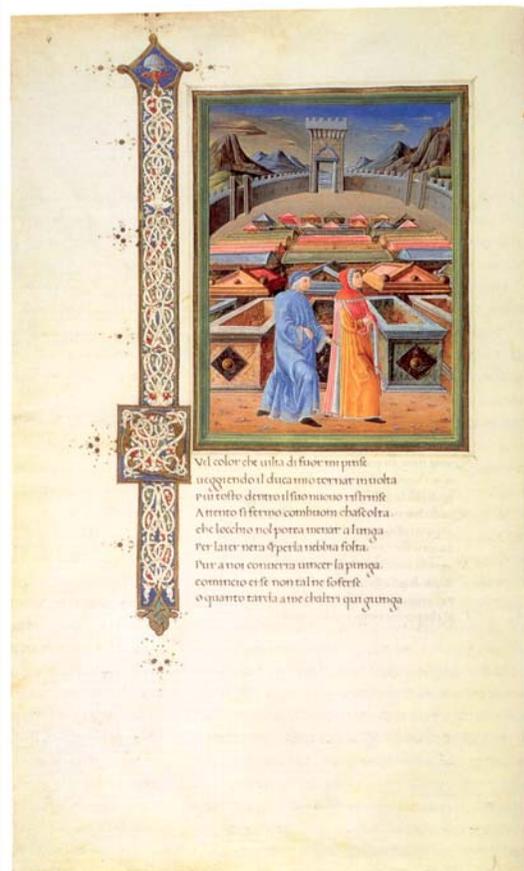
Los adivinos y los magos, que sobre la tierra incitaron a la mirada más allá de los límites establecidos para ver el futuro, son obligados a caminar lentamente con el rostro vuelto hacia atrás, porque *“ver hacia delante era su error”*. Dante debe al final subir por la colina del Purgatorio para salir y *“ver de nuevo las estrellas”*.

Los ejemplares de la Divina Comedia fueron encargados al artista por Lorenzo de Pierfrancesco de Medici, primo de Lorenzo el Magnífico.

Bartolomeo da Fruosino hace una miniatura con la vista del Infierno, que se recoge como folio inicial de un manuscrito de la Divina Comedia. También destacamos la miniatura de Guglielmo Giraldi (ver página siguiente) que ilustra el Infierno, o bien la serigrafía estampada por Aldo Manutio y Andrea da Asola realizada en Venecia y que se separó de una de las ediciones que se hicieron de la Divina Comedia. (ver página 34)

El camino se acaba con la aparición del último personaje, un gran demonio de mayores dimensiones que los anteriores y que está en el centro del Infierno. Se podría decir, en un sentido más clásico, que es como el centro del universo que han querido representar los griegos desde siempre, como el ombligo del mundo donde aparecen y se crean todas las cosas.

Así Botticelli, con esa necesidad de cubrir ese hueco vacío para darle un sentido general, unánime y casi irrompible, nos sitúa la figura de ese gran diablo como gran generador y controlador de ese endiablado mundo en donde se sitúan los pecadores, creando así una obra clásica y universal.



Guglielmo Giraldi. *Ilustración del Infierno IX.* Hacia 1478-1482. Témpera sobre pergamino. Ciudad del Vaticano. Biblioteca Apostólica Vaticana.

Las representaciones del Infierno que realizó Botticelli son las más espectaculares de contenido, forma y muestran con mayor fuerza las ideas de malicia, oscurantismo y picardía. Esto se puede deber a que su autor tenía una mayor relación o afinidad con este mundo de ramerías y pecadores, que con el de seres con una condena menor como ocurre en el Purgatorio.

Además, en esa primera parte del libro, en la que se nos muestra el Infierno, hay gran cantidad de registros de color que dan una mayor información y belleza a las primeras láminas, mientras que en las últimas partes, las destinadas al Purgatorio y Paraíso hay casi una ausencia de color que empobrece las ilustraciones. Esto no quiere decir que estas sean peores sino que hay aspectos que interesan más. Sobretudo se muestra un dibujo más descriptivo y elaborado.

Así en esta Tesis he querido abarcar todos los pasajes de la obra ya que considero que las últimas partes de la misma tienen gran interés pues en ellas se percibe una mayor descarga de elementos filosóficos o mitológicos que se entremezclan con el sentido poético general y aunque no se destaca en estas el aspecto más terrenal, sí que aparece otro más profundo que está enraizado con el saber del hombre de siempre. Digamos que es el conocimiento de la historia universal hecho poesía e ilustración.

Así he querido destacar más la parte descriptiva de los pasajes como elementos fundamentales que son los que conducen toda la obra y que llevan a ambos personajes a la búsqueda de una luz divina que les guíe en su camino lleno de piedras y obstáculos.

6.2. La obra pictórica de Botticelli.

Aunque nuestro objetivo principal es estudiar la faceta de Botticelli como ilustrador quizá sea interesante analizar de forma somera la obra pictórica del artista.

La mayor parte de sus obras se exponen en un marco arquitectónico preciso, muy dibujado y que nos muestra temas tan diversos como la mitología, literatura o la religión. Pero a pesar de este fondo de arquitectura, es el personaje quien cierra el dialogo, pone título a la obra y da un tema a lo representado.

No toda la obra era realizada por él personalmente, en su taller trabajaban junto a él y bajo su dirección aprendices, como era costumbre en aquella época. A veces resulta difícil diferenciar aquello que proviene de una mano o de otra.

Es en los temas más universales y más libres, en su mayoría temas religiosos mitológicos o aquellos dedicados al retrato por encargo de familias adineradas, donde el autor llega a su máxima expresión, como es el caso de una obra tan conocida como *“La Primavera”* en donde la tabla con unas dimensiones impresionantes (203 x 314 cm.), nos muestra una escena muy singular. En ella aparecen personajes tan conocidos como Venus, que divide el cuadro por la mitad, y Flora (diosa de la primavera) que aparece casi en primer plano repartiendo flores por el suelo. En la parte de la izquierda se encuentran un grupo de tres bailarinas, las *“Tres Gracias”*, que danzan en

círculo cogidas de la mano entre sí. A la izquierda de estas se sitúa Mercurio que protege el jardín de la diosa del amor.

La posición de las figuras en este cuadro es fundamental, porque son las que sirven de guía para la composición, y el orden de importancia que tiene cada una de ellas está bien estudiado en un proyecto tan ambicioso.

Por otra, Botticelli se inspiró para gran parte de sus obras parte en la actual Galería de los Uffizi de Florencia, apoyándose en modelos hechos por otros artistas y que a él después le servían de inspiración para realizar diversos trabajos. Así, la escultura antigua *“La Hora Otoñal”*, que quizás Botticelli pudo ver a través de una colección particular, le sirve de referencia para la creación de su la magnífica Flora, sobre todo en la posición de las manos o de las piernas.

La formación artística de Botticelli se debe a su estancia en Roma, donde se nutrió de los grandes maestros del pasado que le abrieron caminos y nuevas vías de expresión. En toda la obra de Botticelli se refleja la cultura de su época y unos ideales que son en su mayoría proclamados por poetas y pensadores y que encierran toda una idea humanista muy reflejada en sus cuadros. Pretende mostrarnos un tipo de belleza que va acorde con los nuevos pensadores neoplatónicos (como Marsilio Ficino), y aunque con una representación un tanto poética y positiva de la vida, aparecen también perfiladas la tradición cristiana y la antigüedad clásica.

Grandes personajes fueron retratados por él, como en las obras alegóricas dedicadas a Lorenzo el Magnífico; o bien de forma indirecta, como por ejemplo Minerva Camila y el centauro, en donde sobre el vestido de la diosa Minerva aparecen tres arcos concéntricos que son característicos de la heráldica de la familia Médicis.

El pintor hace acto de presencia en algunas de sus obras, y se nos presenta como un actor más, que nos mira de forma atenta como en la de “*La adoración de los Magos*”, en la que el personaje vestido de marrón de la parte derecha, se ha considerado un autorretrato de Botticelli. Esta teoría no es compartida por muchos historiadores, sin embargo muchos de los personajes de la tabla son fácilmente identificables y eran fieles retratos de los Medicis como Cosme y su hijo Pedro el Gotoso.

Además de estas obras en donde aparecían gran numero de figuras, Botticelli se dedico a la realización de un gran numero de retratos entre los más famosos, está uno de los Médicis, del que se dice fue su primer encargo al pintor. En él se representa a Giuliano, además existe otra tabla con un retrato de su mujer. Es una obra que fue realizada para que pudiera ser observada por amigos y familiares después de la muerte de ambos. Lo más extraño es quizás lo que se cuenta de ella, que el retrato de él se hizo utilizando como modelo su cuerpo sin vida, lo que explicaría su expresión ausente e inexpresiva.

Otro aspecto interesante en toda la obra artística de Botticelli es como pintor de frescos. Aquí el artista hace uso de sus logros, y en un corto periodo de tiempo realiza grandes obras sobre todo de temática religiosa.



Tabla 111x134cms. Galeria de los Uffizi. Florencia

S. Botticelli. “*Adoración de los Magos*”. 1475.

Pero aunque deban ser realizadas con una mayor rapidez que una obra en tabla, eso no quiere decir que estén menos trabajadas o menos conseguidas.

Grandes ejemplos de la destreza del artista son algunas obras como las que realizó para Santa María Novella en Florencia, “*Natividad*” y “*Anunciación*” para la Galería de los Uffizi, o bien “*San Sixto II*” en la Capilla Sixtina en el Vaticano de Roma.

A partir de 1490 y durante una década, Florencia estaba sumida en una crisis político-religiosa que dejaría huellas en la obra tardía de Botticelli. Durante este periodo su estilo se hace más sobrio y las figuras humanas aparecen más expresivas y detalladas.

Según Vasari, biógrafo que nos relata la vida de Botticelli, su trabajo se redujo de forma considerable y esto quizás se deba a las influencias que recibe de Savonarola.

Los grandes seguidores de este fraile eran el pueblo llano y eran llamados “*piagnoni*” (llorones), y aunque Botticelli no era un gran seguidor de sus ideas, sí que en el taller se discutían los acontecimientos políticos de la actualidad.

En sus obras, Botticelli destaca los personajes como grandes figuras que nos deben llevar a la devoción. Uno de los cuadros que refleja de forma más fiel las ideas de la época puede ser “*La Crucifixión*”, que es de pequeño formato. Este cuadro que fue realizado en 1497, está lleno de simbolismo y en él se nos asegura que con la ayuda de Dios, el mal no se apoderaría de Florencia y si los florentinos se arrepentían de sus pecados y hacían penitencia, las cosas irían por buen camino.

En la *Crucifixión* se nos muestra a Cristo, un ángel y María Magdalena, quien aparece como una personificación de la ciudad de Florencia, debajo de cuyo manto salen animales como un zorro o un lobo símbolos de la avaricia y la estafa.

También la “*Natividad Mística*”, un cuadro posterior al anterior, con gran riqueza formal y de mayor tamaño que aquel, nos muestra algunas de las preocupaciones de este final de siglo como el Apocalipsis, en el que se observan ciertos detalles relacionados con las ideas de Savonarola.

Así en este cuadro, se relata un episodio del Apocalipsis, que se puede ver en algunos detalles que ofrece el cuadro como son las ramas de olivo, que llevan los niños en la cabeza y en las manos durante las procesiones que organizaba el predicador, o bien las palabras que leen los ángeles tomadas de escritos realizados por el fraile. Pero a pesar de esto, no se puede saber hasta que punto influyeron en Botticelli las ideas del dominico, ya que gran parte de estas obras son peticiones de quien hace el encargo y por ello van mostradas conforme a lo que se le pide al artista.

Botticelli siguió pintando hasta 1500 y gran parte de sus obras tienen una temática religiosa. Pero su vida en realidad no era tan pobre y miserable, puesto que gozaba de un cierto desahogo económico y de ello da muestra el hecho de que adquiriera una villa en el 1494 en el campo con tierras.

6.3. Técnica y forma de la obra de Botticelli.

La obra de Botticelli, que nos ha quedado, como ilustrador de la Divina Comedia, son 85 láminas, que se conservan en diversas sedes, pero en su mayoría están guardadas en el nuevo Kupferstichkabinett de Berlín, siete láminas están en la Biblioteca Apostólica Vaticana, otras ocho ilustraciones se encuentran dispersas, y dos láminas se han perdido en Berlín en época imprecisa. También hay 19 bocetos para grabados en cobre que se atribuyen a Baccio Baldini (realizados entre 1484-1487) y que se inspiraron en muchísimos de los dibujos que ilustran el libro de Botticelli.

Las hojas realizadas por Botticelli son finas láminas de pergamino que no están tratadas en su superficie y miden alrededor de 325mm de altura y 475 mm de largo, a excepción de la *Voragine Infernal*, que es de doble superficie. Las ilustraciones se encuentran por el lado más liso del pergamino (lado carne) y los textos sobre el más poroso (lado del pelo).

Botticelli trazaba en la superficie, con la ayuda de puntas metálicas los primeros esbozos de los dibujos. Entre los instrumentos utilizados se distinguen: una punta de plata²⁶ que va aplicada de forma sutil y a veces con un poco de mayor intensidad. Ésta nos da los contornos más simples y es donde se modelan los elementos con más soltura. Después hace uso del lápiz y de las tintas en las que aparecen unos colores a veces negro y otras de color

²⁶ En la Edad Media se empleaban para dibujar minas secas de plomo, estaño o plata sujetas a una vaina. Durante el Renacimiento surgió un tipo especial de mina que se fabricaba con tierras arcillosas molidas y mezcladas con pigmentos. Esta pasta se prensaba para obtener unos bastoncillos, como las sanguinas, lápices de color rojo fabricados con hematites.

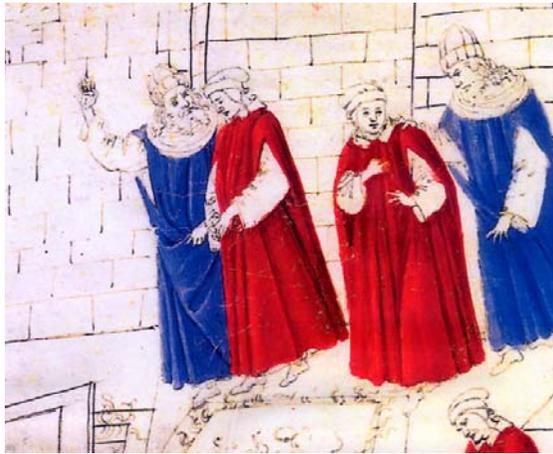
sepia. Por otra parte, las láminas que están en su totalidad coloreadas, siguen el mismo procedimiento pictórico y la forma de aplicación del color de la pintura de miniatura, en la que los colores van sobrepuestos, de forma que cubren todos los elementos pero dejando ver las tonalidades de capas inferiores.

Los dibujos que realizó Botticelli están inacabados y se supone que deberían de haber quedado como la lámina del Embudo del Infierno, aunque en su mayoría están trazados como esbozos primero a lápiz de plata y después retocados con tinta. Por otro lado el Embudo del Infierno refleja como hubiera sido el conjunto de toda la obra: Infierno, Purgatorio y Paraíso.

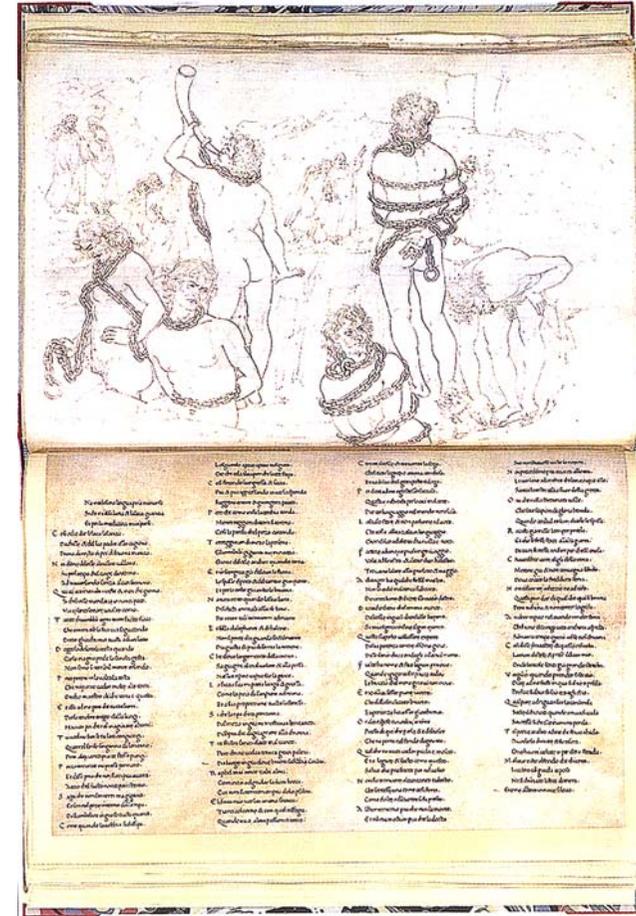
Sin embargo la perspectiva no es aquí un factor de mucho interés, porque no se trata de hacer grandes cuadros impresionantes en una pequeña lámina de pergamino, sino que para el pintor es más interesante contar la historia de la obra, así como de la relación que ésta guarda con los personajes. Quizás en determinadas ocasiones, representa más grande aquello que le interesa y más pequeño lo menos destacado o más lejano en el tiempo y en el espacio (como por ejemplo cuando Dante y Virgilio antes de entrar en el Purgatorio hay un pequeño castillo al fondo).

Los personajes son parte fundamental en sus dibujos, sin distinción de categoría o status. Son importantes las alcahuetas y seductores azotados por diablos, o los monstruos con dos cabezas, o más adelante, en el Paraíso, donde Beatriz y Dante ocupan casi toda la página y un fondo, formado por círculos concéntricos.

Botticelli nos da por tanto un innovador proyecto de modernidad en cuanto al estilo de los dibujos, así como el tipo de encuadernación y de presentación de las láminas. Las imágenes están en una hoja completa y los versos en la hoja inferior, con lo que la imagen ilustra el texto de forma muy clara y de alguna manera rompe con la tradición de la inserción de las imágenes en la parte inferior de los versos. Aquellas que se conservan coloreadas (que no son demasiadas) tienen unos tonos tierra que contrastan con un rojo fuego y un azul ultramar que forman parte de los personajes de Dante y Virgilio.



Los estudios más recientes nos aseguran que los dibujos que realizó Botticelli para la Divina Comedia datan en su mayoría de los años 90 del Quattrocento. En la edición de Peter Dreyer todas las láminas están realizadas en pergamino e incluían un comentario del humanista Cristoforo Landino



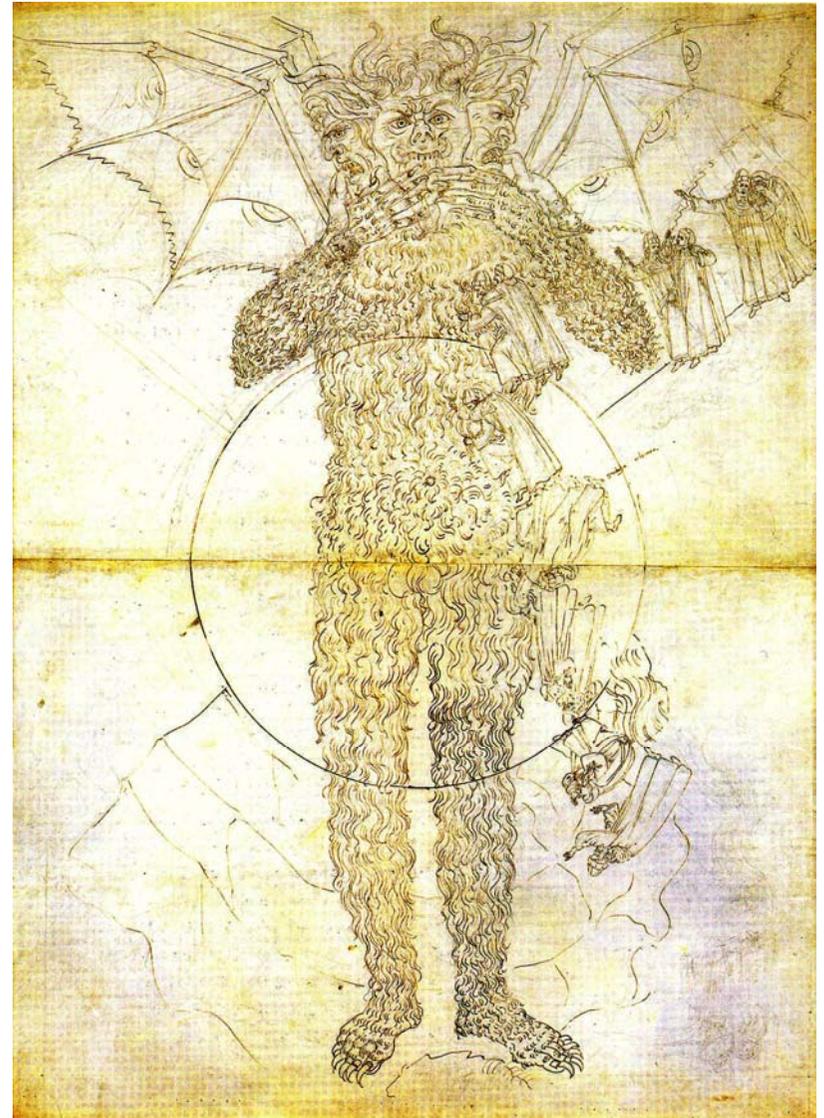
S. Botticelli. *Facsimil de la Divina Comedia*. Zürich.1986.

Se podría decir que es como una especie de historieta en donde Dante y Virgilio, están casi siempre presentes y el pintor los repite varias veces a ambos personajes para mostrarnos el paso del tiempo y el camino transcurrido.

Por otra parte, es curioso encontrarnos que en el facsímil se ha hallado el dibujo de una imagen mucho mayor que en el resto de las láminas, en donde aparece una gran bestia que ocupa una página doblada por la mitad que equivale a dos de las usadas en los otros dibujos. Esta lámina de formato mayor donde se sitúa el Centro del Infierno, nos hace dudar si la colocación que se nos muestra en la obra encuadernada estaba pensada para ser dispuesta así, o por el contrario, si se pretendía que fuese un libro en el que esta gran figura estaría dividida en dos páginas, para adecuarlo más tarde al texto y no como un despegable, tal y como se reproduce en el facsímil, que es una forma mucho más extraña de presentación.

Se ha pensado en la posibilidad de que los dibujos podían estar pensados para ser colocados en pequeñas tablas de madera, en las que por un lado iba la imagen y por el otro el texto, como si fuera una representación en la que un narrador nos relata la historia.

Así Botticelli no solo se limita a ilustrar una selección de episodios, sino que éstos tienen una unidad que nos ayuda a entender el relato de una forma mucho más lineal y global. Esto viene reflejado no solo en las expresiones que nos muestran Dante y Virgilio, sino que además construye la cronología a partir de una serie de acontecimientos que les suceden los protagonistas.



S. Botticelli. *Lucifer.*

La primera parte de la obra, nos da una pista del método del pintor para describirnos ese transcurrir del tiempo y del espacio. Su truco se basa en que no construye ventanas fijas en donde después se suceden el resto de los dibujos, sino que más bien se trata de espacios narrativos progresivos, en donde que todo transcurre de forma continua.

Para describirnos de una manera más gráfica la topografía del Infierno dantesco, no es extraño que se hiciera aconsejar por grandes eruditos florentinos, como Antonio Tuccio Manetti. De esta manera las expresiones más abstractas nos pueden traducir la palabra escrita, surgen aquí de forma más clara en las imágenes, de igual manera que se trataban en la mitología antigua.

7. ILUSTRADORES DE FINALES DEL XVIII-XXI.

A fines del siglo XVIII y principios del XIX, aparecen en Inglaterra ediciones ilustradas de gran calidad de textos clásicos. Esta gran eclosión cultural se debe fundamentalmente a una serie de sucesos sociales y económicos que sitúan a Inglaterra como primera potencia mundial, en detrimento de Francia.

En el campo artístico se intentan buscar nuevas raíces que no hayan sido contagiadas y se indaga en civilizaciones pasadas. Además de Grecia y Roma se reviven leyendas celtas, irlandesas y escocesas, como perfecta fuente de inspiración incrementadas por el entorno donde se desarrollan: brumas, bosques espesos, oscuros lagos...

Pero en la búsqueda de nuevas referencias también se detuvieron en la Edad Media, maravillados por los desvinculados vestigios de un pasado que intuían glorioso. El amor cortés y toda su parafernalia caballeresca fueron el centro de su atención, por lo que significaba de una forma distinta de entender una vida añorada.

Sin embargo este cambio de rumbo, esta forma de huir de una realidad que no llega a convencer, se encuentra con el principal detractor: la Razón. El Siglo de las Luces supuso el imperio de la evidencia mediante la demostración que hacía abortar cualquier intento de liberar a la imaginación de sus ataduras. El Racionalismo eliminó la superchería, los milagros y prodigios porque encontraba en todos su explicación. Es más, el rechazo a la imaginación fue absoluto ya que para los racionalistas, era sólo una facultad para registrar imágenes o para combinarlas, sin desarrollar ningún papel en el conocimiento²⁷

Pero lejos de debilitar a la imaginación, consiguieron darle nuevas posibilidades. En lugar de acallarla, la hicieron partir de la realidad. Las dos tendencias, la racionalista, en la que el hombre domina la materia en un mundo objetivo cuya realidad no ofrece dudas, y la sensualista, en la que la naturaleza adquiere un valor simbólico existiendo una realidad más allá del mundo sensible, realizaron un cambio singular de posiciones: los racionalistas se vieron convencidos de lo que antes negaban, mientras que

²⁷ BEARDSLEY, M.C. y HOSPERS, J. Estética, Historia y fundamentos. Ed. Cátedra. Madrid, 1982. en PERTIÑEZ LOPEZ, JESUS. La representación de lo invisible. Monstruos e Híbridos. Tesis Doctoral de la Universidad de Granada. 1993.

sus adversarios no vacilaron en transportar al dominio psicológico los descubrimientos de las ciencias naturales.

En este sentido, la imaginación juega un papel fundamental en el proceso de creación artística, principalmente en la poesía, lo que, en principio, contradecía las teorías mecanicistas. Para poetas como Blake o Coleridge, la imaginación era una fuente de energía espiritual, de naturaleza divina: "la imaginación es nada menos que Dios operando en el alma humana"²⁸, por lo que, de algún modo está ligada al campo de lo sobrenatural.

Si unimos todos estos factores, el nacimiento de una potencia económica mundial (con todo su desarrollo tecnológico) la actualización de del mundo antiguo, el imperio de la Razón (y los avances científicos que conlleva) y la defensa de la imaginación, tendremos el caldo de cultivo necesario para el desarrollo del libro ilustrado. Todos estos condicionantes necesitan un medio para hacerlos públicos, para expresar un nuevo orden y una nueva cultura, y en esto, Inglaterra, fue pionera.

El siglo XVIII supuso para la ilustración su primera Edad de Oro, con un crecimiento del número de artistas y por tanto de su calidad. También, por primera vez desde finales de la Edad Media, el ilustrador es reconocido socialmente como artista y valorado como tal.

Los libros ilustrados se convierten en prioridad social y en motor del desarrollo de nuevas técnicas de estampación que permitan una tirada

más amplia, más fiel al original y más barata. La litografía, la xilografía en color, el grabado en acero, permiten cumplir estos objetivos.

Se democratiza el acceso a la lectura. Las reformas en los sistemas educativos aumentan el número de lectores que continuamente demandan libros. Se publican todos los clásicos: Homero, Virgilio, Shakespeare, Milton... Dante.

Será en estos textos, la Iliada, la Odisea, la Divina Comedia o el Paraíso Perdido, donde no solo se aprecia la importancia de la palabra escrita sino el predominio de la imagen, que cobra también importancia y se hace didáctica, autónoma y fundamentalmente bella.

Hay que señalar que algunos de los autores que he escogido como Flaxman y Fuseli dan una mayor importancia a los personajes frente a una visión más romántica del paisaje, como hacen otros ilustradores de la época. Así en sus figuras se expresa un sentimiento dramático y se acentúan los sentimientos para darle mayor carácter a la escena como conjunto.

En las ilustraciones destacan nuevas formas de componer la escena, con picados y contrapicados que acentúan la sensación de abismo, o bien la exageración del tamaño relativo de los objetos que nos acerca a cierta forma de representación medieval. También es importante destacar el uso del claroscuro que domina gran parte de la obra de estos artistas y que envuelve a los personajes en un aire de misterio.

²⁸ BOURA, C.M. La imaginación romántica. Ed. Taurus. Madrid, 1972 en PERTIÑEZ LOPEZ, J. op. cit.

En Inglaterra hay un grupo de pintores e ilustradores que se pueden agrupar dentro del concepto de “lo sublime” y cuyas principales figuras son Fuseli, Flaxman y Blake. Fuseli, buscando la expresión de lo sublime desde postulados más clásicos; Flaxman, cuyo proceso de reducir lo consciente irrealista a un sólo perfil, despreciando la luz y la sombra, fue su aportación más original, en su búsqueda de la simplificación más severa y primitiva del Romanticismo, concentrando toda la expresividad en la línea; Y por último Blake, más expresivo que Fuseli, aunque de comienzos más moderados. Precisamente los contactos con éste, le hicieron acercarse a posiciones más extremas e irreales, más próximo al misticismo gótico, visionario y anticonvencional

Se han seleccionado las obras de estos tres artistas para estudiar de forma comparada las ilustraciones que sobre la Divina Comedia se realizaron en un periodo cronológicamente muy cercano, pero estéticamente muy variadas...

7.1. John Flaxman²⁹.

La biografía de Flaxman está marcada por una salud enfermiza que le apartaba de los juegos habituales de los niños, con lo que pasaba el día dibujando y leyendo, aumentando en suma su imaginación y el gusto por su autor favorito: Homero. Alumno a los quince años de la Royal Academie, desarrollaba su inquietud en la pintura, la escultura y el dibujo. Amigo de Blake, aprendió de él la elevación poética del arte. Marcha a Italia (entre 1787 y 1794)

²⁹ John Flaxman (1755-1826).

como buen romántico, a estudiar los continuos descubrimientos del arte clásico, y en este periodo ilustra a Homero y Esquilo, tomando como modelos las figuras de los vasos griegos. El aprendizaje de la lengua italiana le ayudará a comprender mejor su literatura. Hasta el encargo de la Divina Comedia, no comienza a desarrollar un estilo propio al quedarse sin modelos para obras tan particulares³⁰.

Flaxman va más lejos que sus compañeros al intentar reducir al mínimo el vocabulario pictórico, eliminando efectos de luz y textura y reduciendo su vocabulario al simple trazo sobre papel, con ejes compositivos perpendiculares. Flaxman admiró tanto el arte griego como el del final de la Edad Media, al descubrir en éste último la posibilidad de un arte descontaminado de artificio con el que se podía comenzar de nuevo, por lo que las influencias de Cimabue, Massaccio y Giotto son evidentes.

Para la realización de las ilustraciones de la Divina Comedia se sirvió de una edición del texto escrito en italiano, ya que por esa época tampoco existía una traducción al inglés.

Flaxman se sentía especialmente motivado por la Divina Comedia por lo religioso y espiritual que encontraba en ella. También le atraía porque le permitía relacionar temas de su interés: la mitología, la religión y la industria. Para él, la mitología es un universo en el cual los hombres se sienten incapaces e indefensos en la naturaleza, que ellos encarnan como

³⁰ PI Y MARGALL, J. Obras completas de Flaxman. Vol I y II. Madrid. Ed. M. Rivadeneyra. 1860.

deidades. La industria, por otro lado, evoca modernismo, el triunfo de la razón y la habilidad de transformar el proceso de la naturaleza en operaciones productivas que pueden crear una provisión de buenos materiales, asegurar salud y mejor calidad de vida.

