

Universitat de València.

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

*La imagen de Beatrice Portinari en la obra de Dante y su
reflejo en el arte*

Programa de Doctorado Historia del Arte 3030

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Beatriz Ginés Fuster

Dirigida por:

Dra. Ester Alba Pagán

2017

-ÍNDICE GENERAL-

Agradecimientos	5
Introduzione	9

PRIMERA PARTE

1. Obiettivi e ragioni	15
2. Metodologia	19
3. Metodo di studio	23
3.1 Struttura della tesi	26
3.2 Ricerca e studio dei testi	28
3.3 Ricerca e studio delle immagini	30
3.4 Studio comparativo e risultati	32
4. Estado de la cuestión y estudios previos	33

SEGUNDA PARTE

1. Dante Alighieri y su obra como objeto de estudio	63
1.1 <i>La Vita Nova</i> e <i>Il Dolce Stil Novo</i>	63
1.2 <i>La Divina Commedia</i> . Buscando a Beatrice más allá de la muerte	70
1.2.1 Infierno	76
1.2.2 Purgatorio	89
1.2.3 Paraíso	96
2. La influencia de la obra y figura de Dante en el arte	103
2.1 William Blake y su adaptación artísticas a los versos de Dante	103
2.2 Francesco Scaramuzza y los frescos de la <i>Commedia</i>	111
2.3 Dante Gabriel Rossetti, una vida inspirada por <i>il sommo poeta</i>	115

2.4	Gustave Doré, fidelidad en sus ilustraciones dantescas	128
2.5	Simeon Solomon y su aportación al universo artístico de Dante	135
2.6	Élisabeth Sonrel, pionera en la representación dantesca	137
2.7	Vittorio Grassi y sus ilustraciones para la edición de 1921 de la <i>Vita Nuova</i>	139
2.8	Evelyn Paul y la continuidad de la obra de Rossetti	142
2.9	Marie Spartali Stillman y su visión de la mujer culta	144
2.10	Amos Nattini, una vida dedicada a ilustrar la <i>Commedia</i>	148
3.	Beatrice Portinari	153
3.1	Beatrice Portinari. Mito y realidad	153
3.2	La figura de Beatrice Portinari en la obra literaria de Dante Alighieri	161

TERCERA PARTE

1.	Antecedentes. La tradición figurativa de la obra de Dante hasta el siglo XIX	191
2.	La configuración de la imagen de Beatrice Portinari en el arte desde 1800 a 1921	219
2.1	Beatrice Portinari y sus representaciones artísticas ligadas a la <i>Vita Nova</i>	224
2.1.1	Primer encuentro entre Dante y Beatrice	225
2.1.2	El saludo	232
2.1.3	<i>Il soave sonno</i>	252
2.1.4	Encuentro en la iglesia y aparición de la <i>donna schermo</i>	257
2.1.5	La retirada del saludo	259
2.1.6	El encuentro en la boda	266
2.1.7	La muerte de Folco Portinari	270
2.1.8	La visión o sueño de la muerte de Beatrice	272
2.1.9	El encuentro con Giovanna y Beatrice	281
2.1.10	Tanto <i>Gentile</i>	284
2.1.11	Aniversario de la muerte de Beatrice	287
2.2	Beatrice Portinari y sus representaciones artísticas ligadas a la <i>Divina Commedia</i>	292
2.2.1	Bajada a los Infiernos y encuentro con Virgilio	294
2.2.2	Aparición en el Paraíso Terrenal	299
2.2.3	Guía de Dante por las esferas celestes	322
2.3	Otras representaciones artísticas inspiradas Beatrice	338
2.3.1	La Beata Beatrix	338
2.3.2	<i>Beatrice</i> santificada junto a otras musas	342
2.3.3	Retratos de Beatrice	343

CUARTA PARTE

1. Conclusioni	355
2. Anexo I. Traducción de textos	359
3. Anexo II. Índice de imágenes	403
4. Anexo III. El cosmos dantesco	411

QUINTA PARTE.

Bibliografía	417
--------------------	-----

Agradecimientos

Como decía Quevedo, “El agradecimiento es la parte principal de un hombre de bien”. En esta ocasión, y de forma excepcional, me atreveré a modificar las palabras del maestro para adaptarlas a esta ocasión y concluir que “El agradecimiento es la parte principal de una doctoranda de bien”. No le falta razón a la cita, ya que una tesis doctoral pocas veces es cosa de una sola persona. Si echo la vista atrás, me doy cuenta el largo camino que he recorrido, y no puedo evitar sentirme afortunada al darme cuenta de que no he caminado sola. Siempre me he sentido reforzada por una gran cantidad de personas que me han apoyado y animado a seguir en esta aventura.

Los primeros que estuvieron ahí para darme el empujón de salida fueron mis padres Nieves y Ramón, quienes me han ayudado en todos los sentidos. Han sabido escucharme y aconsejarme en momentos difíciles en los cuales todo estaba negro, pero también han sabido animar y reforzar los pequeños pasos que me han traído hasta aquí. De ellos he aprendido el resultado de la constancia y del trabajo. Y tengo tanto que agradecerles que una tesis no sería suficiente. También a mi hermano Ramón, que se ha planteado, incluso, componer alguna que otra canción en honor a la “Divina Commedia”.

Otro animador incondicional ha sido Alexandre, quien ha sabido entender y comprender mejor que nadie el sacrificio que suponía estar realizando este trabajo, y a pesar de ello me ha empujado a conseguirlo. Solo puedo darte las gracias por ayudarme a conseguir mis sueños y, en ocasiones, mis quimeras. Gracias.

Pero no solo de animadores he vivido, también he tenido un Virgilio que me ha guiado desde la selva oscura hasta el paraíso doctoral. Esa persona ha sido mi directora de tesis, la profesora Ester Alba, quien me ha sabido conducir pacientemente por la “diritta via”. A ella tengo que agradecerle muchísimas cosas, entre las que quiero destacar que me haya moldeado como investigadora y haya sacado una parte de mí que no sabía que estaba. Ha sido un apoyo fundamental, una amiga, y quisiera poner de manifiesto su dedicación, saber, que no es poco, disponibilidad y atención todos estos años.

También quiero mencionar en este apartado al profesor Giuseppe Ledda de la Università di Bologna, que me acogió como una doctoranda más en su grupo de investigadores y me hizo conocer los secretos y misterios de las principales obras escritas por Dante. Gracias por su disponibilidad, amabilidad y sabiduría.

A Costanza Caffò quien me brindó la oportunidad de ir a Italia a formarme como investigadora. Y la que me enseñó los grandes secretos de Bolonia.

A Marcella, Maurizio y Mario que me acogieron en su casa como a una hija, y a los que a día de hoy, considero mi familia.

A Luis Pérez Ochando de quien tanto he aprendido y de quien tanto se aprende cada día.

A Adela Cortijo y Teresa Llácer porque en esta etapa final del viaje han estado presentes en todo momento animando y brindando su apoyo y compañía.

A Amparo Gómez, mi primera gran amiga, que desde siempre ha estado ahí ayudándome en todo, y con la que tantos ratos buenos he pasado en la biblioteca.

A Saray Galbis por interesarse por este proyecto y estar presente en la distancia, algo que no muchas personas saben hacer.

A Miriam Huerta y Lola Hurtado que han sabido escuchar y soportar mis lamentos dantescos diarios y me han animado a seguir hasta el final, a base de grandes discursos motivadores que me servían para seguir avanzando hasta la meta.

A Mar Marín porque ha sido la mejor compañera de viaje durante estos años, y quizás una de las personas que más ha sabido comprender este proceso tan satisfactorio y duro casi a partes iguales. Ahora solo me queda brindarte mi apoyo en tu última etapa del viaje, ¡mucho fuerza!

A mis abuelos Nieves y Pepe por quererme tanto y preguntarme cada día “¿Cuándo vas a terminar el doctorado ese que estás haciendo?”.

Y al resto de personas que de un modo u otro han querido contribuir en este estudio y han formado parte de él: traductores, bibliotecarios, impresores, expertos en Dante, no tan expertos, pero aun así muy útiles, guías de museos que me dejaban fotografiar lo infotografiable porque era una española haciendo una tesis de Dante etc.

Espero no haber dejado a nadie sin mencionar, de ser así, me excuso de antemano y garantizo una invitación a cenar, pero las ganas de ver estas palabras impresas en papel es uno de mis mayores deseos en este momento.

Gracias...

B.

Ahí, aureolada, está Beatriz; Beatriz cuya mirada solía colmarlo de intolerable beatitud, Beatriz que solía vestirse de rojo, Beatriz en la que había pensado tanto que le asombró considerar que unos peregrinos, que vio una mañana en Florencia, jamás habían oído hablar de ella, Beatriz, que una vez le negó el saludo, Beatriz, que murió a los veinticuatro años, Beatriz de Folco Portinari, que se casó con Bardi. Dante la divisa, en lo alto; el claro firmamento no está más lejos del fondo ínfimo del mar que ella de él.

La última sonrisa de Beatriz, Jorge Luis Borges

INTRODUZIONE

L'origine di questa tesi va fatta risalire a molto tempo prima di rendermi conto di volerla scrivere. Avevo diciassette anni quando, per caso, mi capitò fra le mani un esemplare della *Divina Commedia*. L'ignoranza che fino a quel momento avevo riguardo l'esistenza delle opere di Dante, venne sostituita ben presto dalla passione nata dalla lettura di ogni singola pagina e dagli appunti presi per riuscire a capire l'intero universo che avevo appena scoperto.

In seguito, subito dopo il conseguimento della laurea e la decisione di percorrere la strada del dottorato, mi resi conto della necessità di dover trovare un argomento di ricerca con cui convivere negli anni successivi. E un giorno, per caso, riapparve la *Divina Commedia* in un libro che stavo sfogliando su Sandro Botticelli. I disegni di costui, ispirati all'opera di Dante, provocarono in me una sorta di commozione che mi spinse senza indugio a trovare altri artisti che avessero raffigurato in parte o completamente *il poema*. La curiosità mi portò a reperirne gran quantità: artisti ispirati dall'opera di Dante furono William Blake, Gustave Doré, Salvador Dalí, Auguste Rodín, Dante Gabriel Rossetti, Evelyn Paul, John Flaxman, Henry Holiday, Eugène Delacroix e innumerevoli altre personalità del mondo dell'arte.

E fu allora che seppi cosa avrei voluto e dovuto fare. Nel primo anno di dottorato riuscii a mettere in relazione con la *Commedia* praticamente ogni materia: il risultato furono cinque lavori che mi diedero modo di addentrarmi a poco a poco nel mondo della ricerca sulle forme artistiche relative a Dante: *El Paisaje y el medio atmosférico en la Divina Commedia*, (Il Paesaggio e l'ambiente atmosferico nella Divina Commedia), *Estudio del Purgatorio de Gustave Doré* (Studio sul Purgatorio di Gustave Doré), *Patrimonio histórico artístico de la Divina Commedia* (Il Patrimonio storico-artistico della Divina Commedia)¹, *Las Divinas Comedias del rey Alfonso de Aragón* (Le Divine Commedie del re Alfonso d'Aragona) e *El Canibalismo en la Divina Commedia* (Cannibalismo nella Divina Commedia).

Per poter redigere questi lavori che mi permisero prima di tutto di rafforzare la visione che avevo della *Divina Commedia*, cosa che mi spinse più tardi ad approfondire lo studio di altre opere dell'autore come a esempio la *Vita Nova*,

¹ Non mi sono limitata alla sola pittura e scultura, ma ho aggiunto anche cinema, musica e opera lirica, oltre a videogiochi e diversi oggetti che per la loro singolarità meritavano una menzione, come per esempio i mobili domestici.

andai a ricercare sia la bibliografia critica sia le guide di lettura delle opere, sapendo bene di avere dinanzi a me due principali problemi iniziali.

Il primo aveva a che fare con la lingua, visto che in quel momento piuttosto scarse erano le mie nozioni d'italiano: di fatto mi resi conto della mia ignoranza linguistica proprio perché leggendo in quel periodo il testo per eccellenza di qualunque dottorando, *Come si fa una tesi di Laurea*, del recentemente scomparso Umberto Eco, vi trovai il seguente enunciato:

Non si può fare una tesi su un argomento se le opere più importanti su di esso sono scritte in una lingua che non conosciamo²

Si dirà che è ovvio, ma io in quel momento non ne ero cosciente. Meno male che ero appassionatissima dell'Italia e della sua cultura e quindi non dovetti sforzarmi troppo per apprendere nozioni elementari che mi permisero di "parlucchiare" e di leggere qualche testo con l'aiuto di vocabolari e traduttori. Quanto più prendevo confidenza con l'italiano, tanto più riuscivo ad avvicinarmi a un maggior numero di libri e testi, la maggior parte dei quali è redatta in questa lingua. Ma non tutto era definitivamente risolto: Dante aveva scritto la *Divina Commedia* nel XIV secolo, in lingua volgare, per cui non era sufficiente imparare l'italiano per poterla leggere. Dovetti quindi acquistare diversi esemplari dell'opera in più lingue, per poter acquisire una certa familiarità con le forme e le rime.

La lingua, dunque, non era l'unico ostacolo da affrontare: un'altra delle mie maggiori lacune era la mancanza di una profonda conoscenza della letteratura italiana. Decisi allora di frequentare come uditrice le lezioni di Letteratura Italiana presso la Facoltà di Filologia, Traduzione e Comunicazione dell'Università di Valencia, in modo da costruirmi una base e gli strumenti per andar via via accrescendo le mie conoscenze in materia.

Superato il primo anno di dottorato, cominciai a considerare la possibilità di spostarmi in Italia, dove maggiore era l'offerta accademica sul tema e più facile reperire bibliografia, tanto più che una tesi su Dante Alighieri richiedeva una simile impresa. Mossa quindi dalla mancanza di borsa di studio per ricercatori trovai un'occupazione che mi permise di trasferirmi a Bologna per dieci mesi, durante i quali mi recai presso la Facoltà di Lettere e Filosofia per frequentare tutte le possibili lezioni riguardanti Dante e la letteratura italiana; fu così che feci la conoscenza del prof. Giuseppe Ledda, che mi "adottò" come una dottoranda in più, invitandomi a partecipare con il suo gruppo di ricerca a congressi, seminari e giornate: un anno, quello, fra i migliori della mia vita non solo a livello personale, ma anche a livello accademico, poiché riuscii a frequentare tutte le

² ECO, Umberto, 2009, p. 39.

biblioteche che avevo a portata di mano (la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, etc.), comprai manuali vari e visitai qualsiasi mostra e museo in cui ci fossero opere riguardanti Dante Alighieri.

In quei mesi non mi limitai al solo studio approfondito della *Divina Commedia* e delle sue rappresentazioni artistiche ma, essendosene presentata l'occasione, dedicai un lungo periodo di tempo allo studio della *Vita Nova* e delle relative rappresentazioni artistiche, che ebbe come risultato una tesina, discussa nel febbraio del 2011, incentrata sulla figura di Beatrice Portinari nell'opera giovanile di Dante. Dopo questa presentazione tornai a concentrarmi sulla *Divina Commedia*, e arrivai a scoprire che più mi addentravo nella materia e più mi piaceva, al punto da rischiare di non saper dire "basta", cosa che invece seppi fare solo perché ricordai le parole che una volta udii da un professore del primo anno di dottorato:

Bisogna sapere quando finire una tesi dottorale, altrimenti sarà lei a finire te.

Sicché mi fermai e decisi di concentrarmi su un periodo cronologico ben determinato, che avrei analizzato e sviluppato a fondo in una trattazione.

Quella che avete dinanzi, frutto di anni di scoperte, lavori e ricerche è la mia tesi dottorale, elaborata non senza il dovuto rispetto tanto verso l'universalmente riconosciuta figura di Dante Alighieri, quanto per gli eruditi ed erudite che con i loro lavori e ricerche sull'argomento mi hanno ispirato, stimolato e incitato.



Primera Parte



1. OBIETTIVI E RAGIONI

La causa di questo studio furono, in un primo momento, la curiosità e l'ammirazione risvegliate in me dall'opera letteraria dantesca che, studiata in profondità, mi portò a conoscere le numerose rappresentazioni artistiche che da quella erano scaturite; infatti dalla morte dell'autore avvenuta nel 1321 fino ai giorni nostri infiniti sono gli artisti che hanno apportato la propria versione e interpretazione artistica dei versi di Dante. Alcuni di loro sono andati oltre: attraverso lo studio di testi critici hanno saputo interpretare in modo ancora più preciso l'opera letteraria di costui, trasmettendo uno scenario più variegato ed eterogeneo.

In tal senso, e grazie alla gran abbondanza di opere artistiche legate ai poemi di Dante, l'obiettivo principale di questa tesi è stato quello di realizzare uno studio sulle rappresentazioni figurative dal 1800 al 1921 di Beatrice Portinari, descritta da Dante nelle sue due principali opere poetiche, *Vita Nova* e *Divina Commedia*. Si è stabilita quindi l'ipotesi di descrivere questo personaggio nella sua configurazione artistica e nelle sue differenti rappresentazioni figurative, dovendosi aggiungere che il presente lavoro non ha la pretesa di essere una guida sugli aspetti generali delle rappresentazioni artistiche della *Vita Nova* e della *Divina Commedia*, ma solo una compilazione, spiegazione e confronto dei modi in cui viene raffigurata la Beatrice Portinari descritta da Dante nelle succitate sue opere, tralasciando quegli aspetti che non riguardassero direttamente la musa per eccellenza dell'Alighieri. Bisogna anche aggiungere che il commento alle immagini non nasce dalla consueta descrizione delle raffigurazioni artistiche, ma riguarda esclusivamente Beatrice e ciò che a lei si riferisce, indipendentemente da periodo storico, artista e stile.

Ecco allora come si spiega la ragione del capitolo in cui si son volute illustrare determinate concezioni artistiche di ognuno dei principali pittori e pittrici che hanno avuto a che vedere con Dante. Si è stabilita così una cultura visiva concentrata sull'opera artistica ispirata dai poemi danteschi. Il capitolo va oltre le raffigurazioni di Beatrice: contiene anche altri lavori di diversi artisti la cui tematica principale è imperniata sull'opera del *sommo poeta*. Si potrà così comprovare come autori quali Dante Gabriel Rossetti o Marie Spartali Stillman abbiano dedicato gran parte della propria produzione a episodi narrati nella *Vita Nova* e nella *Divina Commedia*. L'intenzione preminente del capitolo è quindi dimostrare come l'illustre fiorentino abbia esercitato ed eserciti ancor'oggi un'enorme influenza sul mondo artistico, essendo una delle fonti principali da

cui gli artisti del XIX secolo hanno attinto per le loro opere pittoriche e tale da giustificare le varie pubblicazioni di libri d'illustrazioni di artisti contemporanei. Come se ciò non bastasse Dante è anche presente in molte delle manifestazioni proprie della cultura popolare collegata ai *mass media*: musica, film, fumetti, mobilia, moda, etc.

Fin'ora nel mondo dell'arte non è esistito nessun vero e proprio studio sulla raffigurazione di Beatrice Portinari, ma solo brevi idee riferentisi alla sua figura contenute in alcuni studi su codici danteschi, di cui si parlerà più oltre. M'è sembrato quindi necessario ovviare a questa mancanza raccogliendo e commentando di Beatrice alcune delle raffigurazioni artistiche più importanti dal 1800 al 1921; e non avendo trovato nessuno studio artistico previo sulla musa del poeta, si può asserire che la presente tesi rappresenta una novità nel campo della ricerca relativa alla storia dell'arte e alla poesia dantesca.

L'idea, dunque, nacque dallo studio delle diverse rappresentazioni artistiche legate ai poemi di Dante, un'analisi che mi permise di rendermi conto di come la figura di Beatrice variasse a seconda dell'epoca in cui venisse rappresentata e dell'autore che la ritraesse: alle volte dall'essere un semplice strumento di cui Dante si serviva per giungere a Dio, Beatrice diveniva una specie di semidea capace di risvegliare nel poeta sentimenti d'elevazione al bene e alla virtù. Di alcune di queste raffigurazioni quindi ne analizzai i contenuti, arrivando a reperire, comuni a vari autori, elementi ripetitivi ma anche nuovi, dipendenti esclusivamente dalla mano di un pittore o da un determinato movimento artistico. Dopo un'approfondita ricerca vidi che poche erano le fonti letterarie che si occupassero in parte di Beatrice dal punto di vista iconografico: quasi tutti i manuali infatti analizzavano la figura da un punto di vista letterario e si concentravano quasi esclusivamente sull'interpretazione critica dei versi del poeta. Non esisteva dunque alcuna bibliografia sulle raffigurazioni artistiche di Beatrice Portinari ricavate dai poemi di Dante.

Scoprii dunque un vuoto che bisognava riempire urgentemente, raccogliendo e commentando le principali raffigurazioni artistiche della Beatrice Portinari dell'opera letteraria di Dante Alighieri. Ciò mi fu possibile grazie al fatto che le manifestazioni artistiche relative all'opera del poeta erano varie e abbondanti: concentrai allora quasi tutta la mia ricerca sul XIX secolo, periodo in cui la maggior parte della produzione artistica figurativa riguardante i poemi di Dante raggiunse il suo apice e soprattutto videro la luce le prime raffigurazioni della *Vita Nova*. Certamente quindi non si esagererebbe dicendo che l'iconografia di Beatrice nacque nel XIX secolo, sostenuta dalle diverse correnti artistiche in cerca di modelli emblematici del passato da usare per la creazione di un'arte nuova e significativa. Successivamente presi anche la decisione di allungare il periodo

storico fino al 1921, per non tralasciare grandi e importanti edizioni illustrate della *Vita Nova* e della *Divina Commedia* pubblicate in occasione appunto del sesto centenario della morte del poeta, dovendo però purtroppo lasciar da parte alcuni artisti le cui opere risalgono agli inizi degli anni '30, ma fra i quali merita di essere citato Alberto Martini, che anche se iniziò ad illustrare la *Commedia* già dal 1900, ritrasse Beatrice nelle sue opere solo a partire dagli anni '40.

Per quel che poi si riferisce alle opere poetiche di Dante, decisi di concentrarmi esclusivamente sulla *Vita Nova* e la *Divina Commedia* perché sebbene la musa di Dante sia presente anche in altri lavori come il *Convivio*, le sue rappresentazioni figurative sono circoscritte unicamente alle prime due opere; la prima, la *Vita Nova*, è un lavoro giovanile in cui l'autore presenta al lettore il personaggio e la vita e la morte di costei; l'altra invece, la *Commedia*, è l'opera in cui Dante mostra Beatrice come una specie di dea o santa tenuta in grande considerazione in Paradiso, personificazione di tutte le virtù descritte dal poeta nell'opera. Va sottolineato che mentre analizzavo i diversi artisti notai che molteplici erano le loro produzioni iconografiche di Beatrice: alcune riproducevano fedelmente quanto Dante aveva scritto; altre invece erano rielaborate dall'immaginazione dell'artista, venendo a crearsi nuovi effetti figurativi della *Vita Nova* e della *Divina Commedia*.

Tutte le opere d'arte studiate nel presente lavoro sono pitture o illustrazioni ispirate dalla *Vita Nova* e dalla *Divina Commedia*, così come lo è anche la scultura che in quel periodo ebbe certa rilevanza, come dimostrano le opere di molti artisti che in Dante trovarono la loro ispirazione, anche se purtroppo a tale arte non si farà alcun riferimento, dovendoci limitare alle sole opere pittoriche, di per sé numerose. Ma anche così ci sembra doveroso menzionarla proprio perché l'opera poetica di Dante non influenzò solo la pittura, ma l'arte in generale.

Tornando agli obiettivi della mia tesi ne aggiungerei un altro: quello di riunire una gran quantità di raffigurazioni artistiche della *Vita Nova* e della *Divina Commedia*, allo scopo di creare un catalogo artistico in cui attraverso i versi del poeta si materializzi davanti ai nostri occhi la figura di Beatrice. Ciò ci consentirà di creare un poema visivo attraverso cui narrare la storia della musa di Dante così come è stata vista dai numerosi artisti del XIX e XX secolo.