Por otra parte es curioso que estuviera más interesado por este texto florentino que en otros por los que, “teóricamente”, debería tener más afinidad, más cercanos a su cultura anglosajona. Tal es el caso del “Paraíso Perdido” de Milton, que a pesar de que también era una obra de su interés, descartó, al parecer, por haberla ilustrado ya Fuseli.

La ilustración de la Divina Comedia por Flaxman tiene interés por el hecho de que fue realizada con un sentido sistemático, para abarcar todo el poema, en contra de otros artistas se habían inspirado en partes concretas de la Divina Comedia para sus obras. Fuseli, por ejemplo, solo hace representaciones parciales del texto ilustrando algunos cantos, o como es el caso de Reynolds que realizó un cuadro sobre *Ugolino y sus hijos* en 1773 de gran patetismo.

El cuadro tiene escritos en la parte posterior unos versos de Dante.

*“Yo no lloraba convertido en piedra
lloraban ellos: luego mi Anselmito
dijo: “¡Me miras, padre! ¿Qué te pasa?”
Pero yo no lloré ni dije nada
aquel día y la noche siguiente
hasta que un nuevo sol se asomo al mundo.*



Joshua Reynolds. *Ugolino y sus hijos*. 1773.

National Trust, Knole (Inglaterra).

Las reproducciones que realizó Flaxman, no estaban pensadas para ser expuestas como un trabajo ilustrado unido al texto, sino que se trata de un encargo que le hizo Thomas Hope, coleccionista de arte y acaudalado heredero del fundador del Banco Hope en Holanda, como obra única para que solo llegara a un pequeño círculo de sus allegados, como láminas sueltas.

Esta primera edición es extremadamente rara. La copia tiene muchas anotaciones y partes manuscritas, contiene dibujos en proceso y una parte con un resumen para el Infierno, Purgatorio y Paraíso. La mayoría de los estudios están todavía en sus volúmenes originales en el Rosenwald Collection y el Fitzwilliam Museum. El libro ilustrado propiedad de Hope está ahora en la Houghton Library, Harvard College.

En la mayoría de los casos encontramos diferencias entre los bocetos y los dibujos finales, y parecen representar un paso previo al desarrollo final cuando comparamos el álbum de la Rosenwald Collection y los últimos dibujos hechos para Thomas Hope. Por ejemplo en una ilustración del Purgatorio, Canto 32, hay gran diferencia con el diseño final, donde los animales representados como serpientes están mucho más detallados en el grabado.

Los dibujos para la Divina Comedia se realizan durante su estancia en Roma, terminándolos en el 1793, año en los que son grabados y editados en esta ciudad. Sin embargo, la edición inglesa no aparecerá hasta mucho más tarde, en 1807, y la realizó Longman, que también había estampado las ilustraciones de Flaxman para Homero y había empezado las de Esquilo.

Los comentarios y la traducción aparecen en la parte periférica de la plancha, fuera de la imagen, y son fragmentos mínimos del poema tanto en versión italiana como inglesa. También se le añade un epígrafe en inglés a modo de título.

Es importante ver la obra gráfica y la escrita juntas porque una se complementa con la otra. En una primera edición de la obra solo se publicaron los grabados de Flaxman separados de la obra literaria y solo más tarde en 1867 con ediciones como la de Bell & Daldy irán acompañadas de un pequeño comentario del texto y solo será mucho más tarde cuando con métodos de impresión modernos, y con la ayuda de copias de facsímiles de las láminas, cuando aparecerá el texto completo.

Esta publicación en forma de libro está compuesta por un total de 110 imágenes que fueron grabadas por Tommaso Piroli mediante la técnica del buril sobre cobre.

Flaxman realizó los primeros esbozos de las ilustraciones a lápiz para luego pasarlos a pluma por ser la técnica que más se aproxima al grabado a buril.

Estos dibujos originales, que fueron encontrados en el taller de Flaxman tras su muerte, están hoy día en la Flaxman Gallery de la University College de Londres, y se realizaron en un papel verjurado marrón, que hace más evidente la imagen que representó el artista y facilita la labor al grabador.

En España, quien publica la obra de Flaxman fue el grabador Joaquín Pi y Margall. En el ejemplar, titulado "*Obras completas de Flaxman*" aparecen un total de 268 grabados: 39 del Infierno, 38 del Purgatorio y 33 del Paraíso; 40 de la Iliada y 35 de la Odisea de Homero; 31

de las Tragedias de Esquilo; 37 de los Trabajos y los Días y la Teogonía de Hesiodo y 14 de estatuas y bajorrelieves. De este libro hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, del que he obtenido copias de los dibujos que parcialmente utilizo para esta tesis doctoral. Los grabados se realizaron en buril sobre cobre, utilizando un dibujo en papel como modelo.

Flaxman imita los bocetos de Botticelli para la Divina Comedia, en ambientes irreales y etéreos, exentos de leyes gravitacionales. Al igual que el italiano, realiza una ilustración para cada Canto. También tiene como inspiración a primitivos italianos del Trecento y que son también del interés de muchos artistas de la Inglaterra del siglo XVIII. Se consideran las ilustraciones de la Divina Comedia pertenecientes a un estilo neoclásico, el artista mantiene un doble ideal de retorno a la pureza primitiva tanto ética como estética, produciéndose una unión entre el concepto clásico y romántico.

La propia tiranía que se imponía Flaxman en el modelado de sus figuras mediante una sola línea le lleva, por un lado, a manejar el grosor de la misma como indicador de sombreado y, por otro, a la utilización del rayado horizontal para insinuar una tercera dimensión, ganando el dibujo en profundidad.

Dante y Virgilio aparecen en casi todas las ilustraciones ataviados de largas túnicas de forma austera. (ver página 94). Son figuras dignificadas cuyos únicos rasgos patentes son sus laureadas cabezas y los pies; con este estilo Flaxman expresa una idea de pureza. Los personajes recorren las diferentes escenas dotados de inmaterialidad, realidad e ingravidez: son más

contempladores que actores, algo totalmente distinto a las ilustraciones de otros autores en los que actúan y reaccionan frente a las escenas que contemplan.

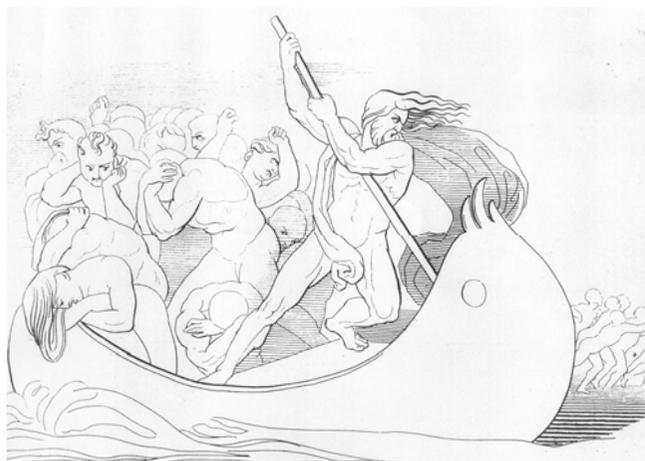
En cuanto al espacio compositivo hay una clara construcción de la obra mediante líneas ortogonales, así como una idea de centralidad importante. Pero cuando quiere dar dinamismo a la escena, hay un uso de la línea diagonal y la creación de espacios de profundidad como en algunos Cantos del Paraíso.



J. Flaxman. *Paraiso. Canto XXIV*

Una característica de la obra de Flaxman es la importancia que da el autor al grosor de la línea y a su disposición, que le sirve para reflejar volumen y sensación de movimiento y, en el caso de la lámina de *la Barca de Caronte*, para acentuar el valor plástico del barquero en el avance por el agua. Este recurso expresivo influirá en autores como Blake o Runge.

El tema de la barca que reproduce Flaxman, donde el barquero Caronte lleva a los pecadores, ha podido influir en la obra de Delacroix³¹ “*La Barca de Dante*” (ver página 26), como se ha llegado a comentar. Por otro lado, Flaxman podría haberse servido de la imagen de la Capilla Sixtina del Juicio Final en donde aparece también el tema de la barca en la parte inferior izquierda del fresco.

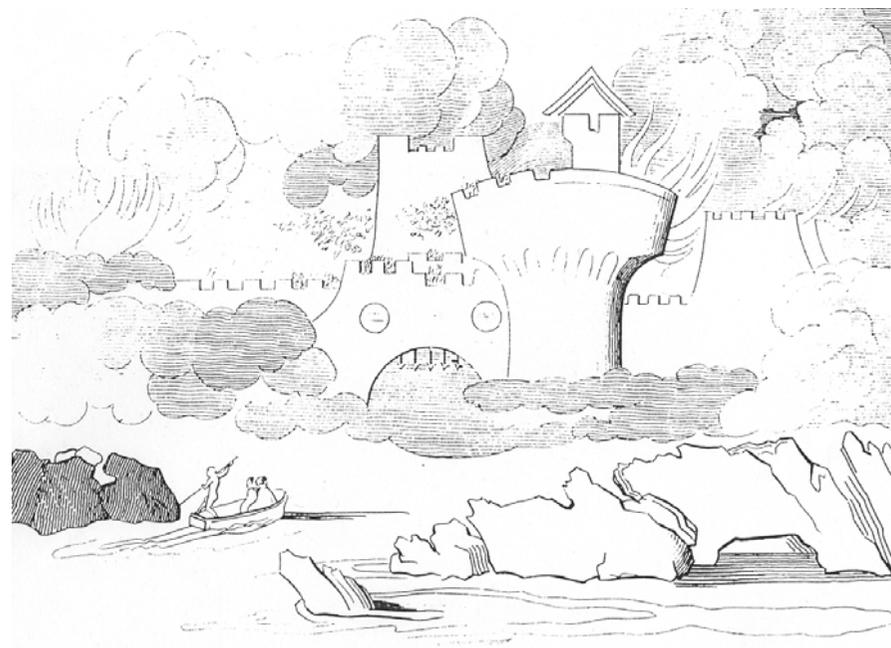


J. Flaxman. *Infierno.* Canto III

³¹ A su vez esa obra de **Delacroix**, tiene una relación evidente con la obra de otro autor coetáneo suyo: **Géricault** y en concreto con su cuadro “*La balsa de la Medusa*”.

Pero en la representación de la barca de Caronte, Flaxman omite algunos detalles para dar mayor dramatismo a la escena y un sentido más oscuro y tenebroso en el fondo (esto también se puede observar en la obra de Pinelli, otro artista influenciado por el estilo lineal de Flaxman).

Otra ilustración bastante interesante de Flaxman es la de los poetas adentrándose en la ciudad de Dite, en la que se observa un paisaje antropomorfo, carente de perspectiva y con protagonismo de la línea.



J. Flaxman. *Infierno.* Canto VIII. *Ciudad de Dite*

Una de las pocas representaciones en donde la naturaleza tiene un papel fundamental es en la selva de los suicidas (Bosque de las Arpías) (ver página 119) donde la apariencia terrorífica y la atmósfera están bien reflejadas. Esta imagen del bosque es muy utilizada en la época medieval y en los cuentos de hadas de fines del siglo XVIII, en donde los personajes se encuentran envueltos en un paisaje misterioso.

Flaxman también sirvió de referencia a otros, en nuestro caso, ilustradores, como Blake o Goya. Por ejemplo, en la ilustración del Canto donde aparecen los hipócritas, Blake (ver página 129) aumenta los encapuchados para darle más énfasis, a diferencia de Flaxman que hace aparecer una prolongación de anónimas formas inacabadas en un principio, como si fuesen una repetición de secuencias casi abstractas (ver página 128) Evidentemente conocía bien los dibujos de Flaxman, de tal forma que éste acusó a Blake de copiar su trabajo.

Estas seis figuras de los hipócritas que provienen del Canto 23 del infierno de Flaxman son copiadas exactamente por Goya. Otra figura, tomada del Canto 26, que es apenas visible a través de una borradura en una pintura de Goya en la que se omite la figura crucificada de Caíphas, que sí aparece en el grabado de Flaxman. El artista parece estar más interesado en las formas repetitivas y anónimas de los monjes y así borra sus rasgos con aguadas de oscuro. Este dibujo prefigura muchos más encapuchados amenazadores y es el resultado de la lucha interior que tuvo Goya durante toda su labor como pintor. Estas formas también se pueden ver en sus series

de grabados al aguafuerte, en algunos de *Los Caprichos*, *los Desastres de la Guerra* y *los Proverbios*.

Por último en El Círculo de los Lujuriosos: Francesca de Rimini, el retrato que Blake hace de Paolo y Francesca en el Infierno de Dante (ver página 101) es la interpretación más original del tema de una obra del S. XIX. Aquí las figuras están colocadas en el infernal torbellino, se trata de un dinámico dibujo que tiene su antecedente en la temprana ilustración de Flaxman (ver página 103). Pero Blake ha añadido como una cita pictórica, un pequeño redondel encima de la cabeza de Virgilio, que encierra una imagen de los desastrosos abrazos que conducen a su muerte y condena. El ilustrador refleja acontecimientos del pasado y presente en una imagen, a diferencia de Flaxman que diseñó dos dibujos consecutivos.

También otros artistas como Joseph Antón Koch, Eugène Delacroix o Jean Auguste Dominique Ingres se interesaron por los personajes de Francesca y Paolo y fueron retratados ambos con una construcción arquitectónica detrás (ver página 102).

Flaxman retrata a Dante y Virgilio como prototipos de las parejas de amigos que a menudo aparecen en pinturas del s. XIX. Esta noción de dos amigos vagando a través de un amenazante paisaje existía ya en obras como la de Livio Mehus "*Dante y Virgilio en el Infierno*" de 1675, en donde aparece una representación del *Paso del Estigia* con un fondo de arquitectura clásica.

Los contornos de Flaxman combinan claridad de construcción con un sentido de estructura abstracta; son muy formales aunque no pierden la espontaneidad de un esbozo. Todo está hecho con significados mínimos, sus contornos combinan la rapidez del primer significado con el cuidado y delicadeza de un arte final. Al tratar de conseguir su objetivo de la forma más simple posible ve una razón económica para este tipo de trabajos de bajo coste en su realización.



Livio Mehus. *Dante y Virgilio en el Infierno*. 1675.

Palazzo Pitti. Florencia.

Tal economía de formas se debe a un sistema de abstracción. Flaxman articula las superficies de tal modo que son definidas igualmente el interior de las figuras y el espacio que las rodea. Así el lugar en el que los objetos son colocados no es un vacío, sino que forma parte integral de la escena. En este sentido podemos considerar a Flaxman un precursor del post-impresionismo: figuras y tierra son equivalentes. La distribución de formas en la superficie tiene analogías con una partitura musical; los hombres son colocados como notas en un pentagrama.

7.2. Henry Fuseli³².

Hombre polifacético (conferenciante, poeta, pintor...) se educó entre la sociedad intelectual suiza, lo que le hizo tomar contacto, desde temprana edad con el incipiente movimiento romántico alemán, del que se mantuvo ligeramente distante. Prefería que se le considerara solamente como ilustrador de libros clásicos (Homero, Dante y sobre todo Shakespeare)

De origen aristocrático rehusó la carrera eclesiástica, incluso una vez ordenado. Mostró predilección por temas literarios, La Biblia y Shakespeare, Homero... así como el interés por Miguel Angel y los temas grecolatinos, pretextos para situaciones paroxísticas, eróticas o macabras.

En su juventud comenzó a evidenciar un particular gusto por lo burlesco, lo violento y lo erótico, que lo asemejan a sus contemporáneos en el método de huida de unas estrictas normas burguesas que lo constreñían.

³² Henry Fuseli (1741-1825).

Además, la influencia de Bodner, padre del movimiento Sturm and Drang³³, le hizo considerar lo triste y lo terrible como otra forma de encontrar placer en la pintura y la literatura. De esta primera época es su *Escena de asesinato* un claroscuro violentísimo, con encuadre casi cinematográfico, donde las sombras cobran un especial protagonismo.

Con objeto de respirar nuevos aires liberales, marcha a Inglaterra donde descubre una nueva cultura: las baladas escocesas y, fundamentalmente, las novelas de terror de Horacio Walpole y el *Tratado de lo Sublime* de Burke. Si de éste último aprendió las formas de componer sus cuadros, su participación en el terror gótico fue tangencial, pues le interesaba más el aspecto caballeresco y refinado de la Edad Media, que el bárbaro y rudo que por ejemplo encontramos en Blake. Su interés desmesurado por Shakespeare, le llevó a ilustrar varias de sus obras, en composiciones muy forzadas y violentas de un estilo casi cúbico, en el que las formas apenas se modelan.

Por otra parte, se sentía muy influenciado por las ideas liberales de Rousseau en su vertiente más pesimista: la corrupción de la sociedad, lo amoral del arte y lo trágico de la vida, que consigue que busque temas más aterradores y violentos, más revolucionarios, aunque su público pertenecía siempre a una burguesía que nunca abandonó.

³³ ANTAL, Frederick. Estudios sobre Fuseli. Madrid. Ed. Visor. 1989

Marcha a Italia donde descubre al artista sublime por excelencia, Miguel Ángel, en el que hallaba la grandeza de las formas y la elegancia de los elementos que requerían sus composiciones.

De vuelta, en 1779, a Inglaterra, se va apartando progresivamente de los ambientes radicales a los que perteneció para acomodarse bajo un mecenas burgués, que lo colocó dentro de la élite liberal-conservadora. Fue el artista que su época requería.³⁴



Fuseli. *La pesadilla*. 1781

³⁴ "La épocas revolucionarias frustradas como esa, son propensas a encontrar una salida en lo 'interesante', lo macabro, lo fantástico y, en particular, lo erótico" Ibid. pp 115

Entre 1780 y 1810, Fuseli comenzó a desarrollar una serie de cuadros al óleo, cuadros-poesía, productos directos de la imaginación, con temas grandiosos, aterradores y misteriosos, con especial insistencia en lo demoníaco y lo satánico. Para ellos, usaba exclusivamente colores fríos, grises, tierras, tizas... Su principal interés se centra en las pesadillas y en la representación del miedo. Ya en 1780 realizó un dibujo a lápiz, en el que tres jóvenes expresaban el terror y la desesperación en sus rostros especialmente perfilados.



Fuseli. *Cabezas para el infierno dantesco.* 1792

Fuseli recogerá en su obra toda la potencia de su irracionalidad que le ofrecían los dramas shakespearianos, miltonianos, Homero... Dante. Personajes fuertes, musculosos, desquiciados, Thor, Ulises, Hamlet, Lady Macbeth....

Los dibujos que hizo para la Divina Comedia están incluidos en el llamado *Cuaderno Romano*, que realizó durante un periodo corto pero intenso en la actividad artística del autor suizo. En el British Museum se encuentran en total ocho dibujos referidos a la obra de Dante. Representan unas ilustraciones que tuvieron especial importancia para Fuseli por el interés que tenía por la obra del poeta. Los dibujos romanos representan tanto el

carácter turbulento del artista como los postulados del Sturm und Drang, movimiento que había expresado gran interés por la obra de Dante.

Los trabajos de Fuseli supusieron una recuperación y revalorización del texto de la Divina Comedia para la cultura inglesa de finales del siglo XVIII. Es curioso el éxito de Fuseli en Inglaterra. En Alemania, entre 1760 y 1770, las débiles condiciones para el florecimiento de una pequeña burguesía, provocaban una introspección con el deseo de liberar pasiones. En Inglaterra, este proceso se produjo después de la Revolución Francesa, al observar la burguesía de este país como giraba a la izquierda la ideología de sus vecinos. En un período donde no es posible el desarrollo ideológico ni progresista, el arte se vuelve caricaturesco, erótico y sobre todo "extraño".

Esta corriente artística, de la que Fuseli es portador en Inglaterra, tiene como eje principal el resurgimiento del yo, elemento clave durante el Romanticismo.

Aunque realizó otras ilustraciones referentes a la Divina Comedia, en otras técnicas como grabados al aguafuerte o aguatinta, en conjunto no suponen una obra tan extensa como la de los demás autores estudiados, que relacionan de forma más sistemática el texto con la imagen. Fuseli elige los temas que más le impresionan y solo de ellos realiza sus ilustraciones. Algo que es importante destacar, es que las ilustraciones para la Divina Comedia (1770-1778) realizadas en Roma no se hicieron con intención de ser publicadas.

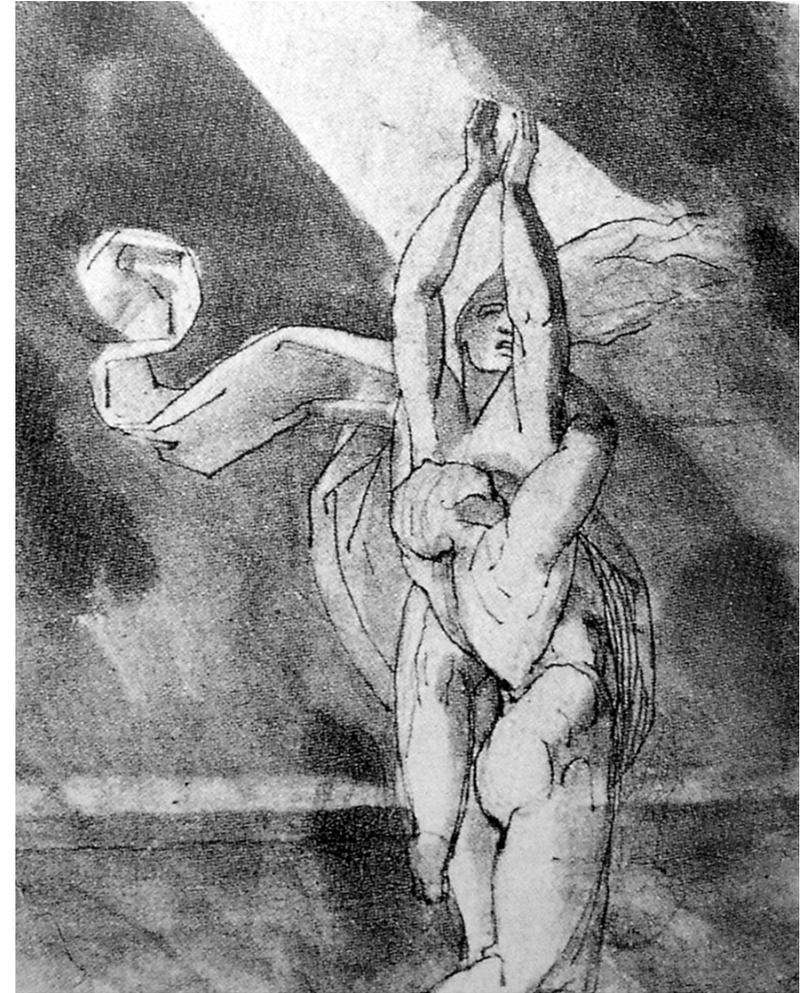
Respecto al estilo gráfico de Fuseli, se observa la gran influencia de los grandes maestros como Miguel Ángel, Correggio, etc. de los que realizó numerosos apuntes y dibujos en su Cuaderno Romano. Considera que a la muerte de Miguel Ángel, el arte había degenerado y es tal la influencia que tiene en su obra, que es posible identificar algunas escenas y figuras con las del Juicio Final.



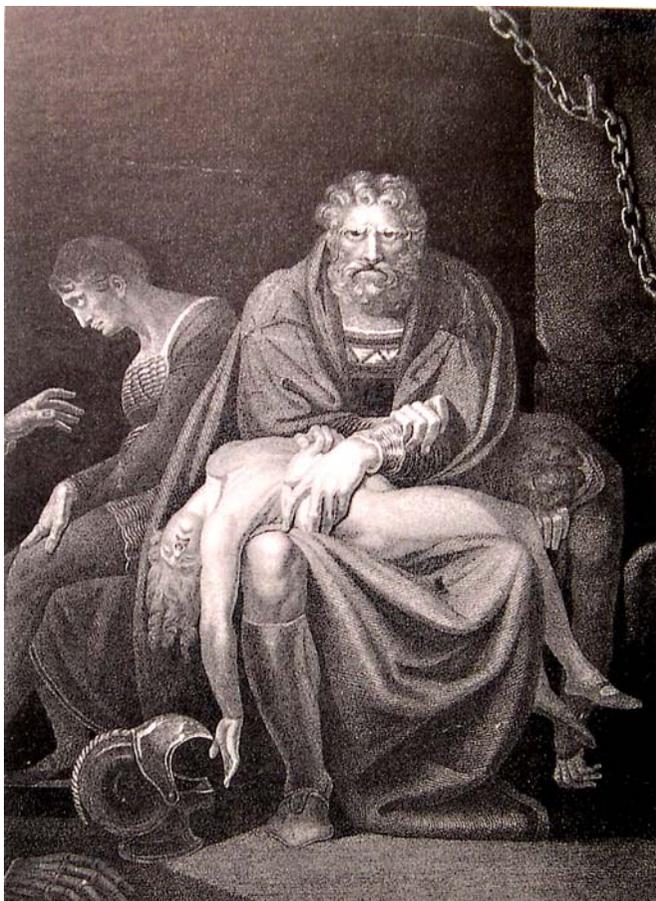
Fuseli. *El castigo de los ladrones.* 1772

Hay también una tendencia a la desproporción, en el tamaño relativo de los objetos, así como un choque de escalas. Fuseli considera ésta como un elemento plástico.

El interés de Fuseli por Dante, se expresó no solamente en los dibujos de su Cuaderno Romano, sino que realizó grabados como el que representa el pasaje de Paolo y Francesca (Infierno Canto V) realizado en aguatinta con una gran riqueza de texturas. También hizo pinturas con el mismo tema que utilizó para la exposición de la Royal Academy así como un cuadro con la escena de Ugolino y sus hijos.



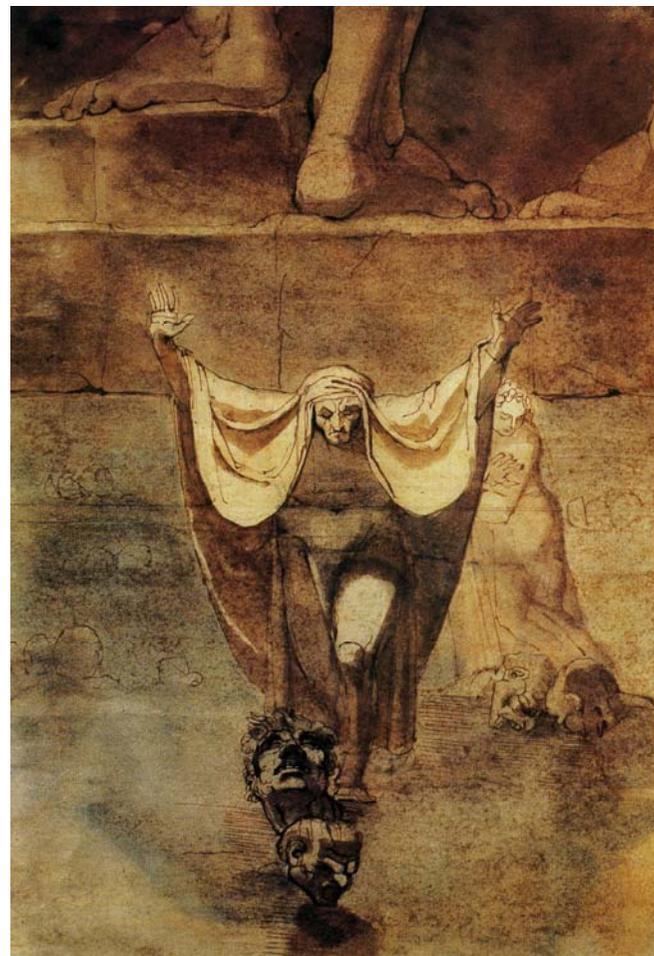
Fuseli. *Paolo y Francesca.* 1777



Fuseli. *El conde Ugolino en la torre con sus hijos.* 1805

Las figuras de Dante y Virgilio no permanecen erectas y casi impasibles como en las ilustraciones de Flaxman, sino que expresan mayor movimiento y emotividad con el horror de la escena que contemplan, siendo el más expresivo Dante, que en ocasiones se abraza a su acompañante horrorizado.

La composición de las escenas más dramáticas las realiza teniendo en cuenta la subjetivización de la mirada del espectador, la dramatización lumínica del espacio, la desproporción, y utiliza con frecuencia la representación del carácter violento de las tormentas y tempestades.



J. Fuseli. *Dante y Virgilio en Cocito.* 1774

Puede considerarse a Fuseli un innovador en la composición de las escenas que representa, consiguiendo que el espectador se coloque en escala en términos relativos de la imagen, que se sienta dominado por la escena misma. Esto tiene una intencionalidad emocional y subjetiva de la experiencia estética.

7.3. William Blake³⁵.

Nació el 28 de noviembre de 1757. Su infancia transcurre en el Soho de Londres, donde su padre trabajaba como sastre. El ambiente de los artesanos y pequeños comerciantes era de gran religiosidad lo que probablemente estimuló el sentido de espiritualidad del joven Blake, que creía en el efecto redentor de la creación artística. Curiosamente Dante también opinaba lo mismo sobre los efectos salvadores del arte.

Era un joven amante de la lectura, introvertido, que expresó mediante la pintura sus fantasías. Su iniciación al dibujo se produjo en la escuela de Henry Pars donde muchos pintores, escultores y arquitectos famosos se formaron en el dibujo clásico de estatua.

Se inició de forma temprana en la técnica del grabado ingresando como aprendiz en el taller de Wynne, uno de los más célebres grabadores de su tiempo. Después trabajó con un grabador para el anticuario James Basire, que le contrató para su taller. Utilizó esta actividad para superar su estatus y llegar a ser un pintor famoso. Su carácter perfeccionista le hizo aprovechar

³⁵ William Blake (1757-1827).

los contactos que su trabajo le proporcionó, con casas de subastas y personas influyentes que le dieron acceso a la alta sociedad.

Uno de los temas que le interesaban de manera especial eran los sepulcros de la Abadía de Westminster, que dibujó desde todos sus ángulos posibles y apreció las enormes cualidades estéticas de las tumbas. Del taller de Basire salieron muchos grabados con la temática de monumentos funerarios. Después realizó muchos trabajos sobre personajes bíblicos, Sansón, José de Arimatea...

Tras su admisión en la Real Academia en 1779, su figura artística se hace más nítida y comienza a relacionarse con los artistas de la época como John Flaxman y Thomas Stothard aunque se reveló contra las doctrinas neoclásicas del director.

Durante este periodo de pertenencia a la Academia realiza dibujos del natural. Había dos tendencias: una académica, continuadora del estilo de los fundadores y otra neoclásica adoptada por los artistas más jóvenes similar a las corrientes del gusto de los talleres romanos. Los artistas jóvenes querían aprender no solo de la antigüedad sino también de los grandes maestros del Renacimiento. Uno de los artistas admirados por el círculo de Blake era Carracci que había aprendido y asimilado los mejores estilos del pasado.

Partidario del ideal revolucionario de libertad y adversario de todo tutelaje moral y político, redactó en 1790 con *Desposorios del Cielo y del Infierno* una agria polémica contra los valores tradicionales del bien y del Mal, asimilados en alma y cuerpo. Considera que todos los valores terrenales

y las representaciones morales en este mundo se ven como invertidos en un espejo.

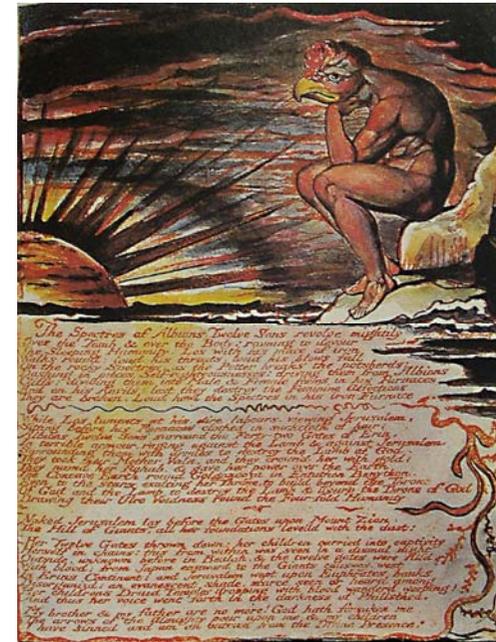


W. Blake. *Los buenos y malos ángeles.* 1793-94

El hecho de ser pintor y poeta facilitó que en su obra aparezcan perfectamente integrados el texto y la imagen. Esto se ve reflejado en obras como *Jerusalén* (ver página siguiente), *Libro de Job* o en *Cantos de Inocencia*, *Cantos de Experiencia* y *Libros Proféticos*, en donde las ilustraciones tienen entidad propia, aunque fueron realizadas para ediciones ilustradas.

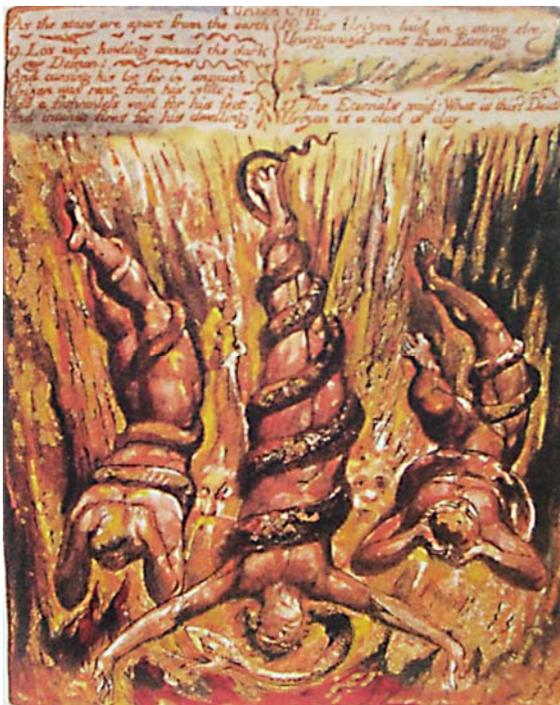
El libro que mejor refleja su visión del mundo y que más se acerca a la visión espacial de la Divina Comedia es *El libro de Urizen* en el que representa el sombrío escenario de la creación del mundo. Urizen es el nuevo Dios que gozaba de la eterna juventud, símbolo de la confianza y de la certidumbre para convertirse después en la duda destructora y la razón calculadora. Creó el cielo y el infierno, la luz y las tinieblas. En la ilustración

que mostramos en esta página aparecen Jehová, Satán y Adán que se precipitan al infierno estrangulados por las serpientes del Bien y del Mal.



W. Blake. *Jerusalén.* 1804-1820

A partir de 1825, la salud de Blake fue decayendo, hasta su muerte en 1827, aunque su trabajo en ese periodo fue igualmente intenso. Los grabados sobre el *Libro de Job*, es un proyecto que no llegó a concluir porque tal vez no quedó satisfecho con su realización. Parece ser que hubo otras manos que intervinieron en el fuerte colorido de las acuarelas, el resto de las cuales pertenecen claramente a Blake.



W. Blake. *El libro de Urizen.* 1794

En 1824, Blake empieza a trabajar en las acuarelas sobre Dante³⁶, tenía sesenta y siete años y utilizó un cuaderno grande de folios para dibujo. El atractivo que Blake encontró en su trabajo relativo a la Divina Comedia, era que le permitió agrupar y desarrollar monstruos y repelentes conceptos que ninguna obra le habría permitido. Murió 3 años más tarde el 12 de Agosto de 1827, dejando una serie completa de dibujos numerados, que fueron pensados para ser solo dibujos preliminares. A partir de estos, Blake

³⁶ Al final sólo siete grabados inacabados, fueron producidos y publicados tras la muerte de Blake.

desarrolló una faceta como grabador ya que hasta el momento solo había realizado 7 grabados y la mayoría estaban inacabados.

La tarea fue emprendida por encargo de John Linnell, un joven artista que Blake había conocido en 1818 y con quien mantenía una relación de amistad. La amabilidad que Linnell mostró a Blake es bien conocida, no solo la soledad sino la extrema pobreza de los años más difíciles de la vida de Blake hicieron de este apoyo algo importante para el artista. Linnell también le sugirió que grabara una serie de planchas que estuvieran basadas en los dibujos que había hecho para ilustrar el *Libro de Job* y asumió la responsabilidad de darle pagos regulares según realizaba el trabajo. Cuando las ilustraciones para el libro de Job finalizaron, Linnell le encargó la realización de una serie sobre la Divina Comedia de Dante, para que Blake continuara con su labor y su empleo.

Hay, sin embargo, testimonios para determinar la fecha de este encargo. Sabemos que con 65 años de edad, en 1824 y medio enfermo, seguía trabajando sobre la Divina Comedia tumbado en la cama. Los dibujos, aproximadamente 100, se realizaron durante su enfermedad en solo 15 días. Blake usaba la traducción hecha por el Rev. Henry Francis Cary. Además aprendió italiano en un curso de solo unas cuantas semanas para poder leer el texto original de la obra de Dante. Es imposible decir exactamente cuando Blake comenzó los grabados de sus diseños, sin embargo parece improbable que hubiera comenzado con una nueva idea de grabados hasta que no hubo terminado con el libro de Job que fue completado al final de 1825.

El primer testimonio que tenemos acerca de los grabados se nos muestra en una carta de Blake a Linell fechada el 2 julio de 1826. Durante los próximos 10 meses hay un gran número de referencias a ellos que han sido preservados (en 1827 Blake menciona las pruebas que había escogido para 6 planchas y que estaba empezando el grabado séptimo)

El acuerdo entre Blake y Linnell era que el primero realizara los dibujos, haciendo tantos o tan pequeños como el quería, y que Linell le pagaría unas dos o tres libras a la semana, dependiendo de su necesidad, hasta que estuvieran acabadas. Al final sólo cobró un total de 113 libras, 5 chelines y 6 peniques; la última paga se realizó el 2 de Agosto de 1827, tan sólo 10 días antes de la muerte de Blake. Por otra parte se realizaron unas declaraciones del hijo de Linell de que su padre pagó a la viuda de Blake una suma de 26 libras por cuenta de los dibujos.

Como Linnell había encargado las ilustraciones de la Divina Comedia a Blake, los dibujos y las planchas de cobre pasaron a su posesión cuando murió el artista, aunque fueron poco conocidos y rara vez vistos fuera del círculo de Linell. En 1862, William Michael Rossetti, fue contratado para preparar un catálogo de la obra completa de Blake, pinturas y grabados para el 2º volumen de la *Vida de William Blake* de Alexander Gilchrist. Linnell murió en 1882 y los dibujos y planchas continuaron en posesión de la familia. En los años en los que los dibujos pertenecieron a la familia Linnell, hubo sólo 2 ocasiones en las cuales se realizó una selección limitada para una exposición que fue mostrada públicamente: en la Royal Academy en 1893, y en la Tate Gallery en el otoño de 1913. La última exposición también fue

mostrada en la mitad de 1914 en el Whitworth Institute, Manchester, en el Nottingham Castle Art Museum, y en la National Gallery of Scotland, Edimburgo.

Los dibujos fueron vendidos en la casa de subasta de Messrs, Christie, Manson y Woods el 15 de Marzo de 1918, y fue así como los herederos de Linell se desprendieron de sus colecciones de Blake. Los dibujos de Dante fueron adquiridos a un valor de 7.300 guineas. Después de la venta, la mayoría de las series fue dividida entre un número de museos públicos en donde se encuentran ahora: The National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia en donde se encuentran 36 ejemplares, The Tate Gallery, Londres, 20, The British Museum 13, The City Museum and Art Gallery, Birmingham 6, The Ashmolean Museum, Oxford 3, y Royal Institution of Cornwall, Truro 1. Veintitrés fueron adquiridas privadamente por Grenville Lindall Winthrop de Nueva York quien los legó al Fogg Museum of Art de la Universidad de Harvard en 1943. Las planchas de cobre fueron finalmente vendidas por los Linnells, y están ahora en la colección de Lessing J. Rosenwald de Jenkintown, Pennsylvania.

Hay 102 dibujos de la serie de la Divina Comedia de Dante, de estos son 69 del Infierno, 20 del Purgatorio y 10 del Paraíso. De los últimos, tres son considerados como extras: el número 101, se trata de un diagrama esquemático de los círculos del Infierno y los otros dos números 100 y 102 tratan del análisis de la segunda parte, también probablemente referida al Infierno. Sin embargo hay que tener en cuenta que su muerte interrumpió la producción de otros dibujos. En total son de los más significativos proyectos inacabados de Blake, ya que muestran un poder extraordinario y una gran imaginación, que son de los mayores logros del artista.

Los dibujos están hechos en papel de acuarela que mide 52x37cm. A pesar de que todas las hojas son de la misma medida, están orientadas de forma diferente; ya que 63 de ellos ocupan la página de forma horizontal, mientras que 39 son verticales. Blake realizó sus ilustraciones originales de forma muy esquemática con lápiz. Cuando las composiciones comenzaron a tomar forma y eran de su agrado, comenzó a trazar las líneas con más detalle. En el proceso posterior utilizaba tinta para contornear, normalmente con un pincel fino.

Las series de la Divina Comedia tenían que ser publicadas como grabados pero, como hemos comentado, debido a la muerte de Blake en 1827 solo 7 planchas fueron impresas y solo los dibujos estuvieron en diversas etapas de acabado. No obstante, con 102 acuarelas como serie principal y dibujos adicionales asociados se puede decir que fue una labor lo suficientemente amplia.

Cuando Blake expuso sus dibujos para la Divina Comedia, el libro se empezó a leer más en Inglaterra que lo que se había hecho anteriormente. Su riqueza y evocativo texto, y en particular la expresividad de la visión del Infierno, provocaron en otros artistas de la segunda mitad del siglo XVIII como Joshua Reynolds y Henry Fuseli, como quedó antes expuesto.

En 1814 se completa una traducción en inglés de la Comedia de H. F. Cary que hizo posible que una generación de poetas románticos y artistas, como Coleridge, Keats, Shelley y el pintor francés Eugene Delacroix, pudieran trabajar con esas traducciones.

La primera mención que se hace de una labor de traducción al inglés de algunas partes de la Divina Comedia, fue para el artista Jonathan Richardson, quien realizó una versión de la trágica historia del Conde Ugolino (Infierno 32) en 1719. Chaucer había previamente presentado la historia al inglés parafraseándolo en las Historias de Canterbury. Así el episodio de Ugolino se vio favorecido con anteriores traducciones a la obra completa, lo que explica que este canto sea de los más representados por los artistas. Parece que Blake conoció el trabajo de Dante sobre el 1790; a él le resultaba familiar el poeta italiano a través de sus amigos y conocidos.

Según el diario de Blake, Henry Crabb Robinson nos cuenta que el artista estuvo usando la traducción de H. F. Cary (probablemente con la edición de 1819), cuando Robinson le visitó el 17 de diciembre de 1825. Blake que había aprendido italiano para poder leer el trabajo de Dante en el original, usando una edición italiana de la Divina Comedia (quizás la de 1564, que incluye muchas ilustraciones realizadas en xilografía).

Los dibujos de Blake que van más lejos que la simple representación del texto de Dante han sido objeto de debate. En sus anotaciones y sus conversaciones con Crabb Robinson sobre el tema, se subraya que los puntos de desacuerdo fundamentales de Blake en el tema de la visión del poeta, fueron en términos generales que él no aprobaba el texto vinculado a la ortodoxia de la Iglesia Católica Romana: “Dante vio diablos donde yo no veo ninguno, yo solo veo lo bueno”.

Blake acentúa la preocupación de Dante por la venganza y sus enemigos están en su interior, al igual que su salvación, lo que podrá ser resuelto tan solo por sí mismo. Todo esto queda de manifiesto tanto en la acuarela como en el grabado de Paolo y Francesca, en la que vemos a Paolo que se eleva hacia Francesca para salvar un pequeño torbellino que sale de la figura postrada de Dante. Los amantes infelices representan la lucha del cuerpo y del espíritu de Dante, que viene simbolizada con la corona de espinas que porta en la cabeza (ver página 101).

Para Blake, Dante era un ateo, un simple político que solo se ocupaba de su mundo y que como en el caso de John Milton en su vejez volvió a acercarse al Dios de su niñez. El artista tiene también otros reparos fundamentales de la *Divina Comedia*. No estaba de acuerdo con las ideas de venganza de los cristianos que aparecen en el *Infierno*, así como que la idea del mal, reflejada por Dante era una visión particular suya. Dos de los dibujos de Blake, por ejemplo, están anotados con comentarios que son muy críticos con el materialismo perceptivo de Dante y su preocupación con el juicio y la venganza.

Para el artista el perdón de los pecados era fundamental en las enseñanzas de Jesucristo, y así en el origen de la cristiandad. El tema, fundamental en las acuarelas del Infierno, varía dependiendo del autor. En el caso de Flaxman, Dante y Virgilio, son como ángeles que descienden al Infierno; mientras que en el caso de Blake, la representación de Dante es una lucha contra sí mismo. Los demonios no atacan a sus protagonistas, sino que se destruyen a sí mismos.

La acuarela de “*Dante y Statius Durmiendo, Virgilio Observando*”, es el inicio donde Dante se siente esclavizado por Beatriz y se muestra una visión del Paraíso, en donde aparecen imágenes con representaciones de paisajes muy atractivos, pero que no nos debe confundir con que todo ello supone la representación del camino a la eternidad.

Mostrar la naturaleza de una forma tan equilibrada, puede llevarnos a equivocaciones. Esto se observa muy bien en las acuarelas “*Beatriz dirigiéndose a Dante*” o “*La meretriz y el Gigante*” con un sentido crítico de la obra, algo poco común en la ilustración que trata de ser fiel al texto.



W. Blake. *Purgatorio*. Canto XXXI

Las acuarelas del Paraíso, pueden ser interpretadas como las que corresponden a un ateo, es decir, que Dante se encuentra con Dios en su última parte, pero el autor no estaba absolutamente de acuerdo con lo que se

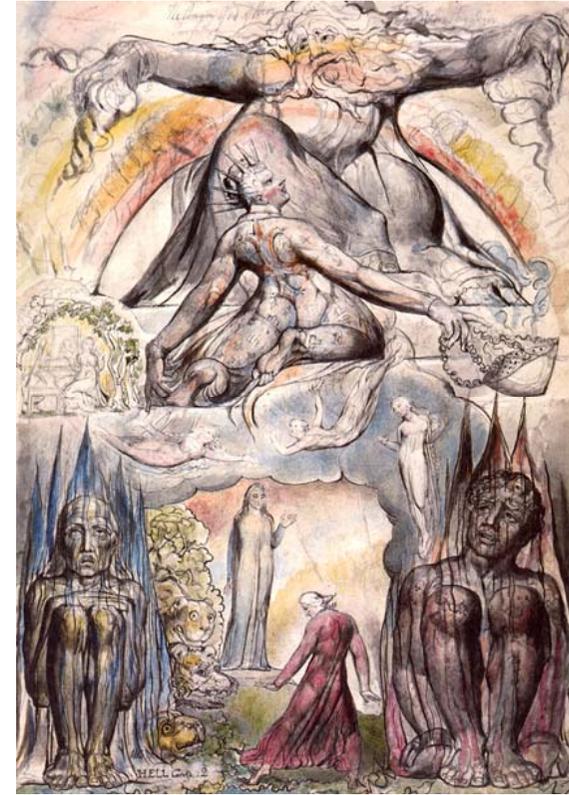
describe en la obra literaria, como aparece en algunos de sus bocetos inacabados, aunque no por ello llegue a repudiar la iglesia católica como institución.

Dentro de los dibujos en acuarela la elección del color es a veces significativa. En las series, por ejemplo, Dante va vestido de rojo, y Virgilio de azul. Blake asoció estos colores con Ulva y Los, dos de los cuatro Zoas, que representan los cuatro aspectos fundamentales del hombre. En los escritos de Blake, Ulva representa las emociones y Los la imaginación creativa, ambos aspectos son esenciales en el artista, dado que Blake vio la imaginación como con un significado primario a la salvación dentro de este mundo materialista, él parece sugerirnos que Virgilio (imaginación) es la guía de Dante (emociones) a través del Infierno (Tierra).

La mayoría son puramente respuestas artísticas al texto de Dante (ver por ejemplo, Geryon transporta a Dante y Virgilio hacia el Malebolge (pág.122) y Cerbero (pág. 107). Otras son interpretaciones más sutiles al poema dantesco, (La misión de Virgilio(pág. 63), El Círculo de los Lujuriosos (pág. 101), Beatriz dirigiéndose a Dante en el Carro(tomo II pág. 72), y la Reina del Cielo y la Gloria(tomo II pág.126).

Blake alude a un anterior Dante con referencias al imperio romano y al Papado de Roma (Infierno II, líneas 21-6) ya que da a la figura de Dios pezuñas y rayos, referencias visuales de Júpiter, la principal deidad del panteón clásico. A través de este significado Blake sugiere que el tirano y la venganza del antiguo dios romano encuentra su descendiente directo en el Dios de la Cristiandad, representado por la Iglesia en la tierra. En cualquier

caso, Dante el peregrino encuentra la salvación al volver a su iglesia. Blake nos advierte que seamos cautelosos con la Divina Comedia en su totalidad.



W. Blake. Infierno. Canto II

La obra que realizó Blake para la Divina Comedia, encierra rasgos particulares distintos a los dos autores anteriores, Flaxman y Fuseli, mucho más fieles al texto aunque con ausencia del uso del color. Por otra parte Blake parece estar preocupado por reflejar las escenas o espacios en donde se

encuentran los personajes, más que una idea global y mística como es el caso de otros autores como Botticelli.

Sin embargo sí es importante fijarnos en el uso del color que emplea Blake para sus ilustraciones, en donde personajes y escenas parecen tener una unión casi perfecta.

Por otra parte encierra una poética casi más romántica en cuanto a la situación que da Blake a la escena, situándose su autor de un modo más indirecto, como si se tratara de un sueño. Por ejemplo en la escena del Purgatorio de Lía y Raquel (tomo II. Pag. 65).

Los trabajos de ilustración de William Blake sobre la Divina Comedia no fueron valorados en su momento pero hoy en día las acuarelas de la Biblia o de la Divina Comedia son consideradas de gran interés y se exponen en los mejores museos.

7.4. Gustavo Doré.³⁵

La Divina Comedia con las ilustraciones de Gustavo Doré es una de las más conocidas y con mayor difusión, pudiéndose encontrar en cualquier librería a precio de saldo.

Gustavo Doré fue un dibujante, pintor y grabador que nació en Estrasburgo y murió en París. Realizó un enorme trabajo como ilustrador³⁶,

³⁵ Gustavo Doré (1832-1833)

³⁶ Se cuenta que afirmó Doré: “J’illustrerai tout!” (Lo ilustraré todo).

confeccionando xilografías y grabados para obras tan importantes como el *Quijote* y *la Biblia* y para autores como Rabelais, Perrault y Dante. También realizó las ilustraciones de libros de viajes como el conocido *Viaje por España*, con ilustraciones románticas tan conocidas como las de la Alhambra.

Se dedicó también a la pintura con realización de paisajes al óleo, en la misma línea romántica de su obra gráfica.

Las ilustraciones en casi todos los casos son xilografías y grabados de gran formato en blanco y negro y de estilo romántico con grandes diferencias entre las ilustraciones para unos escritores y otros pues es un autor que recibe gran influencia de las ilustraciones anteriores de cada obra.

Para la Divina Comedia realizó 100 xilografías que tienen su comentario en la hoja de la izquierda del libro con la ilustración a la derecha. Aunque el formato es vertical y los textos son solo resúmenes de la obra de Dante, tiene gran relación con la obra de Botticelli, aunque en este último artista el formato es horizontal y la ilustración, se corresponde con una hoja en la que se escriben los cantos íntegros de la obra dantesca.

Existe en ambos el mismo afán pedagógico que en el caso de Doré se consigue especialmente. Las xilografías son, como toda su obra, románticas y a veces transmiten sensaciones de miedo y grandiosidad con mucha fuerza. Son quizá de toda la obra gráfica estudiada las más ilustrativas aunque no las que más me gustan. En el proceso de identificación de escenas a dibujar este autor clarifica el momento en relación con el texto.

Los personajes son fácilmente identificables, Dante aparece con túnica y su sombrero con orejeras y laureado, Virgilio también laureado se representa con melena rizada y una túnica más amplia que en el caso de Dante (ver página 94). Lucifer lo dibuja como un murciélago alado gigante con cola y curiosamente en la última ilustración tiene una sola cabeza no con tres como en Botticelli y otros ilustradores. Como en todos los casos aparece comiendo traidores y con una escenografía impresionante. La ilustración de este artista que me parece más impactante es la que representa el lago helado con cabezas en donde se encuentran Dante y Virgilio a los traidores (ver página 28).

Aunque son dos autores de estilos totalmente distintos presentan muchas coincidencias en la representación que hace Flaxman de los personajes y con Fuseli en relación con las escenas más románticas. A pesar de que no es la obra de mayor calidad de las estudiadas hay que valorar la facilidad que tiene el autor para poner en escena un texto.

7.5. Rodin

Uno de los escultores que más utilizó el tema de la *Commedia* como argumento para la realización de gran cantidad de esculturas en mármol y en bronce es Auguste Rodin. Su obra está tan ligada al poeta florentino que en su tumba se colocó una réplica de “*el Pensador*” que como se sabe es Dante Alighieri.

La Dirección de Bellas Artes francesa le propuso al escultor la realización de una gran puerta decorativa *La puerta del Infierno* para la Exposición Universal de 1889 que estaba destinada al Museo de Artes Decorativas. Rodin pensó que esta puerta debería ir adornada con bajorrelieves inspirados en la *Divina Comedia* de Dante, con más de 6 metros de alto y con abundantes figuras. Se había pensado en un principio dividirla en paneles como la puerta del Paraíso de Baptisterio de Florencia y en los primeros bocetos del artista se observa esta disposición. Pero a partir de la segunda maqueta se suprimieron las divisiones y se limitó el tema exclusivamente al Infierno, para la que Rodin hizo muchos dibujos, estudios y maquetas. Los moldeadores fueron Guioché, padre e hijo, y después Paul Cruet que montó en 1889 la maqueta de *La puerta del Infierno* destinada al futuro Museo Rodin, que posteriormente se depositó en el Museo d’Orsay en 1986.

Los trabajos realizados por los Guioché eran de gran calidad, capaces de vaciar esculturas enormes con un espesor extremadamente fino de yeso, se dice que el pensador podía ser levantado por un solo hombre. Las diferentes figuras de esta puerta representan el Infierno dantesco: *El Pensador, Francesca, Ugolino y sus hijos* con una delicadísima expresión en las cabezas y torsos así como otras escenas de condenados La pequeña *Sombra* de la puerta del Infierno, que debería de servir de modelo para la realización final no tenía manos para expresar que se hubieran quemado en la hoguera del Infierno. Rodin al fin puso manos a la figura por evitar interpretaciones erróneas de la obra.

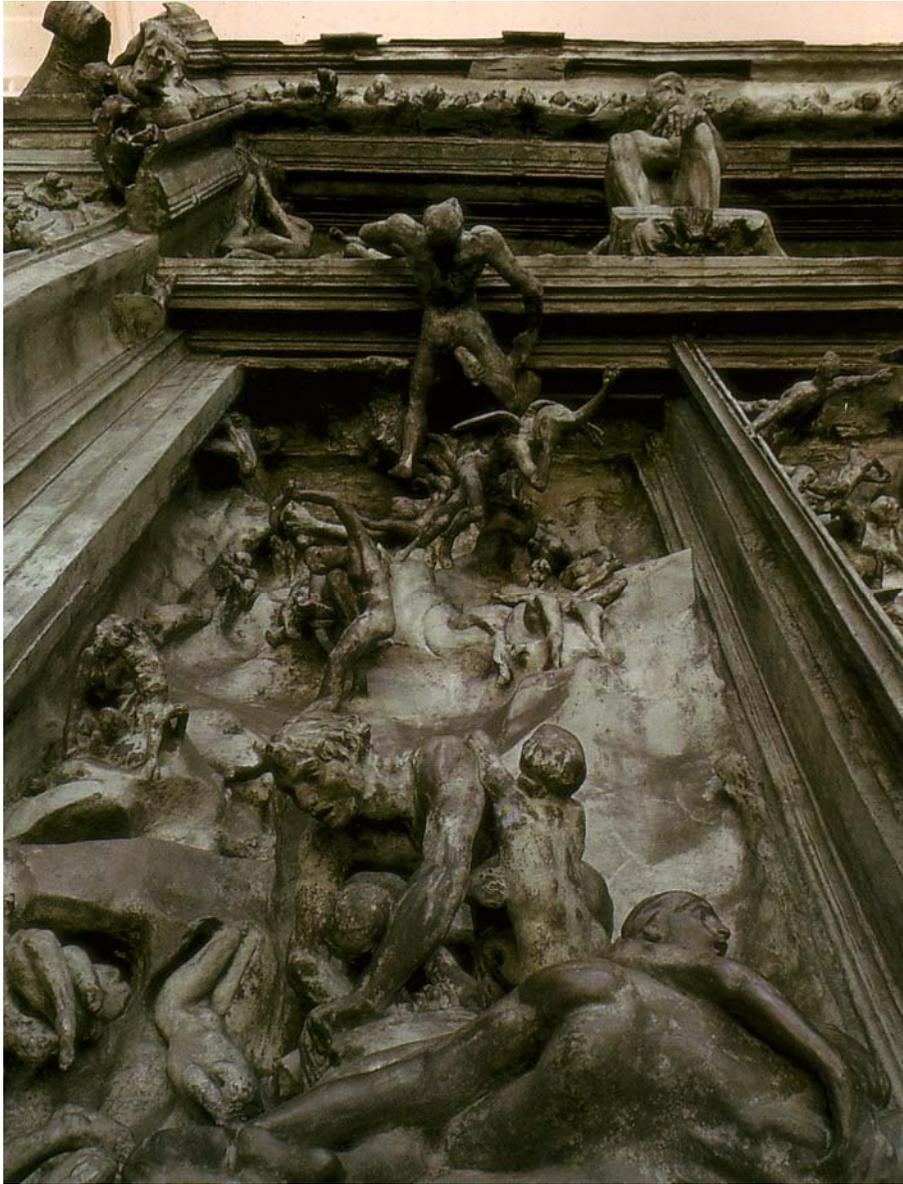
Su prolífica obra se debe principalmente a que es tal vez el último artista que trabajó en un taller como el de los maestros de la Edad Media o del Renacimiento. En su estudio trabajaban hacia 1900 más de 50 personas. En Meudon ciudad cercana a Paris, tenía su taller en un ambiente rodeado de jardines con un espacio luminoso y alegre. Siempre trabajaba con otras personas que moldeaban, preparaban el mármol, los moldes, él hacía el diseño y generalmente remataba las piezas de mármol y supervisaba las fundiciones.

Las figuras debían hacerse con extrema rapidez pues habiéndose encargado en 1888, se debían exponer para la Exposición Universal que se inauguraba el 6 de Mayo de 1889, por lo que algunas figuras como el *Beso*, que representa el episodio de Paolo y Francesca de Rimini se hicieron directamente al tamaño definitivo. De esta escultura existe una realización en mármol y otras en bronce. *La puerta del Infierno* no llegó a realizarse en su forma definitiva pero existen multitud de esculturas realizadas para esta magna obra que ocupan un lugar importante del Museo de Rodin. Solo conservó algunos personajes identificables del poema: *Paolo y Francesca*, *Ugolino y sus hijos*, las *sombras*, *el Pensador* que es el propio Dante en el centro. Algunas de estas figuras se convirtieron en figuras independientes con entidad propia, o en grupos como el caso de Ugolino. La puerta se expuso 1900 sin las figuras y la maqueta que actualmente se encuentra en Meudon es de yeso. Las 3 primeras puertas en bronce se realizaron entre 1925 y 1930 y se encuentran en Filadelfia, Tokio y Paris.



Auguste Rodin. *La puerta del Infierno* (maqueta) 1880.

Museo Rodin. Paris

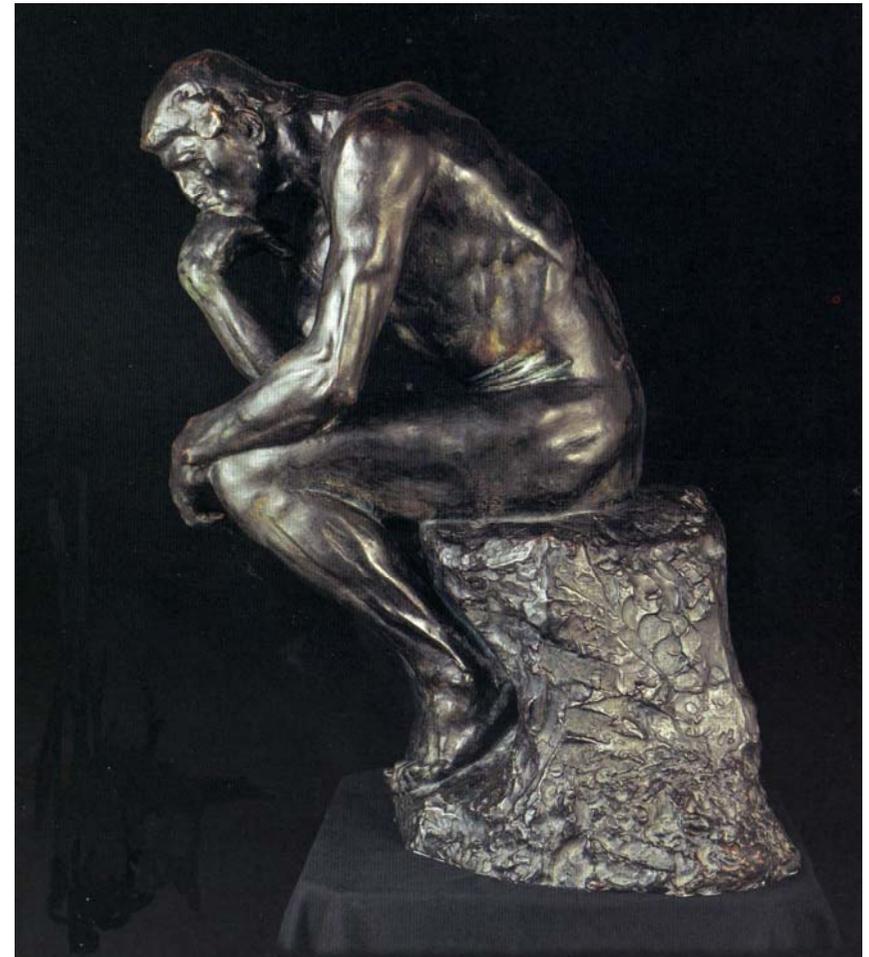
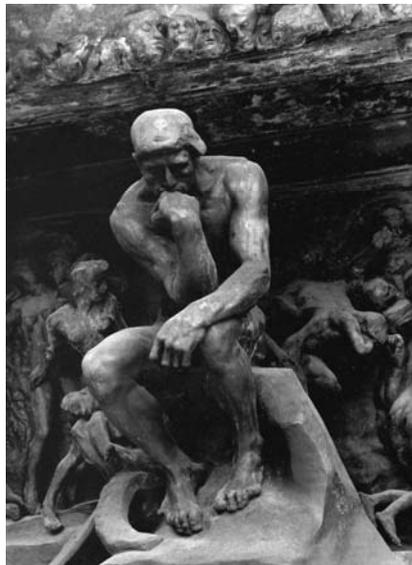


Rodin. *Puerta del Infierno.*

A partir de 1880 fecha del encargo de *La puerta del Infierno*, Rodin pensó en incluir en la composición una figura de Dante que dominara la puerta y contemplara bajo sus pies el desarrollo de la tragedia de la Divina Comedia. Esta figura originalmente titulada *El poeta* se convirtió en el pensador.