Nel periodo descritto nella tesi, di quelle da me prese in considerazione si realizzarono molte più rappresentazioni artistiche di Beatrice Portinari, ma il volerle aggiungere rappresenterebbe una mera ripetizione. Le opere che commento sono state selezionate secondo il criterio della rilevanza nel panorama figurativo legato a Dante e dell'accessibilità alle stesse, giacché molte di loro appartengono purtroppo a collezioni private, risultando quindi difficile ottenere informazioni al riguardo o poterle vedere. In ogni caso, come si vedrà, qualche

opera di questo studio è nota alla maggior parte degli studiosi, mentre qualcun'altra risulterà nuova e curiosa, giacché non se n'è avuta gran diffusione.

Ricapitoliamo allora gli obiettivi del mio studio; il primo è quello di reperire il maggior numero di raffigurazioni artistiche prodotte fra il 1800 e il 1921, la cui principale figura sia la Beatrice della *Vita Nova* e della *Divina Commedia*, seguito da quello di dover classificare i diversi episodi letterari in cui la musa del poeta acquista un ruolo preponderante. Una volta identificate e ubicate le raffigurazioni artistiche in vari gruppi, commenterò e analizzerò la figura di Beatrice nell'iconografia di diversi pittori e pittrici, concludendo infine con una trattazione sull'evoluzione figurativa di più di un secolo del personaggio, che servirà a stabilire e commentare le caratteristiche comuni principali di cui si servirono i diversi artisti per raffigurare Beatrice. Contemporaneamente a ciò è mia intenzione divulgare alcune opere d'arte meno conosciute che la raffigurano. In ultimo, grazie al capitolo che dedico ad alcuni degli artisti che destinarono gran parte della loro opera a illustrare e raffigurare momenti chiave della *Vita Nova* e della *Divina Commedia*, vorrei dimostrare l'enorme influenza che i versi di Dante esercitarono su diversi artisti del XIX secolo e dell'inizio del XX.

2. METODOLOGIA

La presente tesi dottorale si fonda sull'iconografia artistica relativa a Beatrice Portinari descritta nei poemi *Vita Nova* e *Divina Commedia*, tralasciando però altri elementi determinanti della poesia, quali descrizione e studio di altri personaggi chiave dell'opera, come Virgilio o lo stesso Dante Alighieri.

Per tutto ciò si è suddivisa la ricerca in tre diverse fasi che compongono appunto parte della metodologia impiegata in questi anni:

Per prima cosa, dal punto di vista letterario della figura di Beatrice Portinari, si è eseguita una prima analisi utile a conoscerne il contesto storico, sociale e culturale, nonché lo sviluppo nell'opera poetica dantesca. Mi sono servita così non solo dei poemi originali del poeta ma anche di altri studi che più avanti menzionerò, in cui viene trattata, sempre dal punto di vista poetico, la figura di Beatrice. In tal modo meglio possono capirsi le raffigurazioni artistiche vincolate a questa figura, anche se questo studio non ha tanto la pretesa di compiere un'analisi iconografica, quanto di mostrare la figura di Beatrice Portinari nell'arte mediante elementi comuni tratti dai poemi di Dante. Si sono scelti perciò momenti determinanti descritti nella *Vita Nova* e nella *Divina Commedia*, se ne sono osservati, analizzati e confrontati gli elementi comuni presenti nell'arte in generale, e si è focalizzata l'attenzione sul XIX secolo e l'inizio del XX.

La seconda operazione è consistita nella ricerca delle rappresentazioni artistiche che, una volta chiariti gli aspetti fondamentali dell'opera poetica di Dante riguardo Beatrice, da questi traevano ispirazione.

Per far ciò ho esaminato diverse edizioni illustrate della *Vita Nova* e della *Divina Commedia*, operazione che mi ha portato a conoscere artisti come Vittorio Grassi o Amos Nattini, che destinarono gran parte della loro produzione artistica alla raffigurazione dei poemi di Dante.

Inoltre, grazie ai cataloghi monotematici annuali di *Casa di Dante in Abruzzo*, ho anche potuto approntare uno schema cronologico di diverse produzioni artistiche che si rifacevano a Dante.

Molti degli autori menzionati in quegli studi erano collegati ad altri che trattavano temi simili, per cui non è stato poi così difficile reperire nuove raffigurazioni artistiche di Beatrice. C'erano inoltre alcuni capiscuola di chiara fama, come a esempio Dante Gabriel Rossetti, che avevano trattato argomenti specifici della poesia di Dante e in particolar modo quello di Beatrice Portinari.

L'ultimo punto da specificare è che per l'elaborazione del presente studio si è deciso di usare un metodo comparativo di ricerca fra testo e immagine, allo scopo di osservare lo sviluppo della figura di Beatrice Portinari e al tempo stesso stabilire una struttura teorica generale che servisse a includere in un unico gruppo tutte quelle rappresentazioni artistiche di simile tematica, contrassegnate da caratteristiche comuni. Una volta quindi raccolte insieme le numerose raffigurazioni artistiche riguardanti Beatrice, le ho suddivise a seconda dei diversi avvenimenti narrati da Dante nella *Vita Nova* e nella *Divina Commedia*: ho potuto così analizzare e studiare a fondo, divise per gruppi, le raffigurazioni della musa dantesca e trovare elementi comuni che mi permettessero di caratterizzarla e identificarla. Diversi di loro, contenuti nei versi del poeta, ho trovato ripetuti praticamente in tutte le rappresentazioni artistiche del periodo esaminato.

Siffatto metodo mi ha permesso di valutare e conoscere le differenti risorse impiegate dagli artisti per dare identità a Beatrice e in qualche caso elevarne la figura a personaggio chiave nell'opera dantesca. Come più oltre si osserverà Beatrice Portinari all'inizio era raffigurata come un semplice strumento di cui Dante si serviva per raggiungere il Paradiso, ma poi col passare del tempo gli artisti cominciarono a dare sempre più importanza a questo personaggio aumentandone le raffigurazioni artistiche, molte delle quali indipendenti dall'insieme d'immagini che corredevano il testo. L'indipendenza dell'immagine mette in rilievo la figura di Beatrice e fa sì che nasca un settore specifico di raffigurazione legato all'effigie della musa di Dante. Questo studio non ha tanto la pretesa di compiere un'analisi iconografica, quanto di essere un avvicinamento al testo dantesco, in modo da rivolgere posteriormente l'attenzione sulla cultura visiva scaturita dalle opere letterarie di Dante e in modo esclusivo sull'effigie di Beatrice nelle sue raffigurazioni artistiche. Un passaggio fondamentale per il superamento del formalismo accademico è l'apparizione della Storia della Cultura, disciplina che studia l'opera d'arte nel proprio contesto storico: a tal proposito è d'obbligo citare Jacob Burckhardt (1818-1897) e la sua opera fondamentale, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, pubblicata nel 1860³.

Burckhardt, infatti, a differenza delle idee positiviste dei classificatori di antichità propose la sistematizzazione concettuale degli avvenimenti mediante l'interpretazione intuitiva.

E in tal modo s'è analizzata l'effigie di Beatrice, quale musa di Dante, nelle diverse produzioni artistiche fra il 1800 e il 1921, prima con il fine di rilevare l'importanza che a questa figura si diede fin dagli inizi del XX secolo, poi con lo scopo di catalogarne la relativa iconografia in gruppi tematici separati, in modo da poter

³ *La cultura del Renacimiento en Italia*, 1982. (*La civiltà del Rinascimento in Italia*, 1984, N.d.T.).

così stabilire caratteristiche comuni atte a identificare immediatamente l'avvenimento relativo a Beatrice che si sta narrando.

La presente tesi dottorale si rapporta direttamente con la storia dell'arte e letteratura dantesche, per cui per poter comprendere un'immagine presentata sarà necessario conoscere il passaggio letterario a cui questa fa riferimento: tale è il punto di vista di cui mi son servita per comporre la metodologia di studio, come meglio si vedrà in seguito.

3. METODO DI STUDIO

Questa tesi dottorale si avvale di un metodo di studio coincidente con le due discipline di cui si serve: la storia dell'arte e la letteratura. Per affrontarla in modo appropriato era necessario dividere il metodo di studio in due sezioni, di cui la prima si occupasse dell'analisi e della spiegazione dei testi originali; la seconda si concentrasse invece esclusivamente sulla parte artistica nata dai poemi. Le due sezioni sono parte della prima fase del presente lavoro, dato che nei primi anni mi dedicai soprattutto a reperire e studiare testi d'analisi della poetica di Dante, oltre a cercare raffigurazioni artistiche vincolate alla sua produzione letteraria.

La maggior parte del materiale, sia raffigurativo sia letterario, lo reperi durante il mio soggiorno a Bologna, giacché quasi tutti i testi consultati appartenevano alle principali biblioteche cittadine, fra cui la Biblioteca della Facoltà di Lettere e Beni Culturali, Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna, in cui localizzai gli scritti più rilevanti, in particolare gli atti di congressi che esponevano gli innumerevoli studi dedicati a Beatrice, nonché i testi chiave d'imprescindibile consultazione per poter conoscere a fondo la poesia dantesca, tali come *Dante oltre la Commedia*⁴, di Alberto Casadei, che la biblioteca mette a disposizione degli studenti insieme a tutti i cataloghi delle mostre organizzate dalla Casa di Dante in Abruzzo, di cui si parlerà più avanti.

Un'altra delle biblioteche visitate è stata la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, di grandissima importanza perché possiede sia i cataloghi di mostre varie più difficili da reperire, sia esemplari unici della *Vita Nova*, di cui però attualmente non ci sono copie di consultazione pubblica. La biblioteca conserva anche fondi bibliografici relativi alla storia delle famiglie fiorentine e studi sulla storia della città, risultatimi molto utili per ricavare abbondanti informazioni sul contesto storico della Firenze dell'epoca di Dante e Beatrice.

Casa Carducci è un'altra delle biblioteche di Bologna; possiede opere teoriche più classiche sulla poesia dantesca, ma comunque sempre utili a confrontare i vari pareri critici, sempre abbondanti. E per finire citerò ancora una delle biblioteche cittadine principali: la Biblioteca Sala Borsa, che ospita manuali molto più moderni, oltre a audiovisivi relativi alla materia di cui ci stiamo occupando.

Lasciandomi alle spalle Bologna, era giocoforza raggiungere la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, dove mi fu possibile consultare non solo libri

⁴ CASADEI, Alberto. 2013.

relativi all'argomento, ma anche tesi dottorali, manoscritti, testi musicali e perfino articoli giornalistici. In questa città ha la sede principale, nel Palagio dell'Arte della Lana, la Società Dantesca Italiana, fornita di una biblioteca ben provvista di pubblicazioni su Dante e la sua produzione poetica, nonché di raccolte di atti congressistici.

Parallelamente alle ricerche, allo scopo di approfondire i miei studi, ebbi il privilegio di seguire seminari e convegni sulla poesia dantesca in generale, e in minor misura sul personaggio di Beatrice Portinari nella produzione del poeta, dandosi che purtroppo la maggior parte degli studi sulla sua musa si sviluppano più da un punto di vista letterario che artistico, lacuna ancor'oggi non colmata del tutto; e anche se a poco a poco lo studio delle opere d'arte vincolate ai poemi di Dante si sta affermando presso università e centri di studio specialistico, ciononostante la questione ancora tutta da risolvere è l'analisi della figura di Beatrice nel mondo dell'arte. Ma nonostante tutto incontrai chi consultare a proposito della figura di Beatrice in campo artistico e come risolvere i dubbi nati dallo sviluppo di questa tesi, grazie ai convegni e seminari a cui assistii.

Fra tutti ce ne furono tre in particolare che m'offrirono l'occasione di raccogliere più informazioni. Il primo, svoltosi a Venezia nell'ottobre del 2009 e a cui fui invitata dal prof. Giuseppe Ledda dell'Università di Bologna, fu il *Convegno Internazionale: Leggere e insegnare Dante nella scuola del Duemila. Lontananza e vicinanza di un classico* che, indirizzato ai docenti di scuole primarie e secondarie in cui s'insegnava Dante, mi fu di molto aiuto per apprendere i fondamenti e i modi dell'insegnamento e dell'apprendimento su di lui. In special modo fu in quell'occasione che la prof.ssa Lucia Battaglia Ricci, docente presso l'Università di Pisa di cui si parlerà più avanti, nel suo intervento spiegò come insegnare le opere di Dante prendendo spunto dall'iconografia artistica prodotta in varie epoche.

Il secondo convegno si svolse a Ravenna, nel novembre del 2009, intitolato *Convegno Internazionale di studi danteschi: La Bibbia di Dante, esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*, organizzato dal *Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali di Ravenna*. Questa volta l'invito venne dalla prof.ssa Anna Pegoretti dell'Università di Warwick, conosciuta durante i miei studi a Bologna. Nel convegno, alcuni dotti studiosi dell'argomento, quali Lino Pertile, docente di letteratura italiana presso l'Università di Harvard, o la prof.ssa Lucia Battaglia Ricci, specializzata in iconografia dantesca e docente presso l'Università di Pisa, mostrarono le relazioni esistenti fra la Bibbia e i versi danteschi, presentandone nuove interpretazioni.

Nel maggio del 2015, infine, ottenni una borsa di studio dell'Universitat Autònoma de Barcelona per partecipare al I Convegno Internazionale dal titolo

Dante visualizzato: le carte ridenti: XIV secolo, in cui la *Divina Commedia* veniva abordata dal punto di vista artistico, con l'obiettivo di evidenziare e studiare la centralità di Dante nella creazione artistica; e anche se la cronologia non era quella che la mia tesi dottorale prendeva in considerazione, pur tuttavia l'esperienza fu molto vantaggiosa, proprio perché ebbi modo di discutere determinati argomenti con specialisti che influenzarono con i loro pareri la mia ricerca. Il convegno venne promosso principalmente dalla *Societat Catalana d'Estudis Dantescos*, di cui sono membro dall'anno scorso: la società è un'ente vincolato alle università catalane, più precisamente al *Institut d'Estudis Medievals* dell'*Universitat Autònoma de Barcelona*, la cui funzione principale è la ricerca, promozione e sviluppo degli studi su Dante Alighieri e il suo tempo, al fine di creare un importante punto di riferimento per la ricerca internazionale.

Un altro utile strumento a cui ho fatto ricorso sono state le *Lecturae Dantis*, declamazioni pubbliche, ma con la presenza di specialisti in materia, di brani della *Divina Commedia* che vengono poi commentati. Le letture pubbliche più importanti a cui assistii in alcune occasioni furono quelle svoltesi a Ravenna fra l'ottobre e il novembre del 2010, al pari di quelle organizzate dall'Università di Bologna dall'ottobre del 2009 al maggio del 2010, a cui vi parteciparono docenti provenienti da tutt'Italia nonché dall'estero, fra cui Johannes Bartuschat, professore esperto in letteratura medievale e rinascimentale presso l'Università di Zurigo, il cui intervento riguardò la trattazione su Dante nel Romanticismo tedesco.

Nel 2015 in Italia si è celebrato il 750° anniversario della nascita di Dante con innumerevoli iniziative culturali sull'Alighieri, fra cui le letture dantesche, alcune delle quali online, utilissime agli studiosi che non vivono in quel Paese.

L'informatica offre anche un altro importante strumento utile alla conoscenza di aspetti determinati dell'opera dantesca: la *Enciclopedia Dantesca Treccani*, mezzo di consultazione online sull'opera poetica di Dante, sugli studiosi che ne hanno analizzato i testi, sui personaggi e luoghi citati, etc.: una risorsa di Internet che risolve velocemente dubbi, aiuta a raccogliere più dati e a completare un commento.

Di quest'enciclopedia ve n'è una copia cartacea, consultabile presso la *Biblioteca d'Humanitats Joan Reglà* della *Universitat de València*: si tratta di cinque volumi che analizzano, approfondiscono e chiariscono i molteplici significati della produzione letteraria dantesca, dando rilievo e creando vincoli fra quella, la lingua e la storia culturale italiana.

Ma ciò che sorprende maggiormente è stato non reperire alcun manuale di storia dell'arte che si basasse o parlasse dell'iconografia di Beatrice collegata all'opera letteraria di Dante. È stato quindi mio compito sopperire a questa mancanza di

informazioni ricorrendo a quelle contenute in descrizioni e lavori su Beatrice di testi letterari e articoli, che poi ho riversato nell'analisi sulle rappresentazioni artistiche della musa del poeta. Alcuni dei lavori da cui più informazioni ho ricavato sono stati *Viaje con Beatriz*, del prof. Juan Varela-Portas de Orduña, dell'*Universidad Autónoma de Madrid* e *La analogía Beatriz-Cristo*, della prof.ssa Rosario Scrimieri, anch'essa docente presso la stessa università.

La maggior parte degli anni passati a elaborare questa tesi sono stati occupati nella ricerca e il controllo della documentazione appropriata e utile a fissare il quadro di quanto fino al momento si conoscesse sull'argomento e su cui in seguito si sarebbe sviluppata la mia tesi. Ma senza alcun dubbio non è altro che l'immagine l'elemento principale oggetto di ricerca, il mezzo trasmettente di storie. E per un'esposizione ordinata, ho deciso di dividere la sezione in quattro parti che contengono i diversi aspetti della ricerca, come spiegherò più avanti.

La seconda fase ha riguardato l'organizzazione di tutto il materiale reperito; per far ciò cominciai col dividere tutti gli articoli, i libri e gli studi in due gruppi: uno concernente la letteratura, l'arte l'altro, a loro volta suddivisi in cartelle tematiche per autore, in modo da averne un più facile accesso. Preparai anche una tabella comprendente gli autori e i titoli degli studi e lavori, che a poco a poco analizzavo, da inserire nella bibliografia.

Una volta organizzato il materiale non restava altro da fare che iniziare a scrivere, momento forse di maggior sforzo, visto che mi si richiedeva una costante concentrazione. Consigliata dalla mia direttrice di tesi, la prof.ssa Ester Alba, cominciai dunque il mio lavoro dalla compilazione dell'indice, allo stesso tempo che continuavo la ricerca su nuovi aspetti che, da lei aiutata, inserii via via, come per esempio il capitolo che riguarda le connessioni fra gli artisti e Dante. Il risultato della ricerca è, dopo un anno, il lavoro che avete davanti.

3.1 Struttura della tesi

La tesi è organizzata in cinque grandi parti costituenti asse principale e colonna vertebrale del processo di ricerca svolta in questi anni.

La prima parte riguarda alcuni aspetti a carattere metodologico: nell'introduzione una breve memoria personale descrive come sono entrata in contatto con la letteratura dantesca e con la produzione artistica a essa ispirata.

Passo poi a esporre gli obiettivi finali e le ragioni che ho stabilito quando ho iniziato a sviluppare la tesi. Uno dei punti più significativi di questa prima parte è forse il quadro di quanto fino al momento si conoscesse sull'argomento, in cui fisso gli studi previ realizzati. In questo breve riepilogo parlo anche degli autori

più significativi in qualche modo vincolati allo studio dell'iconografia simbolica delle opere di Dante.

In ogni caso, a parte il fatto di menzionare quegli studi, ho anche considerato importante riferirmi a mostre, iniziative varie e gruppi di studio relativi all'argomento, senza chiaramente dimenticare la storia della critica letteraria del testo, materia di vasta risonanza lungo i secoli e guida all'opera poetica dell'Alighieri, nonché gli scarsi manuali esistenti riguardanti la storia delle raffigurazioni artistiche della *Divina Commedia*⁵, fra cui *Iconografia Dantesca*, di Ludwig Wolkmann⁶.

La seconda parte di questo lavoro si suddivide a sua volta in tre sezioni: nella prima, accentrata sulla figura di Dante, commento e riepilogo, seguendo un ordine cronologico, gli aspetti più rilevanti delle due opere poetiche la *Vita Nova* e la *Divina Commedia*. Aggiungo che per questa sezione mi sono avvalsa di molti manuali fondamentali e commenti critici, venutimi in soccorso per meglio comprendere le due opere; nella seconda sezione, elaborata allo scopo di dimostrare senz'ombra di dubbio l'importanza che Dante rivestì per molti artisti, mostro l'influenza esercitata dai suoi versi nelle produzioni artistiche: per far ciò ho selezionato tutti quegli artisti la cui vita e opere furono chiaramente influenzate dalla figura di Dante, a volte solo dall'ammirazione verso il poeta, sentimento che si tradusse in prodotti artistici, ma altre dallo studio della vita e delle opere dantesche, a cui alcuni artisti dedicarono la loro intera esistenza. Nella terza infine, che si incentra sulla letteratura relativa alla figura di Beatrice Portinari, la vera protagonista di questa tesi, ho ritenuto indispensabile costruire un capitolo affinché riuscissi a capire in prima persona, grazie a molteplici fonti, chi fosse Beatrice Portinari e perché avesse suscitato in Dante tanto interesse.

Tutto ciò m'è servito per poter analizzare l'evoluzione del personaggio dalla sua prima apparizione nella *Vita Nova* fino al momento in cui diviene guida salvatrice del poeta nel paradiso della *Divina Commedia*.

Passiamo ora alla terza parte della tesi, in cui raccolgo e riepilogo la tradizione figurativa dell'opera dantesca dalle origini al XVIII secolo, argomento che servirà da base per poter successivamente analizzare le raffigurazioni artistiche di Beatrice a partire dal XIX secolo. In questa parte della tesi mi è sembrato opportuno dedicarmi non solo alla figura di Beatrice, ma anche presentare le origini e lo sviluppo della tradizione figurativa generale riguardante l'opera

⁵ Non è stato possibile rintracciare manuali o lavori riguardanti l'iconografia relativa alla *Vita Nova*, in quanto le prime illustrazioni del libello risalgono al XIX secolo; queste verranno commentate nella seconda sezione della terza parte, *La configuración de la imagen de Beatrice Portinari en el arte desde 1800 a 1921*.

⁶ WOLKMANN, Ludwig. 1898.

dantesca fin dai suoi inizi, visto che fino al XIX secolo non esiste un'iconografia autonoma o originale di Beatrice di cui analizzare il valore simbolico in modo indipendente.

In questa terza parte, inoltre, si giunge a ciò che si potrebbe considerare l'anima della tesi, cioè l'analisi della figura di Beatrice Portinari nelle arti figurative dal 1800 al 1921, data del sesto centenario della morte del poeta, periodo scelto proprio per la gran abbondanza di opere artistiche di gran qualità. La parte è divisa in tre sezioni: la prima incentrata sull'iconografia della Beatrice della *Vita Nova*, la seconda su quella della *Divina Commedia*, la terza su quella che non può ascriversi né all'una né all'altra opera, ma che comunque merita di essere citata e diffusa, visto che probabilmente è quella meno conosciuta.

La tesi si chiude con le indispensabili conclusioni, che occupano la quarta parte, in cui si fa il bilancio, risultato di tutti questi anni, di quanto studiato e riportato in questo studio. E prima della bibliografia ho deciso di aggiungere una sezione in cui, dopo lunga riflessione e con il rischio di far adirare qualche studioso italiano, ho tradotto in spagnolo i testi citati nella tesi, la maggior parte dei quali in *volgare*. Tale decisione è dovuta al fatto che ho voluto rendere di più facile comprensione ai possibili lettori testi e scritti del XII secolo.

In ogni caso, per mettere punto finale alla tesi, ho aggiunto un lungo elenco bibliografico in cui sono riportate tutte le fonti consultate durante il periodo di dottorato e che rappresentano una parte importante del processo di ricerca. Alcune di loro però appaiono solo nella bibliografia e non nella stesura di questo lavoro perché sono, comunque, relative al tema di ricerca.

3.2 Ricerca e studio dei testi

Per elaborare la parte più consistente della tesi bisognava innanzitutto cercare fonti riguardanti l'opera di Dante e più specificamente, com'è logico, le due che principalmente fanno parte dell'oggetto di questo lavoro: la *Vita Nova* e la *Divina Commedia*, che costituiscono un unico universo d'indagine.

Prima di tutto quindi le due opere andavano lette attentamente e capite; per fortuna il compito fu meno complicato del previsto, grazie a diverse guide specializzate, come la *Guía a la lectura de la Divina Comedia*⁷. In ogni caso ognuna delle opere letterarie oggetto d'analisi nel presente lavoro sono corredate da diversi commenti critici al testo, che offrono differenti interpretazioni. Si consiglia quindi di leggerne vari per poter giungere a conclusioni proprie e di

⁷ GONZÁLEZ, Isabel; BENAVENT, Julia. 2007.

consultare in più l'ampia e precisa bibliografia, che in altro modo sarebbe difficile conoscere.

Ma a parte le opere originali di Dante e i relativi commenti e analisi critici, diviene indispensabile conoscere per sommi capi il contesto storico e sociale dell'autore, nonché gli aspetti generali della sua opera. Da qui dunque l'utilità derivante dalla mia frequentazione presso l'Università di Bologna delle lezioni del prof. Giuseppe Ledda su *Letteratura e Critica Dantesca*, oltre alla consultazione di diversi manuali tra cui evidenzierei *Dante*⁸ e *Vita di Dante. I giorni e le opere*⁹.

Il primo, una guida basilare all'universo dantesco, contestualizza le opere dell'Alighieri, da quelle di poesia lirica a quelle a carattere politico, senza tralasciare logicamente la *Commedia*, opera in cui Ledda passa al vaglio i personaggi più importanti e parla dell'influenza che la Bibbia e il mondo classico ebbero su Dante. L'altro, il manuale di Pasquini, è molto più esauriente e mette l'accento sulle ricerche svolte negli ultimi anni sul poeta; possiede inoltre un'ampia bibliografia aggiornata.

Oltre alle opere originali e a diverse loro traduzioni, un ulteriore strumento utile a conoscere il contesto storico è *Dante Online*, progetto informatico della *Società Dantesca Italiana* e della *Cassa di Risparmio di Firenze*, che consente di conoscere aspetti fondamentali della vita del poeta, oltre a offrire un lungo elenco di titoli delle più importanti pubblicazioni su Dante e la sua opera.

In aggiunta a testi originali, manuali, guide, strumenti online che facilitano la conoscenza, vorrei mettere in evidenza alcune pagine web, anch'esse strumento di ricerca di commenti critici riferiti specialmente alla *Commedia*. Per ciò che mi riguarda ne ho consultate due in particolare: la prima fa parte del cosiddetto *The Princeton Dante Project*¹⁰, portale interamente dedicato a Dante e alla sua opera; la seconda, anch'essa come la precedente vincolata a un'università, il *Dartmouth College*, presenta il progetto *Dartmouth Dante Project*¹¹, la cui principale funzione è quella di trovare, mediante un motore di ricerca, le chiose dei commentatori della *Divina Commedia* di tutti i tempi.

⁸ LEDDA, Giuseppe, 2008.

⁹ PASQUINI, Emilio, 2006.

¹⁰ *The Princeton Dante Project* (<http://etcweb.princeton.edu/>). Data di consultazione: 12/03/2015.

¹¹ *Dartmouth Dante Project* (<https://dante.dartmouth.edu/>). Data di consultazione: 12/03/2015.



PRINCETON DANTE PROJECT



COMMEDIA

INFERNO ► PURGATORIO ► PARADISO ►

COMMEDIA ► Cantica: Canto: Start at Line: Number of lines:

Language: Italian English Both

MINOR WORKS	SEARCH	LECTURES	MULTIMEDIA	PROJECT INFO
<ul style="list-style-type: none"> ► Vita nuova ► Rime ► De vulgari eloquentia ► Convivio ► Monarchia ► Epistole ► Egloghe ► Questio de aqua et terra ► Il Fiore ► Detto d'Amore 	<ul style="list-style-type: none"> ► Search Text of Poem ► Commentary ► Toynbee or Philology ► Search Minor Works 	<ul style="list-style-type: none"> ► Allegory ► Moral situation of reader ► Virgil ► Dante biography ► Bibliography ► Canto Summaries ► Website Tutorial 	<ul style="list-style-type: none"> ► Images ► Italian audio ► English audio ► Maps & Diagrams ► WWW Resources ► Browser info 	<ul style="list-style-type: none"> ► Copyright ► Credits

È senza dubbio uno dei migliori strumenti attuali per conoscere aspetti di diversi *commenti*, che in altro modo sarebbe molto difficile consultare.



Dartmouth

DARTMOUTH DANTE PROJECT

Search the Commentaries

Query:

Restrict or Limit search:

Language: Commentary:

Cantica:

Canto (1-34):

Line (1-160):

[View previous queries](#)

Dartmouth Dante Project

- [New Search](#)
- [About the DDP](#)
- [List of Commentaries](#)
- [Contact the DDP](#)
- [Using the DDP](#)
- [Dante Lab: Next Gen Reader](#)

[Top of page](#) | [Copyright © 2016 Trustees of Dartmouth College](#) [Contact Us](#)

In ogni caso esistono molte più pagine web a cui a volte ho fatto ricorso per chiarire aspetti del poema o dei commenti critici, fra cui *Dantelabreader*, una applicazione online che permette di leggere e confrontare allo stesso tempo il testo originale dantesco con diversi commenti.

3.3 Ricerca e studio delle immagini

Una volta acquisita dimestichezza con il contesto letterario, era arrivato il momento di andare alla ricerca delle raffigurazioni artistiche della *Vita Nova* e della *Divina Commedia*. E il risultato fu più soddisfacente di quanto mi aspettassi.

Prima di tutto, a onor del vero, c'è da dire che non ho reperito produzioni artistiche sulla *Vita Nova* anteriori al XIX secolo, per cui fra il prima e il dopo il confronto non è rilevante. In più la ricerca d'immagini relative a quel *libello* si è rivelata più ardua del previsto rispetto a quella compiuta per la *Commedia*, ma grazie ad alcuni manuali tematici incentrati su artisti ottocenteschi e ai consigli di diversi professionisti, quali la prof.ssa Laura Pasquini o la prof.ssa Lucia Battaglia Ricci, ho potuto a poco a poco dipanare l'universo dantesco della *Vita Nova*.

Tutt'altro è avvenuto invece per la *Divina Commedia*: vincolate ai manoscritti medievali dell'opera fin dal XIV secolo, le manifestazioni artistiche al riguardo appaiono già pochi anni dopo la morte dell'Alighieri, facendo parte ancor oggi del repertorio di alcuni artisti contemporanei; oggi, infatti, si continua a corredare di illustrazioni le edizioni della *Divina Commedia* e si organizzano persino concorsi artistici, come si vedrà più avanti.

Tornando al tema, dunque, si trattava di cercare manuali fondamentali che riguardassero soprattutto l'iconografia dell'universo dantesco. E cercando e ricercando, finalmente arrivai a fare la scoperta più importante: la Fondazione Casa di Dante in Abruzzo, ente di ricerca delle manifestazioni artistiche riguardanti il poeta fiorentino. Istituito nel 1979, ha organizzato da allora decine di esposizioni grazie a Corrado Gizzi (1915-2012) suo fondatore, che fino alla sua morte ha anche curato l'edizione delle pubblicazioni di ogni mostra. Più avanti si daranno maggiori particolari sullo sviluppo e l'operato di quest'ente.

La ricerca s'è avvalsa anche dell'aiuto di Internet, che ha avuto un ruolo fondamentale a questo punto della tesi giacché, grazie ad alcune pagine web incentrate sullo studio dell'opera di Dante, ho potuto conoscere opere artistiche relative ai temi letterari del poeta. Un esempio è il sito web del Centro Scaligero degli Studi Danteschi di Verona¹², ente di studi capillari sull'opera artistica di Achille Incerti (1907-1988) relativa alla *Divina Commedia*.

¹² Centro Scaligero degli Studi Danteschi di Verona (<http://www.danteverona.it/>). Data di consultazione: 13/03/2015.



E anche grazie a edizioni speciali, editate di solito per commemorare qualche centenario dell'autore, ho potuto reperire più raffigurazioni artistiche della *Divina Commedia* come quelle di Amos Nattini, o quelle della *Vita Nova* di Vittorio Grassi.

3.4 Studio comparativo e risultati

Una volta ottenuto e analizzato tutto il materiale si doveva dunque confrontarlo per capire cosa possedeva di singolare la figura di Beatrice Portinari nel XIX secolo.

Per far ciò, seguì un modello diverso da quello usato nella tesina: invece di confrontare direttamente i diversi artisti risolsi, credo in modo più coerente, di analizzare la figura di Beatrice nei vari passi e canti della *Vita Nova* e della *Divina Commedia*, in modo da tralasciare gli aspetti più significativi dell'opera di ogni artista per concentrare tutta l'attenzione su Beatrice e il simbolismo o il significato che la contraddistinguono lungo tutto il suo sviluppo letterario, dalla prima volta in cui appare a nove anni d'età nella *Vita Nova* fino a quando assurge a guida celeste di Dante nella *Divina Commedia*.

Più avanti si esaminerà con dovizia di particolari come questa donna, che nella *Vita Nova* ammutolisce Dante e il cui unico fine è quello d'ispirare il poeta, nella *Divina Commedia* si trasforma e diviene l'essere celestiale capace di condurre costui attraverso le sfere celesti, mentre gli rivela i misteri del Paradiso. In questo studio dunque non si dà tanta importanza all'analisi sugli artisti, quanto a quella dell'interpretazione che costoro danno della musa dantesca.

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y ESTUDIOS PREVIOS

Para abordar este capítulo, se ha decidido recopilar y nombrar, no solo obras literarias que aporten consistencia a la tesis, sino también otras actividades fundamentales para el impulso del estudio de las artes figurativas en relación a la obra poética de Dante. En ese sentido, primero se explicará brevemente los manuales pioneros y característicos del estudio de las imágenes, para dar paso más tarde a concursos artísticos, exposiciones e iniciativas culturales, y finalmente dedicar un breve apartado a los textos críticos más importantes, así como algunas ediciones de la *Vita Nova* y la *Divina Commedia* que han sido utilizadas para esta investigación.

El estudio de las imágenes vinculadas a los poemas de Dante es relativamente temprano si se compara con la datación de los textos, ya que tiene su origen en el siglo XIX. La mayoría de estos estudios se centran principalmente en la *Divina Commedia* y cómo esta influyó en los grandes artistas de la Historia del Arte. Las primeras investigaciones relacionadas con este cometido, surgieron de forma muy tímida en 1865, y fueron las que sentaron las bases de la futura iconografía dantesca. El primero de ellos, fue un ensayo titulado *Il poema di Dante ispiratore delle arti rappresentative* escrito por Edoardo Arborio Mella, recogido dentro del volumen *Omaggio a Dante Alighieri*¹³. En él, el autor, realizó un breve repaso sobre la relación de amistad que unió al poeta con el pintor Giotto, así como la influencia que la obra de Dante tuvo en el arte de Miguel Ángel y Rafael, e incluso en algunos Juicios Universales. El otro estudio, de la mano de Pietro Selvatico, se tituló *Delle arti belle in relazione a Dante* y se recogió dentro del segundo volumen de *Dante e il suo secolo* de Indro Montanelli¹⁴, cuya temática es muy parecida al estudio anterior. Otro ensayo, esta vez de 1870, titulado *Dante Alighieri, maestro ad esempio degli artisti*, dentro de *Arte, patria e religione* de Giambattista Giuliani¹⁵; vuelve de nuevo a mencionar algunos aspectos de la obra de Dante que pudieron influir a grandes artistas del Renacimiento. Estos primeros estudios no hicieron más que dar pequeñas pinceladas a la relación del poeta con las artes figurativas, sin embargo, es importante tenerlos en cuenta ya que son los primeros de su género.

¹³ Volumen realizado en el sexto centenario del nacimiento de Dante y disponible de forma completa en Google Books.

¹⁴ Segundo volumen completo disponible en Google Books.

¹⁵ Volumen completo disponible en "Archive" (<https://archive.org>). Fecha de consulta: 02/07/2016.

Es necesario esperar hasta finales del siglo XIX y principios de XX, para que un grupo de estudiosos alemanes interesados en la obra del poeta, así como de su propia persona, se pongan manos a la obra. De ese grupo, unos pocos sintieron curiosidad por las artes figurativas nacidas a partir de la *Commedia*, entre los que destaca la figura de Franz Xaver Kraus, quien en 1892 publicó en Berlín una obra centrada en las pinturas de Luca Signorelli de la *Capella di San Brizio* inspiradas en el poema. Tan solo cinco años después, realizó un estudio de la vida y obra de Dante, titulado *Dante. Sein Leben und sein Werk. Sein Verhältniss zur Kunst und Politik* (*Dante. Su vida y su obra. Su relación con el arte y la política*), donde recogía aspectos fundamentales de la obra artística de la *Commedia*. Este estudio se vio completado en 1897 con el volumen escrito por el dantista autodidacta Alfred Bassermann, *Dante Spuren in Italien*. En él, Bassermann recogió sesenta y siete ilustraciones, además de un capítulo completo dedicado al estudio de las artes figurativas.

Pero, sin querer menospreciar en absoluto estos estudios, es en 1898 cuando nació realmente el primer gran manual de estudio iconográfico de la *Divina Commedia* escrito por el alemán Ludwing Wolkmann. Su *Iconografia dantesca*¹⁶ es la primera obra completa que agrupa de forma cronológica y por nacionalidades las obras artísticas más destacadas basadas en el poema. El autor creó este manual a partir de los estudios anteriores, así como de diferentes manuscritos y ediciones de la *Divina Commedia* que le sirvieron como eje cronológico y columna vertebral de su estudio. La obra está dividida en tres capítulos correspondientes a los siglos XIV y XV; XVI y XVII; y XVIII y XIX. Además de tratar las principales aportaciones de los artistas a la *Divina Commedia*, también abordó otros aspectos relacionados, como la influencia del poema en los juicios universales, la ilustración de códices, las ediciones grabadas de los siglos XV y XVI, así como los retratos del poeta. Desgraciadamente, Wolkmann no dedicó ningún apartado a la figura de Beatrice Portinari, sino que más bien trató la *Divina Commedia* como un objeto de estudio general.

A partir de este momento se dio el pistoletazo de salida y poco a poco surgieron otros estudios iconográficos mucho más concretos y específicos en lo que a cronología se refiere. Algunos de ellos se centraron en el estudio exclusivo de una época, lo que dio pie a la creación de ediciones de la *Commedia* acompañadas con repertorios determinados de láminas de un autor o un movimiento artístico que en ocasiones poco tiene que ver con el poema. En este sentido, nació de la mano del dantista italiano Corrado Ricci, una edición del poema publicado en 1908 y titulado *La Divina Commedia di Dante Alighieri nell'arte del Cinquecento*,

¹⁶ Volumen completo disponible en "Archive" (<https://archive.org>). Fecha de consulta: 02/07/2016.

acompañada con láminas que representan obras de Miguel Ángel, Rafael o Federico Zuccari, entre otros.

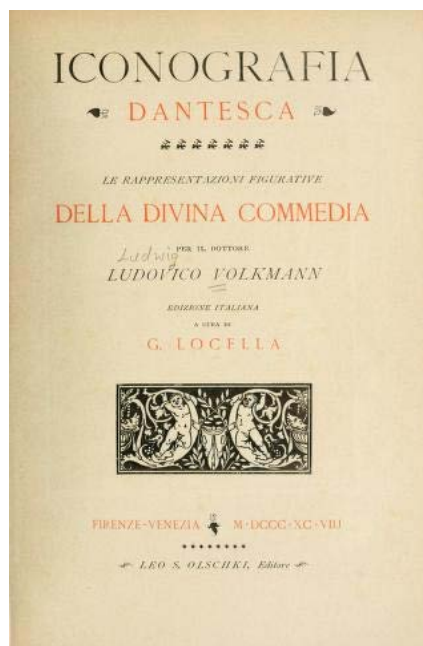


Imagen 1. *Iconografia Dantesca* de Ludwing Wolkmann, 1898.

Poco a poco esta tendencia comenzó a ponerse de moda y se llegaron incluso a crear concursos para ilustrar ediciones de lujo del poema. Uno de los ejemplos más importantes es el *Concorso Alinari* de 1900¹⁷ que reunió una gran cantidad de artistas que quisieron aportar su maestría a la publicación de una nueva edición de la *Divina Commedia*. Este concurso nació de la mano del editor y fotógrafo florentino Vittorio Alinari, quien en 1900 publicó las bases. La finalidad de tal empresa era la creación de una nueva edición de la *Divina Commedia* de Dante. De este modo, Alinari, animó con esta iniciativa a que artistas reputados y otros, que estaban comenzando su carrera, presentasen diseños realizados en acuarelas, óleo o temple.

Fueron muchísimos los artistas que se aventuraron en este proyecto y decidieron enviar sus diseños compuestos a partir de distintas técnicas. Desgraciadamente no todos fueron los afortunados y se hizo una exhaustiva selección. De todos ellos, veintidós fueron admitidos para ilustrar el Infierno¹⁸, uno para el

¹⁷ Organizado por la *Casa Alinari* de Florencia.

¹⁸ Alberto Martini, Galileo Chini, Giovanni Buffa, Duilio Cambellotti, Armando Spadini, Giovanni Costetti, Adolfo De Carolis, Giorgio Kienerk, Natale Faorzi, Carlo Muccioli, Ezio Marzi, Pietro Senno, Adolfo Magrini, Silvio Bicchi, Vincenzo La Bella, Giacomo Lolli, Alberto Zardo, Anton Maria Mucchi Vignoli, Ernesto Bellandi, Giovanni Fattori, Giovanni Trombara y Serafino Macchiati.

Purgatorio¹⁹, y quince para el Paraíso²⁰. La totalidad de las obras seleccionadas para ilustrar la *Commedia* fueron separadas en 1910, cuando algunas de ellas fueron donadas a la *Galleria d'Arte Moderna* de Florencia. El resto se encuentran en galerías y museos de Pisa, Milán y, sobre todo, Pistoia, ya que fueron dos coleccionistas de arte de esta ciudad quienes adquirieron gran parte de la colección.

El proyecto editorial fue llevado a término después de un laborioso proceso de selección encabezado por el propio Vittorio Alinari, junto con un jurado perfectamente seleccionado entre los dantistas más reputados del momento. Como homenaje y recordatorio a esta iniciativa, en el año 2000, coincidiendo con 100º aniversario del concurso la *Casa di Dante in Abruzzo*, de la que más tarde se hablará, se editó un catálogo de todas las obras presentadas al concurso.

Pero, siguiendo en la línea cronológica, sobre las iniciativas relacionadas a la obra literaria de Dante y el arte, en 1986 la ciudad de Florencia acogió nuevamente una amplia selección de la colección completa de obras del *Concorso Alinari*, que fueron expuestas durante dos meses. Esta exposición suscitó nuevamente un gran interés, acrecentado por un público internacional que estaba de paso en la ciudad del Arno.

Dos años más tarde, en 1988, se organizó la *Mostra Internazionale del Libro*, en el que Dante representaba una de las autoridades italianas más destacadas. Fue ahí donde se presentó la exposición *Pagine di Dante. Le edizioni de la "Divina Commedia" dal torchio al computer*, en la que junto con los códices miniados y libros impresos, se mostró una selección de setenta y una obras de la tradición pictórica procedentes de la colección Risaliti-Valiani, inspiradas en la obra poética de Dante. Dicha exposición tuvo lugar en el *Museum fur Kunthandwerk* de Frankfurt en octubre de 1988²¹, y estuvo durante algún tiempo itinerando por las ciudades más representativas de Italia que querían rendir homenaje al poeta.

¹⁹ Ludovico Tommasi, Augusto Majani, Giorgio Szoldatics, Gino Melis, Filippo Marfori Savini, Plinio Nomellini, Carlo Balestrini, Giuseppe Miti Zanetti, Tommaso Baldini, Pietro Chiesa, Cesare Martini Franchi, Alberto Micheli, Alfredo Baruffi, Libero Andreotti, Riccardo Galli, Pietro De Francisco, Gaiele Covetti, Augusto Bastianini, Aldo Sguanci, Giulio Bargellini, Angelo Sanfilippo, Arturo Faldi, Lionello Balestrieri y Ruggero Focardi. A todos ellos se unieron otros que habían colaborado en las ilustraciones del Infierno: Alberto Martini, Giovanni Buffa, Natale Faorzi, Duilio Cambellotti, Ezio Marzi, Pietro Senno, Armando Spadini, Giovanni Costetti, Carlo Muccioli, Adolfo De Carolis, Adolfo Magrini, Silvio Bicchi, Vincenzo La Bella, Alberto Zardo, Giovanni Fattori, Serafino Macchiati y Giorgio Kienerk.

²⁰ Osvaldo Tofani, Augusto Paolo Mussini, Cesare Laurenti, Egisto Ferroni, Edgardo Saporetto, Angelo Vernazza, Giuseppe Mentessi, Fabio Fabbi, Augusto Bastianini, Giovanni Mario Mataloni, Alberto Tedeschi, Arturo Calosci, Aristide Sartorio, Camillo Pagliuchi y Alessandro Marcucci.

²¹ SANTI, Bruno, 2000, p. 39.



Imagen 2. *La Divina Commedia nuovamente illustrata da artisti italiani a cura di Vittorio Alinari*, 1902.

Ya en el siglo XX, es Corrado Gizzi quien, con casi toda probabilidad, ha sido uno de los estudiosos que mejor ha sabido investigar, promover y, sobre todo, difundir la obra artística vinculada a los poemas de Dante. Especialista en astronomía, escribió, en primera instancia, una obra magna en dos volúmenes que fue publicada en 1974 llamada *L'astronomia nel poema sacro*. Apasionado, como era, del universo dantesco, fue uno de los fundadores de la *Fondazione Casa di Dante in Abruzzo*. La sede de dicha fundación, era una antigua abadía consagrada a San Clemente que fue remodelada y transformada en castillo a partir de 1719. Fue adquirida por la familia Gizzi en 1967 y cuando la heredó Corrado Gizzi la convirtió en la sede del *Istituto di Studi e Ricerche Casa di Dante in Abruzzo*, que fue legalmente fundada en Pescara el 28 de diciembre de 1979 por el mismo Corrado Gizzi, Ermanno Circeo, Luigi Iachini Bellisarii, Piero De Tommaso, Dante Marramiero y Giuseppe Profeta²². La actividad de esta asociación comenzó en 1980 con una conferencia de la mano de Giorgio Petrocchi²³ sobre el tema *Politica e autobiografia in Dante*.

Pero esta sociedad es sobre todo famosa y aclamada por sus exposiciones, siempre de temática dantesca, y generalmente vinculada al arte. Desde 1980 ha organizado de forma anual una exposición sobre Dante y su relación con algún

²² GIZZI, Corrado, 2003, p.235.

²³ (1942-1989) profesor de literatura y especialista en crítica dantesca, fue uno de los autores que colaboró en la famosa *Enciclopedia Dantesca*.

pintor o movimiento artístico²⁴, es la denominada *Lectura Dantis figuratis*. Estas exposiciones han tenido un increíble impacto el círculo de eruditos y estudiosos del poeta y la sociedad en general, tanto por su originalidad como por el valor artístico de las obras expuestas. Además con cada exposición, se hace visible un nuevo punto de vista de la obra de Dante, y de ese modo se desancla, poco a poco, del exclusivo vínculo que la unía al mundo de la literatura, para abrirse a nuevos espacios y nuevos campos de estudio.

Cada exposición va acompañada, posteriormente, por un aclamado catálogo en el cual colaboran los dantistas y estudiosos más prestigiosos, a nivel nacional e internacional. Esta idea es una herramienta original y útil para difundir las artes figurativas relacionadas con Dante. Los pintores seleccionados para glorificar a Dante han sido elegidos por su riqueza artística y representativa entre toda la Historia del Arte mundial, así como por su particular visión de las obras literarias de Dante.

Cuando la fundación cumplió veinte años se editó un volumen titulado *Dante Istoriatò: venti anni di ricerca iconografica dantesca* en el cual Corrado Gizzi resumía de forma magistral y concisa la actividad de la fundación desde 1980 a 1999. Algunas de sus publicaciones nacidas a partir de las exposiciones han sido:

- 1980. *Scultura dantesca contemporanea*
- 1981. *Dante e l'arte romantica: Nazareni, Puristi e Preraffaelliti*
- 1982. *Guttuso e Dante*
- 1983. *Blake e Dante*
- 1984. *Dante Gabriel Rossetti*
- 1984. *Vita Nova con illustrazioni di Dante Gabriel Rossetti*
- 1985. *Füssli e Dante*
- 1986. *Flaxman e Dante*
- 1987. *Sassu e Dante*
- 1988. *Koch e Dante*
- 1989. *Alberto Martini e Dante*
- 1990. *Botticelli e Dante*
- 1991. *Signorelli e Dante*
- 1992. *Raffaello e Dante*
- 1993. *Federizo Zuccari e Dante*
- 1994. *Giovanni Stradano e Dante*
- 1995. *Pinacoteca Dantesca "Fortunato Bellonzi"*
- 1995. *Michelangelo e Dante*
- 1996. *Francesco Scaramuzza e Dante*

²⁴ En los últimos años, la temática está ampliándose a otros estudios como su relación con la Filosofía.