Su tamaño original, 71 cms de altura colocado bajo *las tres sombras*, presenta una vigorosa musculatura inspirada en el *Torso del Belvedere* como se puede ver en los bocetos del escultor. Posteriormente ante el éxito de la escultura se hicieron otros ejemplares de menor tamaño, 37 cms de altura.

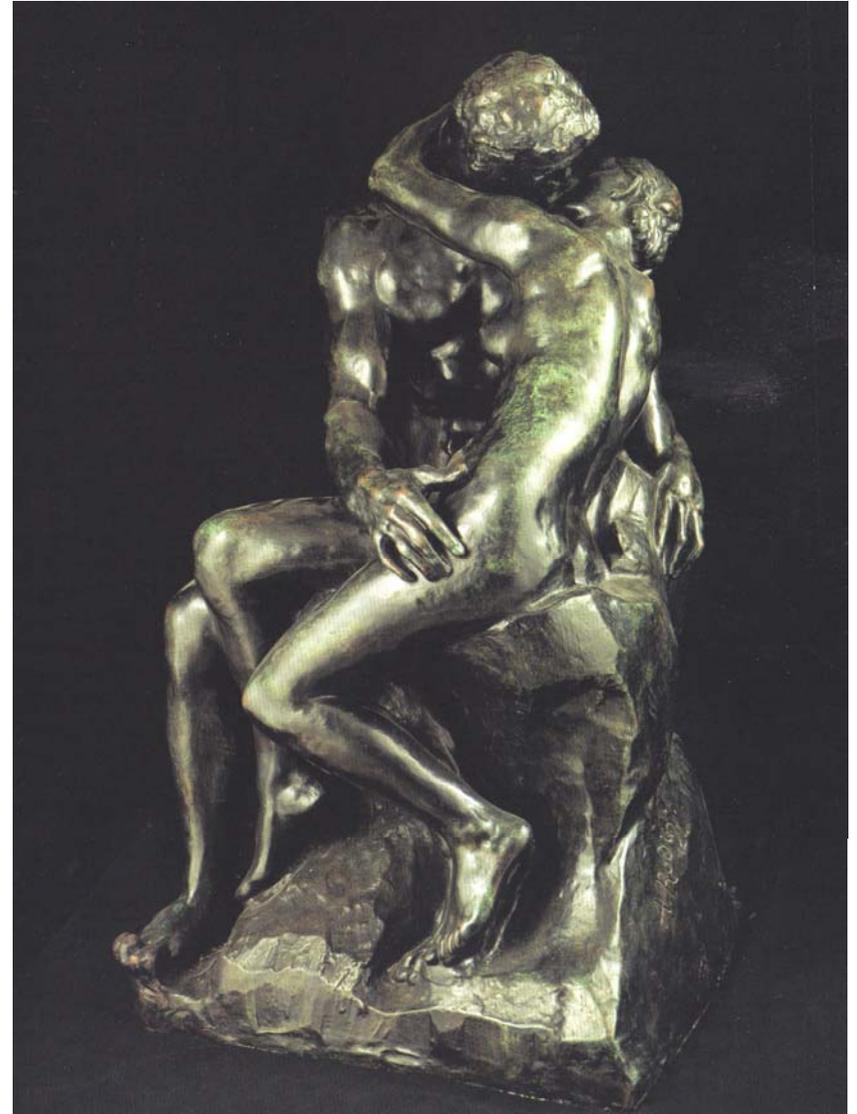
Al igual que otras figuras de *La puerta del Infierno*, el pensador había adquirido su propia autonomía. La escultura fue instalada en el Museo Rodin en 1922 y otro *Pensador* se colocó sobre la tumba del escultor en Meudon.



Rodin. *El pensador.* 1880. Bronce. Fundición Georges Rudier
(71,5 x 40 x 58 cms)

Concebido para la puerta del Infierno, el grupo se llamo inicialmente *Francesca de Rimini*, pero la crítica lo tituló el beso. En realidad se trata de una representación escultórica del Canto V del Infierno, de Paolo y Francesca. Después de ser sorprendidos por el marido de Francesca fueron ajusticiados y condenados a errar eternamente empujados por vientos en el segundo Círculo del Infierno, donde Dante en su visita a los reinos de ultratumba los encontró; están situados en el centro en el batiente izquierdo. Se realizó una ampliación en mármol que se expuso en 1898, junto con la obra de Balzac.

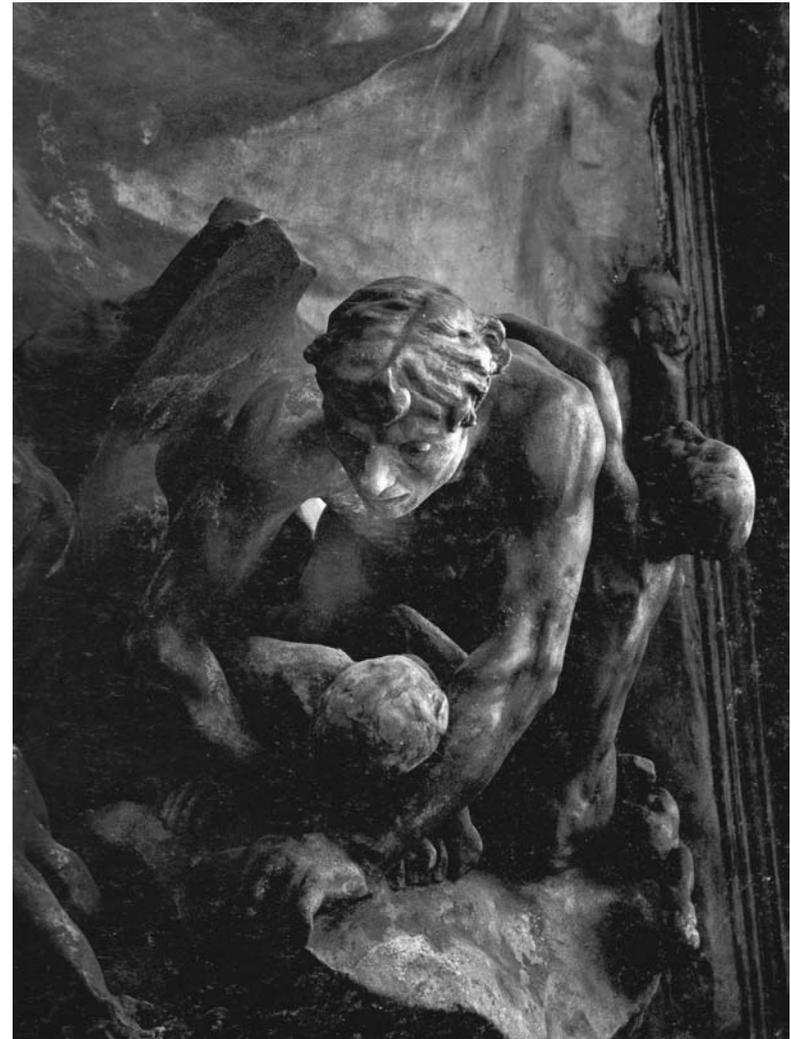
El beso tuvo mucho éxito y se hicieron varias copias en mármol que se encuentran en diferentes museos.



Rodin. *El beso.* 1882-86. Bronce. Fundición Georges Rudier (85,5x51x54, 5 cms)

De las representaciones artísticas de la Comedia, el pasaje del Infierno en el que se relata el castigo del conde Ugolino, es quizá el más rico de la iconografía dantesca. Existen muchas obras de este tema en pintura, escultura y las ilustraciones del mismo son a veces de gran dureza al querer expresar el canibalismo de un padre con sus hijos.

Rodin incluyó este pasaje en la parte inferior de la puerta izquierda, en la que aparecen rostros angustiados de enorme dramatismo, como *El pensador* y *El beso* adquirieron independencia de la misma, aunque las esculturas más expresivas y de mayor impacto son los relieves ejecutados para la puerta.



Rodin. La puerta del Infierno. *El Conde Ugolino con sus hijos.*

7.6. Picasso.

Son muchos los autores que han ilustrado la Divina Comedia, pero también hay una gran cantidad de artistas que aún no habiendo creado obra específica para la Comedia, su creación tiene una relación directa con la obra de Dante.

Este podríamos decir que es el caso de Picasso que entre los personajes que utiliza con frecuencia están algunos mitológicos como Minotauros o Centauros muy tratados en diferentes soportes: grabado, dibujo escultura y cerámica. Como en el caso de Dante, esta utilización se puede considerar una búsqueda de las raíces de la civilización mediterránea.

Además, en estos elementos mitológicos, como por ejemplo en algunos minotauros, se observa una vuelta al clasicismo, de donde toma sus influencias, pero no en el arte del siglo V ateniense sino en modelos de la antigüedad preclásica.

Entre los años 1947-1949, en Vallauris, quiso revitalizar una industria ancestral del lugar y propició debates sobre los valores tradicionales mediterráneos que se relacionan con la artesanía. Será en la cerámica donde aparecerán estos personajes, como modelos cicládicos.

Su labor como ceramista al elaborar estas figuras mitológicas y muchas otras de distinta índole son interesantes pues en esa época en la que se daba: toda confianza en la era maquinista y en la sociedad tecnología

yacía gravemente quebrantada, por lo tanto la cerámica supone una vía de desahogo para la nostalgia nacional de una era premecánica y preindustrial.

Las formas que dio a esas figuras tienen su origen y desarrollo en los avances de otros pintores, escultores y ceramistas, de los que Picasso fue adquiriendo sus valores y tomándolos como propios. Así las deformaciones que en ocasiones da a sus figuras se asemejan a algunas de las imágenes femeninas monstruosas de Miró porque aunque puedan parecer autores muy distintos, hay similitudes que también se dan en sus series de minotauros, centauros y demás figuras mitológicas que aparecen en los pasajes de la Divina Comedia.

Estos seres son pertenecientes al mundo de la cultura mitológica griega y se ven reflejados en la *Commedia* como habitantes de uno de los Círculos del Infierno o del Purgatorio (los centauros aparecen en el Canto XII del Infierno y en el Canto XXIV del Purgatorio y el Minotauro en el Infierno Canto XII).

En la literatura existe también una utilización de seres mitológicos. Platón en su obra *Timeo* nos habla de la costumbre de los íberos de acosar toros, como algo asociado a la mitología mediterránea. Y por último está la leyenda, que nos narra que tras vencer al minotauro, Teseo representó de forma simbólica el esquema del laberinto, en donde había acabado con la vida del minotauro.

Los surrealistas sentían gran atracción por la figura del minotauro, porque en él descubrían ciertos aspectos: anti-natural, sobre-humano, surreal, así como un elemento que rompe los límites de lo irracional para poder hacer frente a los dioses, y de esta forma lo asociaban a la idea de libertad absoluta que ellos necesitan y a la de violencia sin normas. Sin embargo para Picasso, éste era un símbolo muy humano, que tenía cierto parentesco con el toro de lidia español.

Así esta imagen del minotauro será representada a lo largo de toda su vida recuperando, destruyendo y reelaborando imágenes, que parten de un transcurso de tiempo que no es fijo sino que se construye a base de representaciones o como el mismo Picasso decía que en el arte no hay pasado ni futuro.

El cubismo que se desprende de las ilustraciones de la tauromaquia es en un primer momento un tipo de investigación formal. Pasada la segunda mitad del siglo, desarrolla todo su trabajo, del que decía que su arte era una suma de destrucciones, en torno a una serie de ideas que él mismo elevará a la categoría de mitos. Esos mitos tienen su referente en la idea del toro, y están enraizados de forma fiel en la época antigua, en la que se abrazan distintas tradiciones: los frescos cretenses o los bronceos mallorquines, referentes de la corrida andaluza estos últimos, así como los bous catalanes o los de los guardianes de la Camarga provenzal.

En la obra de Picasso, el minotauro aparece en ocasiones como una figura segura de sí misma y con gran fortaleza, y en otras en cambio como alguien que sufre de ceguera o está lisiado, desvalido, y necesita de la ayuda

de los demás. Es por esto que al ser tan amplio el discurso de este personaje y los registros que tiene, lo hace poderoso y magnífico en sus distintas facetas.

El elemento más sugerente en sus minotauros es el de enfatizar la cabeza, porque en ella se dan impulsos incontrolados y es donde hay acciones reprimidas que a Picasso le interesa representar. En algunas ilustraciones para la Comedia, como la de Doré correspondiente al Canto XII también aparece con una cabeza enorme (ver página 115)



Picasso. Maqueta de la portada de “Minotauro” (detalle) 1933

Por otro lado en la excursión que hizo a España para dibujar escenas de corridas de toros le supuso, por un lado, un motivo de inspiración en su obra y por otro el contacto con grandes figuras de la época que le marcaron y le ayudarían a definir sus cuadros; entre ellos están: Victoriano de la Serna,

Domingo Ortega, Garza, El Soldado, Joselito, Belmonte... Estos le ayudarían a describir con más soltura sus cuadros de corridas de toros.

Esta serie de los toros influyo en su representación del minotauro, porque a diferencia del toro (que para un aficionado podría ser símbolo de fiesta), podría también tener el de un ser que ha sido vencido y que tras ser atravesado por el estoque sus iras se engrandecen y se presenta como ser mitológico. Aquí tenemos una faceta del toro dolorido pero que muere con dignidad, valentía y coraje. Así el Minotauro se nos muestra como un ser que se engrandece ante las dificultades, que disfruta con los placeres de la vida, fuerte y robusto. Incluso, en contraposición a esta última idea, a veces se nos presenta ciego y sin muchas fuerzas para seguir con su vida que se le ha otorgado tantas veces de gran héroe.

Picasso hace uso de temas que ya había tratado en las tauromaquias para la concepción del *Guernica*, en conceptos tales como la dicotomía que se da entre la fuerza bruta y la inocencia, que aparece representado por cada uno de sus personajes en este gran “friso” de ocho metros. Así a los animales de grandes dimensiones se les asocia a la brutalidad y aquellos que están cargados de una positividad con distintas virtudes y llenos de belleza, van más acordes con la figura femenina. Por esto al toro y el caballo se les asocia con ideas de violencia y a la mujer, respectivamente, con una humanización que debe llevar para poder sobrevivir en toda esa tragedia de dolor y dureza.

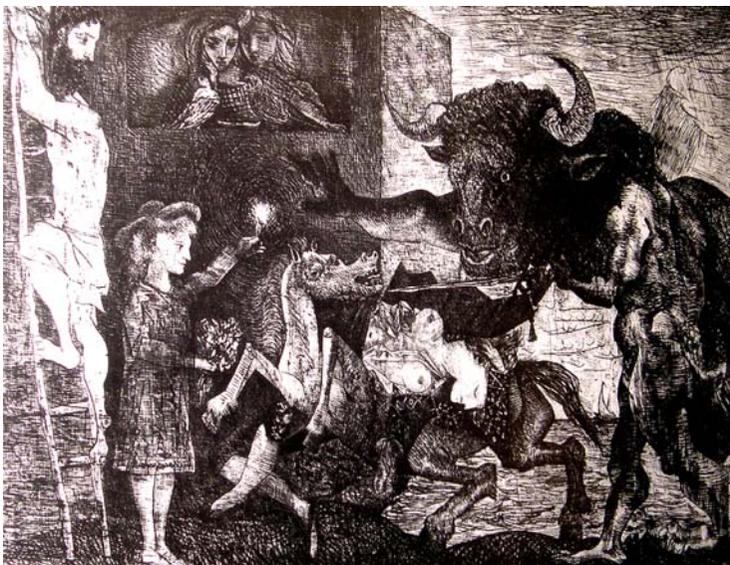
Estos rasgos del *Guernica* se repetirán en sus series de la *Tauromaquia* y en el *Rapto de las Sabinas* y serán, por tanto, temas recurrentes en la obra posterior de Picasso, como es el caso de un precedente

en la mitología de la Minotauromaquia, aguafuerte de 1935, en la que el minotauro, representado como una gran figura fuerte, grande y sombría, acaba de abrir el vientre de un caballo, que se le identifica como una víctima y con la figura de la mujer de bellas formas en las tripas de dicho animal.



Picasso. *Minotauro y caballo.* 1935

Durante diez años de trabajo sobre este personaje de la mitología griega, realizados entre los años 1928 al 1937, hay todo tipo de representaciones que están dotadas de distinto significado, en algunos dibujos: el paso de la vida a la muerte con la barca de Caronte de Dante, también aparece el Minotauro, mezclado con vivencias personales del artista y por último uno en que nos lo muestra derrotado, destrozado, guiado por una niña (en una serie de grabados, en la que la figura que aparece de guía se ha asociado a Mariè-Thérèse, la cual a veces también aparece como protectora frente al minotauro desvalido, destrozado o ciego).



Picasso. *Minotauromaquia.* 1935

En cuanto al interés que muestra por obras de la antigüedad su personaje trasciende a una dimensión dionisiaca, que se centra en el minotauro, Picasso no tiene mucho interés en describir al resto de figuras protagonistas, como Teseo, Pasifae o Ariadna y tan sólo la representación de una joven nos informa sobre el futuro del rey de Atenas. Desde este momento el minotauro, ya no es un símbolo de la represión, que el conocimiento debe anular para transformarse en el hombre digno con ese nombre. Por tanto, Picasso dota al Minotauro con otro carácter en el que mantiene su dimensión mítica, consigue escapar de su destino y da un mayor valor plástico a los acontecimientos o aventuras que se dan en el laberinto.

El gran interés que presenta Picasso en relación a la obra del artista florentino, se basa, no solo en su capacidad de utilizar distintos soportes con

una gran calidad en el acabado, sino también en la posibilidad que ofrece su obra de estudiar el minotauro como un personaje con facetas o personalidades muy distintas.

7.7. Dalí.

Su obra comienza en 1914 siendo muy joven y termina en 1984. A lo largo de esos 70 años el artista produce un total de 1200 cuadros, miles de dibujos, obra grabada, así como esculturas, joyas y otros objetos, que pretendían ser de utilidad en apariencia aunque en la realidad eran meras creaciones sin ningún tipo de fin utilitario.

El ingenio de Dalí quizás se debe a la vinculación tan estrecha que existe entre su persona, sus relaciones con el mundo, sus excentricidades, sus gustos más sencillos, en definitiva, lo que configura su personalidad. Así es imprescindible señalar las relaciones que en su época estableció con otros artistas o autores contemporáneos como Buñuel, Lorca o sus compañeros del periodo en el que estuvo viviendo en Madrid, en la Residencia de Estudiantes, pues estos marcaron en definitiva su persona y su forma de establecer relaciones con el mundo.

“Digo lo que me dicen tu persona y tus cuadros”

(Federico García Lorca. Oda a Salvador Dalí. 1926)

Todo en Dalí forma parte de la imagen que el artista creó y fue lo que le sirvió para darse a conocer a nivel mundial, fundamentalmente en Norteamérica, que incluso su mismo autor asegura: “mi éxito en Estados

Unidos me había aprisionado en una imagen surrealista de mí mismo que correspondía exactamente a lo que yo había soñado”³⁷

Aunque el papel que adopta la crítica Norteamérica es bien distinta a la que nos da el pintor; “Durante muchos años nuestro extravagante compatriota Salvador Dalí ha asombrado, desconcertado, indignado y entusiasmado a los Estados Unidos. En un país donde la publicidad personal se paga a peso de oro, Dalí la obtiene gratis y donde la fama fulminante va seguida casi siempre de un olvido total, Dalí sigue siendo famoso; en un lugar que acepta la extravagancia, pero que se cansa inmediatamente de ella, las rarezas de Dalí siguen interesando”³⁸

Sobre el tipo de obra pictórica que realizó su autor, el propio Dalí nos comenta: “el hecho de que yo mismo, en el momento de pintar, no comprenda la significación de mis cuadros no quiere decir que estos cuadros no tengan significación; por el contrario es tan profunda, compleja, coherente, involuntaria, que escapa al simple análisis de la intuición lógica”³⁹.

Como este son muchas las manifestaciones que Dalí hace junto con los surrealistas o de forma aislada, a lo largo de su vida de forma escrita, en

³⁷ Salvador Dalí y André Parinaud, *Confesiones inconfesables*, Barcelona, Bruquera, 1975, Pág. 271.

³⁸ “Blanco Tobío, M. *Las extravagancias de Dalí no cansan al pueblo norteamericano*, Diario Pueblo, Madrid, 25-4-1958. Crónica desde Nueva York.

³⁹ Dalí, *La Conquête de l'irrationnel*, Editions Surréalistes, Paris, 1935

la que emplea a veces la poesía, la narración, o elementos para mostrar acuerdo, desacuerdo o incluso protesta ante determinados temas, en su mayoría relacionados con su arte.

Esto nos ayuda a entender mejor la personalidad del pintor así como descubrir pasiones suyas, como es la que sentía por Velázquez: “El vigor y la energía predominan en los retratos de Velázquez, sus contornos, de líneas crudas y agudas, dan al principio una impresión honda de brusquedad, que disminuye luego por la profunda y tranquila expresión de sus semblantes, aunque éstos estén siempre cargados de una inteligente fuerza”³⁸.

Dalí que ya había trabajado anteriormente con obras literarias como *El Quijote*, tardó en torno a 9 años en realizar las ilustraciones para las tres partes de la obra dantesca. Las 46 ilustraciones que realizó para *El Quijote* entre 1964 y 1968 son como se ha dicho en una biografía: “muy convencionales, pero estas son interesantes por el hecho de que Dalí ha fundido una vista de la Bahía de Portlligat con otra de Cadaqués, como queriendo formar una síntesis ideal de los dos lugares más entrañables para él”³⁹. Sin embargo estas imágenes del Quijote no llegaron a ver la luz en la materialización de la edición de un libro.

³⁸ Descharnes, Robert. Dalí. *La obra y el hombre*. Barcelona. Tusquets. 1984. Pp. 12.

³⁹ AAVV. *Memoria de los sueños. Salvador Dalí 1904-1989*. Valencia. Generalitat Valenciana. 2001. Pp. 37.

Tras varias exposiciones importantes en el Palazzo Pallavicini de Roma y en el Palazzo delle Prigioni Vecchie de Venecia, en donde muestra al público las 102 acuarelas destinadas a ilustrar la Divina Comedia (Marzo-Junio 1954), vuelve a Nueva York en donde presenta en la Galería Castairs, del 7 de Diciembre de 1954 al 31 de Enero de 1955, las obras pintadas a lo largo de los últimos seis meses, que considera como el periodo más creativo de su vida.

En este año investiga sobre la óptica en la visión binocular y un poco más tarde del 19 al 31 de mayo de 1960, expone 100 acuarelas realizadas entre 1950 y 1952 sobre la Divina Comedia en el Musée Galliera de París. El éxito fue tal que animó a Dalí a transformar las acuarelas en xilografías a color. Colaboró personalmente con el maestro estampador Raymond Jacquel y en el 1964 la obra quedó acabada.

Algunos rasgos comunes que se pueden extraer desde el punto de vista del modo de trabajo, entre *El Quijote* y la Divina Comedia, son los del modo de estampación de su obra y su posible difusión.



En el caso de *El Quijote* se pensó en la litografía como medio y en la Divina Comedia en xilografías, pero en el primero se planteo ese modo de difusión como una idea que no iba muy acorde con su forma de pensar. Sin embargo cuando un tiempo después se ocupó de la Divina Comedia no le importó tanto que fuera a través de reproducción grafica pues eso ya lo había superado antes y no era una dificultad añadida sino mas bien todo lo contrario un modo de facilitar su tarea: “Ahora hace un año justo, hice en París una apuesta similar. A lo largo del verano, Joseph Foret había desembarcado en Portlligat con un cargamento de piedras litográficas muy

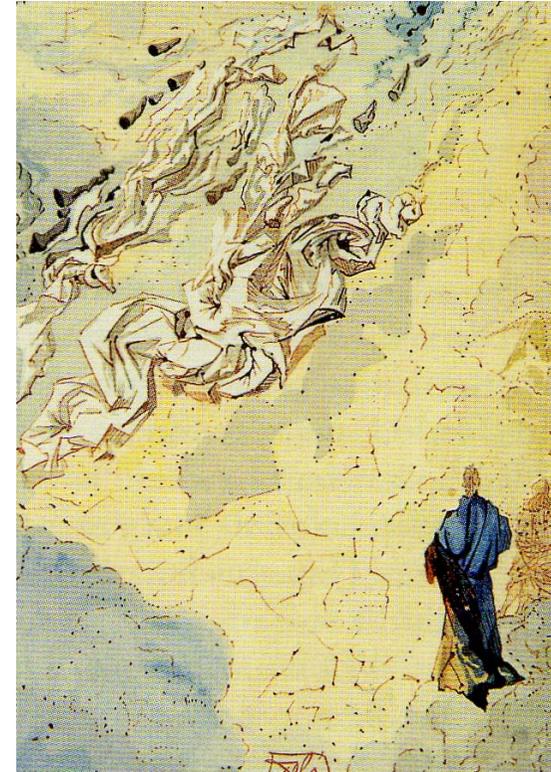
pesadas. Quería que yo ilustrara *El Quijote* trabajando estas piedras. Ahora bien, en esa época yo estaba en contra de realizarlas en litografía por razones estéticas, morales y filosóficas. Este procedimiento me parecía que no tenía rigor, a mis ojos sólo era un procedimiento liberal, burocrático y blando. A pesar de todo, la perseverancia de Foret, que me traía piedras sin parar, desafió mi voluntad de dominio antilitográfico hasta la parestesia agresiva. Me encontraba en este estado cuando una idea angelical deslumbró la mandíbula de mi cerebro. ¿No fue Gandhi quien dijo: Los ángeles dominan las situaciones de conjunto sin necesitar ningún plan? Así, de manera instantánea, como un ángel, dominé la situación de mi *Quijote*. París, 6 de noviembre de 1957”⁴⁰

Al igual que en la Divina Comedia, en *El Quijote* las numerosas ilustraciones se mueven entre la contemplación y creación de paisajes imaginarios a través del surrealismo, además de que rompe con la visión clásica que ya nos tenía acostumbrados Gustave Doré.

Esta visión clásica, que se traduce en las escenas y en los personajes que dan vida a esos espacios, se encuentra tanto en *El Quijote* con aires renovados, como en la obra de Dante. En el Canto destinado al Paraíso de 1951, realizado en acuarela y lápiz, su autor nos desvela ciertos aspectos de su figura representada: “Estoy satisfecho y libre de un gran asombro, pero ahora me asombro de pasar a través de estos cuerpos ligeros.”⁴¹

⁴⁰ AAVV. Op. Cit. Pp. 36.

⁴¹ Descharnes, Robert. Cit. Supra.. Pp. 330.



Dalí. Paraíso Canto XX

Estos paisajes ya se habían gestado y desarrollado de forma inconsciente en obras anteriores suyas como la de la *Laguna sin Fin*, en el que se multiplican los planos de forma arbitraria e incoherente a través de los elementos distribuidos en el espacio. Realizó diversos dibujos sobre este mismo cuadro para su exposición en la Galería Julien Lévy de Nueva York en 1939.

Del periodo al que corresponden las ilustraciones, se dan muchos elementos que entran de lleno en el Movimiento Surrealista, con símbolos y signos que lo hacen más introspectivo, introduciendo nuevos valores. Sin embargo no todos los autores opinaban en su época que esta es la etapa más floreciente del artista, e incluso se publicarán críticas negativas sobre él, como la de una serie de artículos de Tériade, en la que Christian Zervos se opone abiertamente a este Movimiento del Surrealismo a raíz de una crítica negativa dedicada a Max Ernst que decía que no se es pintor surrealista hasta que no se es pintor.

A menudo a la hora de crear imágenes los surrealistas se servían de investigaciones en torno a paradojas de la imagen y del conocimiento (fundamentalmente de uno mismo, de la relación de su persona con el mundo); además del uso metafórico del espejo en sus obras como forma de mostrarnos una imagen, que a diferencia de adaptarse a la tradición cartesiana, ésta se multiplicará con imágenes que se repiten como ecos de una misma idea dándose estos en el espacio pero sin que se reagrupen y se configuren en su totalidad con unidad. (período paranoico-crítico de Dalí).

Por otra parte está la ilusión perceptiva que se constituye en la idea de que las formas aparecen y desaparecen en un espacio que nos confunde y nos traspasa más allá de lo que vemos y de los juegos visuales en los que trata de diseccionar el cuadro para darle a las distintas partes diferentes aplicaciones visuales, que pueden ser las correspondientes a: ecos, metáforas, o bien imágenes anfílicas, que son las que resultan del juego visual entre fondo y figura. Estas últimas de fondo y figura surgen tras el hábito de mirar para percibir estas imágenes visuales, o bien debido a un automatismo que

nos hace verlas al instante sin casi darnos cuenta. Para Dalí, saber cómo mirar un objeto, un animal, a través de los ojos de la mente era ver con la realidad más objetiva, pero a menudo se daba cuenta de que las personas sólo ven las imágenes estereotipadas de las cosas, meras sombras vacías de toda expresión, meras quimeras, y consideran vulgar y normal todo lo que ven cada día, por maravilloso y milagroso que pueda ser.

Entre sus opiniones a su forma de trabajo del periodo paranoico-crítico encontramos en *Confesiones inconfesables* la siguiente: “En mi cosmogonía paranoico-crítica, la peca tiene una importancia excepcional (...) se trata de un signo evidente (...) de la existencia interna de una construcción excepcional. Una gota de estructura absoluta puesta en este cuerpo como un diamante en su estuche. La prueba de la presencia de una gota del elixir alquímico, de que el número áureo figura en alguna parte de la arquitectura de esa cabeza; ¡una chispa angélica en su alma! Encuentro normal que tanto Gala como Picasso –seres de excepción- lleven el sello divino en el mismo lugar”⁴⁰.

La forma de observar un poco más arriesgada, detenida, compleja y novedosa que mira más allá de la cotidianidad de las cosas, es la que conforma las visuales poéticas. Su relación con el espacio para crear nuevos pasajes fue una nueva forma de concebir sus propias representaciones, así como de configurar sus creaciones desde nuevos puntos de vista con otra estética.

⁴⁰ Salvador Dalí, Cit. Supra. Págs. 219-220.

En el “*Canibalismo megalomaniaco*” nos habla de los mecanismos que desvelan lo paranoico-critico de su modo de trabajo: “Para Euclides, el espacio –intersección, punto y plano no son más que objetos materiales idealizados- no llega a alcanzar una consistencia superior a la de una sopa ligera de tapioca perfectamente utópica y enfriada. Con Descartes, por la consideración del espacio como un contenido de tres dimensiones, empieza a espesar el jugo insípido, y además y sobre todo, a abrir el apetito a las expectoraciones salivares que provocan ya esta extravagante cocina del espacio; la cual haya definitivamente todo su peso nutritivo y toda su pesadez característica en la manzana de Newton. Pero hasta Newton el espacio se nos ofrece menos como carne que como recipiente de esta carne; su papel es pasivo y crónicamente masoquista”... Con el descubrimiento de la teoría ondulatoria de la luz y de los cuerpos electromagnéticos de Maxwell y Faraday, fueron necesarias las mil ductilidades provisionales del éter para llegar a la teoría moderna de la relatividad en que el espacio se ha convertido en esta buena carne colosalmente incitante, voraz y personal que aprieta en todo momento...los cuerpos de los seres objetos”.⁴²

La mente de este creador no estaba limitada a un género sino a muchos y cada vez más ricos y variados proyectos. De esta forma tuvo colaboraciones con Hitchcock, como la creación de diversos óleos y dibujos que se redujeron a una película de dos minutos y 49 segundos de duración, aunque algunas de estas ideas serían rechazadas por su director.

⁴² AAVV. Dalí...Dalí...Dalí. Blume. Barcelona, 1985. Pp 5.