- 1997. *Dalí e Dante*
- 1998. *Amos Nattini e Dante*
- 1999. *Dante Istoriato*
- 2000. *L'Arte Nuova e Dante*
- 2001. *Giotto e Dante*
- 2003. *Vita Nova illustrata da Edi Brancolini, Danilo Fusi, Gerico ed Impero Nigiani*
- 2004. *Le "Rime extravaganti" di Dante*
- 2006. *Dante e Ovidio*
- 2007. *Dante e il Purgatorio*
- 2008. *Dante e San Francesco*
- 2009. *Francesca da Rimini e Dante*
- 2010. *Dante e l'antipurgatorio*
- 2011. *Dante e i traditori*
- 2013. *Dante e le donne del Paradiso*
- 2016. *Dante e i Papi nella Divina Commedia*

Pero además de las exposiciones y algunas actividades, la sede también acoge el *Museo Dantesco Fortunato Bellozi*, único en Italia por albergar principalmente obra iconográfica de temática dantesca²⁵. Inaugurado en 1995, tiene su sede en el municipio de Torre de' Passeri, junto a la fundación *Casa di Dante*. Su colección alberga más de cien obras procedentes de donaciones realizadas por treinta y nueve artistas de origen nacional e internacional cuya temática se inspira en la literatura dantesca.



Imagen 3. *Museo Dantesco Fortunato Bellozi*.

²⁵ Existen numerosos Museos Dantescos, distribuidos por Italia, cuyo contenido es también interesante como la *Casa Museo di Dante* en Florencia, o el recientemente inaugurado *Museo Dantesco di Ravenna*, construido junto a la tumba del poeta y del *Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali Ravenna*. Pero la peculiaridad del *Museo Dantesco Fortunato Bellozi* reside en que en él prima la obra artística dantesca por encima de cualquier otra disciplina.

La mayoría de exposiciones realizadas en la fundación se centran en la *Commedia*, sin embargo, es interesante destacar las actividades relacionadas con la *Vita Nova* que se han llevado a cabo. La primera de estas iniciativas vinculadas con la obra juvenil de Dante, se realizó en 1984 y se titulaba *Rossetti e Dante*. En ella se muestra la abundante obra pictórica que Rossetti dedicó al poeta y a la *Vita Nova*. Otra destacable exposición centrada en el *libello* es una *Vita Nova* realizada en el 2003 a cargo Corrado Gizzi, cuyo texto iba acompañado por una serie de ilustraciones realizadas por cuatro artistas contemporáneos: Impero Nigiani, Gerico, Danilo Fusi y Edi Brancolini. Cada uno de ellos aporta un singular punto de vista de la obra dantesca, además de una rica iconografía personal, que difiere bastante de los esquemas establecidos en el siglo XIX. Esta edición de la *Vita Nova* es la primera que se ha realizado en la historia completamente ilustrada²⁶. Tal y como confirmó Giuglielmo Gorni, el estudioso más reputado del *libello*:

...l'illustrazione della Vita Nova ad opera di quattro artisti italiani contemporanei, capitolo per capitolo, secondo la divisione conservata anche da Barbi editore critico, è da salutare come un evento importante, il primo del genere...²⁷

En el ámbito universitario del estudio de las imágenes dentro del universo poético de Dante, es necesario destacar a algunas figuras importantes que han dedicado gran parte de su estudio a este tema. Una de estas personalidades es la profesora de literatura italiana de la *Università di Pisa*, Lucia Battaglia Ricci, quien ha sido pionera en el campo del estudio de la obra de Dante en el arte. Siendo investigadora de literatura medieval italiana, se especializó muy pronto en el estudio de las imágenes dantescas a partir de símbolos y alegorías. Esta experiencia le ha permitido analizar al detalle los frescos sobre el *Triunfo de la Muerte* representados en el Camposanto de Pisa, además de otros ciclos literarios como el *Decamerón* de Boccaccio.

Este afán investigador sobre el símbolo y la alegoría dentro de la literatura se remonta a su tesis doctoral relacionada con la influencia del Antiguo Testamento en la *Divina Commedia*. Así mismo, entre sus obras publicadas más relevantes destacan *Dante e la tradizione letteraria medievale. Una proposta per la "Commedia"*²⁸,

²⁶ Un año antes la *Società Dante Alighieri di Roma* había encargado al artista Alberto Sughi que representase con su singular mirada la *Vita Nova* y lo hizo creando siete ilustraciones sobre el *libello*, cuatro retratos imaginarios de Dante y lo que Sughi ha llamado *Dante tra di noi* (Dante entre nosotros) que son siete ilustraciones en las que Dante aparece oculto en escenas cotidianas, en un bar, en un local nocturno o mirando a una chica. Se considera que la edición a cargo de Corrado Gizzi en 2003 es la primera porque ilustra completamente todas y cada una de las partes de la *Vita Nova*, a diferencia de la de Sughi.

²⁷ GORNI, Guglielmo, 2003.

²⁸ BATTAGLIA RICCI, Lucia, 1983.

*Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*²⁹ o *Leggere Dante*³⁰. Gracias a estos, y otros, estudios se ha convertido en una reconocida dantista, especialista en imágenes vinculadas al ciclo literario dantesco y por todo ello fue nombrada miembro de *L'Ordine del Cherubino*³¹.

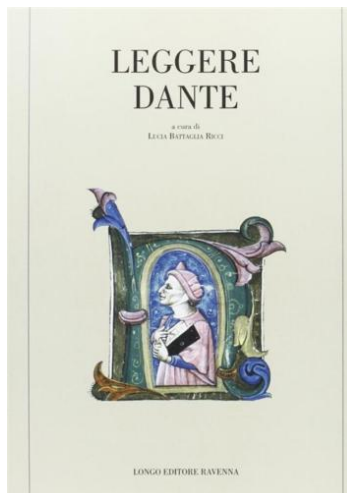


Imagen 4. *Leggere Dante*, Lucia Battaglia Ricci, 2003.

En la actualidad, a parte de la profesora Battaglia Ricci, existen otros investigadores que, si bien no se dedican exclusivamente al estudio de las imágenes relacionadas con los poemas de Dante, tienen varios proyectos y ensayos vinculados al tema. Es necesario advertir, sin embargo, que la mayoría de estos estudios están centrados en los manuscritos iluminados.

Una de las estudiosas más destacadas en este campo es la investigadora italiana Francesca Rosa Pasut, cuya tesis está centrada en el miniador Pacino di Bonaguida y sus ilustraciones para la *Divina Commedia*³². De ella, también destacan otras publicaciones relacionadas con las miniaturas basadas en el poema de Dante, como *Il "Dante" illustrato di Petrarca: problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento*³³, o *Codici miniati della "Commedia" a Firenze attorno al 1330: questione attributive e di cronologia*³⁴.

²⁹ BATTAGLIA RICCI, Lucia, 1994.

³⁰ BATTAGLIA RICCI, Lucia, 2003.

³¹ *L'Ordine del cherubino* es un galardón entregado a aquellos docentes de la *Università di Pisa* que han contribuido a acrecentar el prestigio de la universidad a través de sus méritos científicos particulares, así como por su implicación en la comunidad universitaria. Generalmente el galardón se entrega en una ceremonia organizada cada 15 de febrero, coincidiendo con el aniversario del nacimiento de Galileo Galilei, el más ilustre docente que ha tenido la *Università di Pisa*.

³² PASUT, Francesca, 2008.

³³ PASUT, Francesca, 2006.

³⁴ PASUT, Francesca, 2007.

Laura Pasquini, profesora de la *Universtià di Bologna*, también ha estado vinculada a los manuscritos iluminados de la *Divina Commedia*, aunque sus principales estudios académicos están vinculados al mundo del mosaico.

Otra investigadora italiana, actual docente de la *Universtiy of Warwick*, es Anna Pegoretti, quien ha centrado la mayor parte de sus estudios en temas relacionados con los manuscritos iluminados de la *Divina Commedia*, y en concreto sobre el *Codice Egerton 943 de la British Library*. Su trabajo más destacados es, sin lugar a dudas, su último estudio titulado *Indagine su un codice dantesco. La "Commedia" Egerton 943 della British Library*³⁵.

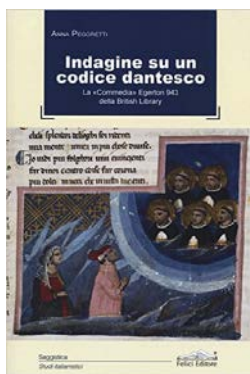


Imagen 5. Anna Pegoretti, *Indagine su un codice dantesco. La "Commedia" Egerton 943 della British Library*, 2014.

Muy recientemente el profesor de la *Università di Bologna*, Emilio Pasquini, uno de los dantistas más aclamados a nivel internacional, ha presentado un libro titulado *Il viaggio di Dante, storia illustrata della "Commedia"*³⁶. En él, el autor, narra la *Divina Commedia* a un público no académico, sin presuponer los conocimientos básicos o de contextualización histórico-literaria sobre el poeta y su tiempo. De ese modo, el autor, se basa en las imágenes de varios manuscritos de época medieval para contar y explicar el poema.



Imagen 6. Emilio Pasquini, *Il viaggio di Dante. Storia illustrata della "Commedia"*, 2015.

³⁵ PEGORETTI, Anna, 2014.

³⁶ PASQUINI, Emilio. 2015.

De forma mucho más genérica, la investigadora de la *Università degli Studi di Padova*, Chiara Ponchia, ha realizado un amplio estudio sobre las miniaturas del siglo XIV que aparecen en los ejemplares de la *Divina Commedia*, siempre vinculadas al concepto de Más Allá. El resultado es el volumen titulado *Frammenti dell'Aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*³⁷. De ella también es un estudio centrado en la iconografía en las ilustraciones del siglo XIV sobre la *Divina Commedia*, *Suggestions from Antiquity. Discovering Classical Iconographies in the Trecento Divine Comedy Illustrations*³⁸.

En nuestro país no se debe dejar de mencionar la Sociedad Catalana de Estudios Dantescos creada en el año 2000 y vinculada a la *Universitat Autònoma de Barcelona*. Su objetivo principal está centrado en la investigación, promoción y desarrollo de los estudios vinculados a Dante y su tiempo. A la cabeza de este proyecto se encuentra el profesor de literatura italiana, Rossend Arqués, que cuenta con la colaboración tanto de grupos de investigación de universidades, como la Autónoma de Madrid, como de otras de ámbito internacional como *Università di Bologna*. El trabajo de esta asociación, no solo está centrado en congresos y seminarios anuales, sino que también presentan una revista titulada *Dante e l'arte*.



Imagen 7. Cabecera de la revista *Dante e l'arte*, a cargo de Narcís Comadira.

Otro proyecto cuya temática está enmarcada en las artes figurativas dentro de la obra de Dante, es el proyecto *Artisti per Dante*, que desde 2011 está promoviendo por toda Italia distintas actividades sobre esta temática. El proyecto está dirigido principalmente a estudiantes de academias de arte, conservadores, universidades y estudiantes Erasmus que pretenden crear un terreno ideal para el diálogo literario intercultural centrado en Dante. El objetivo es establecer una base de datos que recoja todas las manifestaciones artísticas vinculadas al poeta.

El pasado 2015 se conmemoró el 750 aniversario del nacimiento del poeta y gracias a ello se iniciaron una gran cantidad de proyectos de investigación, jornadas, congresos y seminarios para honrarle por toda Italia. Entre todos ellos,

³⁷ PONCHIA, Chiara, 2015.

³⁸ PONCHIA, Chiara, 2015.

debe destacarse en primer lugar, *Dante 750*³⁹, un proyecto a largo plazo dirigido por la profesora de la *Università di Milano*, Giuliana Nuvoli.



Imagen 8. Banner de la página web *Dante 750*.

Entre los temas que trabajan, hay que destacar los apartados dedicados a Dante y el teatro, Dante y el cine y otro a Dante y el arte. Además, también organizan eventos dedicados a la cultura en tiempos del poeta, así como conciertos y otras actividades de carácter cultural, inspirados en Dante y repartidos, sobre todo, por el centro norte de Italia. Además, crearon un holograma de Dante, al cual el público podía preguntar sobre aspectos de su vida. Dicho holograma ha sido creado gracias al único retrato en vida que le hizo Giotto para la *Cappella della Podestà* del *Palazzo del Bargello* de Florencia.

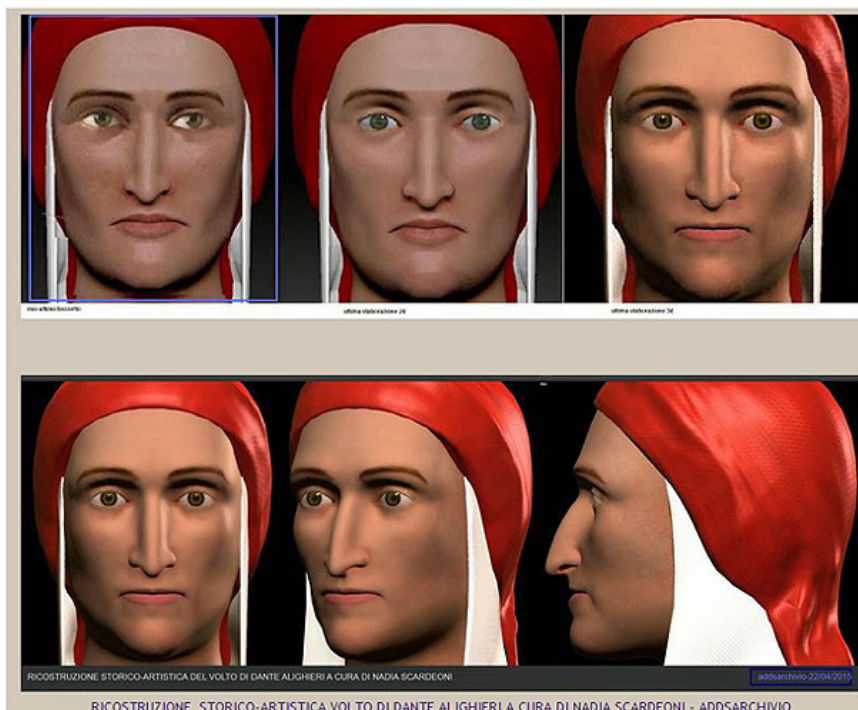


Imagen 9. Holograma de Dante.

³⁹ *Dante 750* (<http://www.dante750.com/>). Fecha de consulta: 15/07/2016.



Imagen 10. Giotto, Detalle del retrato de Dante del fresco de los personajes importantes de la ciudad, *Capella della Podestà del Palazzo del Barghello*, 1334-1337, Florencia.

También en 2015 se organizaron en Rávena numerosos eventos para homenajear al poeta. Esta ciudad le tiene una gran estima al poeta, ya que a día de hoy sus restos todavía descansan allí. Cuando el gobierno de Florencia exilió a Dante en 1302, este se vio obligado a deambular por varias ciudades como Verona o Lucca, hasta llegar a Rávena donde encontró un segundo hogar en la corte de Guido Novello da Polenta. Allí terminó de escribir la *Divina Commedia* y también allí falleció al poco tiempo. Sus restos descansan junto al, recientemente inaugurado, Museo Dantesco de Ravenna.

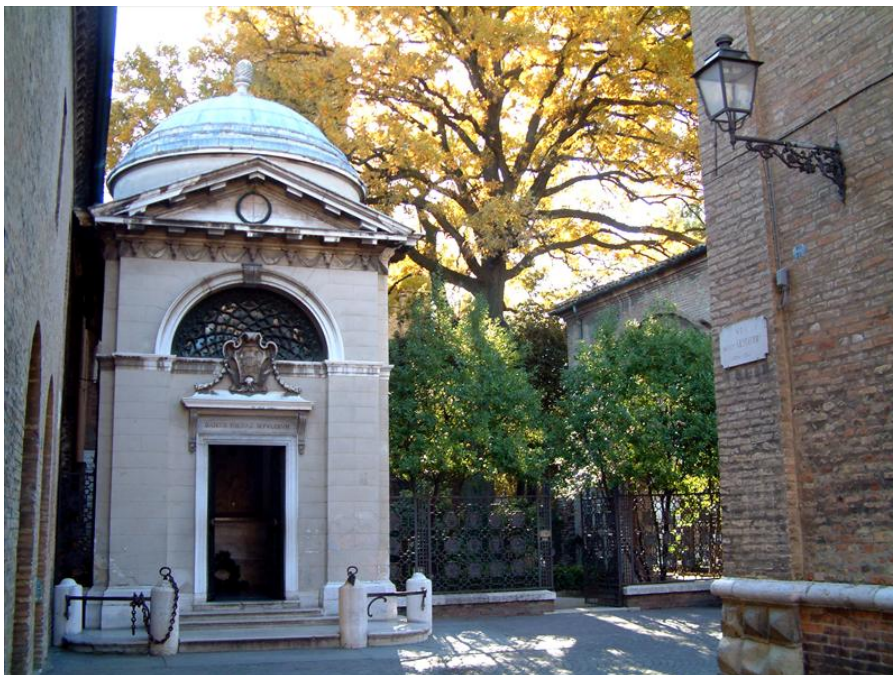


Imagen 11. Tumba de Dante en Rávena.

Entre los actos relacionados con Dante que se han organizado en Rávena, destaca el proyecto *Giovanni Artisti per Dante*, que forma parte de los actos del *Ravenna Festival 2016*. En este sentido, diversos jóvenes relacionados con el mundo del arte: música, danza, poetas, pintores etc. hacen emerger un retrato del poeta que explora el imaginario ligado a la vida y la obra del sumo poeta.

Siguiendo esta línea también cabe la pena destacar una exposición que reúne parte de las series inspiradas en la *Divina Commedia* de Gustave Doré, Francesco Scaramuzza y Amos Nattini⁴⁰. Organizada por el *Museo d'Arte della città di Ravenna*, la exposición pretende mostrar al público dos de las mejores series de ilustraciones de la *Commedia* realizadas en Italia, Scaramuzza y Nattini. Y por supuesto, no querían dejar de lado a Gustave Doré, uno de los mayores exponentes de la ilustración de la *Commedia* que ha dado la historia del arte y que más adelante se estudiará con detenimiento en relación a la figura de Beatrice.

Otra iniciativa de gran interés y siempre vinculada al mundo de las artes figurativas y la obra de Dante llega de la mano de *La Fondazione Vittorio e Piero Alinari*, que surgió a partir de la empresa fotográfica *Fratelli Alinari* fundada en 1854. Anteriormente se había hecho referencia a uno de los concursos organizados por Vittorio Alinari, uno de los hermanos que dirigían el negocio familiar. Esta fundación ha organizado de forma anual un concurso, generalmente inspirado en literatura y arte. Para conmemorar el 750 aniversario del nacimiento del poeta, la fundación ha decidido promover otro concurso para ilustrar otra una edición de la *Divina Commedia*⁴¹. Esta fundación, nacida en 1974 por voluntad de Anna Maria Alinari, hija de Vittorio y hermana de Piero, tiene como principal objetivo activar y promover iniciativas para el desarrollo de la cultura artística y literaria en un ámbito nacional italiano. Es por ello, que entre sus distintas actividades, organizan de forma periódica dos concursos cuyos galardones llevan los nombres de los fundadores: Vittorio Alinari para los artistas, y Piero Alinari para las obras de arte ganadoras. En la actualidad, el presidente de la asociación es Simone Margherini, docente del *Dipartimento di Lettere e Filosofia de la Università di Firenze*. En el momento de la escritura de esta tesis, desgraciadamente todavía no se ha resuelto el concurso, por lo que se debe esperar un tiempo para conocer al ganador o ganadora, así como el resultado de la edición de la *Divina Commedia*.

Tras este repaso sobre las actividades más importantes que se han llevado a cabo o que tienen lugar en el presente cuya temática principal está centrada en el arte de la obra poética de Dante, es necesario pasar a repasar de forma muy breve la historia de la crítica literaria, ya que esta tesis no tiene como objetivo principal

⁴⁰ ROFFI, Stefano, 2012.

⁴¹ *Fondazione Alinari*, (<http://www.fondazionealinari.it/>). Fecha de consulta: 14/07/2016.

centrarse en el texto sino en las imágenes. Si anteriormente se observaba que hasta el siglo XIX no surgieron los primeros textos inspirados en la obra artística generada a partir de Dante, en el caso de los textos críticos y las ediciones comentadas el panorama varía por completo. En este caso, desde época muy temprana han sido frecuentes y variados este tipo de escritos vinculados a las obras de Dante Alighieri. La historia de la crítica que se va a repasar va a estar centrada casi exclusivamente en la *Vita Nova* y la *Divina Commedia*, dejando de lado los textos políticos y un gran listado de obras escritas por Dante que no son objeto de estudio de esta tesis.

Cronológicamente es fundamental estudiar en primera instancia los textos críticos, así como diferentes ediciones relacionadas con la *Vita Nova*. En este sentido, al igual que del resto de las obras de Dante, desgraciadamente no se ha conservado ningún manuscrito original de la mano del autor, cosa que no sucede con obras de Boccaccio o Petrarca. A decir verdad, los manuscritos conservados a día de hoy son bastante escasos. Posiblemente la causa sea que esta obra, considerada menor, siempre ha vivido a la sombra de la gran obra de Dante, la *Divina Comedia*, de la cual se conservan infinitud de manuscritos y comentarios. De hecho, la *Vita Nova*, fue la última de las obras del poeta en publicarse, a pesar de ser una de las primeras en componerse. Otras de sus obras cuya temática oscila entre la filosofía y la política ya habían visto la luz con anterioridad, el *Convivio* en 1490, *De vulgari eloquentia* 1529 y *De Monarchia* 1559.

Los manuscritos más antiguos conservados de la *Vita Nova* están datados en la primera mitad del siglo XIV⁴², siendo de poca difusión hasta el siglo XV a juzgar por el escaso número de copias conservadas⁴³. De todos los manuscritos de la *Vita Nova* los tres más destacables son el *Chigiano L.VIII.305*, el *Martelli 12 Vaticano Capponiano 262* y el *Magliabechiano VI. 143*. El primero de ellos es un llamado *canzoniere* lírico datado en la primera mitad del siglo XIV y de capital importancia en lo relativo a la estructura, ya que no respeta la división, diseñada por Dante

⁴² La lista de manuscritos pertenecientes al siglo XIV, siguiendo la investigación de Tommaso Casini, son: A. *Chigiano L.VIII. 305*; B. *Magliabechiano VI. 143*; C. *Códice de la Familia Martelli* (Florencia).

⁴³ Entre el siglo XV y XVI, siguiendo con el listado de Casini, encontramos: A. *Laurenziano XC sup., 136*; B. *Riccardiano 10-50*; C. *Laurenziano XL, 31*; D. *Laurenziano XL, 42*; E. *Magliabechiano VII. 187*; F. *Magliabechiano VII. 1103*; G. *Laurenziano fondo Ashburnham 679*; H. *Laurenziano fondo Ashburnham 843*; I. *Magliabechiano SS. Anunziata 1267*; M. *Marciano CL. x, 26*; J. *Vaticano, Capponiano 262*; K. *Corsiniano 1085*; L. *Chigiano L. v. 176*; M. *Trivulziano, 1058*; N. *Trivulziano 1050*; O. *Veronese carpitolare 445*; P. *Palatino 204*; Q. *Palatino 119*; R. *Ambrosiano R. 95 sup. 13*; S. *Bodleiano, canoniciano 114*; T. *Braidense AG. XI, 5*; U. *Napoletano XIII. C.9 14*.

de párrafos, y en su lugar destacan las partes de rima incluyéndoles las letras capitales decoradas⁴⁴.

El segundo de los manuscritos, el *Magliabechiano VI. 143*⁴⁵, posee los tres primeros capítulos organizados con texto a dos columnas, mientras que el resto del *libello* están estructurados a página completa. A parte de la *Vita Nova*, también se incluyeron poemas y rimas de otros autores, algo que será común en muchas de las futuras ediciones del *libello*. Contiene iniciales en rojo con decoración de arabescos de color violeta al principio de la obra⁴⁶.

Finalmente el tercero de los manuscritos a destacar es el *Martelli 12 Vaticano Capponiano 262*, datado en el siglo XV, es el segundo volumen de una pareja de códices indivisibles. En el primero contiene la *Consolazione filosofica* de Boecio, en la versión *volgare* de Alberto della Piagentina; y la alabanza de Feo Belcari a Santa Caterina de Siena, titulada *Venga ciascun devoto*⁴⁷. Este manuscrito de la *Vita Nova* ofrece la tipología más arcaica de todos, y supuestamente este hecho debe acercar más al estudioso a la obra original. El texto aparece distribuido en dos columnas por página.

Los estudios relativos a los manuscritos de la *Vita Nova*, fueron realizados de forma sistemática por el gran dantista italiano, Michele Barbi. El autor, realizó en las introducciones de dos ejemplares de la *Vita Nova*, publicados en 1907 y 1932⁴⁸. Su estudio se basa en cuarenta manuscritos, algunos de los cuales están incompletos y presentan diversas variantes.

En el siglo XVI, la *Vita Nova* perdió una considerable popularidad frente a otras obras de Dante como la *Commedia*, el *Convivio*, o *De vulgari Eloquentia*. A pesar de ello hubo ya dos ediciones impresas. La primera publicada en 1527 en Florencia por los herederos de Filippo Giunta⁴⁹; y la segunda a cargo de Bartolomeo Sermartelli, con crítica de Niccolò Carducci y se publicó en 1576 en Florencia⁵⁰.

En el siglo XVI hubo una total sequía de publicaciones que se vio colmada en 1723 con la edición de Giovanni Gaetano Tartini y Santi Franchi, publicada en Venecia y con crítica de Anton Maria Biscioni. En esta última, Biscioni sostiene la

⁴⁴ PIROVANO, Donato, 2015, p. 161.

⁴⁵ También llamado *Stroziano* porque pertenece a la *Biblioteca Carlo di Tommaso Strozzi*.

⁴⁶ Ficha técnica del manuscrito creada por el Proyecto de la *Università di Pavia, I testimoni della Vita Nova* (<http://vitanova.unipv.it/>). Fecha de consulta: 25/07/2016.

⁴⁷ "Vita Nova" en *Enciclopedia Dantesca Treccani*. Fecha de consulta: 25/07/2016.

⁴⁸ Esta segunda edición es una revisión de la primera.

⁴⁹ Compuesto por sonetos y canciones de diversos autores toscanos; y dedicando el primer libro a los sentos y canciones de Dante, así como la *Vita Nova*.

⁵⁰ En esta hay cambios y eliminaciones de citas referentes a la divinidad de Beatrice

inconsistencia histórica de la figura de Beatrice y solicita una interpretación exclusivamente alegórico-simbólica de la *Vita Nova*.

Anteriores al siglo XIX solamente existen estas tres ediciones que marcaron el principio de la tradición editorial del *libello*. Sin embargo, estos ejemplares estaban incompletos y sus textos modificados. Desgraciadamente, esto se debía a que no se conocía con exactitud qué poemas pertenecían o no al *libello*, ya que Dante había introducido rimas y poemas pertenecientes a etapas anteriores de su vida. Este hecho fue, posiblemente, uno de los motivos de su demora editorial, y ha sido uno de los temas más estudiados y discutidos por la crítica experta en la *Vita Nova*.

Hasta el siglo XIX el *libello*, era muy poco conocido en Europa, a excepción de algún caso en España. Ausiàs March, por ejemplo, fue un estudioso de la *Vita Nova*, e incluso se vio influenciado por ella, así como por otros escritos de Dante, Petrarca y Boccaccio, tal y como afirma el propio Menéndez y Pelayo:

*El amor metafísico y abstracto de Ausiàs March... viene directamente de la "Vita Nova" y del "Convivio", con algo del "Cancionero" petrarquesco*⁵¹

Dante, como más adelante se explicará, tuvo un renacimiento propio en el siglo XIX y fue redescubierto por muchos intelectuales y estudiosos de la época. De este modo en 1810 fue un alemán, Johann Georg Keil quien publicó la primera edición impresa en su país en lengua *volgare* fuera de Italia. Más tarde, en 1824, se publicó una edición de la *Vita Nova*, esta vez traducida de la mano de Friedrich Von Oenyhausen, y otra en 1941, de Karl August Förster.

En Francia, la primera traducción de la obra tuvo lugar en 1841 y estuvo a cargo de Étienne-Jean Delécluze⁵². Dos años después se crea una edición comentada por Sébastien Rhéal⁵³, y finalmente la tercera aparece en 1844 de la mano de Alexandre Zéloni. Algunas reminiscencias del *libello* dantesco son perfectamente reconocidas en obras como *Meditaciones poéticas* (1820), de Alphonse de Lamartine, las *Consolaciones* (1829), de Charles Augustin Sainte-Beuve, o en el poema *Béatrice* (1840) de René Gaspard Ernest Saint-René Taillandier⁵⁴.

⁵¹ MONTOLIU, Manuel, 1959, p.128.

⁵² TRINCHERO, Cristina, 2015, p. 302.

⁵³ PITWOOD, Michael, 1985, p. 61.

⁵⁴ SAINT-RENÉ TAILLANDIER, René Gaspard Ernest, 1840.



Imagen 12. Portada del poema *Béatrice*. Fotografía de la Biblioteca Digital *Gallica*.

En Inglaterra, la *Vita Nova* encontró un nuevo espacio de difusión. Fue traducida al inglés por primera vez por Charles Lyell en 1835, y por Theodore Martin en 1845⁵⁵. Sin embargo la traducción más acertada e importante que se sigue utilizando hoy en día es la de Dante Gabriel Rossetti, de 1861.

Ya en Italia, en la primera mitad del siglo XIX aparecen dos ediciones imprescindibles: *Vita Nova di Dante Alighieri ridotta a lezioni migliore*⁵⁶ de 1927 y *Vita Nova di Dante Alighieri secondo la lezione di un codice inédito del secolo XV*⁵⁷. La primera de ellas de mano de Gian Giacomo Trivulzio y la segunda de Odoardo Machirelli y Crisostomo Ferrucci.

En los siguientes cuarenta años nacen cinco nuevas ediciones, aportando un texto crítico y una rica biografía. Las tres primeras fueron realizadas por Pietro Fraticelli (1839), Alessandro Torri (1843) y Giambattista Giuliani (1863). Todas ellas acompañadas de un texto crítico tradicional, sin mucha innovación. Sin embargo la edición veneciana de 1865 a cargo de Ludovico Pizzo tenía una detallada bibliografía y la traducción del texto. Aunque fue Pio Rajna para la edición de Alessandro D'Ancona (1884) quien consiguió un trabajo más detallado en cuanto al texto se refiere. Desde el nacimiento de la crítica, los estudiosos, casi siempre han tratado temas literarios, como los problemas que se encuentran los lectores al leer la *Vita Nova*, es el caso, por ejemplo de la edición de 1895 a cargo de Tommaso Casini⁵⁸.

⁵⁵ MILBANK, Alison, 1998, p. 61.

⁵⁶ TRIVULZIO, Gian Giacomo, 1927.

⁵⁷ ALIGHIERI, Dante, 1829.

⁵⁸ ALIGHIERI, Dante, 1895.

En el siglo XX, y por lo que se refiere a los estudios críticos, es imprescindible destacar a dos autores. El primero de ellos, Charles Singleton, publicó en 1958 su ensayo sobre la *Vita Nova* donde opina que las primeras ediciones fueron producto de una reelaboración de la obra, dado que la visión del mundo en el siglo XVI, lógicamente, no se correspondía con la del siglo XIII y como consecuencia se podía interpretar como sacrílego o blasfemo algo que cuando se elaboró no era así. La nueva reelaboración del texto surge como resultado del Concilio de Trento⁵⁹. El otro de los autores, Domenico De Robertis, dedicó más de cincuenta años de su vida al estudio y la investigación del *libello*. De ese modo pudo publicar en Florencia, a través de la *Società Dantesca Italiana*, un extenso ensayo dividido en tres volúmenes centrado exclusivamente en esta temática⁶⁰. En él, De Robertis ordena sistemáticamente las rimas de Dante expuestas en sus textos y las atribuciones erróneas.

La interpretación del texto, igualmente, ha tenido un amplio abanico de opiniones y teorías a lo largo de los años, sin embargo no se debe dejar de mencionar algunas relativas al siglo XIX, ya que de ese modo se puede, en muchos casos, comprender mejor el arte vinculado a los poemas. En este periodo renacen, junto con los textos de Dante, la tendencia de acompañarlos con textos críticos. Una de las líneas interpretativas de la *Vita Nova* en este periodo, y que se divulgó muy rápidamente, fue la interpretación iniciático-sectaria nacida a partir de italianos exiliados que heredaron la cultura *neogibelina*. Uno de ellos, fue Gabriele Rossetti, padre de Dante Gabriel, quien publicó en 1842 un estudio titulado *La Beatrice di Dante*⁶¹. En él, el autor, interpreta el amor del poeta como la devoción de Dante por la causa imperial, y por lo tanto a Beatrice, como la Monarquía. Estas teorías se difundieron rápidamente por Europa de la mano de autores como Eugène Aroux, quien creía que Beatrice representaba la fe sectaria y herética del poeta⁶². En este sentido, los críticos que simpatizaron con esta tendencia, pensaban que la *Vita Nova* estaba escrita en una especie de jerga oculta, solamente comprensible para los iniciáticos.

Simultáneamente, en el mismo periodo, se desarrolla la interpretación alegórica del texto encabezado por Gerhard Gietmann⁶³, quien interpreta a Beatrice como la alegoría de la Iglesia, tal y como otros autores harán más adelante en lo que respecta a su figura dentro de la *Divina Commedia*. La variedad de discursos, estudios, teorías e interpretaciones en torno de Dante y su obra, muestra el enorme trabajo crítico existente resultado de la fascinación de muchos autores

⁵⁹ SINGLETON, Charles, 1968.

⁶⁰ DE ROBERTIS, Domenico, 1961.

⁶¹ ROSSETTI, Gabriele, 1842.

⁶² AROUX, Eugène, 1854.

⁶³ GIETMANN, Gerhard, 1890.

por la figura del poeta. La crítica dantesca de los años inmediatos a la muerte del poeta, consideraba la *Vita Nova*, una introducción a la *Commedia*. Lo cierto es que en la *Commedia*, aparecen continuas referencias y guiños de la *Vita Nova*, y aunque son dos obras distintas e independientes están muy relacionadas, como más adelante se apreciará.

Pasando ahora al estudio de la *Divina Commedia*, es necesario tener muy presente que el panorama es totalmente diverso al visto hasta ahora. Para empezar, la magnitud de la literatura generada por la *Commedia* es inabarcable, además de extensa y variada. El gran poema de Dante, ha sido traducido a todos los idiomas, es protagonista indiscutible de algunas revistas especializadas y resulta imposible hablar de la historia de la literatura italiana sin mencionar a su autor.

En este caso, a diferencia de lo que ha sucedido con el *libello*, la difusión de la *Commedia* fue muy rápida, y a los pocos años de la muerte del autor, ya existían numerosas copias por toda Italia. Se han llegado a encontrar versos de la *Commedia*, incluso en los márgenes de los *Memoriali Bolognesi* y en algunos registros datados de 1317 en Bologna, cuatro años antes de la muerte del poeta⁶⁴. El poema iba, generalmente, acompañado por un texto crítico que intentaba esclarecer aspectos mencionados por Dante y orientar al lector.

Para poder realizar un repaso básico sobre algunos aspectos fundamentales del *liber Dantis* es necesario tener presente dos cosas que, a día de hoy todavía polarizan los estudios relacionados con este tema: para empezar, y como es lógico, se ha de prestar mucha atención al texto para comprender, antes de nada, de qué se está hablando; y en segundo lugar, no hay que perder de vista el texto crítico que acompaña, desde un año después de la muerte del autor, todas y cada una de las ediciones de la *Commedia* que salen a la luz. Estos textos críticos, complementan el poema con conocimientos y datos que oscilan entre lo histórico y lo filosófico pasando por lo literario y político, entre otros. Y además reflejan las dos realidades presentes en el poema, la fuerza clásica de su estilo y su forma y, por otro lado, la grandeza y profundidad presentes en el poema⁶⁵.

Desde el primer momento, la *Commedia*, fue copiada en repetidas ocasiones, de modo que el poema se dio a conocer de forma muy temprana. El Infierno y el Purgatorio comenzaron a circular entre 1315 y 1318, antes incluso del fallecimiento de Dante. Mientras que el Paraíso, al haberse terminado de componer poco antes de la muerte del poeta, empezó a ser conocido en 1321, al mismo tiempo del fallecimiento del autor.

⁶⁴ CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria, 1989, p. 51.

⁶⁵ CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria, 1989, p. 51.

A día de hoy nos han llegado, de esta época, unos cuatrocientos códices aproximadamente, una cifra más bien alta si se compara con los manuscritos de otros artistas contemporáneos a Dante. Este hecho facilita el trabajo a los analistas del texto, que encuentran más posibilidades en hallar el texto original de la mano de estos primeros manuscritos. Según Giorgio Petrocchi, el proceso de alterar el texto llegó después de la publicación del Infierno y el Paraíso, es decir, hacia 1321⁶⁶.

Siguiendo el estudio de Petrocchi, existen cuatro importantes tiempos de difusión del poema en el siglo XIV. El primero de estos periodos, data de 1330 a 1350, desde donde han llegado algunos testimonios como el *Landiano de Piacenza* (1336), el *Trivulziano* (1337) o el *Aushburnaniano 828 di Firenze*. El segundo periodo se centra en la mitad del siglo XIV cuando aparece en Florencia una *officina scrittoria*, una especie de tipografía donde se copiaba exclusivamente, y en serie, la *Commedia* bajo una guía de estilo. Los ejemplares nacidos de esta *bottega* son llamados el *gruppo del Cento*⁶⁷. De este grupo, el manuscrito original que sirvió de ejemplo para el resto y conserva la firma de Francesco di ser Nardo Barberino, es el *Trivulziano* de 1337, de época anterior.

El tercer periodo de difusión, también tiene como zona de partida, del texto, Florencia. El manuscrito principal es el *Vaticano Latino 3199*. Este ejemplar perteneció a Boccaccio y más tarde se lo regaló a Petrarca para que conociese la poesía de Dante. Con este ejemplar Boccaccio estudió y difundió el texto de la *Commedia* a través de tres ejemplares más: el *Toledano 104.6* (circa 1360), el *Riccardiano 1035* y el *Chigiano L.VI.213* (circa 1373). Boccaccio no solamente ejerce de copista, sino que altera el texto original con lecciones propias. Esta serie de manuscritos nacidos a partir del puño de Boccaccio llegó a convertirse en una segunda *vulgata*⁶⁸ que protagonizó buena parte de la difusión de la *Commedia* a finales del siglo XIV y principios del XV. Finalmente, el cuarto periodo de difusión del poema de Dante, estuvo liderado por la transcripción de Filippo Villani hacia 1390, conservada en la Biblioteca Laurenziana de Florencia en el *Codice Plutei 26 sin.1*.

Dejando de lado las transcripciones, en ocasiones alteradas, del texto original, es necesario realizar un breve recorrido de las primeras ediciones críticas del texto. El primero de todos ellos, apareció un año después del fallecimiento del autor,

⁶⁶ CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria, 1989, p. 52.

⁶⁷ El amanuense florentino responsable de la *officina scrittoria*, Francesco di Ser Nardo Barberino, tenía como objetivo conseguir dinero para la dote de sus hijas realizando cien copias del poema, de ahí su nombre.

⁶⁸ La primera había tenido lugar con el grupo *Del Cento*.

en 1322, de la mano de su propio hijo, Iacopo Alighieri⁶⁹ quien compuso *Le Chiose alla Cantica dell'Inferno* y regaló un ejemplar a Guido da Polenta, protector de Dante durante sus últimos años pasados en Rávena. Dos años después, en 1324, Graziolo dei Bambaglioli, escribió en latín otro *commento*, también limitado al Infierno. Entre 1324 y 1328, el boloñés, Iacopo della Lana, creó el primer *commento* integral de poema escrito en *volgare* que acompañó a un gran número de códices de la *Commedia*. Estos tres primeros comentarios nacieron fruto de un ambiente boloñés marcado por una de las principales universidades europeas.

El primer texto crítico natural de Florencia llegó de la mano de Andrea Lancia entre 1333 y 1340 y es conocido como *l'Ottimo commento*, por los eruditos pertenecientes a la Accademia della Crusca⁷⁰. Este texto estuvo presente en, al menos treinta y cuatro, manuscritos del *trecento*, y algunos más de los siglos posteriores como el *Laurenziano* 40. 19 (siglo XIV) o el *Magliabecchiano* II. 1.31 de la *Biblioteca Nazionale di Firenze* (siglo XV). Tomando como referencia el texto de Della Lana, Lancia, demuestra sus amplísimos conocimientos del mundo clásico recurriendo constantemente a las fuentes del mundo clásico para comentar y analizar muchos pasajes del poema.

Otro de los comentarios indispensables del siglo XIV es el realizado por Guido da Pisa, pero desgraciadamente limitado a la primera de las cánticas. Otro de los hijos del poeta, Pietro Alighieri, también realiza varios *commento* de la magna obra de su padre. El primero de ellos está datado en 1340 y 1342, el segundo entre 1344 y 1355, y finalmente el tercero entre 1359 y 1364⁷¹. Comparando los tres comentarios es evidente la variación, o mejor dicho, evolución de algunos conceptos presentes en la *Commedia*, tal y como más adelante se observará al hablar de forma más precisa de Beatrice Portinari.

Avanzada la segunda mitad del siglo XIV, es necesario citar un grupo de comentarios que estuvieron ligados a las primeras lecturas públicas del poema⁷². Entre estos *commenti* destacan los de Boccaccio (1373-1375), Benvenuto da Imola (1375-1380) y Francesco da Buti (1385-1395). El primero de los eruditos del momento en realizar una *Lettura Dantis* fue Giovanni Boccaccio en 1373 a petición de los priores del *Comune* de Florencia, instaurando de ese modo la primera cátedra dantesca. Desgraciadamente, Boccaccio no sobrepasó el canto XVII del Infierno por problemas de salud, pero en 1375 de la mano de Benvenuto da Imola, comenzaron nuevamente estas lecturas en Bolonia. En 1385, Francesco da Buti

⁶⁹ *Darmouth Dante Project*.

⁷⁰ Es uno de los principales puntos de referencia sobre la investigación de la lengua italiana.

⁷¹ *Darmouth Dante Project*, "commento Pietro Alighieri". Fecha de consulta: 29/07/2016.

⁷² Llamadas también *Lettura Dantis*.

inauguró en Pisa la tradición de estas lecturas dando el último empujón hacia su difusión por toda Italia y llegando hasta la actualidad.

Viendo con perspectiva la historia del texto crítico del siglo XIV, es evidente que tanto el texto de Iacopo della Lana, como el de Filippo Villani tuvieron más difusión que otros, probablemente porque no utilizaron el latín, sino el *volgare*, tal y como había hecho Dante con el poema.

Durante el siglo XV, solamente se encuentran dos *commenti*. Esto se debe, principalmente a que la nueva generación de humanistas tenía intereses diferentes a aquella que casi idolatraban a Dante y su obra. Este nuevo grupo, tenía como lengua de referencia y cabecera el latín, y esto ya es un factor en contra de Dante, cuya lengua principal es el *volgare*. Además, su obra no acababa de representar el concepto básico del humanismo en el cual se veían a sí mismos como centro de la vida y la historia. Esto supuso una ligera disminución de popularidad de Dante y su obra, y aunque se seguía estudiando y leyendo, no fue su época de mayor esplendor. Este hecho hace que, en efecto, sus textos se conocieran y leyeran pero no se comenten, ya que no generaban la necesidad de explicar en algo en lo que no se creía.

En todo el siglo XV tan solo aparecen dos comentarios críticos de la mano de Giovanni da Serravalle⁷³ (1416-1417) y Guiniforte Barzizza (1406-1463). El primero de ellos fue realizado durante el Concilio de Costanza, en el cual se encontraba Serravalle. Allí tradujo al latín y llevó a cabo su comentario del poema. El segundo, limitado al Infierno, se contextualiza en la corte de Filippo Maria Visconti, donde Barzizza ejercía de preceptor de Galeazzo Maria. Este *commento* es en realidad una agrupación de ideas procedentes de los comentarios de Boccaccio y Butti⁷⁴. Ninguno de estos comentarios ha tenido a la larga una importante significación en la historia del comentario crítico del poema. Cuando la imprenta empezó a ser utilizada en Italia, el libro por excelencia para hacer pruebas fue, como no, la *Divina Commedia*, eligiendo como comentario predilecto el realizado por Iacopo della Lana.

Estas primeras ediciones del poema están datadas después de a 1470, cuando la literatura en *volgare* volvió a resurgir entre el círculo humanista. A Dante ya se le consideraba un autor clásico y de referencia, por ello su poema, a partir de la década de 1460, volvió a situarse entre los libros de cabecera de los eruditos europeos. Este aumento de popularidad de la obra poética de Dante llegó gracias al nacimiento de la filosofía neoplatónica, de la mano de Marsilio Ficino. La

⁷³ Su nombre original era Giovanni Bertoldi, el apelativo Serravalle procedía de su lugar de nacimiento.

⁷⁴ CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria, 1989, p. 56.

Commedia de Dante comenzó, de ese modo, a imprimirse poco a poco junto a autores clásicos.

Desde el punto de vista textual, estas primeras ediciones no aportaban una gran novedad, ni tampoco ningún valor adicional, sino que se limitaban a reproducir fielmente los manuscritos⁷⁵. Fue entre 1477 y 1478, cuando en Venecia y Milán, nacieron dos ediciones que aportaban alguna novedad a la historia del texto crítico, ya que colocaron junto al poema el texto crítico para poder estudiarse a la vez.

La primera fue realizada por el editor Guido Berardi da Pesaro y el tipógrafo de origen alemán Vindelino da Spira. Para esta edición seleccionaron la *Vita di Dante* realizada por Boccaccio, un sumario del poema y el comentario crítico de Iacopo della Lana⁷⁶. Algo parecido se hizo un año después en Milán de la mano de Martino Paolo Nidobeato, un humanista y apasionado lector de Dante perteneciente a la corte de Galeazzo Maria Sforza.

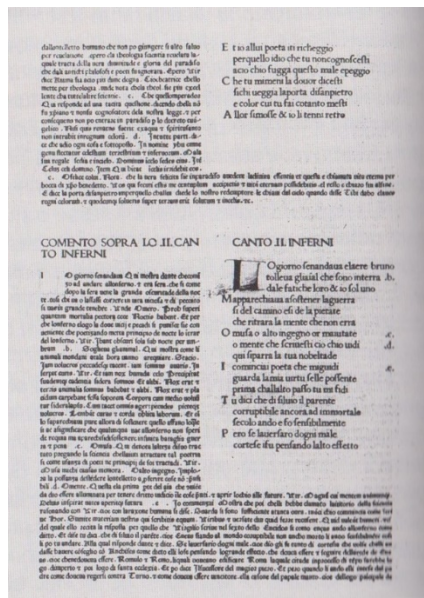


Imagen 13. Edición de la *Divina Commedia* con texto crítico de Martino Paolo Nidobeato, 1478.

Pero la edición que más repercusión tuvo fue, sin lugar a dudas, la *Commedia* comentada por el humanista Cristoforo Landino, quien aportó una nueva lectura al poema vinculándolo a la filosofía neoplatónica de la cual era partidario, aportando una novedad frente a los anteriores comentarios.

El siglo XVI se inauguró con una de las ediciones más prestigiosas de la historia de la *Divina Commedia*, la realizada por Pietro Bembo en 1502, dentro del ejemplar

⁷⁵ Algunas de estas primeras ediciones se publicaron en Foligno (1472), Mantua (1472), Venecia (1472) o Nápoles (1477-1478).