También Disney le ofreció la posibilidad de trabajar en un episodio de unos 6 minutos en el que debía combinar elementos tales como el ballet y sus dibujos para una canción del mejicano Armando Domínguez titulada *Destino*. Esto sería una parte reducida de un extenso largometraje formado por pequeños relatos, un procedimiento que recibe el nombre de *filmpackage*. Finalmente se utilizaron un total de entre 15 ó 18 segundos y de los que Gala habla abiertamente de forma positiva de esta nueva incursión de Dalí en el cine: “Ya hace diez días que Dalí trabaja con Disney y por primera vez parece disponer de la más grande libertad de expresión con respecto a sus ideas. Sin duda, la película será todo un éxito en este sentido.”⁴³

La realización de las láminas de la Divina Comedia que realizó Dalí en los años 70 se debe a un encargo del gobierno italiano para la publicación de una edición especial de la obra de Dante. En un primer momento las ilustraciones seguían el desarrollo tradicional Canto a Canto, del primero del Infierno al 33 del Paraíso.

Sucesivamente las acuarelas fueron reagrupándose en trípticos, resultando por lo tanto 33 trípticos y una ilustración aislada que concluía con la imagen de Lucifer. Así como la Divina Comedia es sobretodo una suma de las experiencias de Dante, la Comedia de Dalí es principalmente un viaje del pintor en la memoria al recordar la forma de experimentación con el pasado.

Junto a la Divina Comedia otros libros ejercieron una fascinación irresistible sobre Dalí. Además conocida es su pasión por la poesía y la literatura, que compartía con Gala, la cual a menudo, mientras él trabajaba,

⁴³ AAVV. Dalí. Cultura de masas. Fundación La Caixa. Barcelona, 2000. Pp 85.

leía las obras maestras de la literatura rusa. De tal modo que fué un enriquecimiento personal para el artista además de que ayudó a ampliar nuevos caminos para su labor como pintor; ya que en el periodo comprendido entre el 1964 y el 1973 realiza entre otras las ilustraciones para *La Biblia*, y el *Don Chisciotte*, *La Odisea*, *Las Mil y una Noches* y *Hamlet*.

Lo interesante por lo tanto de la obra de Dalí no es solo el nuevo método de estampación a través de xilografías de sus acuarelas, sino el uso de símbolos, signos y espacios imaginarios que ya se dejaban entrever en su obra pictórica, y que en este caso se revelan como la búsqueda del hombre por una salida mejor a los obstáculos que se le presentan en cada uno de los Círculos a los que tiene que afrontar y salir vencedor en esa dura travesía; Esos espacios están solitarios y se le da gran importancia a las figuras, como por ejemplo Beatriz o Lucifer que con sus grandes dimensiones son como autoridades frente a las de Dante y Virgilio que aparecen como miniaturas en un terreno que les es ajeno y desconocido.



Miquel Barceló

Las ilustraciones para la Divina Comedia fueron un encargo del Círculo de Lectores en el invierno del 2000 para celebrar el XL aniversario de esta Editorial. Están realizadas en su mayoría con acuarela como pero no de un modo tradicional, pues hace uso de muchas técnicas

La propuesta de ilustrar una obra de tanto interés fue para Barceló un desafío: hacer de un poema alejado de la mentalidad del gran pueblo algo más contemporáneo pero sin por ello resultar demasiado moderno sino algo simple y a la vez complejo como es la vida actual.

Para poder entender la obra de ilustrador del pintor mallorquín es interesante conocer la opinión que él tiene de la pintura en general: “Cuando yo hablaba en contra de las nacionalidades en pintura, me refería a esta especificidad de pintura española que es una fatalidad, algo que uno se encuentra sin pretenderlo. Yo soy un catalán de ultramar, muy poco español en cuestión de gusto, y mi pintura tiene esta especie de presencia de lo orgánico y de lo matérico sin ninguna voluntad política de ello⁴⁴. Así en toda su creación en general y en las imágenes de la Divina Comedia en particular, su autor no utiliza la perspectiva.

Los lugares donde ha vivido le han sugerido materiales, luz, colores y son la manera en que absorbe civilizaciones distantes y se sirve de ellas para redescubrir su propia herencia cultural. En él se mezclan y yuxtaponen

⁴⁴ Calvo Serraller, Francisco. El Taller de esculturas Barceló. TF Editores. Madrid, 2002. Pp 34.

lo arcaico y moderno, lo orgánico y artificioso, y es ahí, en algún lugar, en donde la inspiración puede brotar de los objetos más eclécticos.

El interés de sus acuarelas roza lo grotesco con lo divino en distintas láminas todas ellas endulzadas con una gracia especial que tienen algo de terrenal y enraizado en la manera de mostrar las figuras como ya lo hicieron otros como Giotto con el retrato de Dante y otras en las que la pintura se desliza de forma casi mágica, en la que tras muchos intentos y fracasos su autor consigue la frescura de esos tonos entremezclados y fugaces.

Sus imágenes sobre la Divina Comedia fueron realizadas en su estudio de Mallorca a las que dedicó un periodo de dos años. En este tiempo se dedicó también a exposiciones en museos y fundaciones.

Los dibujos, según nos asegura el pintor mallorquín tienen relación directa con trabajos suyos tanto anteriores como actuales: “Se trata de que la imagen se convierta en universal, que trascienda la anécdota. Por eso mi trabajo sobre una obra de cerca de 700 años de antigüedad no es clásicamente ilustrativo, es un ejercicio de concentración en el que afloran también autorreferencias de otras etapas de mi pintura y puede que algún casi autorretrato”⁴⁵.

Así si su Divina Comedia deriva en parte de la producción que ha tenido a lo largo de toda su vida como pintor, ésta se puede definir como una perversión de todo lo que ha dado por sabido y asimilado (en este caso por su

⁴⁵ Entrevista a Miquel Barceló. *El País Semanal*. “La Divina Comedia De Barceló”. Número 1.362. Página 48. Las siguientes citas que aparecen en este capítulo sobre Barceló hacen referencia al artículo publicado en *El País Semanal*.

documentación de otros artistas que ilustraron la obra) y liberar ese impulso de “acción”, que desde el inconsciente de la inspiración le lleva con una energía desbordante a ejercer esa “animalización” de lo pictórico en sus cuadros o imágenes.

Aunque no directamente pero si en su esencia, las láminas sobre la Divina Comedia vuelven ser como sus antiguos y nuevos cuadros: líneas quebradas, floridas y de colores brillantes y densos. Barceló se ubica en España, como lugar en el que tiene algunas de sus raíces en lo referente a su pintura: “La memoria española representa una memoria particular, la de un mundo mediterráneo con fuentes griega y árabe que se ha impregnado de una cierta influencia del Norte. Hablo a menudo de ascetismo, de una verticalidad y un rigor muy especial que se encuentra en la pintura española”. Su ascendencia mediterránea, al igual que Picasso, son claras definiciones de algunos de sus cuadros que prescindiendo de estas ideas nos sería difíciles de entenderlos con claridad, además de que las formas y colores, corresponden a lo cálido del clima de su tierra y con las formas de rocas y playas en su más temprana juventud en Mallorca.

Sobre el tema de la edición el artista se ha documentado muy directamente con otros artistas que lo habían hecho anteriormente (asegura haber consultado 20 ediciones distintas, las imágenes de los pintores italianos contemporáneos a Dante, las ilustraciones de autores tan conocidos como Sandro Botticelli, algunas anónimas del s. XVII, las de William Blake y Flaxman, con el que se siente más identificado y considera “la mejor, la más lograda y esplendorosa, aunque esté inconclusa, u otras más modernas como la de Dalí de los años 50 que contiene muchas autoreferencias, pero me gusta

un Dalí muy anterior”⁴⁶. Barceló no intenta llegar a conocer el texto con la lectura de la obra completa: “Como ocurre en tantos artistas relacionados con la obra de Dante no conocía el poema en su totalidad, lo contrario de lo que quería era ilustrar, así que no he leído la obra entera”.

Sin embargo aunque en un principio el Circulo de Lectores no tenía muy claro la elección de la Divina Comedia y el propuso *Los 120 días de Sodoma* de Sade, pero la idea no cuajó y le animaron a hacer el *Auto de Fe* de Canetti. Tras muchas vacilaciones se eligió la obra de Dante. A Barceló le gusto la decisión final tomada: “Decidimos hacer la Divina Comedia, una obra clave que no tenía ninguna aportación plástica contemporánea, pese a las muchas ediciones ilustradas. Enfrentarme a Dante me apetecía como reto. Me gusta mucho hacer libros, es un buen ejercicio y creativo.”⁴⁷

Así el proyecto del Circulo de Lectores no era para Barceló nada más que un ejercicio de destreza a los que está muy acostumbrado, pero nunca se tomó esto como algo ambicioso y mucho menos no asumió el papel de ilustrador pues no se considera como tal: “Me pareció un poco pretencioso e inadecuado denominar la edición ‘Una versión de Miquel Barceló’ argumenta, dimos vueltas hasta titularla ‘Ilustrada por’; más que ilustrar el poema he hecho una pintura cercana al gran texto. Casi nunca he creado imágenes directas a la sombra de Dante, siempre son escenas posibles o paralelas al texto”

⁴⁶ Opus Cit. Página 48.

⁴⁷ Opus Cit. Página 48.

En total fueron dos centenares de ilustraciones o acuarelas entre las que se eligieron algunas para las ediciones de los tres libros, acumulando un montón de papeles pintados en torno a los Cantos y Círculos, 400 originales o más, que fueron vistas por el gran público en distintas estaciones del año: invierno (para el Infierno), primavera (para el Purgatorio) y el Paraíso (que se editó en el mes de septiembre). Todo ello visto como un juego para asociar las estaciones del año con el clímax interno de cada una de las partes de la obra del artista florentino. A pesar de ser una obra poco frecuente para la mayor parte del público en los últimos años, si que se puede decir que ha habido un resurgir de este tipo de arte clásico y en definitiva de este tipo de literatura, en los que en libros como la Divina Comedia los artistas encontraron un referente y una forma de explorar sus posibilidades artísticas. Así se han dado innumerables exposiciones sobre artistas que han realizado obras gráficas, o de otro tipo, sobre la Divina Comedia y éstas han sido muy visitadas.

Aunque el artista mallorquín aseguraba tener en mente la idea de realizar representaciones sobre la Divina Comedia, no fue hasta que le realizaron la propuesta del Circulo de Lectores, que se dedicó en serio a realizar obra con el fin de elaborar una posterior edición. De ella aseguró que: “El libro ha tenido un crecimiento muy orgánico, intuitivo y desordenado. No pretendí hacer un libro ilustrado, eso me parecía banal y ya lo habían hecho otros.”

Las acuarelas no fueron un trabajo que estuvo confeccionado de forma independiente a su trabajo habitual como pintor, escenógrafo, ceramista, grabador o escultor; sino más bien todo lo contrario, como él siempre trabaja todos los proyectos de forma paralela, en este caso no fue una excepción.

El pasaje que más gusta al pintor es el Infierno, pues afirmaba que en él se daba toda la parte terrenal, e incluso reconocía algunas de las figuras como propias, como si estas fueran parte de su pasado inconsciente como pintor. Aunque estas no tuvieran un nombre, un tipo de pecado, o un círculo asociado (como se les da en la Divina Comedia) sí que pertenecían a las raíces de sus imágenes que tantas veces se han visto en sus obras: aquellas personas en el mercado de Malí, los animales despedazados, sus últimas imágenes eróticas de grabados, o aquellas otras de sus inicios de animales, perros mezcladas con la imagen de un pintor (que podría ser él mismo o el que se retrata como si se viera desde fuera y se reflejara en sus propias obras y se sintiera como de forma ausente a todo lo que le pasaba en ese preciso momento); todo forma un conjunto que es indestructible y él mismo afirmaba que todo aquel mundo le era bastante más familiar que el Purgatorio o Paraíso.

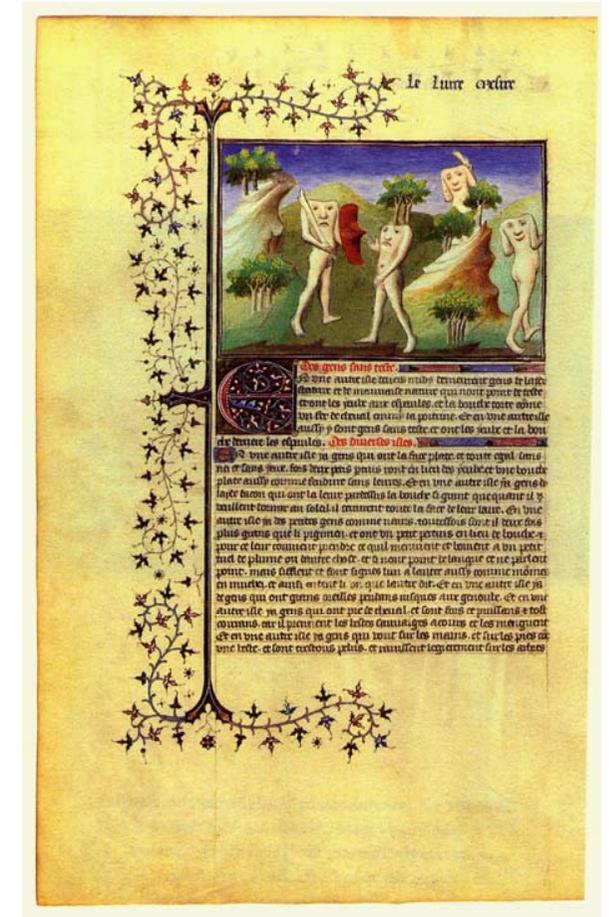
En las ilustraciones de Barceló hemos encontrado algunas influencias notables del *Libro de las Maravillas* como es el caso de la ilustración del Canto XXVI, correspondiente a los malos consejeros, con la hoja ilustrada de los hombres sin cabeza, los Blemmyas, de Mandeville.



M. Barceló. Infierno. Canto XXVI. Malos consejeros



Libro de las Maravillas del Mundo de **Jehan de Mandeville**. Ed Alcalá de Henares. 1547. "De las gentes sin cabeza. Monstruos fabulosos del océano Indico, que no tienen cuello y llevan la cara en la espalda". Fol.194 v.



RESUMEN DE LOS CANTOS: INFIERNO

CANTO I.

En el inicio de la obra, Dante está confundido al haber perdido el camino recto y aparece en una selva oscura, que representa el pecado. Quiere subir a una colina para tener una idea general del paisaje, pero se lo impide una pantera, símbolo de los pecados cometidos por incontinencia, un león símbolo de la violencia y una loba que representa el engaño, el fraude, abuso de confianza y traición. Baja de nuevo a la selva, donde se encuentra con Virgilio que lo sacará de ésta a través del Infierno, por el centro de la Tierra, hasta llegar al Purgatorio. Ambos poetas se ponen en camino.

CANTO II.

Ha pasado ya casi todo el día intentando huir de la selva y Virgilio intenta animar a Dante a seguir el camino, explicándole que Beatriz será quien le libraré del pecado y así reemprenden la marcha..

CANTO III.

Llegan a la Puerta del Infierno, que fue creado por voluntad divina y como acto de justicia. Cuando atraviesan la Puerta, se encuentran con los apáticos, que corren eternamente, perseguidos por enjambres de avispas que los atormentan, son despreciados por Dios y Lucifer, por lo que están fuera del Infierno. Luego llegan al río Aqueronte , el barquero Carón,

no quiere pasar a Dante a la otra orilla porque todavía está vivo; al final acepta, después de que Virgilio le explica los motivos de su viaje. Se produce un terremoto que hace caer a Dante.

CANTO IV.

Recuperado Dante del desmayo, están ya al otro lado del río, donde acceden al Primer Círculo Infernal: el Limbo, se encuentran las almas que no pecaron, pero tampoco recibieron las aguas del bautismo, los inocentes y hombres de la antigüedad pagana y poetas: Homero, Horacio, Ovidio, etc. Mujeres, como Lucrecia, Julia, Marcia, etc. y filósofos: Sócrates, Platón, Demetrio, etc.

CANTO V.

Acceden al Segundo Círculo, donde se encuentra Minos, que hace de Juez Infernal, y que envía a las almas al castigo que les corresponde dependiendo de su pecado. Allí contemplan a los lujuriosos, que son movidos por un torbellino, que es una imagen correspondiente a la pasión que les arrastró en esta vida. Aparecen grandes amantes de la antigüedad, como Cleopatra, Helena de Troya, Aquiles, etc. y la historia de los amores adúlteros de Paolo y Francesca de Rimini.

CANTO VI.

Dante, ya recuperado de la historia de los dos amantes adúlteros, continúa el camino y ambos poetas acceden al Tercer Círculo, donde están los glotones, quienes se encuentran rodeados de lluvia y granizo y que están asustados por Cerbero. Allí se les informa de los desastres que han ocurrido en la Florencia contemporánea. Las almas se encuentran hundidas en el fango.

CANTO VII.

Tras vencer la oposición de Plutón, se encuentran en el Cuarto Círculo: el de los avaros y los pródigos, que se arrojan piedras e insultan los unos a otros. Bajan por un acantilado y cruzan la Laguna Estigia, que forma el Quinto Círculo, donde están los iracundos. Acceden a una atalaya, desde donde ven a los avaros.

CANTO VIII.

Desde lo alto de la atalaya, mandan aviso de su llegada a la Ciudad de Lucifer (*ciudad de Dite*), para transportar a los viajeros al otro lado de la Laguna Estigia.

CANTO IX.

Son detenidos por los ángeles caídos y Dante y Virgilio dudan de la creencia que ambos tienen en la religión, que es el más peligroso obstáculo para la salvación del hombre. Para librarse de él no basta con usar la razón humana, sino que es necesaria la intervención de la Gracia, que es una personificación de un Ángel que es enviado para salvar ese obstáculo. Al

final, atraviesan las puertas de la ciudad y se encuentran con un valle, donde están las tumbas de los herejes.

CANTO X.

En el Sexto Círculo, están dentro de la ciudad de Lucifer Dante se enfrenta con Farinata degli Uberti, que era uno de los jefes gibelinos. Aquí nos encontramos con la descripción de los pecados y donde se aplican los más tremendos castigos. El primero, la herejía que para Dante se personifica en alguien que acepta la Iglesia pero que tiene sus propias ideas en determinadas materias dogmáticas.

CANTO XI.

Dante para clasificar los pecados se basa en Aristóteles. Son de tres tipos:

- a. Pecados por incontinencia o apetito incontrolado.
- b. Por violencia o apetitos pervertidos.
- c. Por malicia o mal uso de la facultad humana del raciocinio.

A ésta clasificación le añade un Círculo para los que se han beneficiado de la redención de Cristo (Limbo) y otros para los que la han forzado racionalmente: herejes. Apareciendo así los nueve círculos del Infierno.

CANTO XII.

En el Séptimo Círculo, se encuentran en primer lugar los violentos contra el prójimo a quienes se les opone el Minotauro, Virgilio lo enfurece con una burla, los dos poetas aprovechan la ceguera de la furia y bajan por un sendero lleno de piedras derrumbadas y, según nos explica Virgilio, es a causa del terremoto ocurrido cuando Cristo bajó al Limbo. Así llegan al río Flegentonte, donde están los violentos contra el prójimo, que están vigilados por Centauros y uno de ellos (Neso) les guía y les muestra a los distintos tiranos condenados en el hirviente río de sangre: Alejandro Magno, Dioniso de Siracusa, etc.

CANTO XIII.

En el segundo recinto del Séptimo Círculo, están los violentos contra sí mismos y aparecen en una selva dolorosa, donde los árboles encierran las almas de los suicidas. Uno de éstos (Pier della Vigna), cuenta a Dante su historia y le explica el castigo de su conversión en árbol y de lo que sucederá con su cuerpo el día del Juicio Final, que ellos mismos habían despreciado. El suicidio es en cierta forma una violencia contra el propio cuerpo; así estas almas están convertidas en vegetales, pero tienen apariencia humana porque sus cuerpos aparecerán como ahorcados de las ramas de este bosque doloroso.

CANTO XIV.

En un tercer recinto del Círculo, se encuentran los violentos contra Dios, la Naturaleza y el Arte, en un desierto de arena ardiente y bajo una lluvia de fuego.

CANTO XV.

Siguen caminando por el Tercer Círculo y se encuentran con los violentos contra la Naturaleza, los sodomitas que están condenados a correr por el fuego.

CANTO XVI.

Los sodomitas simbolizan todos los vicios que dañan a la naturaleza del cuerpo humano y cuya inútil carrera simboliza la esterilidad de sus amores terrenos.

CANTO XVII.

Mientras Virgilio habla con Gerión, ser monstruoso con cabeza humana, cuerpo de reptil y garras de león, que es probablemente símbolo del engaño, Dante mira a los usureros, que están en las ardientes arenas. Después ambos personajes se montan sobre Gerión y vuelan al Círculo Octavo.

CANTO XVIII.

En el Octavo Círculo, que está dividido en diez fosos, se encuentran con los que han cometido algún tipo de fraude. Ambos, van andando a lo largo del primer foso, donde están los rufianes y seductores y por un puente de piedra descienden al segundo donde están los aduladores.

Los *Malebolge* o fosos de podredumbre, descienden de forma concéntrica hasta llegar al pozo que constituye el centro del Infierno. Todo esto significa la imagen de la sociedad en corrupción, la desintegración de todo tipo de relaciones entre los hombres: políticas, sexuales, lingüísticas, etc., hasta llegar al pozo donde no se nos ofrece ninguna confianza y sólo se puede esperar la caída en el abismo.

CANTO XIX.

En el tercer foso están los simoníacos, con la cabeza hundida en el suelo y los pies al aire, como convertidos en antorchas. Aquí aparece el Papa Nicolás III, quien espera a algunos de sus sucesores en la silla de San Pedro. Dante, condena la avaricia del Papado, que simboliza la simonía o comercio con las cosas que pertenecen a Dios.

CANTO XX.

En el cuarto foso están los adivinos, quienes representan el poder de Dios de conceder el futuro y los cuerpos retorcidos son la imagen de la deformación del conocimiento y de la verdadera Ciencia.

CANTO XXI.

Los estafadores, que se han enriquecido a través del comercio de cargos públicos y que representan, en la vida civil lo que los simoníacos en la religiosa. En este Canto, se hace una descripción grotesca del Infierno, en donde se intenta representar, ridiculizándolo, el profundo desprecio que siente Dante por los lugares que está recorriendo.

CANTO XXII.

Tras haberse roto el puente por el que debían bajar al siguiente foso, han de caminar por el borde, hasta llegar al siguiente puente, con lo que se encuentran con más ejemplos de pecadores, como una disputa entre diablos, que representa la idea del orden del Infierno, que en el fondo se basa en el desorden, el engaño y la falsedad.

CANTO XXIII

Aquí los personajes se encuentran en el foso de los hipócritas, que desfilan como la procesión de un convento y van vestidos con largas capas doradas por fuera, pero revestidas por dentro de pesado plomo. Aquí se trata de dar una intención satírica contra las órdenes religiosas y la Iglesia, debido a su ambición y maniobras políticas.

CANTOS XXIV y XXV.

En estos dos Cantos están castigados los ladrones, que forman parte del séptimo foso. *Vanni Fucci*, predice la destrucción del partido *Blanco*

Güelfo de Florencia, al cual pertenecía el autor. Estos corren intentando escapar del castigo pero son convertidos en serpientes y, de la

misma forma que en vida robaban la propiedad de otros, aquí son despojados, incluso, de su propia forma.

CANTO XXVI.

En el octavo foso están los falsos consejeros, que no son aquellos que engañaron a los que aconsejaban, sino de los consejeros del engaño mismo.

CANTO XXVII.

En este episodio se muestra la condena de la astucia política como una norma de actuación, en lugar de las leyes divinas que deberían regular las relaciones de la vida pública.

CANTOS XXVIII y XXIX.

En el noveno foso están los sembradores de discordias, los intrigantes, tanto en el terreno religioso (Mahoma, Alí) como en el político y en el familiar. Allí son eternamente descuartizados.

CANTO XXX.

En el décimo foso aparecen los falsificadores y deformadores de metales, palabras, dinero o personas. Los primeros están representados por los alquimistas. Los restantes personajes aparecen en los cantos siguientes.

CANTO XXXI.

Finalmente se llega al pozo rodeado por Gigantes, uno de los cuales, *Anteo*, les ayudará a bajar. Los Gigantes, que se rebelaron contra Zeus, representan el orgullo de Lucifer que se rebeló contra Dios pero, a la vez, son

una imagen de fuerza ciega, por lo que *Nemrod*, *Efialto* y *Anteo*, son la estupidez, la ciega rabia y la vanidad sin sentido.

CANTO XXXII.

En el Círculo Noveno entran en el *Cocito*, que es un lago helado, donde están prisioneras las almas de los traidores. Está dividido en tres recintos, en el primero *Caina* (derivado de Caín, asesino de su hermano Abel), están los traidores a la propia sangre, o a los parientes; en el segundo los traidores a la patria.

CANTO XXXIII.

Tras haber escuchado en el Canto anterior, la historia del *Conde Ugolino*, entramos en el tercer recinto: *Ptolomea*, donde están condenados los traidores con sus propios huéspedes.

CANTO XXXIV.

Tras pasar el recinto *Giudecca* (que proviene del nombre del discípulo que traicionó a Cristo, Judas) se encuentran finalmente con Lucifer, que está devorando de forma continua a Judas, Bruto y Casio. Pasan a lo largo del cuerpo del Señor de los Infiernos a través del centro de la Tierra, encontrándose ahora boca abajo, en una caverna rocosa. Su camino prosigue por el curso del río *Leteo*, que atraviesa el hemisferio inferior, hasta salir a la isla de las antípodas, donde se levanta el Monte del Purgatorio. Están así, fuera de la Tierra, que han atravesado de parte a parte, hallándose de nuevo bajo la luz de las estrellas.

Fresco con un retrato de Dante de la serie “*Hombres y mujeres ilustres*” de villa Carducci de Legnaia, situada a las afueras de Florencia, fueron arrancados y en la actualidad se expone en los Uffizi, en el ábside de la antigua iglesia románica de San Pedro Scheraggio, incorporada por Vasari a la fábrica de la Galería.

Este retrato de Dante, fue realizado por un artista muy reconocido en Florencia, Andrea del Castagno, pintor de frescos, vinculado a Donatello y al realismo de Masaccio. Es característico en este pintor el uso que hace de la perspectiva, en la que las figuras salen del marco con el brazo o el pie adelantado, como hace con otros famosos personajes de la época como Boccaccio, Esther y otros ilustres florentinos. Es un retrato de cuerpo entero enmarcado en un recuadro y como si fuera una escultura, el artista resuelve ciertos problemas del llamado “Primer renacimiento florentino” en temas de perspectiva (de abajo hacia arriba). En la imagen el poeta aparece como dirigente del partido güelfo, por lo que no sólo se nos muestra su faceta de escritor sino también la de político.



Dante. **Andrea del Castagno.** 1449 (2,45 x 1,65m).

Una de las representaciones escultóricas más importantes que representan a Dante es la de Santi Buglioni, realizado en terracota vidriada, es muy fiel a la descripción que Boccaccio hace del poeta en su obra del “*Trattatello* “(1350-1355), es además una de las más antiguas esculturas que conocemos del poeta florentino.

La atribución de la terracota a Santi Buglioni se ha confirmado de Giancarlo Gentilini, que se apoya en un estudio minucioso comparado con otras obras del artista de la mitad de los años veinte del Cinquecento.

La monocromía de la escultura vidriada es también muy característica, así como la iconología y las características del formato.

Posiblemente la obra estaría situada sobre un soporte y es muy importante resaltar la intención del artista de transmitir la psicología del poeta.



Santi Buglioni. *Ritratto di Dante Alighieri.* 1520-1525.

Terracota vidriada, 49x17x49cms.

Florenca, Galería Bellini.



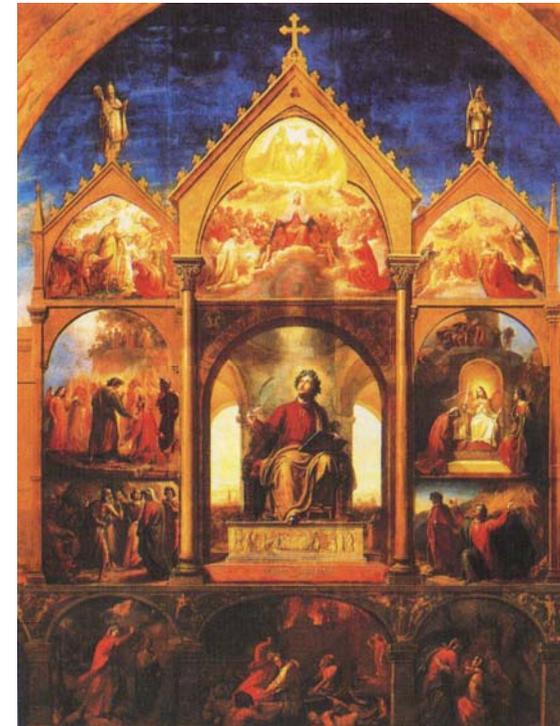
Domenico di Michelino. *Dante, poeta de la Divina Comedia.* 1465. Catedral de Florencia.

Un ejemplo de la variedad iconográfica de la Divina Comedia es esta vidriera titulada “*Triunfo de Dante*”, con la imagen del poeta en el centro y rodeado por escenas y personajes del poema. Sus autores son Giuseppe y Pompeo Bertini y su estilo se enmarca en el movimiento neogótico religioso de XIX.



Giuseppe y Pompeo Bertini. *Triunfo de Dante.* Vidriera.
1865. Museo Poldo Pezzoli. Milán

Del mismo estilo existe una pintura que simula un políptico neogótico con el *Triunfo de Dante en el Trono*, según la iconografía historicista del s. XIX. En la parte inferior se representan episodios del infierno, a los lados de Dante el purgatorio y la parte superior en el remate tricúspide hay episodios del paraíso. El poeta está sentado sobre el sepulcro de Beatriz con escenas de la *Vita Nuova*. El fondo es la ciudad de Florencia.



Carl Vogel von Vogelstein. *Dante y diez episodios de la Divina Comedia.* 1844. Palazzo Pitti. Florencia.



1



2



3

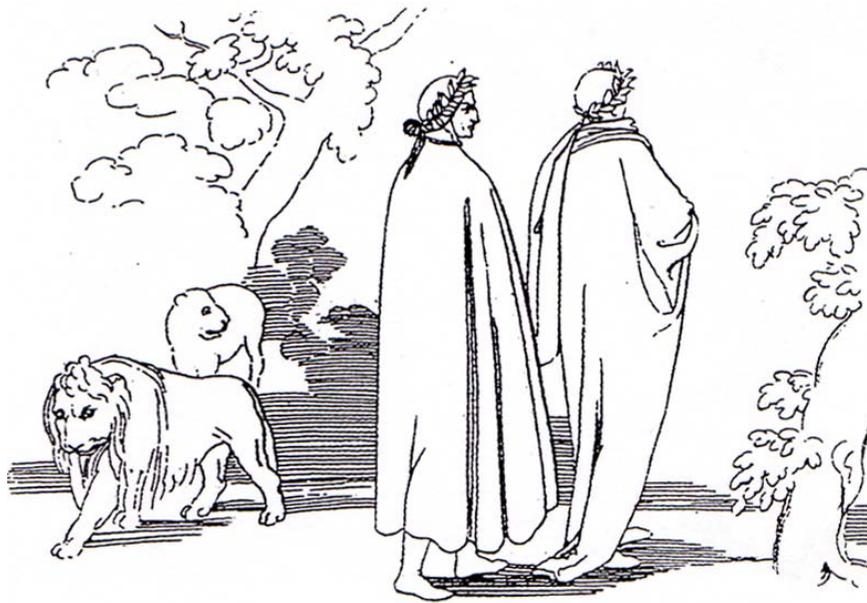


4

Representaciones de Dante y Virgilio. 1: S. Botticelli. 2: W. Blake. 3: J. Flaxman. 4: G. Doré.



S. Botticelli. Canto I. *La selva oscura y las fieras la aparición de Virgilio*. Lápiz de plata sobre pergamino



J. Flaxman



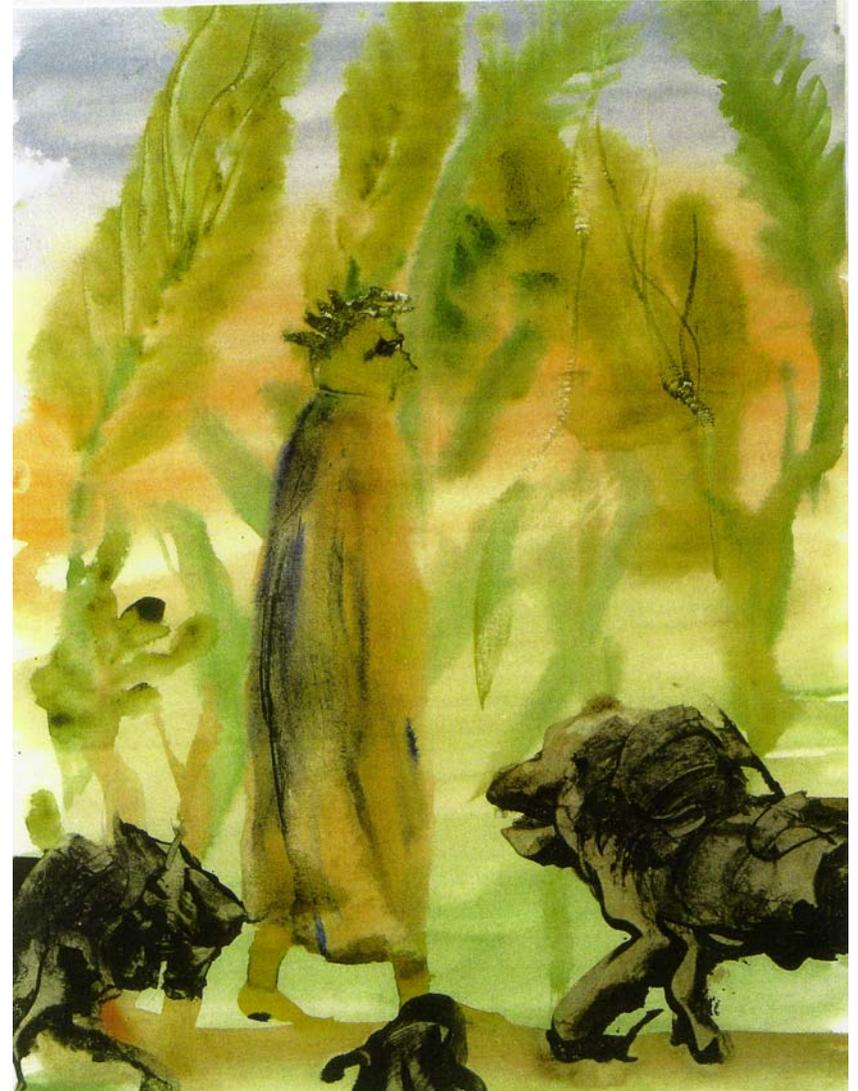
G. Doré



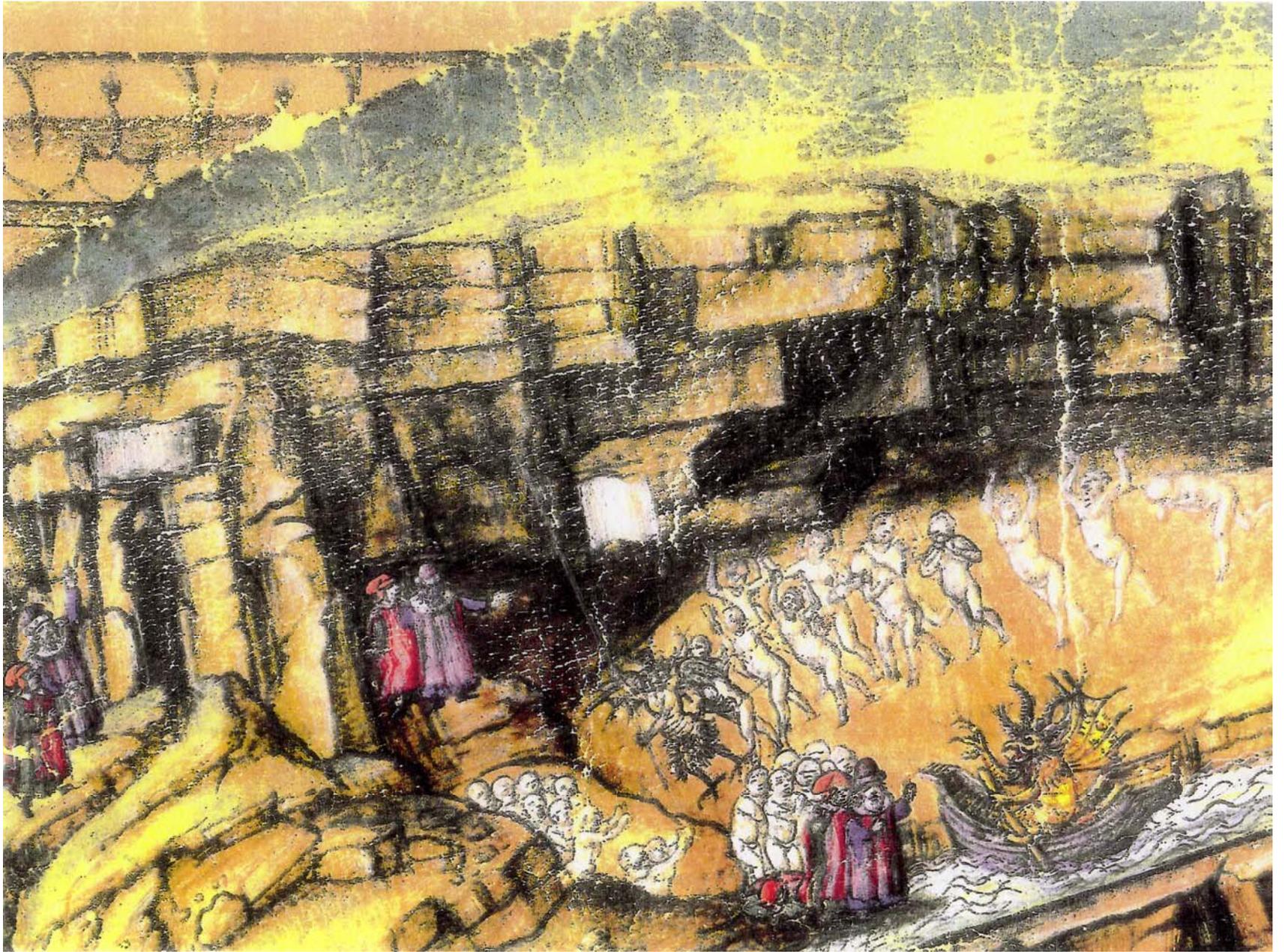
W. Blake.



S. Dalí. *Dante ante la selva oscura*



M. Barceló



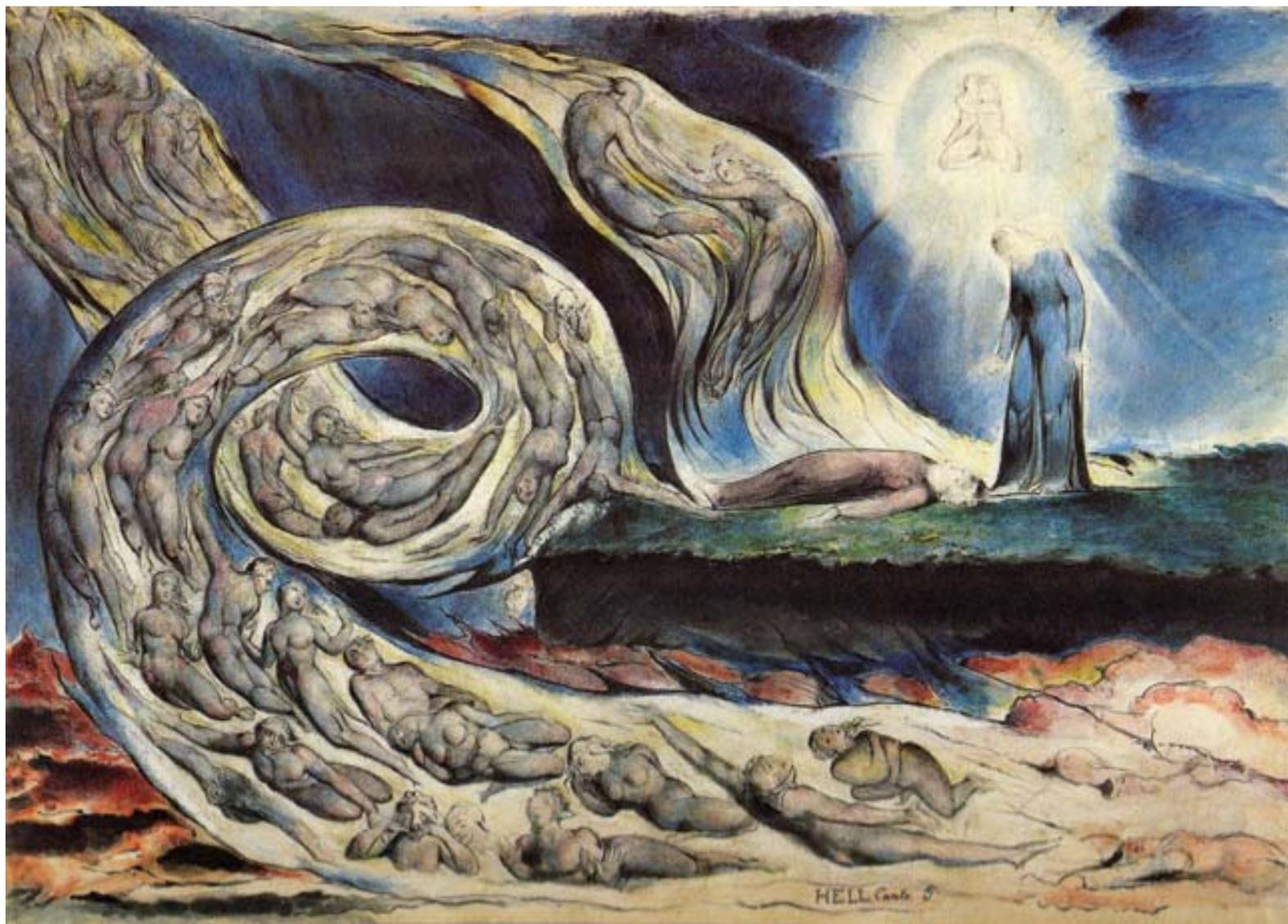
S. Botticelli. Cantos I y III *Dante guiado por Virgilio inicia su viaje al Infierno. Caronte traslada las almas al otro lado del rio hasta la Puerta del Infierno*



Salvador Dalí



M. Barceló



W. Blake. Canto V. *El tornado de los amantes. Francesca de Rimini.* Dante habla con Francesca y esta le cuenta su amor apasionado por Paolo, causa de su muerte y de su castigo eterno. Es una de las mejores composiciones de las acuarelas de Blake.



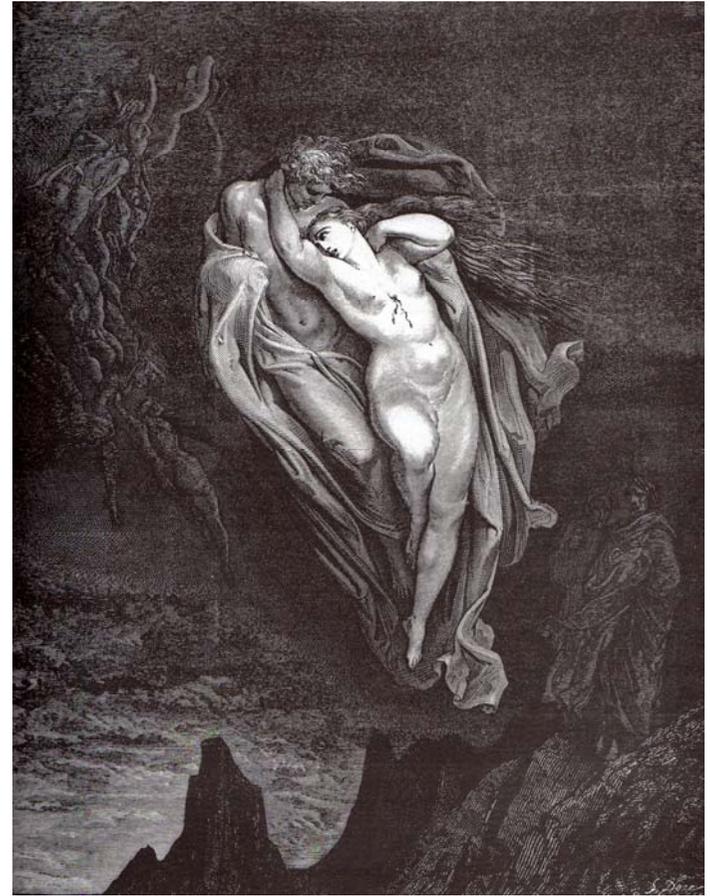
Jean Auguste Dominique Ingres. *Paolo y Francesca.* 1834



Ary Scheffer. *Paolo y Francesca.* 1835. Wallace. Colle



J. Flaxman. Canto. V



G. Doré. Canto V. *Paolo y Francesca*



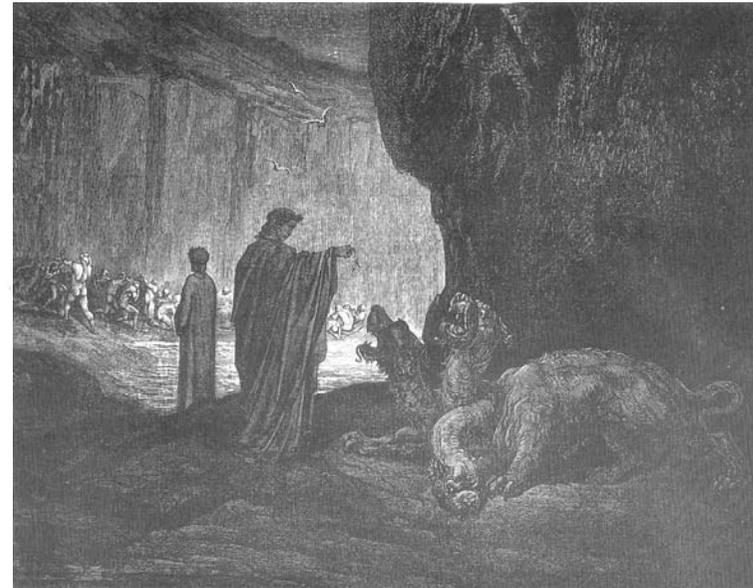
M. Barceló. Canto V. *Paolo y Francesca de Rimini*



S. Botticelli. Canto VI. *Dante y Virgilio bajan al tercer círculo donde Cerbero despedaza a los espíritus de los glotonos.*



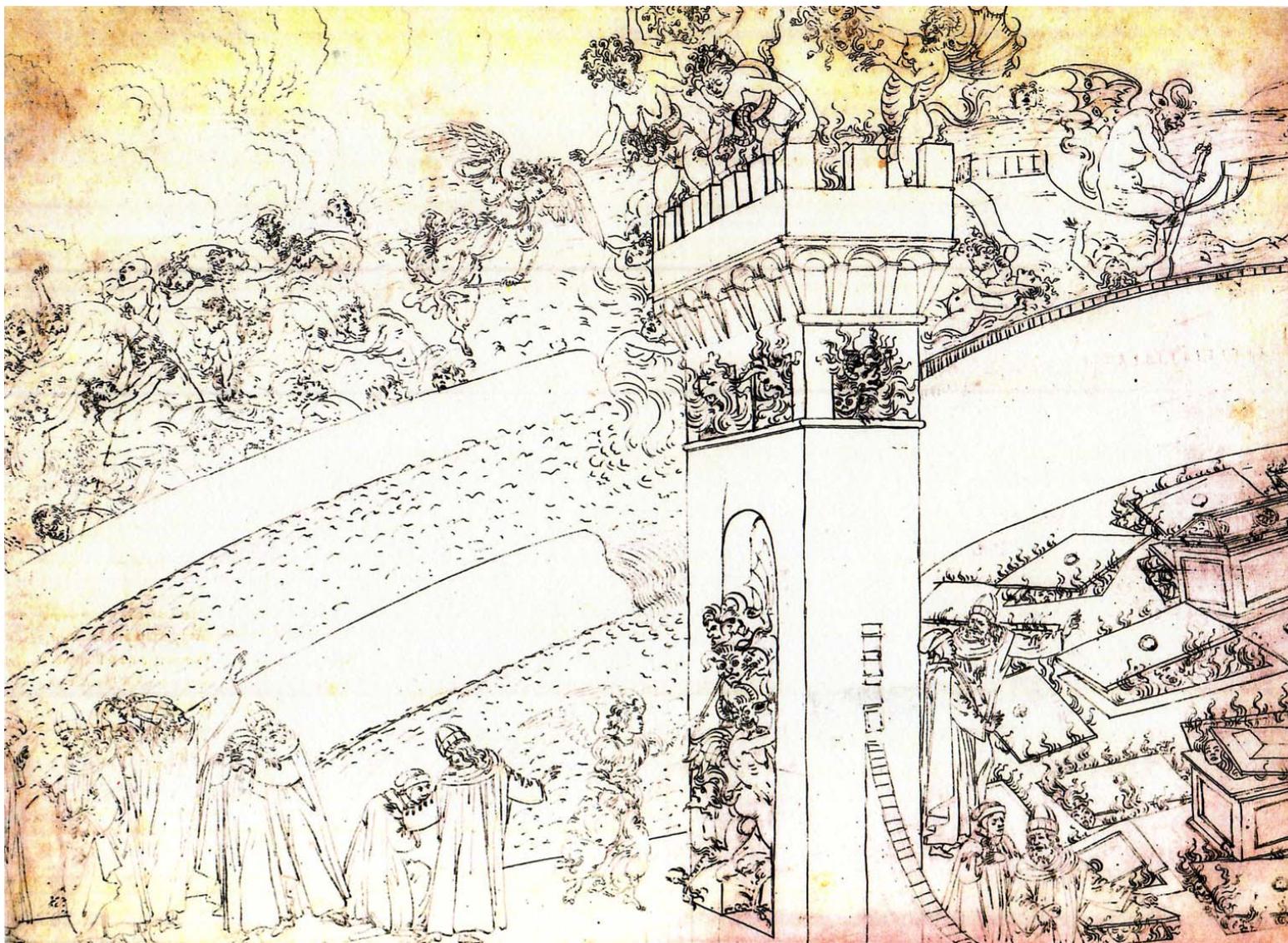
J. Flaxman



G Doré.



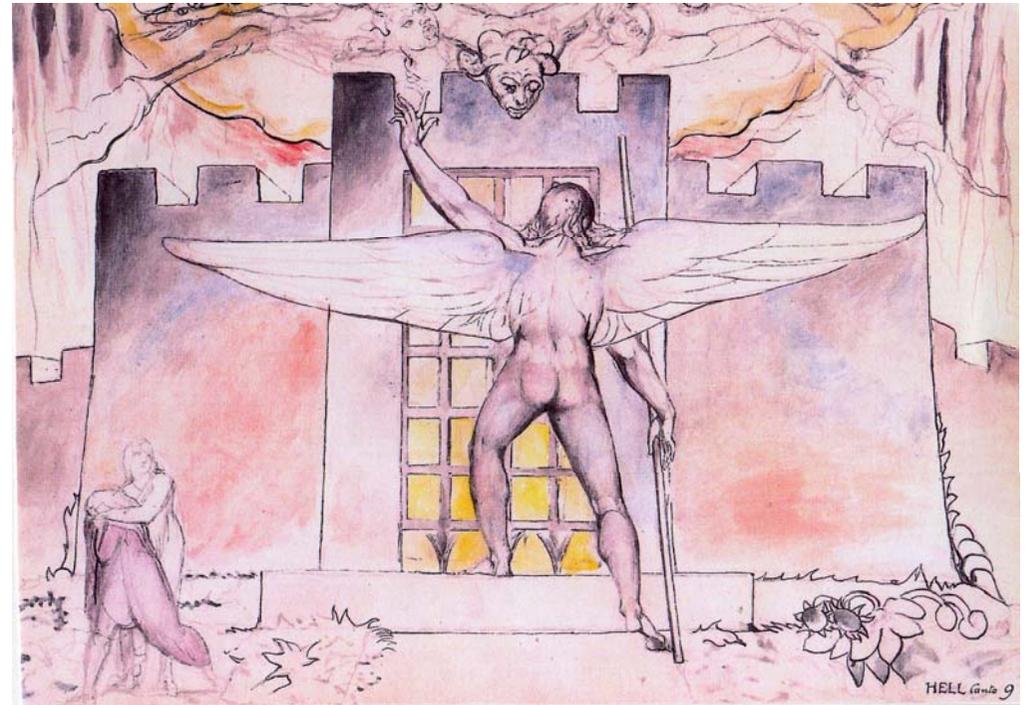
W. Blake



S. Botticelli. Canto IX. Ante la puerta de la Ciudad de Dite, Dante y Virgilio son protegidos por un ángel de las tres Furias.



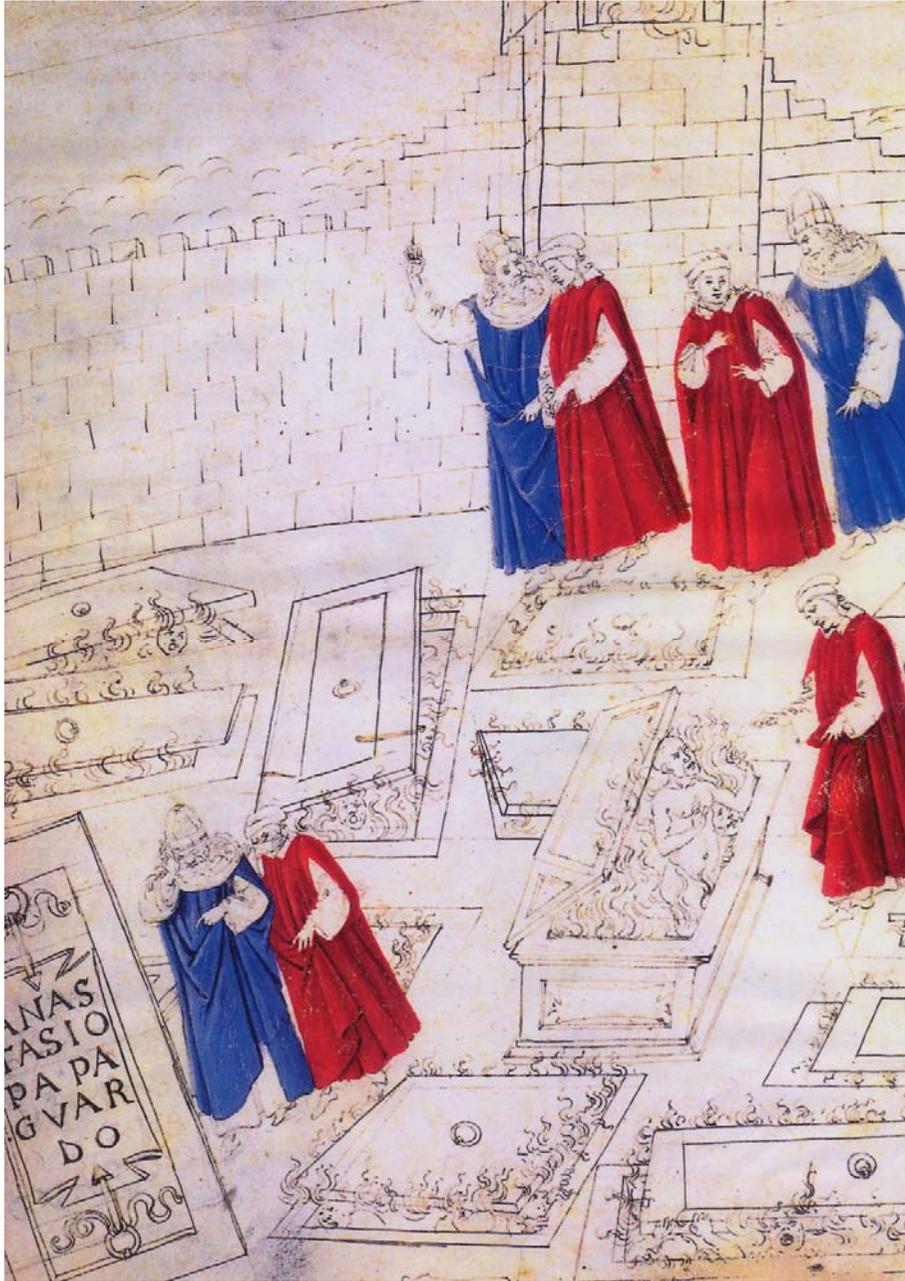
G. Doré



W. Blake



M. Barceló.



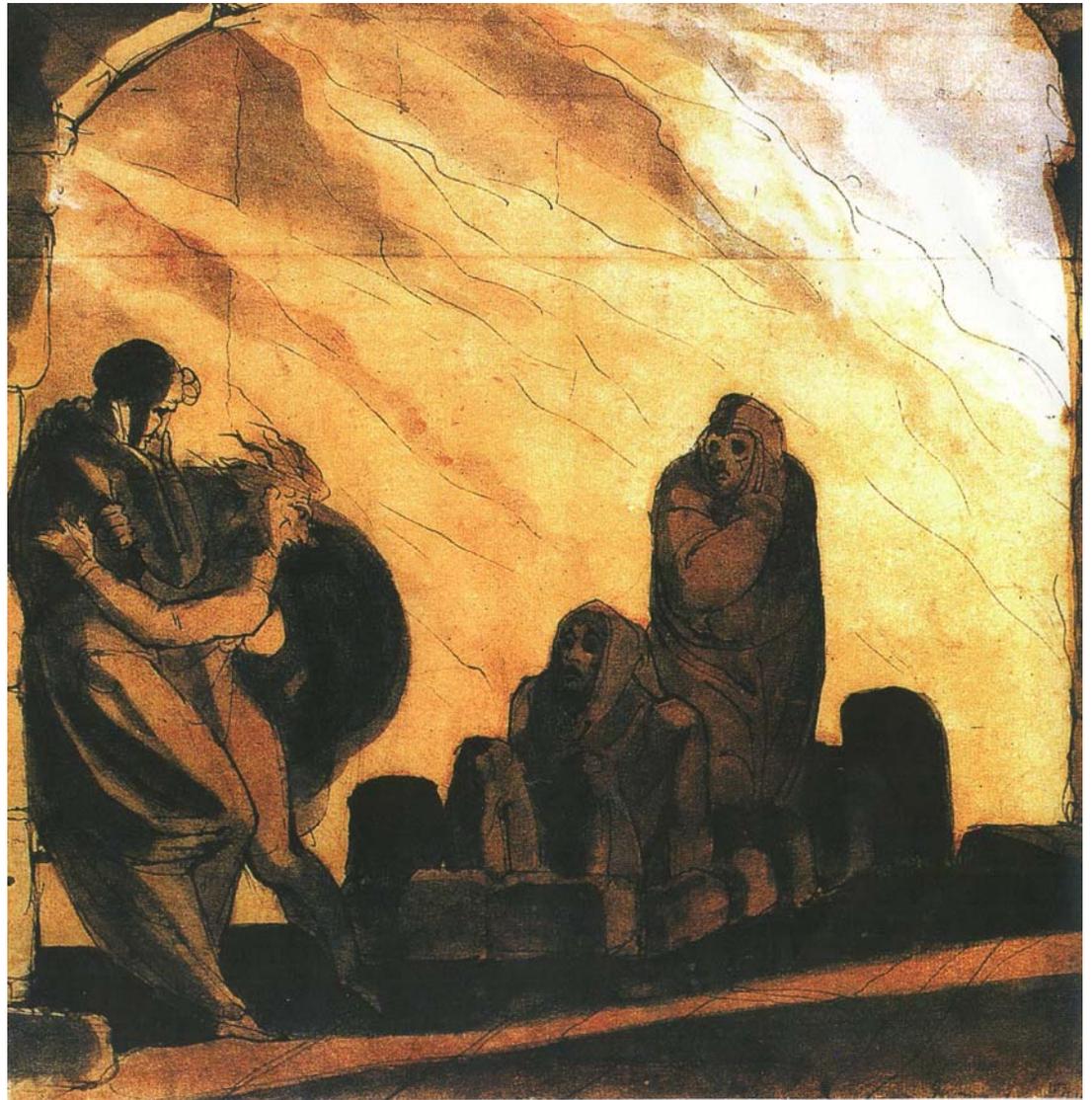
S. Botticelli. Canto X. *Los herejes gimen en sepulturas de fuego.*