⁷⁶ CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria, 1989, p. 58.

impreso en Venecia de la mano de Aldo Maurizio. Bembo estableció el texto del poema en la forma *vulgata* y que ha llegado hasta nuestros días. Había copiado a mano, anteriormente, el manuscrito que Boccaccio regaló a Petrarca y tuvo presente, en la edición de 1502 muchos aspectos derivados de las lecciones de Boccaccio⁷⁷. Esta edición, a pesar de ser enormemente discutida, fue la que se tuvo como referencia para el resto de ediciones del siglo XVI. En 1515 se realizó una segunda edición, esta vez con el *commento* de Landino, lo que suponía un contrasentido, ya que no coincidía el comentario con el texto.

En 1506 apareció otra edición en Florencia de la mano de Girolamo Benivieni que no hace más que revisar la realizada en 1502 por Aldo Maurizio, con alguna que otra revisión extraída de diversos manuscritos. Se debe avanzar hasta 1544 para encontrar otra edición de gran relevancia, la realizada por Alessandro Vellutello en Venecia. Su comentario crítico aspiraba a sustituir al de Cristoforo Landino, pero desgraciadamente no fue así, aunque sí ha sido uno de los más importantes del siglo XVI, a pesar de que en el momento no gozase de mucha fortuna.

El siglo se cierra en Florencia en 1595 con el famoso texto de la *Crusca* titulada *La Divina Commedia di Dante Alighieri ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca*. Esta nueva edición estuvo revisada por una treintena de eruditos de la institución que repasaron cada uno de los cantos del poema confrontándolos con diversos manuscritos y textos críticos. De ese modo nació esta edición considerada como el primer ejemplo moderno de edición crítica del poema.



Imagen 14. Domenico Manzani, Frontispicio de la edición de *La Divina Commedia di Dante Alighieri, ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca*, 1595, Florencia.

⁷⁷ MECCA, Angelo Eugenio, 2013, p. 10.

En el siglo XVIII, a causa del racionalismo imperante en Europa, la *Commedia*, así como el poeta, en general, fueron derivando a un segundo plano. Y aunque se seguía editando y publicando, el poema no tuvo gran popularidad entre los críticos⁷⁸. Aun así, es interesante destacar el estudio de Saverio Bettinelli de 1757, quien compuso una dura crítica sobre el texto de Dante dentro de sus *Virgiliane*⁷⁹. Uno de los ejemplos de lo que se puede encontrar en estas cartas es el siguiente texto:

*E questo è un poema, un esemplare, un'opera divina? Poema tessuto di prediche, di dialoghi, di quistioni, poema senza azioni o con azioni soltanto di cadute, di passaggi, di salite, di andate e di ritorni, e tanto peggio quanto più avanti ne gite? Quattordici mille versi di tai sermoni, chi può leggerli senza soenir d'affanno e di sonno?*⁸⁰

En defensa del poeta salió Gaspare Gozzi un año después con su *Difesa di Dante*, sin embargo, fueron Giambattista Vico y Vittorio Alfieri quienes rebatieron de forma más contundente las tesis del XVIII en las que se despreciaba la obra del poeta, anticipándose así al movimiento Romántico. Vico consideraba a Dante como el máximo poeta primitivo de la humanidad junto con Homero⁸¹. Por otro lado Alfieri, valoró la forma estilística del poeta, que había sido despreciada hasta este momento, dando valor de ese modo, a uno de los elementos más controvertidos en la historia de la crítica de la *Commedia* en el siglo XVIII.

Como se verá de forma más exhaustiva más adelante, el siglo XIX ensalzó la figura y obra del poeta florentino, en contraposición al desprecio que había generado en el siglo XVIII. Esta revaluación y renacimiento del autor se debió, entre otros motivos, a la curiosidad que comenzó a suscitar y generar el mundo de la Edad Media en la sociedad cultural del setecientos. El punto de referencia para comprender de forma clara cuál es la posición de los círculos intelectuales con respecto a Dante y su obra en el siglo XIX, aparece en las distintas obras de Ugo Foscolo. El autor, en su obra titulada *Discorso sul testo della "Divina Commedia"*, marca un claro punto de referencia en el que se encontraban los intelectuales románticos con respecto a la obra poética del autor, contraponiendo esa postura a la mantenida en el siglo anterior. En el *discorso*, Foscolo no solamente realiza una visión general de las obras críticas ligadas al poema, sino que explica la *Divina Commedia* como una renovación religiosa, fruto de un renacimiento cristiano del mundo⁸². Además, Foscolo fue también el propulsor

⁷⁸ CURTI, Luca, 2010, p. 372.

⁷⁹ También conocidas como *Lettere Virgiliane*, un conjunto de varias cartas escritas de la mano de un Virgilio ficticio analizando y criticando la poesía y literatura italiana.

⁸⁰ BETTINELLI, Saverio, 1930, p.12.

⁸¹ SALINARI, Carlo, 1991, p.11..

⁸² "Ugo Foscolo", en *Enciclopedia Dantesca Treccani*. Fecha de consulta: 28/07/2016.

de la interpretación *ghibellina* de la *Commedia*, que gozó de popularidad entre algunos círculos de intelectuales.

Entre tanto, surgieron otros *commenti* con una aprobación más generalizada entre los dantistas y una mayor difusión. Entre todos ellos, hay que destacar el realizado por Giosafatte Biagioli, que tuvo mucha importancia a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, siendo la edición más popular. En la introducción, el autor delinea una serie de directrices procedentes de la propia obra, excluyendo teorías y alegorías que probablemente nunca estuvieron en la mente del poeta. De ese modo, no solamente explica los conceptos básicos del poema, sino su singular estructura, historia, interpretación de los personajes etc. El también dantista, Tommaso Casini, calificó este método como *spiegar Dante con Dante*⁸³. La claridad de la explicación del poema dejó de lado a los farragosos y espesos comentarios de otros autores que, rizando mucho el rizo, se alejaban de la esencia de las palabras de Dante y entraban en cuestiones que poco tenían que ver.

Otro de los autores cuyos comentarios generaron gran expectación es Niccolò Tommaseo, quien publicó por primera vez en 1837 un *commento* bastante notorio. En él ofrece una importante colección de material crítico con numerosas citas a otros artistas, así como elaboradas comparaciones entre el texto original de Dante y otros textos de la literatura italiana previos y contemporáneos.

Pero, el crítico del siglo XIX que más claramente supo comprender la literatura dantesca e interpretarla fue Francesco De Sanctis, quien definió el poema como

...il Medioevo realizzato come arte...⁸⁴

Además, De Sanctis había tomado contacto con la poesía de Dante gracias a la escuela napolitana, pero sobre todo a través de las *lezioni torinesi* en el transcurso de un año, de 1854 a 1855. También estudió a fondo algunos personajes concretos de la *Commedia* de Dante como Pier della Vigna, Francesca da Rimini, Farinata degli Uberti o el Conde Ugolino. Todo esto, le sirvió para comentar en numerosas ocasiones, de forma íntegra o parcialmente, la *Divina Commedia* y algunos de sus aspectos más comprometidos. Algunos ejemplos de estos manuales son, en primer lugar, *Esposizione critica della Divina Commedia*, publicada póstumamente a la muerte del autor; y *Lezioni sulla Divina Commedia*, edición publicada en 1955 a cargo de Michele Manfredi.

Pero, sin lugar a dudas, la obra más importante de De Sanctis es la *Storia della letteratura italiana*, publicada por primera vez en 1870. En ella, el autor dedica el

⁸³ "Giosafatte Biagioli", en *Enciclopedia Dantesca Treccani*. Fecha de consulta: 28/07/2016.

⁸⁴ SALINARI, Carlo, 1991, p.11.

capítulo tercero exclusivamente a la lírica de Dante; y el capítulo séptimo a la *Divina Commedia*.

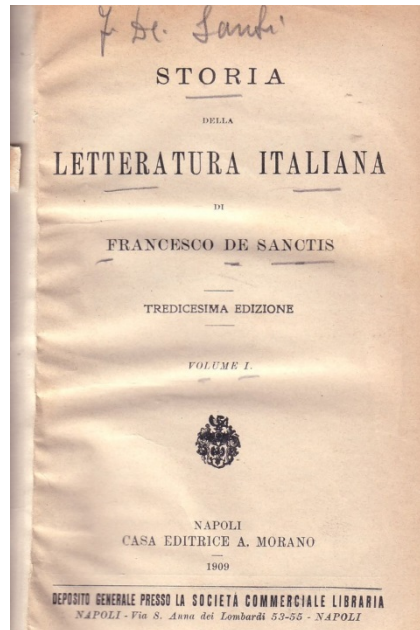


Imagen 15. Primera edición de la *Storia della letteratura italiana* de Francesco De Sanctis, 1909, Nápoles.

Además el 31 de julio de 1888 se fundó en Florencia, la *Società Dantesca Italiana* lo que abrió de par en par las puertas al mundo de publicaciones, congresos y distintas actividades que se siguen manteniendo hasta el día de hoy.



Segunda Parte



1. DANTE ALIGHIERI Y SU OBRA COMO OBJETO DE ESTUDIO

1.1 La *Vita Nova* e *Il Dolce Stil Novo*.

Dante escribió la *Vita Nova* entre 1292 y 1293, con casi treinta años y poco después de la muerte de Beatrice Portinari, aunque no todo el texto está fechado en esa época. El autor aprovechó parte de los poemas compuestos en los años anteriores para acompañar al texto en prosa. De ese modo, dejó de lado diversas composiciones poéticas siguiendo un criterio no solo de calidad sino de funcionalidad narrativa. Entre los poemas compuestos en su juventud hay algunos que no están relacionados con la temática amorosa y otros que, a pesar de su óptima calidad, no siguen el argumento de la *Vita Nova* y por lo tanto carecía totalmente de sentido incluirlos. Estos poemas excluidos por Dante de su obra juvenil afortunadamente han sido recuperados y recogidos en un libro titulado *Rime*⁸⁵.

Con el objetivo de reforzar el argumento narrativo de la *Vita Nova*, algunos autores han teorizado sobre la posibilidad de que Dante compusiese algún poema exclusivamente para el *libello*⁸⁶. Aun así todas las composiciones poéticas seleccionadas para formar parte de la *Vita Nova* poseen unas características que se corresponden perfectamente con el movimiento literario conocido como *stilnovismo*⁸⁷. Por lo tanto, antes de comentar los rasgos y características más importantes de la obra en cuestión, es necesario realizar una introducción a dicho estilo poético para contextualizar la *Vita Nova*.

El término *stilnovismo* nació de la expresión *dolce stil novo*, concepto utilizado por primera vez en el Purgatorio de Dante para referirse al nuevo estilo poético y diferenciarlo del anterior:

*“O frate, issa vegg’io”, diss’elli, “il nodo
che’l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch’i’ odo!
Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittador sen vanno strette,
che de le nostre certo non avvene;*

⁸⁵ ALIGHIERI, Dante, 2014.

⁸⁶ Término procedente del latín *libellus* para referirse a las obras literarias cortas. Además en el primer capítulo de la *Vita Nova* Dante se refiere a ella como *libello*.

⁸⁷ LEDDA, Giuseppe, 2008, p.9.

*e qual più a gradire oltre si mette
non vede più da l'uno a l'altro stilo*"⁸⁸

El término no volvió a utilizarse hasta el siglo XIX cuando el historiador de la literatura italiana Francesco de Sanctis se apoyó en el texto dantesco para denominar este movimiento poético nacido en la segunda mitad del siglo XIII en el cruce cultural entre Bolonia y Florencia⁸⁹. La capital de la Emilia-Romagna era un gran potencia intelectual, tanto por albergar una de las universidades más prestigiosas de Europa como por poseer un importante centro literario lírico, muy desarrollado gracias a la presencia de poetas locales como Guido Guinizelli. Sin embargo, fue en Florencia donde principalmente se desarrolló el *stilnovismo*, ya que la mayoría de los autores eran originarios de esa ciudad. El *dolce stil novo* influyó en todos los poetas posteriores, llegando incluso a las poesías de Francesco Petrarca. Algunos de los componentes más representativos de este nuevo estilo fueron Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, Lapo Gianni, Dino Frescobaldi y Dante Alighieri, entre otros. Todos estos autores compartieron, además de su pasión por la poesía, una gran amistad y admiración entre ellos. No obstante es justo decir que el precursor principal de esta nueva forma de hacer poesía fue el boloñés Guido Guinizelli con la composición de su famoso poema *Al cor gentil rempaira sempre amore* considerado el manifiesto de amor más importante de la época que dará lugar al nuevo estilo:

*Al cor gentil rempaira sempre amore
come l'ausello in selva a la verdura;
né fe' amor anti che gentil core,
né gentil core anti ch'amor, natura:
ch'adesso con' fu 'l sole,
sì tosto lo splendore fu lucente,
né fu davanti 'l sole;
e prende amore in gentilezza loco
così propriamente
come calore in clarità di foco.*

*Foco d'amore in gentil cor s'apprende
come vertute in petra preziosa,
che da la stella valor no i discende
anti che 'l sol la faccia gentil cosa;
poi che n'ha tratto fòre
per sua forza lo sol ciò che li è vile,
stella li dà valore:
così lo cor ch'è fatto da natura
asletto, pur, gentile,*

⁸⁸ Purg. XXIV, vv. 55-62.

⁸⁹ En la etapa juvenil dantesca, Florencia era una ciudad burguesa perteneciente al bando güelfo. Era el *comune* toscano más fuerte a nivel económico y por supuesto político, además de uno de los principales centros culturales europeos.

donna a guisa di stella lo 'nnamora.

*Amor per tal ragion sta 'n cor gentile
per qual lo foco in cima del doplero:
splendeli al su' diletto, clar, sottile;
no li stari' altra guisa, tant'è fero.*

*Così prava natura
recontra amor come fa l'aigua il foco
caldo, per la freddura.
Amore in gentil cor prende rivera
per suo consimel loco
com' adamàs del ferro in la minera.*

*Fere lo sol lo fango tutto 'l giorno:
vile reman, né 'l sol perde calore;
dis'omo alter: «Gentil per sclatta torno»;
lui semblo al fango, al sol gentil valore:
ché non dé dar om fé
che gentilezza sia fôr di coraggio
in degnità d'ere'
sed a vertute non ha gentil core,
com'aigua porta raggio
e 'l ciel riten le stelle e lo splendore.*

*Splende 'n la 'ntelligenzia del cielo
Deo criator più che ['n] nostr'occhi 'l sole:
ella intende suo fattor oltra 'l cielo,
e 'l ciel volgiando, a Lui obedir tole;
e con' segue, al primero,
del giusto Deo beato compimento,
così dar dooria, al vero,
la bella donna, poi che ['n] gli occhi splende
del suo gentil, talento
he mai di lei obedir non si disprende.*

*Donna, Deo mi dirà: «Che presomisti?»,
siàndo l'alma mia a lui davanti.
«Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti
e desti in vano amor Me per semblanti:
ch'a Me conven le laude
e a la reina del regname degno,
per cui cessa onne fraude».
Dir Li porò: «Tenne d'angel sembianza
che fosse del Tuo regno;
non me fu fallo, s'in lei posi amanza»⁹⁰*

Sin entrar demasiado en conceptos poéticos y filológicos, que no son el cometido de esta tesis, el autor toma como base para la nueva poética parte del argumento utilizado en el repertorio provenzal anterior y la reinterpreta añadiéndole unas características filosóficas y doctrinales que encajan mejor con el momento que se estaba viviendo. El argumento central de esta *canzone* está

⁹⁰ "Guido Guinizelli" en *Oilproject* (<http://www.oilproject.org>). Fecha de consulta 11/11/2016.

muy vinculado a la composición poética titulada *Chantar no pot gaires valer* del trovador Bernart de Ventadorn⁹¹ donde se explica cómo la nobleza del corazón es capaz de generar *il talento d'amore*. Solo el hombre que posea un *cor gentil* será recompensado con la vivencia del amor incondicional, y por lo tanto podrá adquirir la habilidad de escribir sobre él. Precisamente es a partir de este momento, cuando la nobleza de espíritu ya no está tan ligada a la nobleza de sangre, como había sucedido anteriormente, sino que comienza a relacionarse con la capacidad de amar en su más puro concepto. Ahora los poetas comienzan a analizar el amor como un fenómeno relacionado con el sentimiento y escriben a partir de su propia experiencia amorosa vinculando la *gentilezza*, es decir la nobleza de espíritu, con el *amor*. Pero además, *el dolce stil novo* se vio asimismo influenciado por otras características representativas de la poesía anterior como la burla de la amada o la devoción extrema del poeta hacia la figura femenina, algo muy evidente en la obra de Dante.

El mejor modo de explicar el sentimiento resultante de la creación poética la ofrece Dante en el Purgatorio, concretamente en la cornisa de los glotones donde, al encontrarse con el poeta Bonagiunta Orbiacci, máximo exponente del antiguo gusto poético, mantienen una conversación acerca de la mejor forma de hacer poesía. Dante en una excepcional forma de describir sus sentimientos a la hora de escribir poesía le dice:

*I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando*⁹²

Así que de todo lo anterior se deduce que el objetivo principal y único de los *stilnovisti* era crear una nueva poética a partir de un estilo más dulce en su forma y más sincera, con nuevos conceptos mucho más elevados espiritualmente hablando. Todo ello favorecido por una influencia doctrinal y filosófica palpable en el ambiente cultural de la Italia del momento. Reflejo de estas influencias será, años más tarde, el tratado titulado *Convivio*⁹³ que Dante escribió entre 1304 y 1307 en su exilio.

Por supuesto, la absoluta protagonista de esta nueva poesía es la figura femenina en su forma de *donna angelo* también llamada *donna angelicata* representada como un ángel, pero no en el sentido genérico de la palabra, sino en la definición escolástica según la cual ellas eran las intermediarias entre Dios y el hombre-poeta, ya que eran capaces de alcanzar al mismo tiempo la

⁹¹ *Parafrasi e commento "Al cor gentil rempaira sempre amore"* en *Oilproject* (<http://www.oilproject.org>). Fecha de consulta 11/11/2015.

⁹² Purg. XXIV, vv. 52-54.

⁹³ ALIGHIERI, Dante, 2006.

perfección divina y espiritual gracias a la sublimación del sentimiento amoroso⁹⁴. De esta forma al amor existente entre el hombre y la mujer se le da un carácter religioso de elevación moral a través del sentimiento amoroso. Una de las principales cualidades que posee la figura femenina, como destinataria de los poemas, es el poder salvífico que concede a través del saludo. Este concepto ya había estado presente la poesía lírica anterior de la Provenza y Sicilia, aunque muchos de los nuevos poetas, en especial Dante, lo llevaron al máximo como más adelante se analizará. En el *dolce stil novo* la descripción física de la amada es omitida para dar protagonismo a aspectos menos mundanos como su carácter, su forma de actuar, su saludo o su mirada, de este modo el poeta no alaba sus virtudes estéticas, sino aquellas espirituales.

Por otro lado es necesario hablar del término *melancolía* que los poetas consideran positivo ya que gracias a ella eran capaces de encontrar la inspiración para desarrollar su poesía. La melancolía nacía del deseo por la amada que nunca se verá colmado. Este deseo llega a obsesionar a muchos autores, y como no podía ser de otra manera, el ejemplo más claro es Dante cuya poesía refleja con claridad un alto respeto por lo femenino llegando a entrelazarlo con lo divino. Su amor no se caracteriza por ser frívolo o vulgar sino que es un reflejo de sus pensamientos y sentimientos. La imagen femenina entra en la mente del poeta apoderándose de él, lo que le convierte en una marioneta movida por la personificación de Amor.

Bajo estos parámetros vinculados a la poesía, Dante creó la *Vita Nova* estructurada en cuarenta y dos capítulos⁹⁵ compuestos por veinticinco sonetos, cinco canciones, una *ballata*⁹⁶ y texto en prosa. El contenido del *libello* trata, de forma autobiográfica, el amor que sintió hacia Beatrice teniendo como telón de fondo la ciudad de Florencia de finales del siglo XIII. Toda la *Vita Nuova* se centra en ella, siempre vista y descrita a través de los ojos de Dante. La historia se desarrolla a lo largo de unos diez años aproximadamente, y durante ese periodo, el poeta describe cada uno de los encuentros con su musa. El primero de ellos, tuvo lugar cuando ambos eran unos niños de tan sólo nueve años, y se encontraron en la casa del padre de Beatrice, Folco Portinari. Desde ese

⁹⁴ "Stil Novo", en *Enciclopedia Dantesca Treccani*. Fecha de consulta 10/11/2016

⁹⁵ Según la edición clásica realizada en 1907 por Michele Barbi y revisada posteriormente en 1932. Tras él otros estudiosos como Guglielmo Gorni (1996) realizaron otras propuestas, no exentas de crítica, en las que reducen el número de capítulos a treinta y uno. Sin embargo, para esta tesis se tomará como modelo la versión clásica de Michele Barbi a través de la Edición Bilingüe de Cátedra del dantista Raffaele Pinto.

⁹⁶ Composición poética de origen popular relacionado con el canto y la danza; y por lo tanto construido métricamente para que sus partes se correspondan con los motivos de la canción y los movimientos del baile (*Enciclopedia Dantesca Treccani*, <http://www.treccani.it>). Fecha de consulta 11/11/2015.

momento, Dante sintió a Amor en su pecho. El siguiente encuentro se produjo nueve años después, y fue mucho más intenso que el anterior, ya que Beatrice saludó a Dante mientras caminaba acompañada de dos damas de mayor edad. El poeta sintió toda la bienaventuranza de Beatrice en ese saludo, y le otorgó una simbología relacionada con la salud mental, física y espiritual. Esto marcó un punto de inflexión en la historia, y Dante se enamoró todavía más de ella. Sin embargo, todo cambió cuando comenzó a correr el rumor de que el poeta estaba enamorado de otra dama, a la que dedicaba sonetos y miradas, para ocultar el verdadero objeto de su amor, que no era otro que Beatrice. Esto la hizo enfurecer y le retiró de inmediato el saludo, y con ello toda la salud que le había ofrecido anteriormente. Este hecho produjo en Dante una serie de visiones y pesadillas que auguraban la muerte de la dama. Mientras tanto, los encuentros entre el poeta y su musa seguían produciéndose, y cada vez eran más dolorosos para Dante ante las miradas de indiferencia de Beatrice. Sin embargo, el poeta no se daba por vencido y continuaba dedicándole poemas y sonetos durante mucho tiempo. Finalmente las visiones de Dante se cumplieron y Beatrice falleció ante la impotencia del poeta que se vio sumido en una profunda tristeza que le dejaba sin fuerzas y sin ánimo. Con el tiempo, Dante, se fijó en una mujer que lo observaba desde una ventana, y a la que no dudó en componer algún que otro poema, sin embargo, al poco tiempo tuvo otra visión. En esta ocasión vio a Beatrice vestida de rojo, tal y como la había visto por primera vez cuando eran niños. De ese modo, Beatrice volvió a la mente de Dante, y el poeta se sintió profundamente arrepentido de haber dedicado parte de su poesía y pensamientos a la *donna della finestra*. A partir de ese día todas sus fuerzas y pensamientos los dedicó a Beatrice, e hizo un anuncio a la futura *Divina Commedia*, asegurando que iba a hablar de su musa como no se había hablado de ninguna otra.

En el *libello* se aprecia de forma muy clara la evolución del amor hacia Beatrice. En un primer momento el poeta habla de la amada siguiendo claramente los dictados del *dolce stil novo* a través de las formas tormentosas y dolorosas de entender el amor de la poesía de Cavalcanti. Más tarde, una vez superada esta primera fase, el poeta se dedica completamente a la alabanza desinteresada de Beatrice alcanzando una concepción espiritual del amor muy ligada al pensamiento cristiano de la vida. A continuación, y tras la trágica muerte de Beatrice Portinari, Dante plantea un amor más místico que pone en práctica cantando a la amada en la beatitud celestial. Esta forma de amor se continuará en un futuro en la *Divina Commedia*.