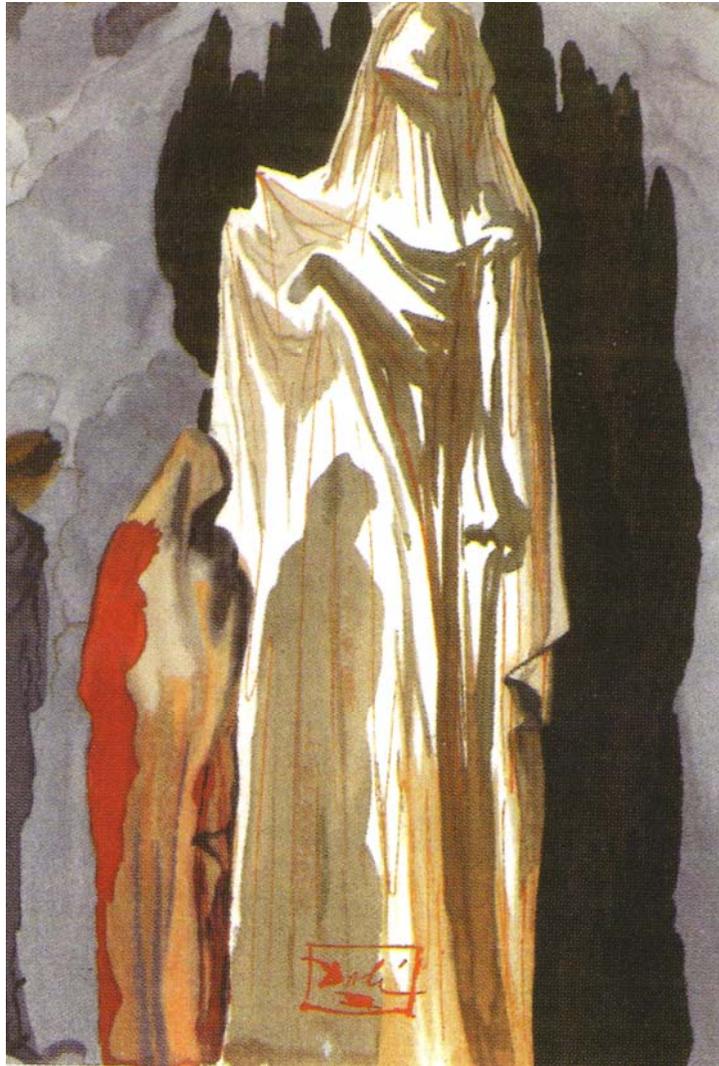
G. Doré



W. Blake.



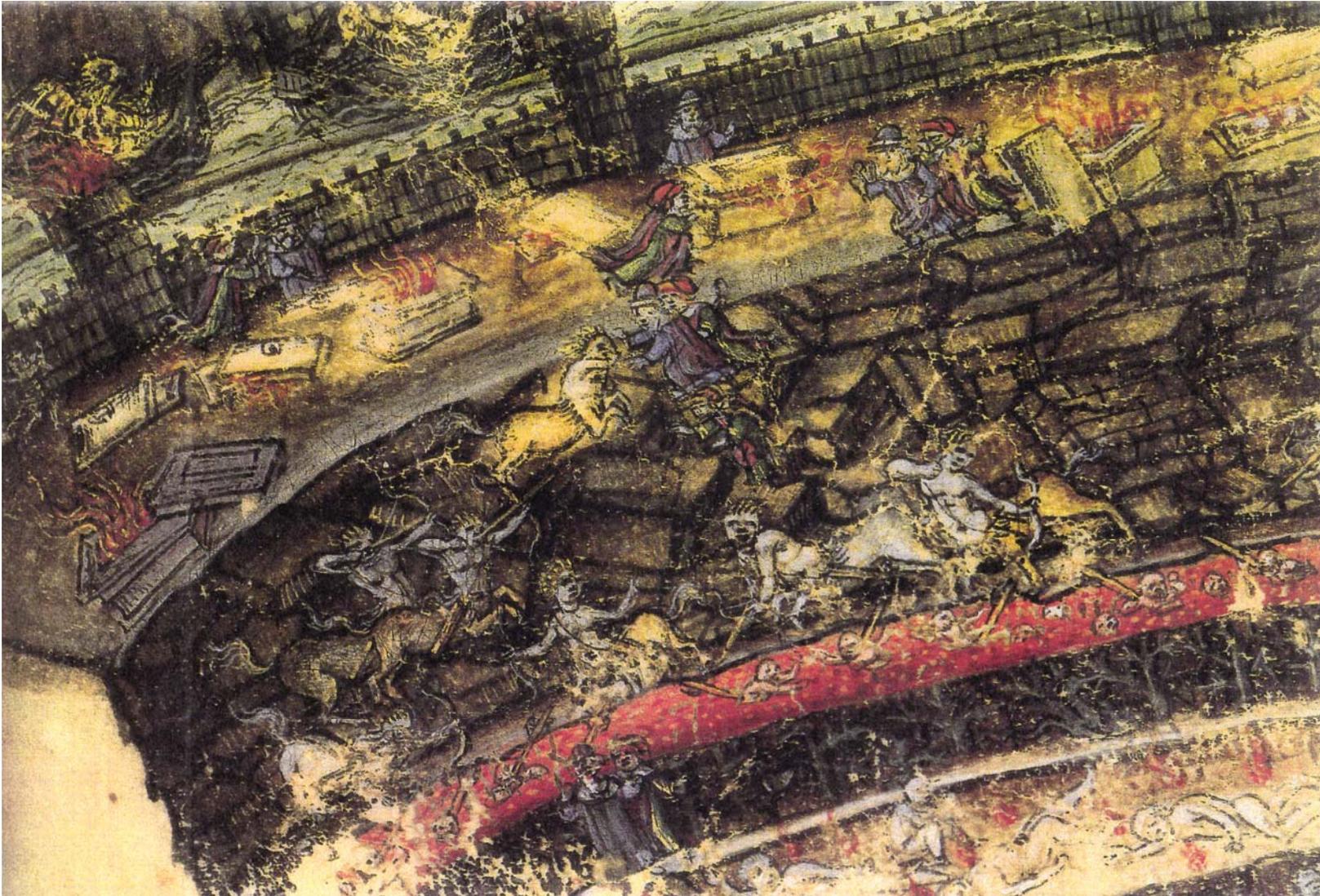
H. Fuseli. Canto X. *Dante y Virgilio con Cavalcanti y Farinata*



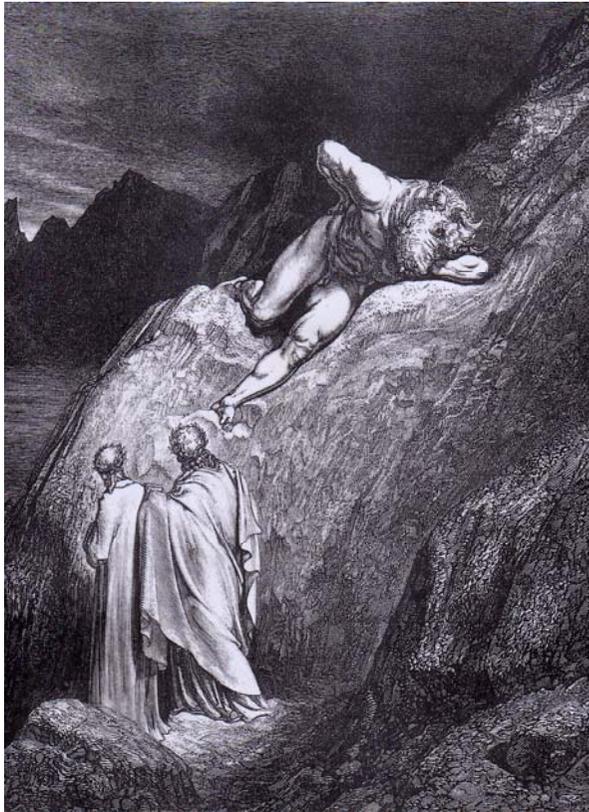
S. Dalí. Canto X. *Farinata hereje orgulloso*



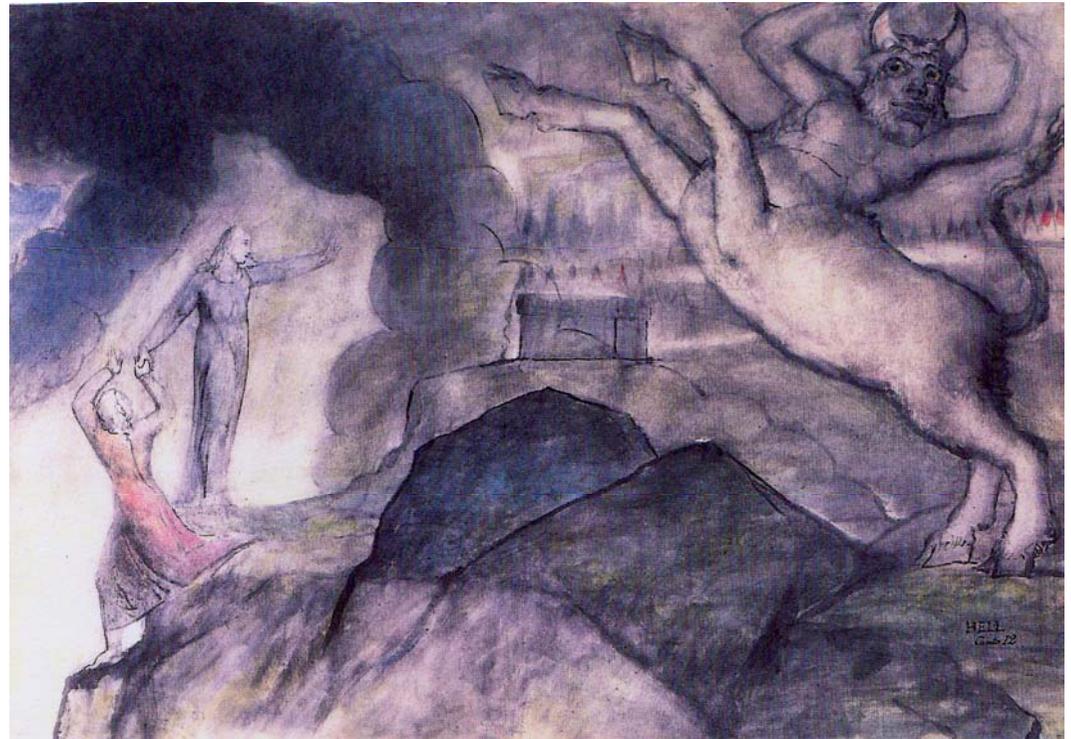
M. Barceló. Canto X.



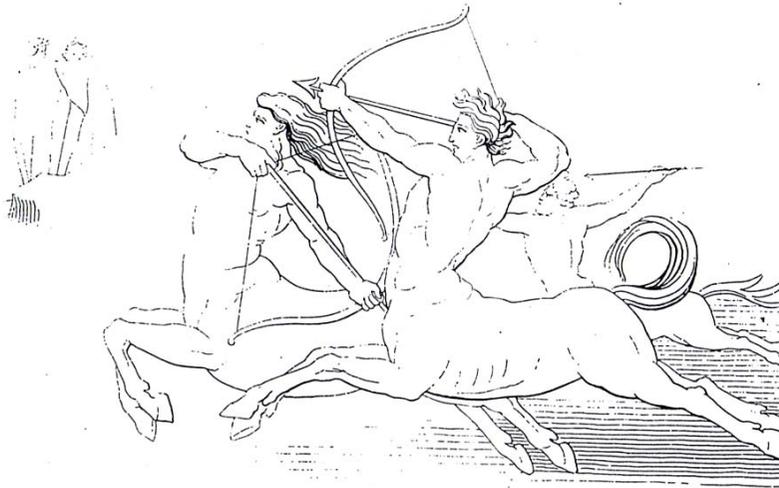
S. Botticelli. Canto XII. *El minotauro custodia a los violentos, sumergidos en un rio de sangre.*



G. Doré



W. Blake



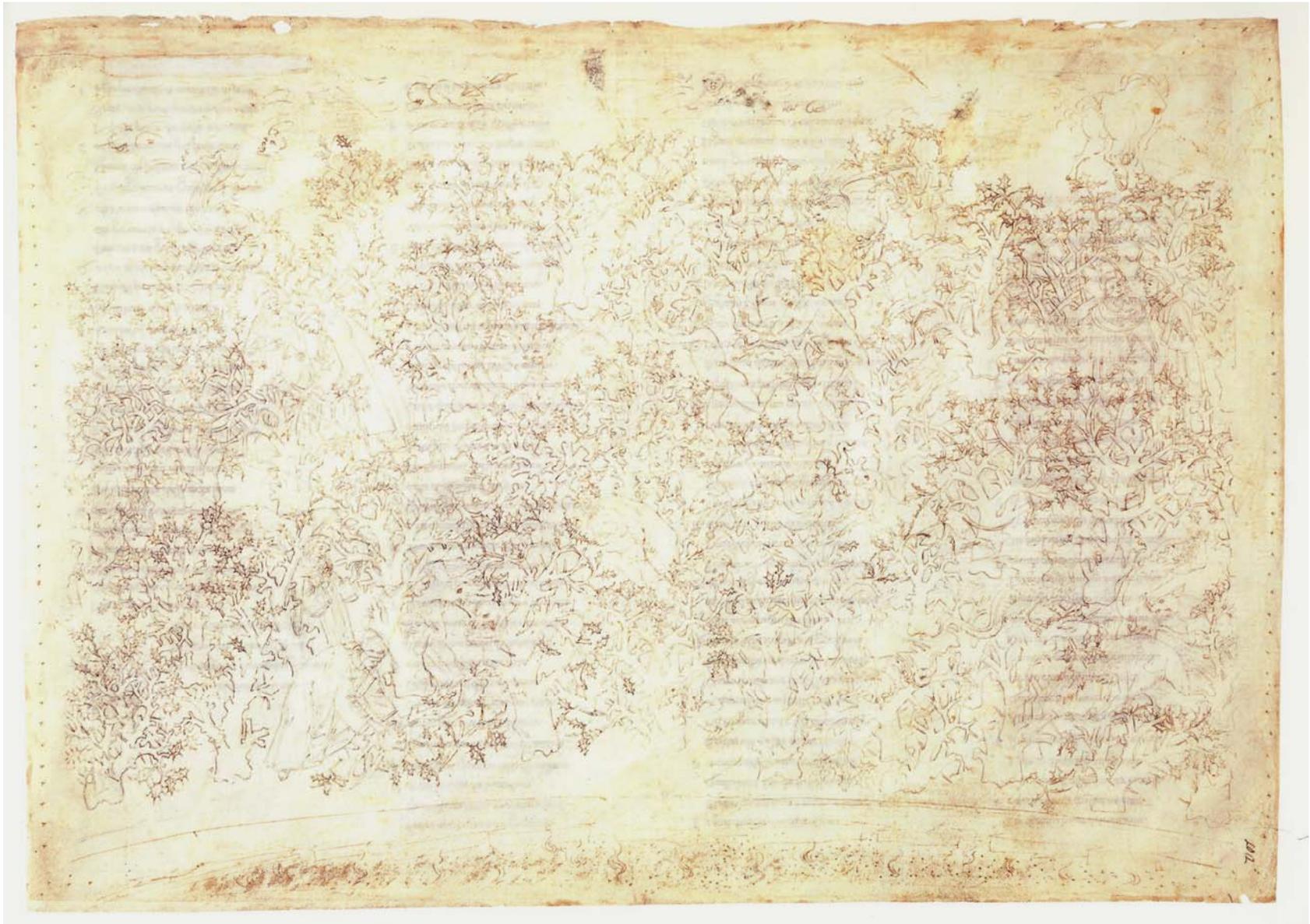
J. Flaxman



G. Doré



W. Blake



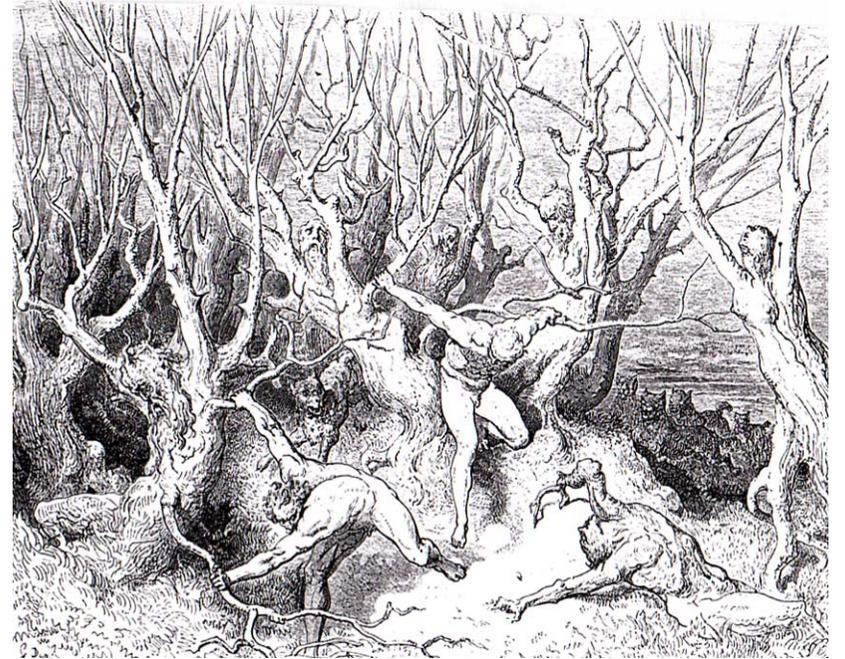
S. Botticelli. Canto XIII. *En un bosque, aparecen atormentados los violentos contra sí mismos*



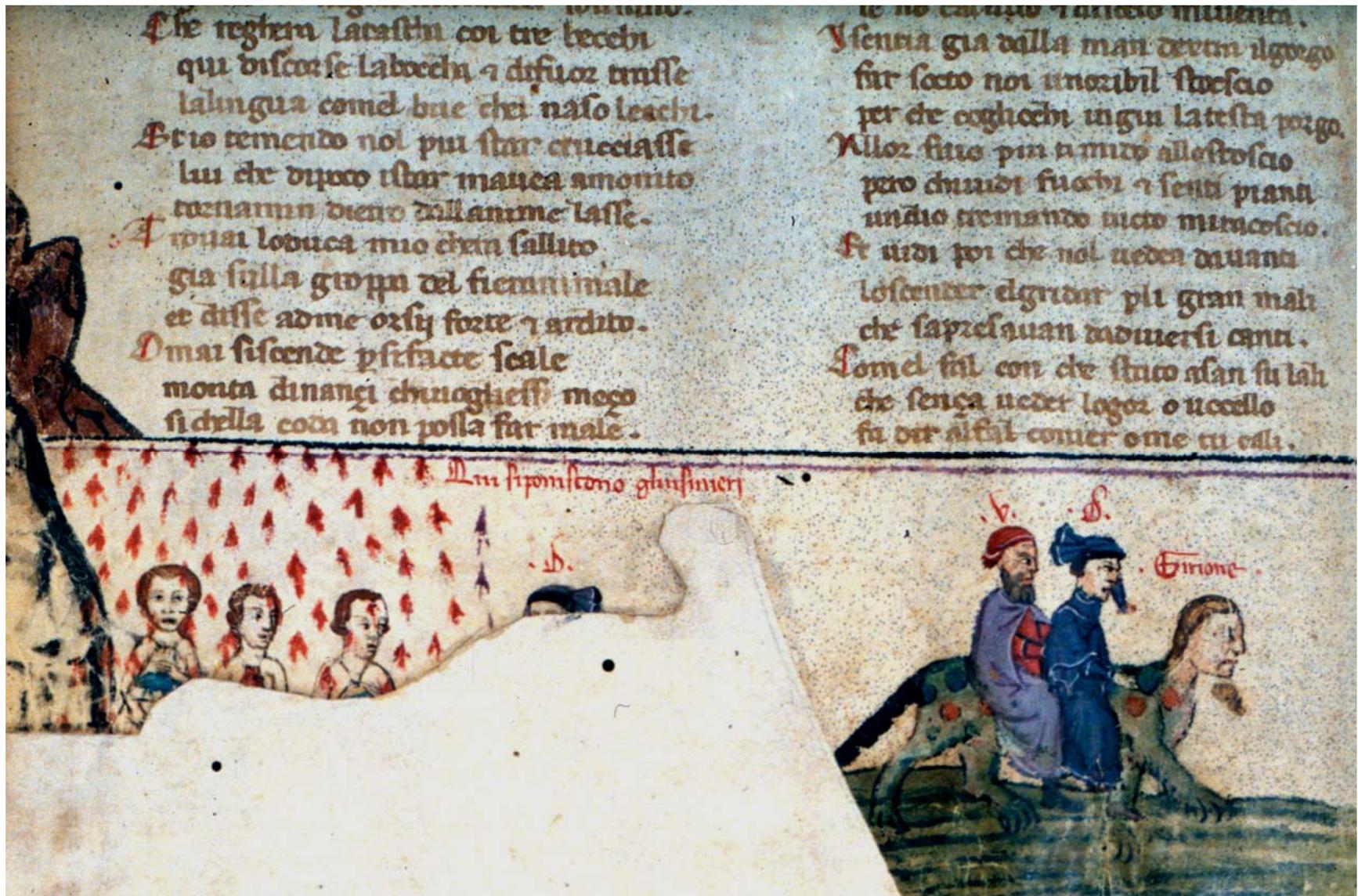
W. Blake. *El bosque de los suicidas.*



J. Flaxman



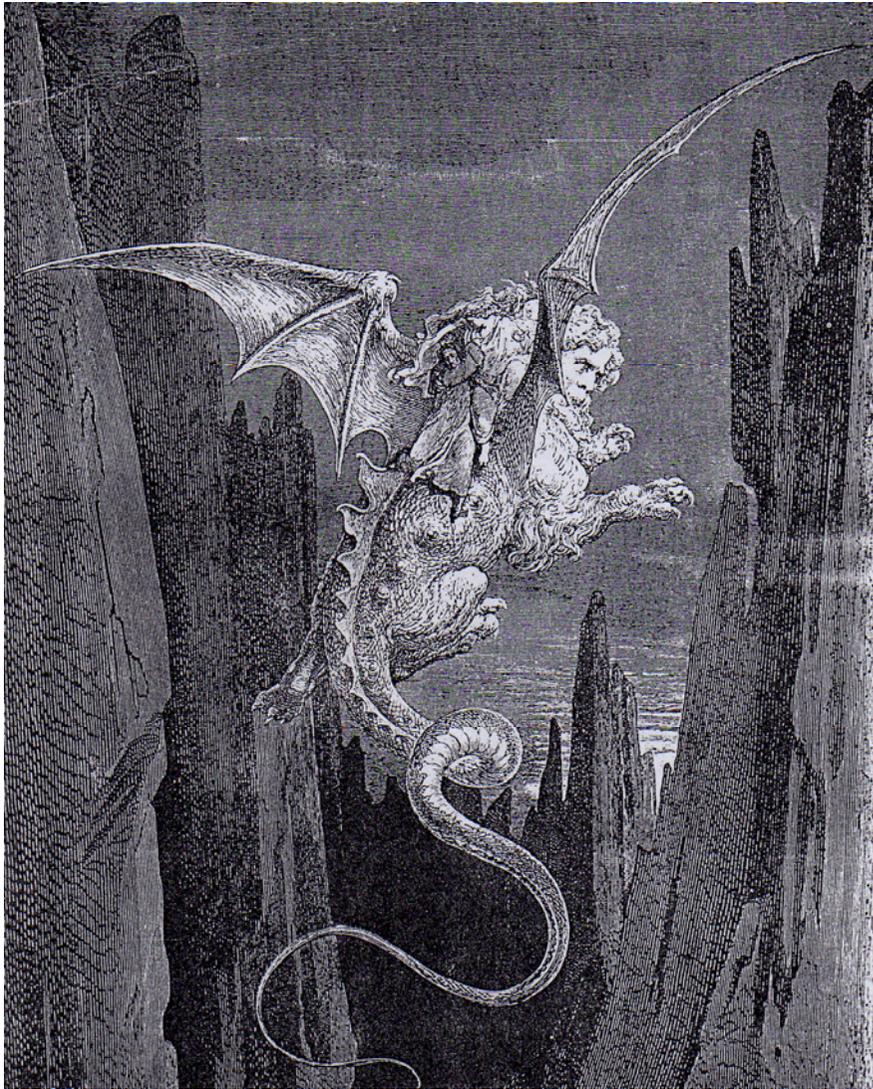
G. Doré



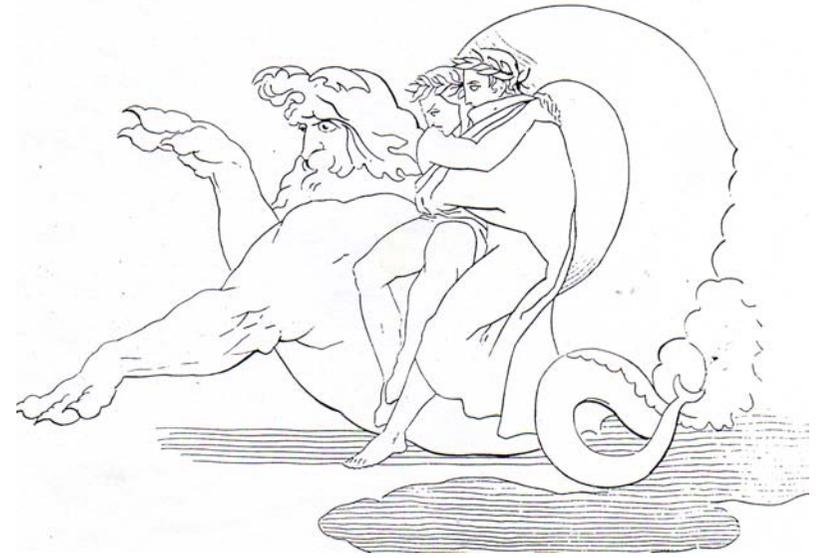
Ms. Holkham misc 48 p. 26. Canto XVII. *El representante del fraude Gerión transporta a Dante y Virgilio*



S. Botticelli. Canto XVIII. *Castigo a los rufianes, seductores, aduladores y prostitutas.*



G. Doré



J. Flaxman



W. Blake

Et mentre chi lagiu coloechio certo
 uidi un col capo si dimerda lordo
 che no pareo sen lauo ochercho.
 Qua misgudo pche se tu sigordo
 dinguarai piu i • me ch' gualti beucti
 et io alui per che se ben ricordo.
 Sia to ueduto co capelli asaueti
 et se alexio anteminei dalucchi
 pero tadoechio piu che gualti tueti.
 Et eli alioz batenndosi laquoca
 qua gui manno somerso leducingie
 undi nonebbi mai lalingua stuccha.

Le piante atucti acce intiambe erano
 per che si forte guicgauan leguante
 che speccate auerian litore i strambe.
 Qual se le lofiammeggiar delle cose unte
 mouersi pur su plastrima buccia
 talera li dicalcagni alle pinte.
 Che colui maestro che si cruccia
 • guiccando piu che gualti suoi osori
 duffio i che piu rocca fiamma succia.
 Et eli ame se tu unoi chiti porti
 la gu per quella nra che piu giace
 dalui saprai dise i di suoi torti.



Qui s'aprouano gli simoniaci.

*Quisti e pap
 nicola & gli altri.*

.v.

.d.

Ms Holkham misc 48. Canto XIX. Castigo de los simoniacos.



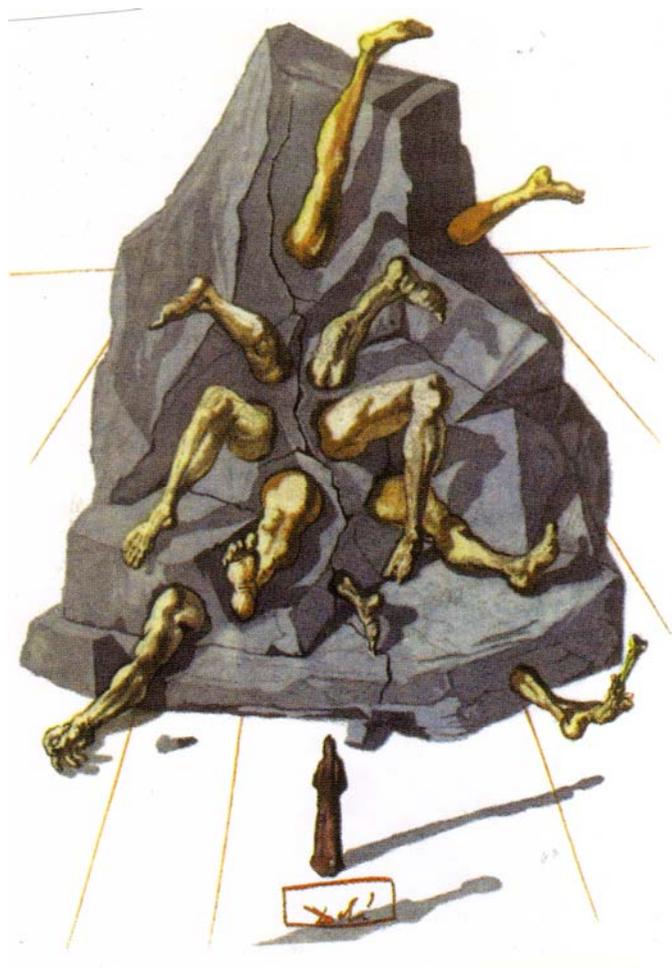
G. Doré



W. Blake



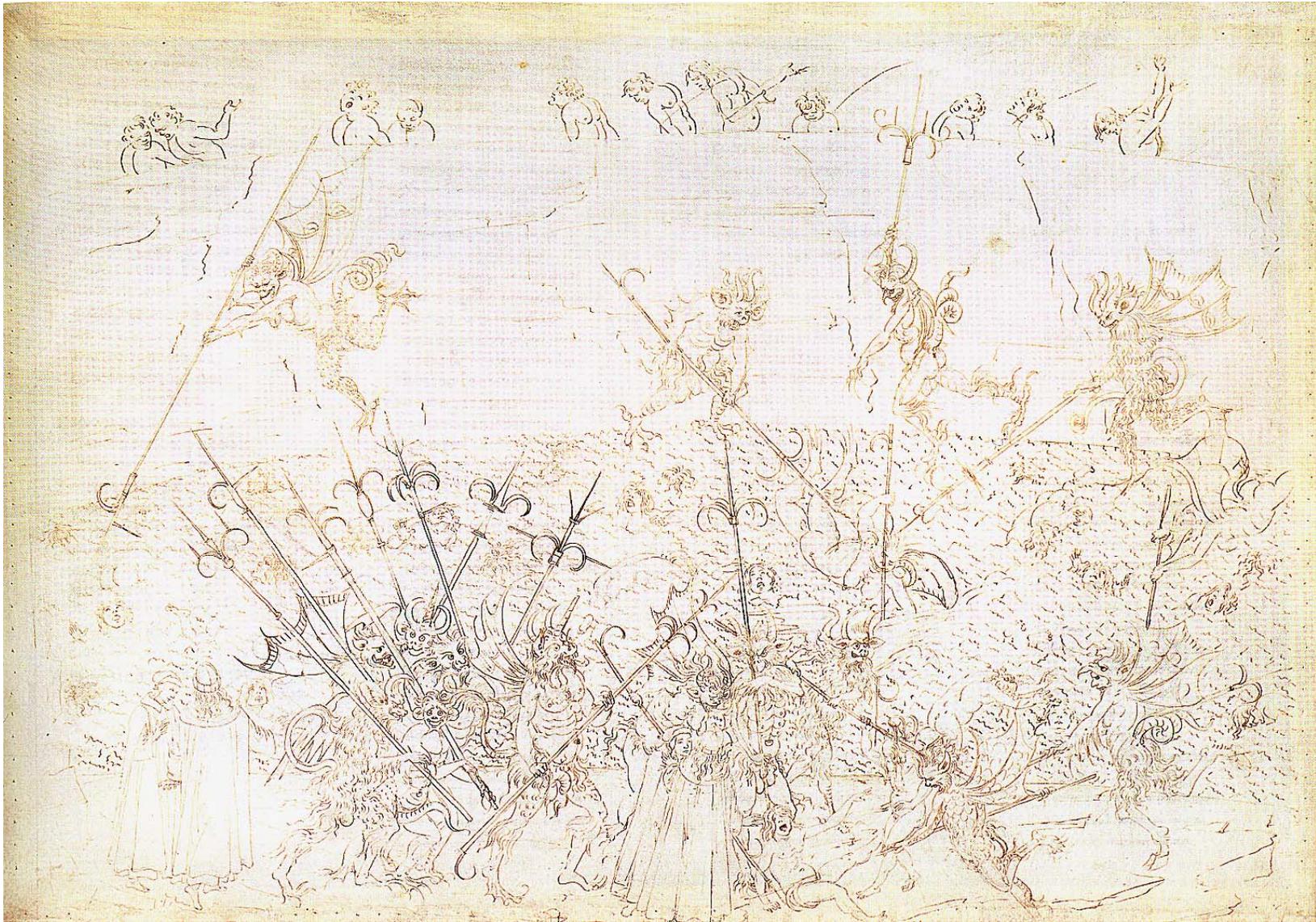
J. Flaxman



S. Dalí. *Castigo de los simoniacos*



M. Barceló



S. Botticelli. Canto XXII. *Demonios luchando.*

No pena tut ipia tuoi giuoco
 del fondo gu che fuorono sul colle
 souello noi ma no gliera sospetto.
 Chellalta pui densia che loz uolle
 porre ministri della fossa quince
 poder dipartirsindi atucti tolle.
 Lagui trouaïno una gente dipinta
 che guia intorno alla colenti passi
 piägendu r nel semblante stica r uita.
 Elli auca cape cò capucci bassi
 dinanci agliocchi facte della taglia
 che plimonaci incologna fassi.

son dipiöbo sigrosse ebelli pesi
 fan così cigolar lelor bilance.
 Frati godenti fumo r bolognesi
 io catalano r questi lodenigo
 nomati r da tua tra insieme presi.
 Come suolesse unomi solingo
 per conseruar sua pace r fumo mli
 chancoz sipar intorno dalgardingo.
 I comencia ofraa i mostri mali
 ma pui no dissi chaloocchio micorse
 un crativo inem o tre pali.