Las influencias tomadas por Dante para escribir la *Vita Nova* no solo recogen las mencionadas anteriormente relativas al *dolce stil novo*, sino que autores

especializados, sugieren que San Bonaventura da Bagnoregio⁹⁷ influenció a Dante a la hora de elaborar la *Vita Nova* y posteriormente la *Divina Commedia* como un *Itinerarium mentis in Deum*, es decir un viaje místico realizado por parte del poeta, ya que es capaz de conseguir la ascensión del alma gracias al amor⁹⁸. Dicho amor es la bandera que guía a Dante y que invade totalmente su mente hasta dominarlo por completo. Esta dominación, muy relacionada con el deseo, ejerce una doble función, por un lado transformando los pensamientos en una especie de fantasmas imaginarios que controlan la mente del poeta; y, por otro, actúan como motor de la actividad expresiva y comunicativa⁹⁹. Además, es necesario tener en cuenta la cultura religiosa medieval que penalizaba el deseo haciéndolo totalmente incompatible con los valores profesados por la Iglesia. Probablemente, por ello la carga erótica vinculada al deseo que se encuentra en algunos de los poemas de la *Vita Nova* da paso, en la parte final del *libello* y, ya de una forma más clara en la *Commedia*, a un sentimiento amoroso más comedido vinculado a la idealización divina dejando de lado cualquier connotación ligada al deseo carnal. Esto solo puede suceder de una forma, con la muerte de Beatrice. Cuando ella deja este mundo todo deseo sentido por Dante se transforma en un principio de reflexión y escritura¹⁰⁰. Así pues el cometido salvador y beatificante que tiene la religión pasa a ser una función del nuevo mito femenino creado por Dante, Beatrice Portinari.

Además de las influencias generales heredadas de la poesía anterior, en la *Vita Nova* se entrevén claros matices vinculados a las *Vidas* y *Razós* provenzales. Las *Vidas* como su propio nombre indica eran textos autobiográficos escritos en *langue d'oc* que narraban los hechos de los trovadores medievales, aunque es cierto que no se debe tomar como verdadero todo lo que cuentan, ya que la fantasía juega un importante papel. Por otro lado, se denominaba *Razós* a las explicaciones, comentarios y objetivos de algunas de sus poesías¹⁰¹. Ambas tipologías fueron posiblemente tomadas por Dante como modelo en la *Vita Nova* ya que el autor cuenta parte de su vida de una forma autobiográfica con una posible carga fantástica añadida, tal y como hacían los trovadores. Por otro lado la exagerada cantidad de explicaciones y aclaraciones que el poeta da en su obra, incluidos los esclarecimientos y análisis resultantes de las poesías, recuerdan a los *Razós*.

⁹⁷ 1218-1274. Fue un santo y místico franciscano que llegó a convertirse en obispo de Albano y cardenal.

⁹⁸ Para profundizar más sobre este tema: *Dante y la filosofía* de Etienne Gilson.

⁹⁹ MARTÍNEZ DE MERLO, Luis, 2003, p. 31.

¹⁰⁰ MARTÍNEZ DE MERLO, Luis, 2003, p. 37.

¹⁰¹ DE RIQUER, Martín. 1975.

La siguiente fuente importante a tener en cuenta como modelo para la *Vita Nova* son los textos hagiográficos que destacan principalmente por la moralidad narrativa, característica que Dante supo aprovechar muy bien para mostrar las virtudes de Beatrice. Otro aspecto relativo a la vida de los santos y que supone un punto en común son las visiones y apariciones que se repiten a lo largo *libello*. Al mismo tiempo la *Vita Nova* se presenta como una historia ejemplar en muchos aspectos, muy vinculada a los llamados *exempla*, descritos como historias de la vida de una persona, santos o personalidades vinculadas a la Iglesia, y que a lo largo de su vida, gracias a sus buenas y justas acciones, logran la salvación siendo ejemplos de virtud.

Finalmente, la *Biblia* es la última fuente que hay que tener muy en cuenta, ya que en ocasiones Dante se refiere a ella bien tomando citas textuales extraídas del Antiguo y Nuevo Testamento o aludiendo a algún pasaje. Quizás uno de los ejemplos más notables se encuentre en el capítulo XXIV, cuando el autor realiza una clara equivalencia entre Cristo y Beatrice, algo que es muy recurrente a lo largo de toda la obra. En dicho capítulo Beatrice aparece precedida de otra mujer, *monna* Vanna, una dama florentina llamada originariamente Giovanna la cual aparecerá nombrada con el *senhal*¹⁰² de Primavera. Dicha Vanna, amada durante muchos años por Cavalcanti, tal y como el mismo Dante explica¹⁰³, sirve al autor para crear una analogía increíblemente potente en la cual el nombre Primavera da una pista de su significado. La palabra, claramente divisible en frase *prima verrà* alude al predecesor de Cristo, San Juan Bautista, relacionado de este modo a Beatrice con Jesús. Este solo será una de las tantas analogías de la *Vita Nova* y la *Commedia* en las que Beatrice será equiparada a Cristo.

Bajo estas características y en un ambiente cultural idóneo nació la *Vita Nova* de la mano de Dante Alighieri y aunque en su madurez se dice que se llegó a avergonzar de ella, lo cierto es que es uno de los máximos exponentes de la poesía *stilnovista* de la época.

1.2 La *Divina Commedia*. Buscando a Beatrice más allá de la muerte.

Nel mezzo del cammin di nostra vita, con estas palabras Dante da comienzo a la que, sin lugar a dudas, es su obra magna: el poema por el cual es conocido a

¹⁰² En la poesía trovadoresca es el nombre con el cual el poeta designa a la mujer amada.

¹⁰³ En ninguno de los textos conservados de Cavalcanti se alude a ninguna mujer llamada Vanna, Giovanna o Primavera, sin embargo queda clara la alusión por parte de Dante al referirse a él como *primo amico mio*.

nivel mundial, la *Divina Commedia*. Unos doce años separan aproximadamente¹⁰⁴ la composición de este poema de la *Vita Nova*. Tal y como reza este primer verso el poeta se encontraba en lo que, según las sagradas escrituras, era la mitad de la vida de una persona: treinta y cinco años¹⁰⁵. En esta etapa, Dante, ya era un hombre adulto que había dejado atrás sus poemas y rimas de juventud y había desarrollado un oficio político como prior de la ciudad de Florencia entre el 15 de junio y el 15 de agosto del 1300, entre otros. Este hecho junto con otras experiencias, entre las que destaca el exilio de Florencia y las constantes conspiraciones políticas en las que estuvo inmerso, le llevaron a la composición del llamado *poema sacro*. En él efectuó una profunda reflexión sobre la sociedad en la que vivía y los individuos que la habitaban. El conjunto de la obra resultó ser un tratado que unió diferentes disciplinas que iban desde la filosofía a la teología pasando por la ciencia, la historia, el arte o la literatura. La complejidad estilística y moral que se encuentra en la *Commedia* hace que sea más valiosa, ya que con estos datos es fácil hacerse una idea de la grandiosidad del autor a la hora de escribirla. Todo lo que está escrito en el poema tiene una intención moralizante sujeta a unos parámetros vinculados a la forma de vida cristiana, con unos conceptos políticos muy bien definidos según el ideal humano marcado en la época.

Acerca de la datación de la obra existen varias hipótesis. La cronología tradicional sobre la composición de la primera parte, el Infierno, estima que fue escrita entre 1304 y 1308. El Purgatorio, sin embargo, está datado entre 1308 y 1312. Estas dos primeras cánticas seguramente fueron revisadas por el autor entre 1313 y 1315 y difundidas a través de las copias manuscritas de cada una de ellas, el Infierno en 1314 y el Purgatorio un año más tarde. Durante los años de 1316 a 1321, año de la muerte del poeta, se compuso el Paraíso, publicado póstumamente. No obstante, conviene subrayar otras teorías, encabezadas por el crítico literario y filólogo Giogrio Padoan¹⁰⁶, quien toma como ciertas las palabras de Giovanni Boccaccio en el *Trattatello in Laude di Dante* en las que se sugiere que Dante, tras componer varios cantos los difundía. Por lo tanto, este hecho hacía imposible la revisión, corrección y/o modificación de los mismos, a no ser que el autor volviese al mismo argumento y rehiciese el canto entero¹⁰⁷. Además, Padoan también sugiere que la idea de realizar un poema de esta envergadura ya flotaba en la mente de Dante tras escribir la *Vita Nova*. Esta tesis

¹⁰⁴ ZAMORA, María Jesús, 2009.

¹⁰⁵ *La duración de nuestros años es setenta, y ochenta en los más robustos* (Salmos 90, 10 p. 740).

¹⁰⁶ BOCCACCIO, Giovanni, 1994.

¹⁰⁷ LEDDA, Giuseppe, 2008, p. 49.

se sustenta a partir de las últimas palabras *libello*¹⁰⁸. Sin embargo, el poeta estaba inmerso en otra de sus pasiones, la política, afición que le llevó al exilio y a retrasar la composición de la *Divina Commedia* varios años. La idea fue retomada durante su exilio en Lunigiana en 1306. Dos años después, en 1308, fue cuando decidió publicar los primeros siete cantos que no serían modificados. Tras algún tiempo, la composición de otros nueve cantos y su difusión tuvo lugar en 1311. Y tras algunos sucesos históricos relativos a la empresa de Enrique VII¹⁰⁹ en Italia, el Infierno fue retomado, finalizado y difundido a finales de 1314. Por otro lado, el Purgatorio fue redactado con mayor rapidez en el periodo de un año, entre 1314 y 1315. Finalmente para el Paraíso, la cronología coincide con la teoría tradicional que lo data de 1316 y 1321.

Lo que sí que está claro es que Dante invirtió aproximadamente los últimos quince años de su vida en componer la *Divina Commedia*, por lo que se deduce que era algo importante para él, más que cualquier otra cosa, ya que con ella podía no solo redimirse de sus pecados, sino manifestar su libre opinión sobre algunos aspectos delicados de la sociedad y así:

*castigar y premiar la vida de los hombres, según sus méritos y de acuerdo con su diversidad. Y consideró que la vida de los hombres puede ser de tres maneras: viciosa, o que se aleja de los vicios y se encamina hacia la virtud, o virtuosa. Y comenzando con los castigos de la viciosa, y terminando con los premios de la virtuosa, la distinguió admirablemente en un volumen que tituló Comedia*¹¹⁰.

Con respecto al título de la obra, es necesario aclarar que Dante la llamó simplemente *Commedia*¹¹¹, tal y como se aprecia en la Epístola que envió a Cangrande della Scala¹¹². En ella, el autor le regala una copia del Paraíso al señor de Verona explicándole que:

Il titolo del libro è "Inizia la Commedia di Dante Alighieri, fiorentino di nascita, non di costumi". A chiarimento di ciò dobbiamo sapere che commedia deriva da "comos", "villaggio", e "oda", cioè "canto": da qui commedia quasi "canto villereccio". La commedia è un genere di narrazione poetica che differisce da tutti gli altri. Differisce dalla tragediariguardo al contenuto: infatti la tragedia all'inizio suscita un

¹⁰⁸ *E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sae veracemente. Sì che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna. E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui qui est per omnia secula benedictus* (*Vita Nova*, capítulo XLII)

¹⁰⁹ El emperador Enrique VII estará presente a lo largo de toda la *Divina Commedia* en un tono muy positivo, y en el Paraíso Dante podrá contemplarlo.

¹¹⁰ BOCCACCIO, Giovanni, 1947, p. 116.

¹¹¹ También es correcto hablar de *Comedia* o *Comedia*.

¹¹² Dante escribió trece epístolas dirigidas a señores gobernantes de los diferentes territorios italianos, la mayoría tenían como objetivo interceder a favor del emperador Enrique VII. Una de las epístolas más relevantes es la número XIII dirigida al señor de Verona Cangrande della Scala (<http://www.danteonline.it>). Fecha de consulta 10/11/2015.

sentimento di quieta ammirazione, ma nella conclusione è rivoltante e terrificante; è definita così perché deriva da "tragos", che è il "capro" e "oda", come se si trattasse di un "canto del capro", ossia disgustoso e maleodorante appunto come un capro, come appare palese nelle tragedie di Seneca. La commedia, poi, propone all'inizio le difficoltà di un evento, ma lo sviluppo di questo approda a un esito felice, come si palesa nelle commedie di Terenzio. Da qui alcuni scrittori hanno preso l'abitudine di usare, nei loro saluti, invece di "salve", l'espressione "tragico principio e comico finale". Allo stesso modo i due generi differiscono nell'espressione: alata e sublime è la tragedia, dimessa e umile la commedia, come afferma Orazio nella sua *Arte poetica*, dove consente talvolta ai comici di esprimersi come i tragici e viceversa:

Talvolta, però, anche la commedia solleva lo stile,
e Cremete, irato, disputa con ampollosa lingua;
e spesso si dolgono con parole dimesse
i tragici Telefo e Peleo...

E per questo appare chiara la ragione per cui quest'opera si intitola *Commedia*. Infatti, se guardiamo al contenuto, inizialmente orribile e ripugnante, poiché descrive l'Inferno, alla fine appare positiva, desiderabile e gradevole, perché illustra il Paradiso; quanto all'espressione, viene impiegato un linguaggio misurato e umile, in quanto usa la lingua volgare in cui si esprimono le donnette. Ma vi sono anche altri generi di narrazioni poetiche, come il carme bucolico, l'elegia, la satira e il canto votivo, come Orazio spiega nella sua *Arte poetica*; ma, in questo contesto, non è opportuno parlare al riguardo¹¹³.

Tampoco en la tradición manuscrita se han encontrado referencias al adjetivo "divina", sino que dicho término fue empleado por primera vez relacionado con la *Commedia* gracias Giovanni Boccaccio, pero no vinculándolo al título¹¹⁴ sino como calificativo glorificador de la obra en general. Así pues el título *Divina Commedia* tal y como se conoce hoy en día fue utilizado por primera vez en 1555 en una edición a cargo de Ludovico Dolce e impresa por Giolito di Venezia¹¹⁵. Probablemente este adjetivo fue incluido ante la reticencia que el público tenía del título de *Commedia*, y de la que Boccaccio había sido testigo:

*Vogliono alcuni mal convenirsi a questo libro questo titolo...*¹¹⁶

Con total probabilidad Dante llamó *Commedia* a su obra por tener un principio trágico y un final feliz. Además de cumplir con otro requisito para ser considerada una comedia en toda regla y es que habla de un ciudadano común y está escrita en lengua vulgar que era al fin y al cabo el lenguaje que se hablaba en la intimidad de la casa y en la calle, la que llegaba a todos.

En la obra son palpables dos instancias narrativas diferenciadas y que a veces se entremezclan. En primer lugar, se encuentra a Dante como autor de la obra cuyo cometido es recoger las experiencias vividas por el personaje y narrarlas, tal y como él mismo dice al poco de comenzar el Infierno:

¹¹³ Traducción inédita de la epístola a Cangrande della Scala hecha por Maria Adele Garavaglia (<http://www.classicitaliani.it>). Fecha de consulta 16/10/2015.

¹¹⁴ BOCCACCIO, Giovanni, 1947, p. 123.

¹¹⁵ LEDDA, Giuseppe, 2008, p. 50.

¹¹⁶ *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, tratado recopilatorio de las lecciones que Boccaccio impartió sobre Dante en la Iglesia de Santo Stefano de Florencia.

*...ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'i' v' ho scorte;...*¹¹⁷

Con ello pretende realizar un tratado de lo que ha visto. Y, en segunda instancia, se percibe claramente a Dante como personaje que realiza el viaje a los reinos de ultratumba y siente y padece lo que el autor cuenta.

En cuanto a la concepción del poema por parte de Dante y su significado, cabe decir que la *Divina Commedia* estaba pensada como un itinerario poético-religioso en el que Dante-personaje realiza un viaje a través de los tres reinos de ultratumba: Infierno, Purgatorio y Paraíso. Conforme la historia avanza, es cada vez más evidente observar como la imaginación de Dante carece de límites y se identifican tres puntos poéticos diferentes que se corresponden con cada una de a las cánticas. En el Infierno aparece un tono claramente realista y dramático; en el Purgatorio la lírica se vuelve más noble y conmovedora; y finalmente en el Paraíso la poesía es mucho más fogosa con un carácter desasido y acompañada constantemente de música¹¹⁸. Es necesario distinguir los tres niveles de enunciación en los que Dante es el auténtico y único protagonista. En primer lugar aparece el nivel diegético protagonizado por el Dante-viajero, protagonista y personaje principal de la obra. En un segundo nivel se encuentra el Dante-narrador, encargado de llevar la voz de la experiencia vivida. Ambos niveles confluyen en un tercero en el cual aparece Dante autor implícito, como entidad que nace de la totalidad del texto y que no se debe confundir con el Dante histórico¹¹⁹.

La forma en la que Dante supo romper los rígidos parámetros que encorsetaban por aquel entonces la concepción de los reinos de ultratumba, resultó novedosa y marcó un punto de inflexión en la manera de imaginar el mundo del más allá e incluso en su representación artística. Hasta el momento todo era muy abstracto y fantasioso y Dante supo hacerlo real para la imaginación a través de la descripción detallada de todos los elementos y lugares. Un ejemplo de este cambio son las representaciones artísticas del Infierno, que dejaron de interpretarse de forma abstracta para conformarlas a partir de un cono invertido. Sobre la temática centrada en el viaje al más allá se podría decir que encajaba vagamente con la corriente de viajes místicos y visiones de la Edad Media. Sin embargo, en la antigüedad clásica existían ejemplos de viajes a los reinos de ultratumba heredados de los mitos pertenecientes a la cultura de Asia occidental ya que, no olvidemos que, los pueblos del Egeo estuvieron en contacto durante el segundo milenio con troyanos e hititas del Asia menor, así

¹¹⁷ Inf. I, vv. 8-9.

¹¹⁸ MARTÍNEZ, Luis, 2013, p. 26.

¹¹⁹ BELLO VALDÉS, Mayerín, 1998, p.41

como con Egipto a través de las relaciones comerciales principalmente¹²⁰. Fruto de estas relaciones surgieron mitos, siendo quizás el más importante y conocido el protagonizado por Gilgamesh y Enkidú¹²¹; y otros como el descenso al *Kurnugi* o inframundo de Ishtar¹²². Pero volviendo a la tradición clásica, Homero y Virgilio son, sin lugar a dudas, los poetas que mejor han sabido ilustrar y describir los viajes de los héroes clásicos al inframundo. El primero de ellos narró con excelente maestría como en el capítulo XI de la *Odisea*, Ulises bajó a los infiernos para consultar al anciano Tiresias la forma de regresar a su añorada Ítaca¹²³. Por otro lado, en el caso de Virgilio, fue su héroe por antonomasia, Eneas quien acompañado de la sibila de Cumas viajó al Infierno a encontrarse con su padre Anquises en la memorable *Eneida*¹²⁴. También se encuentran precedentes bíblicos que tuvieron la valentía de enfrentarse al reino de los muertos, el caso más significativo es el protagonizado por el mismísimo Cristo cuando desciende a los infiernos¹²⁵ a rescatar las almas de los bienaventurados del Antiguo Testamento que no habían gozado de la gracia del bautismo por haber nacido antes de su constitución.

No obstante, el caso de Dante es muy diferente al resto. Para empezar, la historia está centrada exclusivamente en el viaje de Dante-personaje que, a modo de peregrino, tiene como objetivo llegar purificado al lugar más santo de todos, el Paraíso. Además la exquisita y exhaustiva descripción de personajes y lugares crean un realismo muy claro de la situación que hace que el lector sienta cada uno de los miedos y gozos del autor. Pero para entender todo lo anterior es necesario conocer brevemente la concepción del cosmos en la que se basó Dante para contextualizar la *Divina Commedia*. Sin duda, el *Almagesto* de Claudio Ptolomeo, al que Dante pudo conocer a través de Alfagrano, el científico árabe del siglo IX autor de *Liber de aggregationibus*, fue la base principal en la que se apoyó el poeta para componer el universo plasmado en la *Commedia*. Esta teoría se basa en un sistema geocéntrico en el cual la Tierra es el centro del Universo y a cuyo alrededor se disponen de manera concéntrica las esferas celestes. Las siete primeras se corresponden a las órbitas de los planetas, incluidos el sol y la luna, y la octava es la relativa al cielo de las estrellas fijas. En base a esto se dispone la topografía de la *Divina Commedia*, muy bien organizada para facilitar la comprensión del lector. Incluso el lugar más terrorífico de la tierra, el Infierno, está bajo una estructura dividida en espacios

¹²⁰ KIRK, Geoffrey Stephen, 1984, p. 207.

¹²¹ 1997, TABLILLA VII.

¹²² VIDAL, Cristina, 2008, p.1501.

¹²³ Homero. 2001, p.169-189.

¹²⁴ Virgilio. 2000, p. 185-228.

¹²⁵ Hechos II, 31.

perfectamente reconocibles. Cada uno de los tres reinos del más allá está constituido a partir una estructura geográfica moralmente ordenada. Esto quiere decir que en el Infierno, Purgatorio y Paraíso las almas aparecen divididas por pecados según una organización moral establecida por el mismo autor que se corresponde con una topografía específica diseñada también por el mismo Dante, aunque con reminiscencias del mundo clásico y de su contemporaneidad. Además en la *Commedia* está muy presente el principio del *contrapasso*¹²⁶ que regula las penas de los condenados mediante el contrario de su culpa. Las almas que moran en el Infierno y Purgatorio sufren condenas regidas según la vida que llevaron. De forma más detallada Dante establece dos tipologías de *contrapasso*: uno que puede ser por analogía y otro por antítesis. En el primer caso, la pena es igual al pecado como es el caso de los glotones quienes en vida se mostraron como bestias que no tuvieron medida a la hora de comer; ahora en el Infierno aparecen de cuclillas rodeados de mugre, al igual que las bestias. En el segundo tipo de *contrapasso* los glotones, pero esta vez del Purgatorio, están condenados a morir una y otra vez de hambre mientras contemplan árboles con deliciosos frutos.

A partir de estas breves premisas pasemos pues a ver detalladamente cada una de las tres cánticas de las que está compuesta la *Divina Commedia*, así como sus aspectos más relevantes.

1.2.1 Infierno

La obra no comienza con la justificación por parte del autor de los motivos que le han llevado a escribir la obra o su intencionalidad como se apreciaba en el caso de la *Vita Nova*. Con la *Divina Commedia* el lector se encuentra que Dante como personaje aparece en una foresta oscura sin ninguna explicación previa de cómo ha llegado hasta ahí. Más adelante se descubrirá que Dante se encuentra en una especie de Anteinfierno solo y alejado del mundo que conocía. Este primer reino de ultratumba está concebido como un cono invertido que se abre desde el hemisferio boreal hasta el centro de la Tierra. Dicho embudo se creó a partir de la caída de Lucifer desde el Paraíso, generando, por el contrario, el Purgatorio con forma de montaña. La entrada está situada en Jerusalén y conforme se va descendiendo a través de los círculos los pecados con los que se encuentra Dante son cada vez más graves.

¹²⁶ El principio del contrapaso está presente en numerosos textos literarios e históricos ya desde época antigua, como *Apocolocyntosis divi Claudii* de Séneca.

En la parte superior del cono se extiende una vasta llanura cruzada por el río Aqueronte¹²⁷ donde se sitúa el Anteinfierno. En este lugar habitan los ángeles neutrales que en el momento de la rebelión de Lucifer no tomaron partido ni a favor ni en contra de Dios, al igual que el resto de indiferentes¹²⁸. A su vez les acompañan los cobardes y pusilánimes que en vida no obraron ni por el bien ni por el mal. Su penitencia será la de huir inútilmente de los picotazos de moscones y avispas mientras, una legión de gusanos beberá del suelo la sangre y las lágrimas de los pecadores.