.Ms Holkham misc 48, p. 24. Canto XXIII. *Procesión de los hipócritas.*



J. Flaxman. *Suplicio de los hipócritas andan cubiertos de una capa de plomo*



G. Doré



W. Blake



M. Barceló. Canto XXIII *Procesión de los hipócritas*.



Salvador Dalí. *Los ladrones en la cueva de las serpientes.*



W. Blake



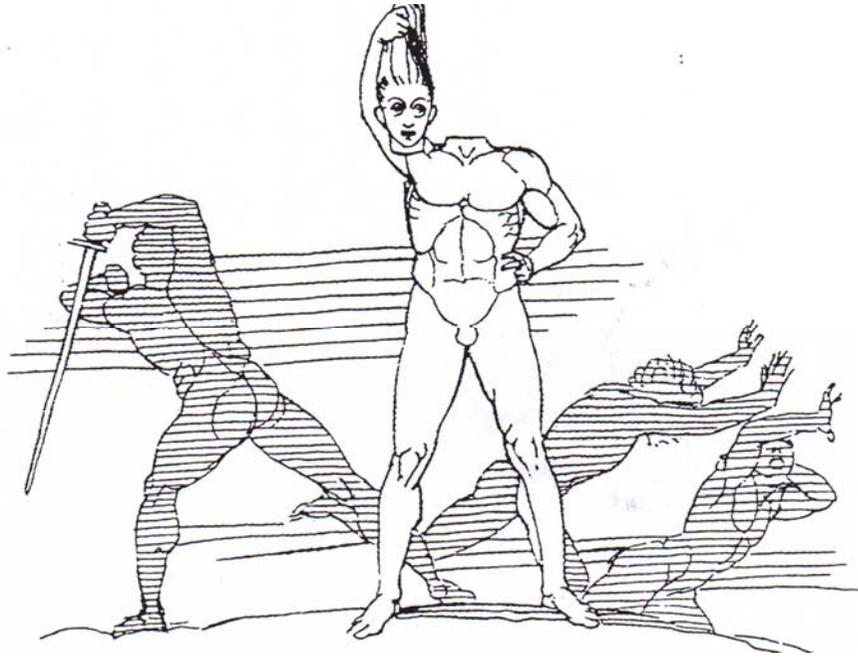
Giovanni da Modena. *El Infierno de Mahoma*. San Petronio, capilla Bolognini, Bolonia. 1415.

Reproduce la tortura del profeta tal como la describió Dante (infierno, canto XXVIII).

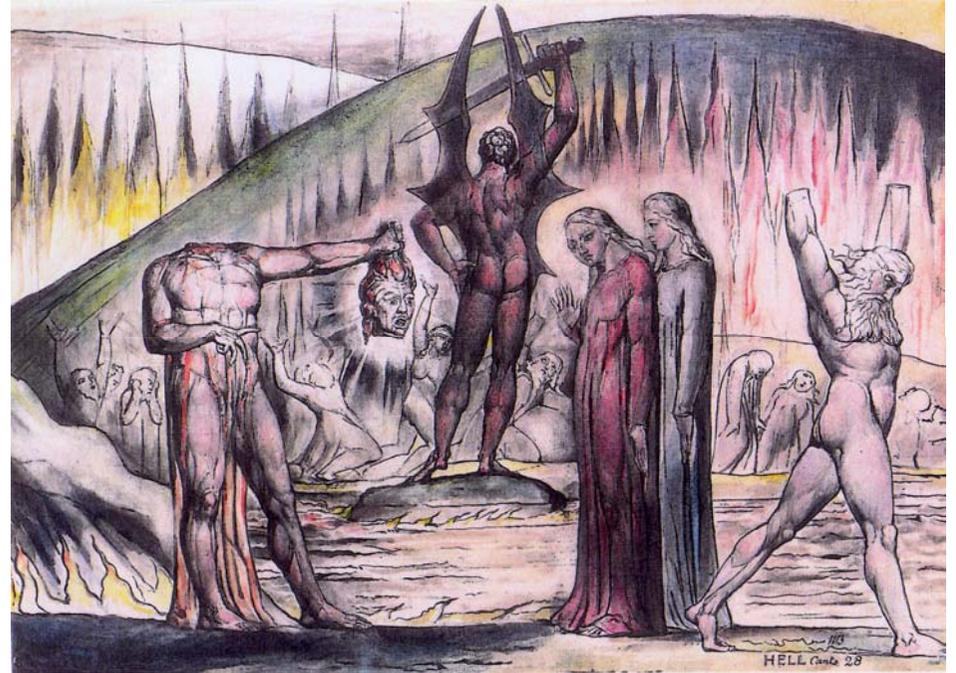
Este fresco no es una representación fiel del texto del infierno de Dante, pero se incluye en las representaciones artísticas relacionadas con la comedia por la enorme influencia que el poema tiene en su estructura.

En el fondo del infierno está la enorme figura de Satanás origen de todo mal, representante de la soberbia causante de su rebeldía, se come a los soberbios, no a los traidores como en el caso del poema dantesco. Se representa a Mahoma en la parte superior, reconocible no sólo por su turbante sino por la inscripción debajo de su cuerpo. Su pecado: sembrador de discordias, es uno de los más graves para el poeta. Este fresco ha sido atacado en numerosas ocasiones por considerarse ofensivo para el Islam.

Los carabinieri descubrieron en agosto de 2002 una célula de Bin Laden que pretendía atacar los frescos donde se representa la escena de Mahoma descuartizado una y otra vez por los demonios. Otros líderes musulmanes moderados consideran importante respetarla, no solo por su calidad artística, sino como un ejemplo visible de la “intolerancia” y hostilidad de los cristianos hacia otras religiones.



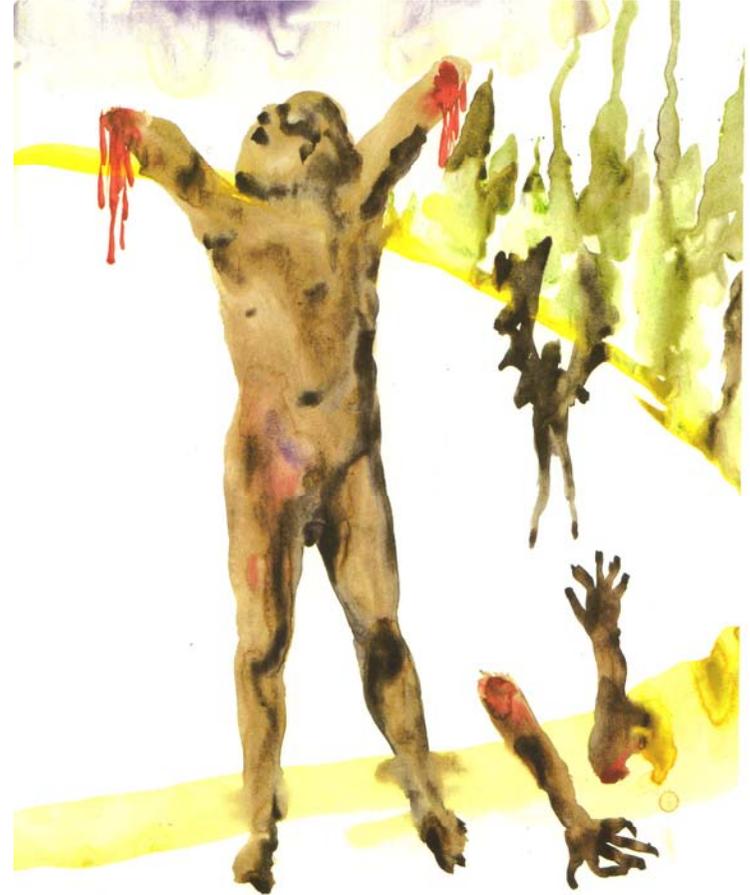
J. Flaxman



W. Blake



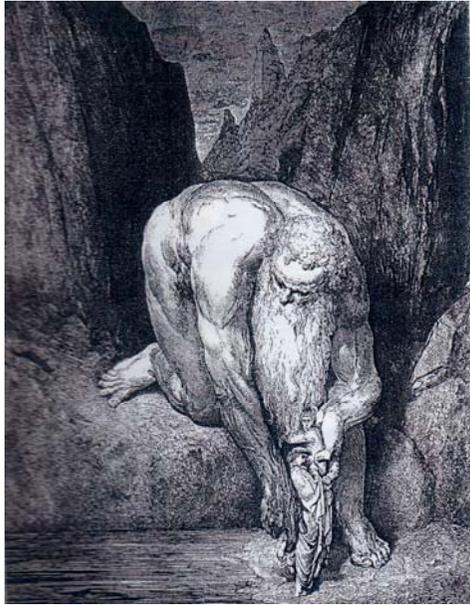
M. Barceló



M. Barceló



Sandro Botticelli. Canto XXXI. *Pozo de los gigantes pecado de orgullo.*



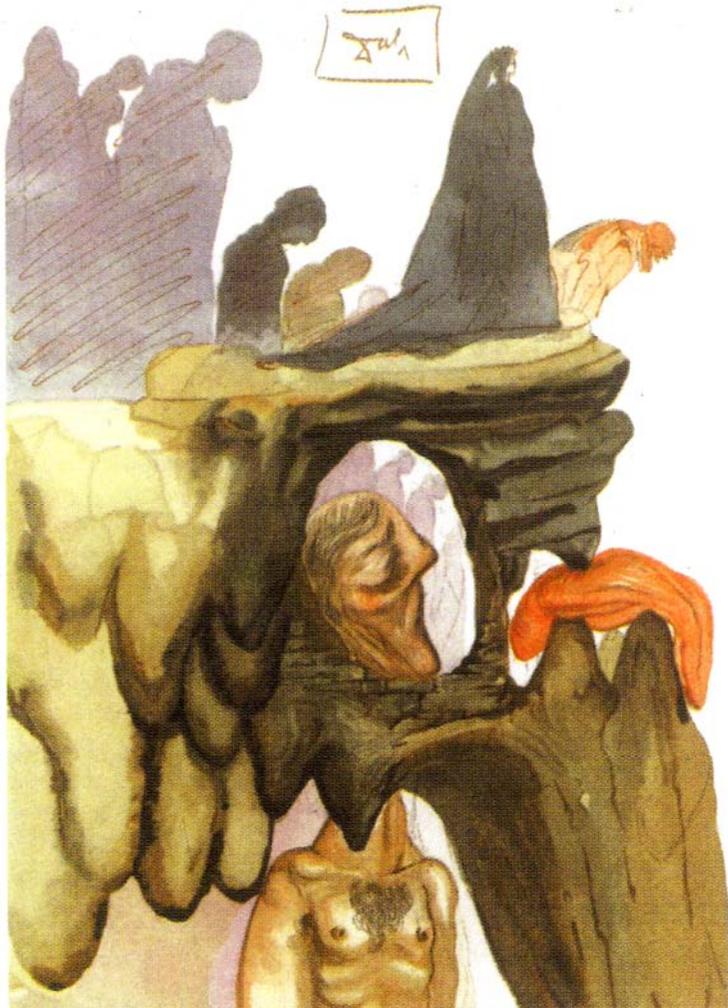
G. Doré



J. Flaxman



W. Blake



Salvador Dalí



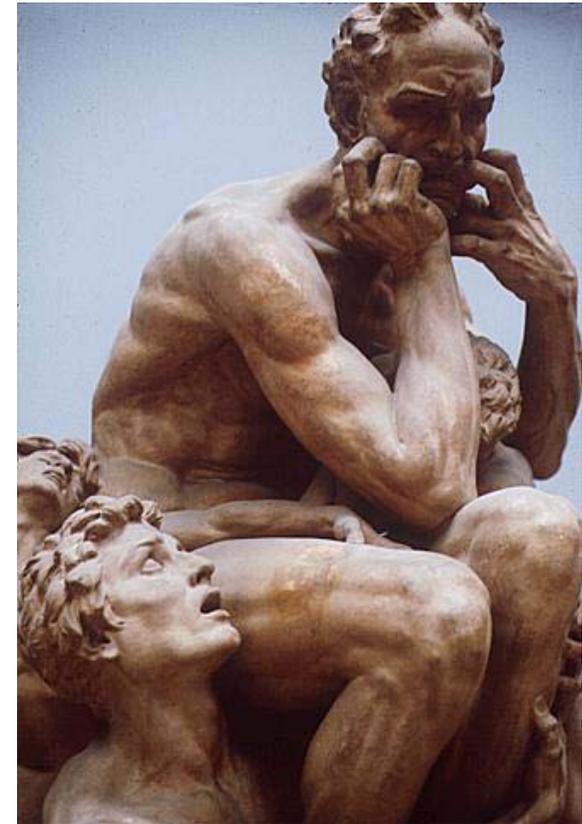
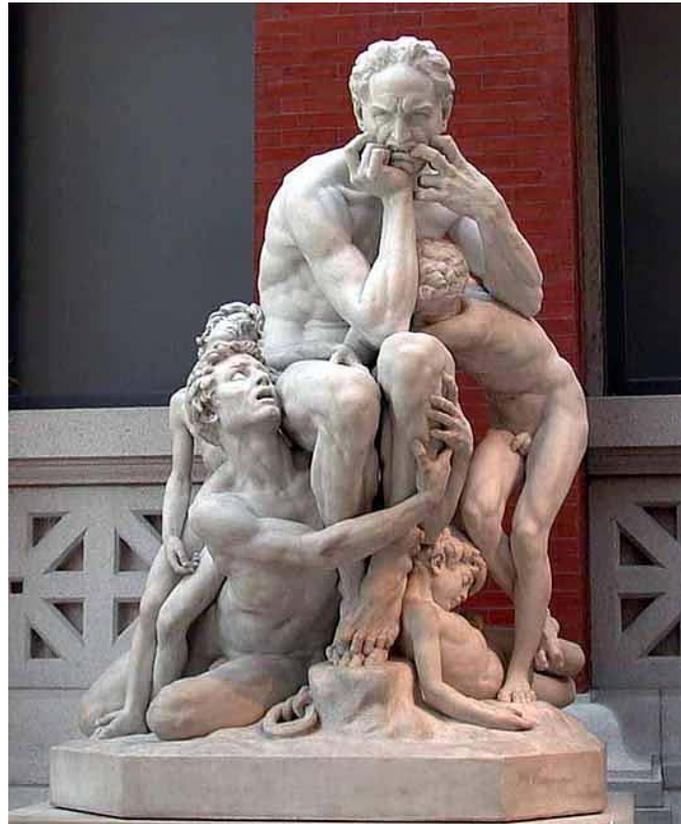
M. Barceló

Pierino da Vinci

Pier Francesco di Bartolomeo detto (Vinci 1530 - Pisa 1553). Sobrino de Leonardo se formó con Bandinelli y Tribolo, autor de relieves de inspiración en Miguel Ángel sobre todo en mármol y bronce, de sus obras hay un bajorrelieve con tema dantesco el canto de *Ugolino*, de este bajorrelieve se conserva el modelo en terracota en el museo Bargello (Florencia).

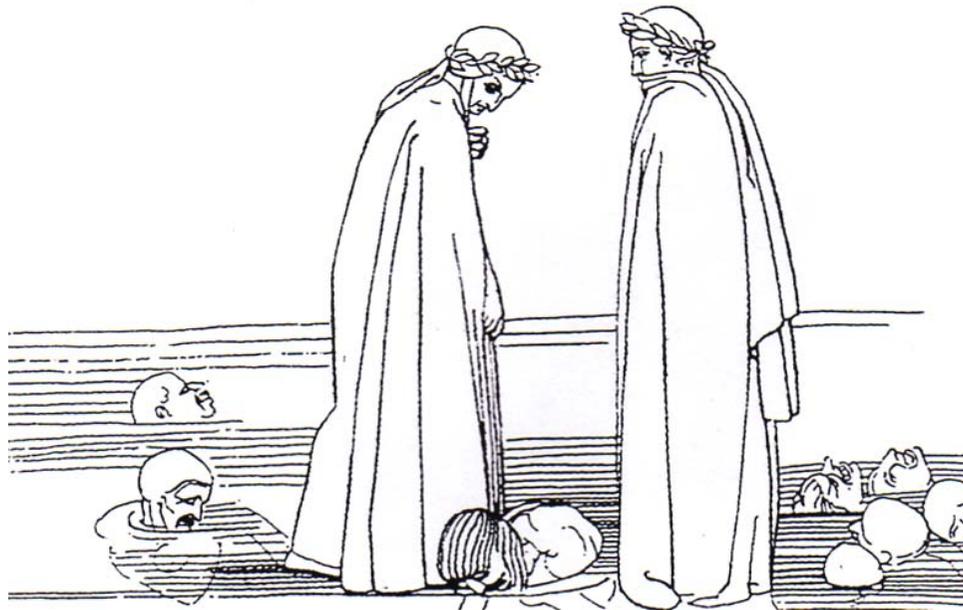


Pierino da Vinci. Canto XXXIII. *Muerte del Conde Ugolino.*

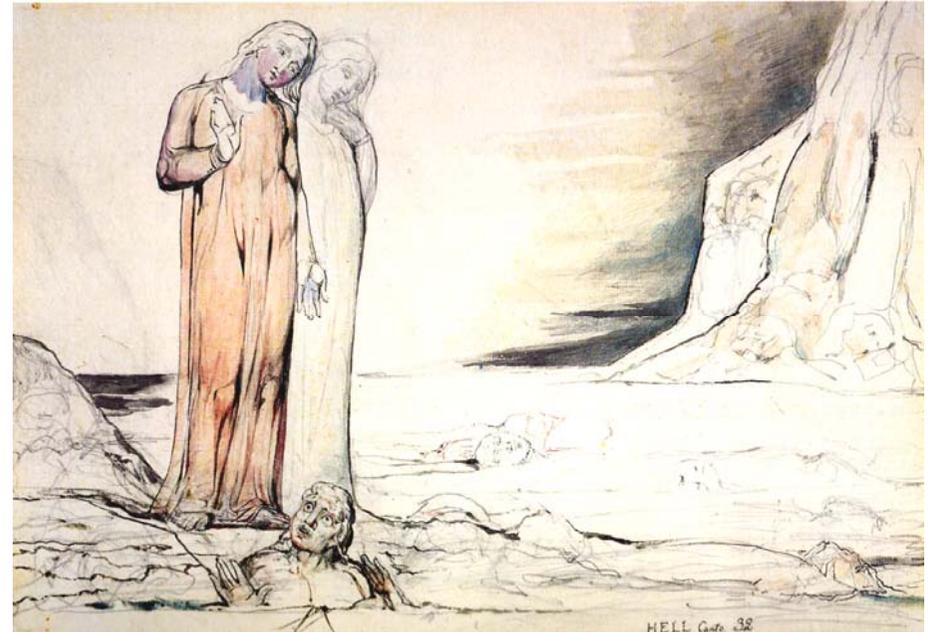


Jean Batiste Carpeaux. *Ugolino y sus hijos.* 1865-1867.

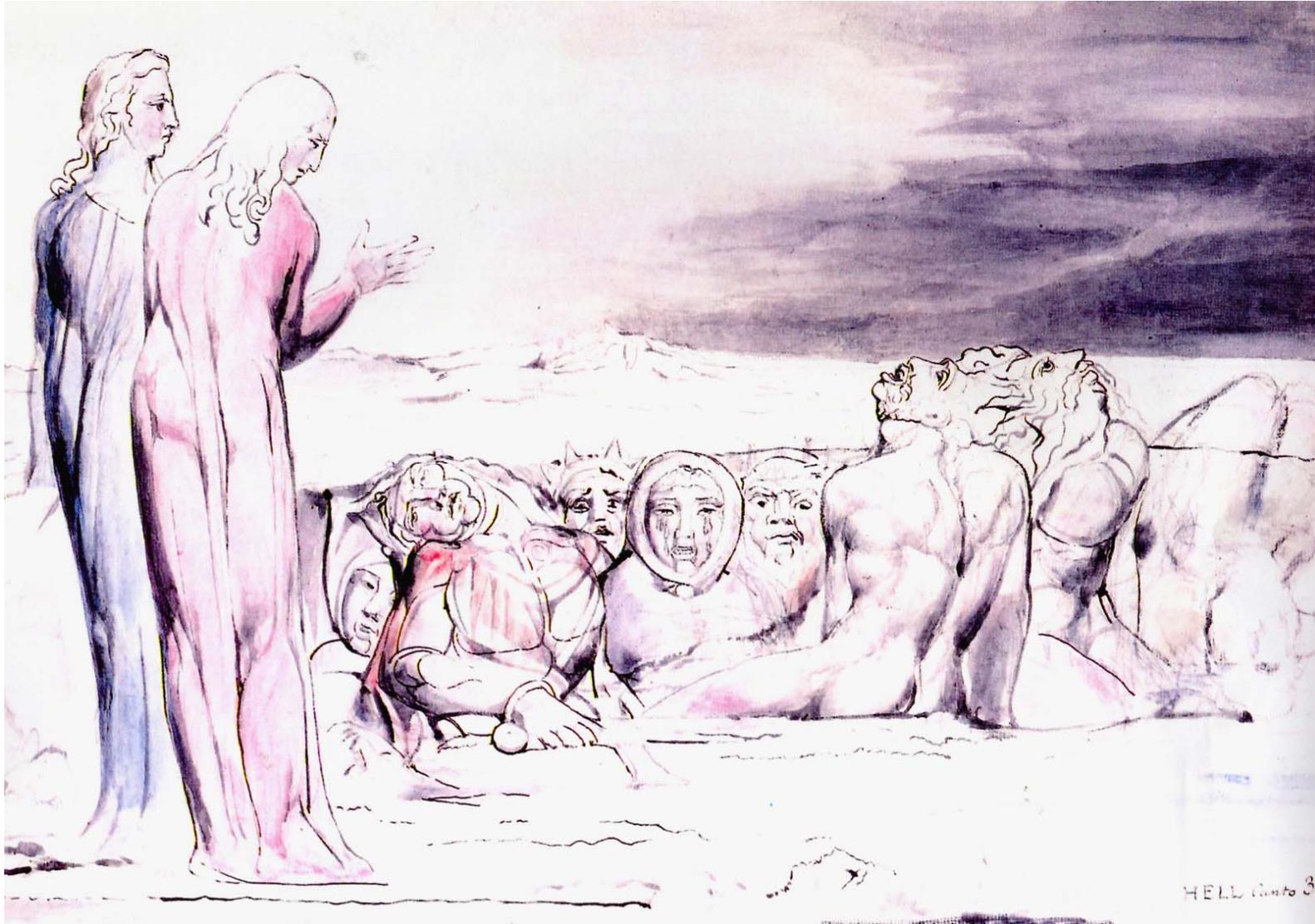
Grupo inspirado en el Canto XXXIII de la Divina Comedia, donde se relata el encuentro en el infierno del escritor con el conde Ugolino della Gherardesca, el artista quiso expresar “*las pasiones más violentas asociándoles la ternura más delicada*”, como explica a un amigo en una carta. Cada niño representa una etapa hacia la muerte. El dolor y angustia del padre reflejado en el rostro con las manos y pies crispados y un tenso modelado de su cuerpo.



J Flaxman. Canto XXXII. *Las almas de los traidores se encuentran sumergidas en un lago helado.*



W. Blake



W. Blake



M. Barceló

De las ilustraciones que corresponden al canto XXXIV donde se representa el demonio, la más fiel al texto de Dante es la del manuscrito **Holkham**, realizado sobre pergamino en la segunda mitad del s. XIV, aunque la hoja es de las peores conservadas del documento, está coloreada y es de las poquísimas ilustraciones de la Comedia donde la cabeza de Lucifer refleja los colores del poema., así como los tres traidores con sus nombres: Judas (en el centro) y a los lados Casio y Bruto. La cara roja en el centro representa el odio, la pálida es la impotencia y la negra del etíope la ignorancia.

*Allí mi mente se quedó perpleja,
pues tenía tres caras en la testa.
una delante, y esa era bermeja:*

*Las otras dos uníanse con ésta
por cima de una y otra paletilla
y rejuntaban en la misma cresta:*

*La diestra era entre blanca y amarilla:
la siniestra del tinte que declara el que
el Nilo se tostó a la orilla.*

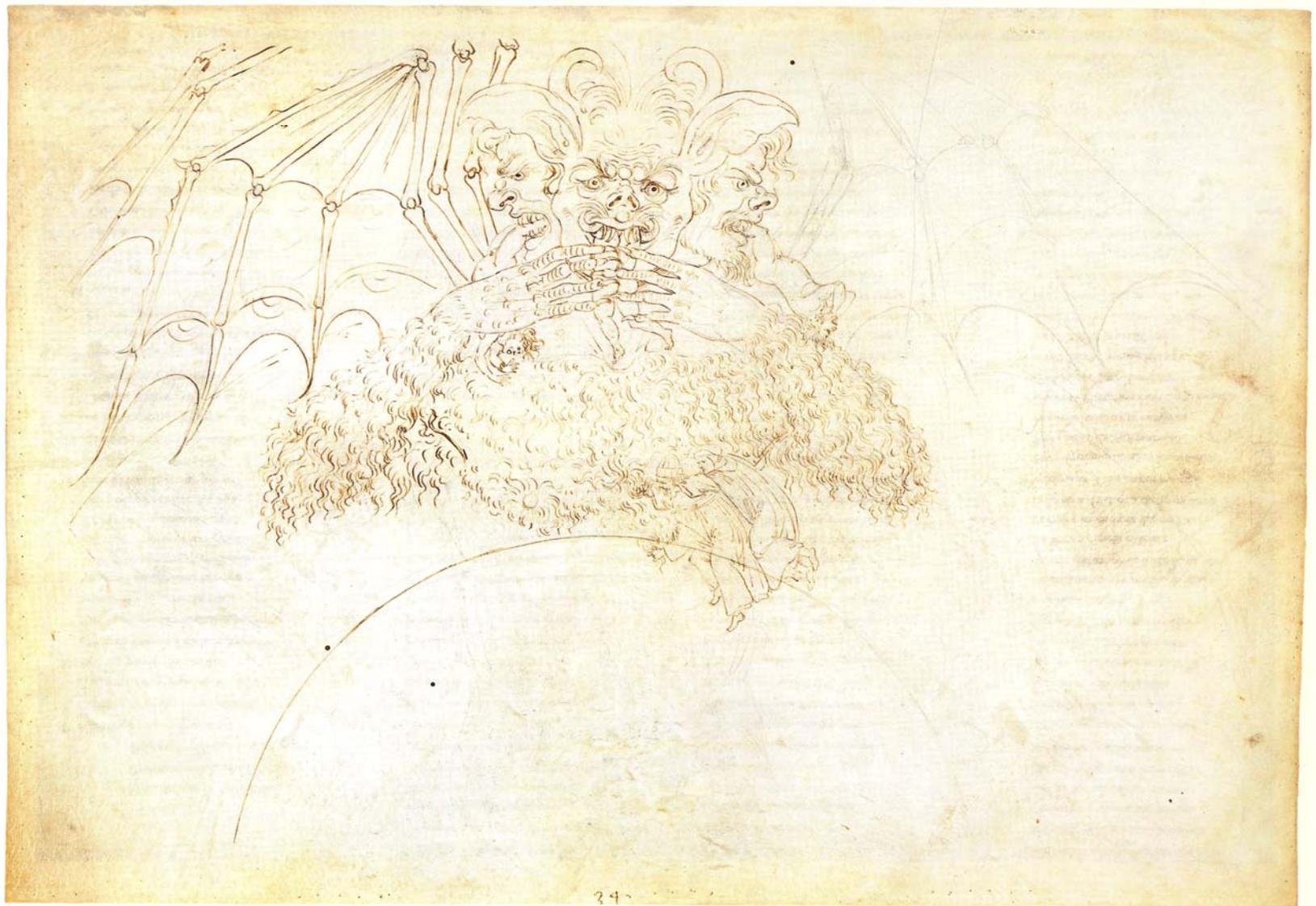
*Dos alas grandes bajo cada cara;
que a pájaro tamaño convenían
tales velas jamás un barco izara,*

*De murciélago aleteaban
de modo que tres vientos producían
de plumas y a la vez carecían*

Infierno. XXXIV. 43,48, 51



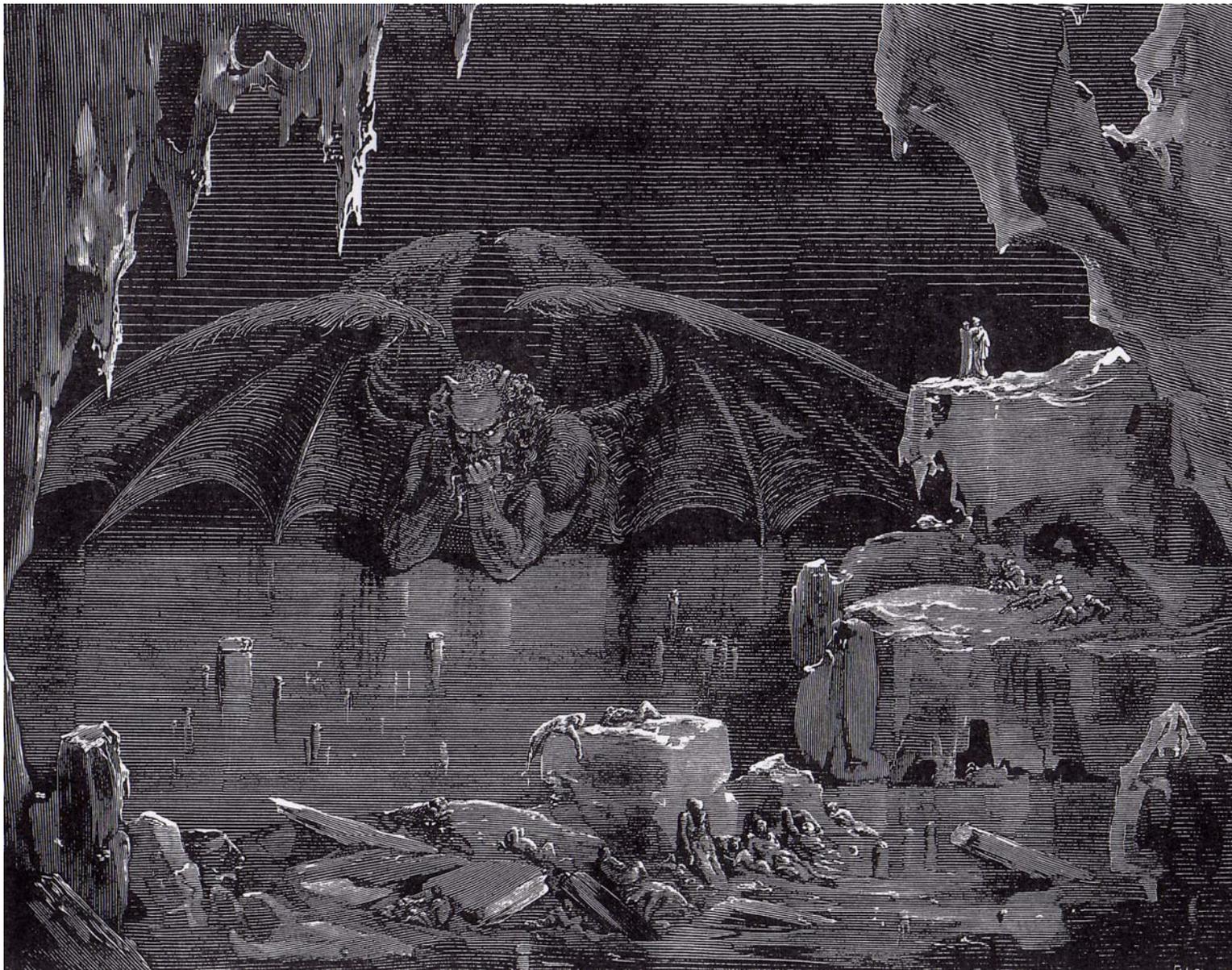
Manuscrito Holkham. Misc. 48. Canto XXXIV. Lucifer



S. Botticelli. Canto XXXIV. *Lucifer devorando a los traidores Judas, Bruto y Casio.*



J. Flaxman.



G. Doré



W. Blake



Salvador Dalí



M. Barceló