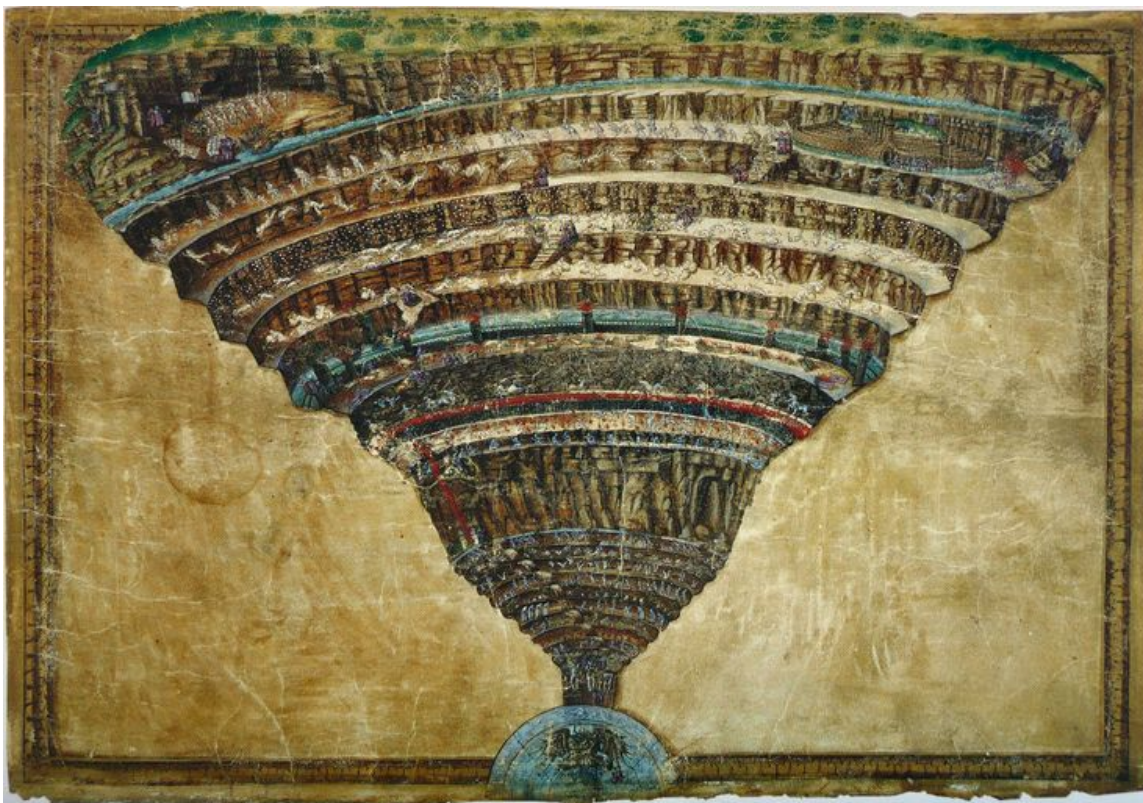


Imagen 16. Sandro Botticelli. *Mapa del Infierno 2b*, Ms Vat. Lat 1896.
Biblioteca Apostólica Vaticana 1480-1495.

¹²⁷ Dante se inspiró mucho en la mitología clásica para configurar su propio cosmos, sin embargo le dio una nueva visión. En el caso del río Aqueronte en la mitología griega era el río principal del Infierno donde desembocaban el Flegetonte y el Cocito.

¹²⁸ Dante fue una persona muy activa políticamente y muy comprometida con la sociedad florentina, es por ello por lo que se vio forzado al exilio en un momento convulso políticamente, causado por la división del partido Güelfo del que el poeta formaba parte. Tras derrotar a los eternos enemigos, los Gibelinos, el partido Güelfo se subdividió entre Güelfos Blancos y Negros. Dante pertenecía a la fracción blanca y, en uno de sus muchos viajes como embajador, fue retenido por el Papa Bonifacio VIII que se había aliado con la fracción de los Negros y fue exiliado de Florencia. Es por ello por lo que Dante condena sin ningún tipo de dudas a los indecisos y no comprometidos con ninguna causa.

Tras pasar este breve espacio, da comienzo el Infierno propiamente dicho, dividido en nueve círculos siguiendo el esquema aristotélico de los pecados clasificados en tres malas disposiciones: la incontinencia, la bestialidad y la malicia¹²⁹. La incontinencia está presente en los círculos que van desde el segundo hasta el quinto¹³⁰ -lujuria, glotonería, avaricia e ira y pereza-, la bestialidad está relacionada con los círculos sexto y séptimo -herejía y violencia-; y, finalmente, la tercera sección vinculada a la malicia compuesta por los círculos noveno y décimo -fraude y traición. Dante no hace más que reformular el sistema aristotélico introduciendo nuevos pecados o situaciones morales que no podían ser concebidas por Aristóteles como la herejía o el Limbo que Dante sitúa como el primer círculo del Infierno, a pesar de que la tradición teológica anterior lo situaba fuera.

Aquí se encontraban las almas de los bebés fallecidos al poco de nacer sin tiempo para ser bautizados y las sombras de los personajes de la antigüedad que, a pesar de llevar una vida justa y correcta, vivieron antes de que el bautismo estuviese considerado un sacramento esencial para el fiel Cristiano. Entre este grupo se encuentran muchos de los poetas y personajes de la antigüedad como Homero, Horacio, Lucano, Julio César, Sócrates o Aristóteles además de filósofos islámicos como Avicena o Averroes, lo que produjo un enorme impacto en el lector medieval.

En la tradición teológica anterior a Dante, el Limbo estaba dividido en dos partes, en la primera habitaban los niños muertos no bautizados y era conocido como *Limbus puerorum*; y por otro lado estaba el *Limbus Patrum*, espacio destinado a las almas de los hebreos justos que vivieron antes de Cristo. Según la cultura medieval el *Limbus Patrum* estaba vacío¹³¹ ya que según la tradición, Cristo descendió al Infierno para llevar al cielo a los profetas y personajes del Antiguo Testamento. De hecho Virgilio le cuenta este pasaje a Dante:

*“Io era nuovo in questo stato,
quando ci vidi venire un possente,
con segno di vittoria coronato.*

*Trasseci l'ombra del primo parente,
d'Abèl suo figlio e quella di Noè,
di Moïse legista e ubidente;*

*Abraàm patriarca e Davìd re,
Israèl con lo padre e co' suoi nati
e con Rachele, per cui tanto fé,*

e altri molti, e feceli beati.

¹²⁹ MARTÍNEZ, Luis, 2003, p. 29.

¹³⁰ El primero de los círculos es el Limbo.

¹³¹ LEDDA, Giuseppe, 2008, p.55.

*E vo' che sappi che, dinanzi ad essi,
spiriti umani non eran salvati".¹³²*

Este lugar, a pesar de estar en el Infierno, es un espacio más bien neutral donde las almas no sufren, pero que sin embargo nunca podrán colmar su anhelo de reconciliarse con Dios por los motivos ya comentados.

Pasado este espacio, se desciende al segundo círculo del Infierno donde moran las almas de los lujuriosos. Su incontinenencia carnal la pagarán durante toda la eternidad siendo víctimas de un torbellino que les hace golpearse contra las paredes, el suelo y ellos mismos. Algunos de estos penitentes son Cleopatra, Helena de Troya, Paris, Tristán, Dido o Aquiles. En esta zona tiene lugar el afamado pasaje de Paolo y Francesca, uno de los más estudiados y conocidos de toda la *Divina Commedia* y que produce en el poeta tal malestar que le hace incluso desfallecer.



Imagen 17. Ms. *Holkham misc. 48*. Bodleian Library, Universidad de Oxford, 1345-1350.

Al cabo del tiempo, recuperada la conciencia, Dante y Virgilio se adentran de lleno en el tercero de los círculos infernales donde se encuentran los golosos martirizados continuamente por los insufribles ladridos de Cerbero que despelleja a las almas con sus garras. Además como castigo a los golosos, una incesante lluvia de granizo se ceba con todos los allí presentes que huyen despavoridos inútilmente. En este angustioso círculo tiene lugar el primero de

¹³² Inf. IV, vv. 52-63.

muchos encuentros entre Dante y un alma florentina. En este caso el poeta se encuentra con Ciaccio, un florentino al que se le presupone un asistente fijo a todos los banquetes a los que era invitado y que algunos autores han querido relacionar con el poeta Ciaccio dell'Anguilliaia¹³³, sin embargo no existen tampoco fuentes consistentes que lo demuestren certeramente.

Superado el pecado de la gula, Dante arriba al círculo perteneciente al pecado de la avaricia y la prodigalidad donde las almas que en vida estuvieron excesivamente apegadas a los bienes materiales y al poder sufren su correspondiente condena. Al poco de entrar en el círculo los poetas se encuentran de lleno con el guardián monstruoso de esta etapa, Pluto que se puede relacionar bien con el dios de la antigüedad de las riquezas o bien con el dios de los Infiernos Plutón. Dicho personaje está caracterizado con la apariencia de un lobo que infunde amenazas satánicas que Virgilio no tarda en acallar. En este círculo hay una subdivisión: por una parte los avaros, condenados por atesorar diversas posesiones, y por otra los pródigos castigados por derrochadores y caprichosos. Ambos grupos empujan grandes piedras y losas en direcciones opuestas hasta que se encuentran de frente y se increpan los unos a los otros. En este caso Dante no habla con ninguno de ellos porque están tan absortos en su cometido que Virgilio le advierte que sería inútil tratar con ellos.

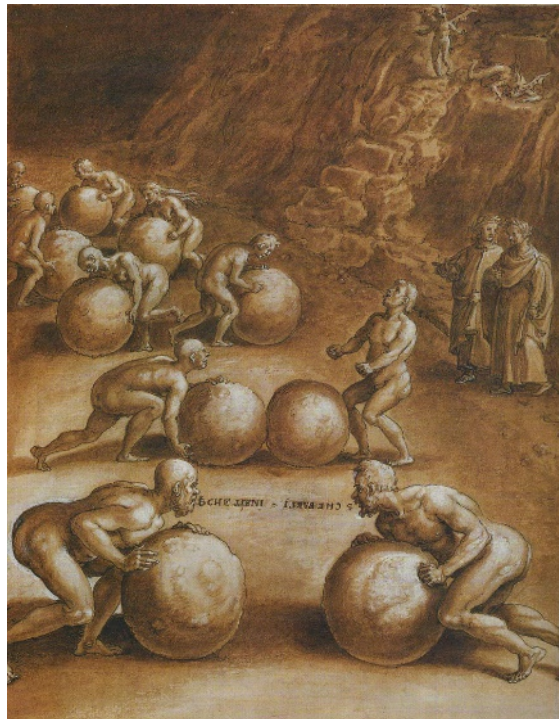


Imagen 18. Giovanni Stradano, *Los ávaros*, ilustraciones para la *Divina Commedia*, 1587.

¹³³ “Ciaccio dell’Anguilliaia”, en *Enciclopedia Dantesca Treccani*. Fecha de consulta 12/11/2016.

En este punto del Infierno, Dante critica de forma clara la avaricia y el derroche de algunos de los miembros de la jerarquía eclesiástica:

*Questi fuor cherci, che non han coperchio
piloso al capo, e papi e cardinali,
in cui usa avarizia il suo soperchio*¹³⁴

El siguiente de los círculos pertenecientes a la estructura del Infierno está habitado por las almas de los iracundos y perezosos. Los poetas acceden a él gracias a una zanja de agua oscura que brota de una piedra. El agua desemboca en la laguna Estigia donde almas desnudas aparecen retozando en el barro mientras se abofetean, muerden y golpean entre sí hasta un punto que de estar vivos llegarían a morir, es el grupo de los iracundos. Por debajo de la laguna se encuentran otras almas que gimen y hacen burbujear el agua de forma escalofriante con sus suspiros, son los condenados por acidia¹³⁵ y pereza. Estas almas, mientras se ahogan con el barro y el agua, rezan:

*Tristi fummo
nell'aere dolce che dal sol s'allegra,
portando dentro accidioso fummo:
or ci attristiam nella belletta negra*¹³⁶

Ambos poetas continúan en dirección a una torre mientras arriba una barca a la orilla de la laguna dirigida por Flegias, cuyo nombre significa “el incendiario” y que es conocido por su ira desmedida, ya que llegó a quemar el templo de Apolo en Delfos después que el dios sedujese a su hija Corónide o Coronis¹³⁷, tal y como el mismo Ovidio apunta en sus *Metamorfosis*¹³⁸. Tras subir a la barca, Dante se da cuenta que ni Virgilio ni Flegias pesan porque son almas, mientras que el lado donde se acomoda Dante está ligeramente hundido. Mientras la barca atraviesa la laguna un alma se acerca hacia Dante preguntándole qué hace en el Infierno si todavía sigue con vida a la par que intenta agarrarlo por las vestiduras. Virgilio lo empuja de nuevo a la laguna a la vez que lo maldice ya que no era otro que Filippo Argenti dei Adimari, un contemporáneo a Dante famoso por su soberbio carácter y cuya familia se había quedado con las propiedades de Dante tras su exilio. El poeta, no contento con ver a Argenti en

¹³⁴ Inf. VII, vv. 46-48.

¹³⁵ También llamada acedia y acedía. Se puede relacionar con la melancolía, ya que es un vicio que entristece el ánimo sin motivo alguno y que estaba considerado como un pecado capital en la Edad Media. Tomás de Aquino (Sum. theol. I 63 2 ad 2) la define como *Acedia... est quaedam tristitia, qua homo redditur tardus ad spirituales actus propter corporalem laborem* (“Acedia es una especie de tristeza, por la que un hombre se vuelve lento en los ejercicios espirituales porque cansan el cuerpo”).

¹³⁶ Inf. VII, vv. 121-124.

¹³⁷ MARTÍNEZ, Luis, 2003, p. 127.

¹³⁸ Ovidio, 2000, Libro II, p.124.

ese lugar inmundo, solicita a Virgilio el deseo de verlo atacado por el resto de almas. Al momento un buen puñado de sombras se abalanza contra él para morderlo y golpearlo sin ningún tipo de miramiento. Es evidente el odio sentido por este personaje ya que hasta este momento Dante había sentido indiferencia o pena, como es el caso de Francesca, por el resto de almas que había ido encontrando en el camino.

Después del grotesco espectáculo la barca se acerca hacia uno de los lugares más terroríficos del Infierno, la ciudad de Dite, donde da comienzo el bajo infierno y en el que se ven torres incendiadas y donde los gritos y lamentos de las almas son perfectamente audibles a una distancia larga. Al llegar a las puertas de la muralla de la ciudad tiene lugar uno de los episodios más traumáticos para Dante de toda la obra, ya que lo están esperando un millar de diablos con los que Virgilio solicita hablar a solas. Dante, aterrado suplica a su maestro que no lo abandone, pero debe de hacerlo para informar a los demonios en privado de su misión y del permiso divino de dejar pasar a Dante. Sin embargo cuando Virgilio está a punto de acceder a la ciudad los diablos le cierran las puertas en las narices. Tras una explicación por parte de Virgilio a Dante de los impedimentos sufridos por Cristo cuando descendió a los Infiernos, aparecen las tres Erinias, también conocidas como Furias, cubiertas de sangre y serpientes. Las tres, Alecto, Meguera y Tisífone, invocan a Medusa para que petrifique a Dante. Virgilio le pide que se dé la vuelta y tape sus ojos porque si se convierte en piedra nunca podrá regresar al mundo de los vivos. En ese delicado punto aparece un mensajero celestial que hace huir despavoridos a los demonios y criaturas que habían negado el acceso de los poetas en Dite, abriendo la puerta con solo roce de su vara. Finalmente Dante y Virgilio logran su cometido y traspasan las murallas de la ciudad pasando así al sexto círculo y encontrándose de lleno con un cementerio de herejes cuyas tumbas están ardiendo. Todas las losas están levantadas y del interior surgen lamentos y gritos envueltos en dolor. Virgilio explica al poeta que los herejes moran en este círculo y que cada secta tiene un terreno con tumbas asignado, y dependiendo de sus pecados las tumbas arden con mayor o menor intensidad.



Imagen 19. Priamo della Quercia, *Tumbas ardientes de los herejes*. Ms. Yates Thompson 36, 1444-1450, British Library, Londres.

En este episodio Dante encuentra a Farinata degli Uberti, florentino como él, y con quien tiene una apasionada conversación acerca de la política de su ciudad natal. Al poco también encuentra a Cavalcante de' Cavalcanti, padre de su gran amigo Guido Cavalcanti, preocupado por su hijo. Cavalcante no entiende como su hijo no ha sido elegido para viajar con Dante a los reinos de ultratumba. El florentino se justifica diciéndole que él ha sido seleccionado por la gracia divina sin que lo haya solicitado previamente. Un malentendido entre ambos provoca que Cavalcante crea que su hijo ha muerto lo que hace que se deje caer entre las llamas de la tumba y no vuelva a aparecer más. Apesadumbrado Dante encomienda a Farinata la tarea de comunicar a Cavalcante que su hijo todavía vive.

Los poetas continúan después por un sendero que les lleva hasta un valle que exhala un insoportable hedor y que antecede el séptimo círculo donde nada más llegar encuentran el sepulcro del Papa Anastasio II quien, según la tradición, siguió la doctrina de Fotino de Tesalónica y negó el nacimiento divino de Cristo¹³⁹. Es aquí donde Virgilio explica a Dante la estructura moral del Infierno ya comentada con anterioridad.

Los poetas pasan pues al séptimo círculo donde están los pecadores condenados por violencia o robo divididos en tres *gironi* o escalones. En el primero se castigan a los violentos contra el prójimo, en el segundo a los suicidas y derrochadores; y en el tercero a los violentos contra Dios y la naturaleza. Los violentos contra el prójimo se encuentran sumergidos en el río

¹³⁹ "Fotino" en *Enciclopedia Dantesca Treccani*. Fecha de consulta 12/11/2015.

Flegetón, compuesto por sangre hirviendo, y están custodiados por los centauros armados de arcos y flechas. Entre ellos destaca Neso bien conocido por dar muerte a Hércules mediante un embuste a través de su esposa Deyanira. También está presente Quirón, el centauro sabio que intercede doctamente para que Dante y Virgilio puedan continuar su viaje sin que Neso los hiera. Entre los pecadores violentos están Alejandro Magno, Dionisio de Siracusa, Obezzo d'Este, Atila, Pirro, Renato Pazzo etc.

En el segundo *girone* del séptimo círculo se encuentran los suicidas convertidos en árboles sangrantes que sirven de alimento a las Arpías. Entre ellos está Pier della Vigna, conocido secretario del emperador Federico II que tras ser acusado de traición fue condenado a la privación de la visión mediante la extracción de los ojos. Tras este duro trago se suicidó golpeándose la cabeza con los muros del calabozo¹⁴⁰. A los suicidas les acompañan los derrochadores que destruyeron su vida y por ello su castigo es ser despellejados por perras famélicas.

Para fortuna de Dante, siguen avanzando hasta el último de los escalones donde moran los violentos contra Dios divididos a su vez en otros tres grupos, a saber: los blasfemos, que fueron violentos directamente contra Dios y por ello, están tumbados de espaldas en la arena ardiente; los sodomitas, que según la tradición de la época fueron violentos en contra de su natura y están condenados a correr desnudos continuamente mientras se abrasan los pies; y, finalmente, los usureros que ejercieron la violencia contra el arte y la naturaleza, por ellos deben pagar su pecado soportando una lluvia de fuego que incendia la arena. En el grupo de los blasfemos Dante resalta la figura de Capaneo, uno de los siete reyes que luchó contra Tebas para ayudar a Eteocles y quien, según Esquilo en su obra *Los siete contra Tebas*, blasfemó insistentemente contra Zeus que no tardó en fulminarlo con un rayo. Entre la muchedumbre más numerosa donde se encuentran los sodomitas, Dante destaca la figura de una persona que le fue muy querida, Brunetto Latini, un notario y político de la época considerado una de las figuras más importantes de la filosofía humanística y que fue amigo y maestro de Dante en sus últimos años de vida. Es él quien profetiza en este canto XV el exilio del poeta de la ciudad de Florencia. Y finalmente en el tercer y último grupo se encuentran los usureros que están sentados sobre la arena ardiente mientras intentan a toda costa apagar las llamas que los devoran.

Para acceder al octavo círculo los poetas montan en el monstruo Gerión, guardián del Averno en la *Eneida*, y custodio del octavo círculo en la *Commedia* muy relacionado en la tradición clásica con la mentira y el engaño.

¹⁴⁰ GONZÁLEZ, Isabel; BENAVENT, Julia, 2007, p.80.

Representado con cuerpo híbrido de serpiente, patas de león, alas, escamas en espalda y pecho y cola de escorpión.



Imagen 20. William Blake, *Gerión*. 1824-1827, National Gallery of Victoria, Melbourne.

Virgilio insta a Dante a montar en el monstruo para descender volando al siguiente de los círculos donde moran los fraudulentos divididos en diez recintos. En el primero de estos espacios se encuentran los rufianes, proxenetas y seductores que recorren el primer recito desnudos mientras son azotados fuertemente por demonios. En el segundo distrito los aduladores ocupan esta zona marcada por una enorme fosa cubierta de estiércol proveniente de todas las letrinas de la tierra. En ella los pecadores retozan sin que puedan prácticamente ser reconocidos. Virgilio destaca entre muchas de las almas a una prostituta llamada Thais que exageró sus adulaciones hacia su amante Trasón¹⁴¹. En el tercer recinto se encuentran los simoníacos acusados de comprar o vender temas relacionados con la espiritualidad. Su castigo es estar enterrados del revés dejando las piernas fuera rodeadas de llamas. Entre ellos destaca el Papa Nicolás III. Los brujos y magos son protagonistas de este espacio y están descritos con la cabeza vuelta hacia la espalda, ya que en vida pretendieron ver demasiado hacia el futuro, por ello se les obliga a mirar ahora hacia atrás. Los políticos corruptos y malversadores se encuentran en un lago

¹⁴¹ Este episodio aparece narrado en la obra *Eunuco* de Terencio.

de brea hirviente en el quinto recinto rodeados por demonios que les impiden la salida mientras se burlan de ellos. En el siguiente espacio se castiga a los hipócritas vistiéndolos con capas que parecen de oro, pero que sin embargo están hechas de pesado plomo. Es conveniente apuntar que en este recinto existe una subcategoría en la que los jueces judíos que condenaron a Cristo están crucificados a lo largo del camino de los hipócritas que les pasan por encima. Pasando al séptimo recinto se encuentran los ladrones atacados por reptiles y serpientes en un espectáculo ciertamente frenético y violento. Cuando uno de estos seres mordía algún alma, esta se deshacía en cenizas y renacía al poco para iniciar de nuevo el doloroso ciclo. En la siguiente fosa los falsos consejeros aparecen cada uno envuelto en una llama, quizás una de las almas más conocidas sea la de Ulises, acusado de idear el plan del caballo de madera para saquear y destruir la ciudad de Troya¹⁴². En el noveno espacio se castiga a los que generaron divisiones y cismas a causa de la discordia. Los pecadores están llenos de las heridas que causaron en vida, y cuando estas se curan unos demonios se encargan de volver a abrirlas eternamente. Y por último sufriendo enfermedades terribles que hacen que se les deforme la cara y el cuerpo, están los falsificadores metidos a la fuerza en esta fosa. Los falsificadores de los objetos sufren la lepra, los de personas la rabia, los del dinero retienen mucho líquido en sus tejidos, y finalmente, los de la palabra la fiebre.

Superada la última de las parcelas pertenecientes al octavo círculo, los poetas llegan al pozo de los gigantes en la frontera entre el octavo y el noveno círculo del Infierno. En este punto los gigantes están condenados por haberse atrevido a desafiar a la divinidad y aparecen encadenados y con los pies clavados en el suelo. Entre ellos destaca Nemrod quien según la tradición fue quien quiso construir la torre de Babel.

Finalmente Dante y Virgilio acceden al último de los círculos del Infierno, el noveno, donde se castiga el peor de los pecados, la traición, y donde tiene su morada Lucifer. Los traidores aparecen divididos en cuatro partes en un enorme lago alimentado por el río Cocito¹⁴³. La primera de esas zonas es la Caína y recibe su nombre de Caín quien, según la tradición bíblica, no dudó en asesinar a su hermano Abel. Aquí moran las almas que traicionaron a sus

¹⁴² Ulises es uno de los personajes más controvertidos de la mitología clásica. Su astucia fue, en muchos casos, una herramienta que utilizó para lograr sus propios fines y vengarse de sus enemigos, como en el caso de Palamedes.

¹⁴³ En la mitología griega, el Cocito era un río más de los que desembocaban en el Aqueronte. Con Virgilio, ya en época romana adquirió un papel mucho más importante al ser nombrado como el río principal del inframundo cuyas aguas estaban compuestas por las lágrimas de los pecadores que tuvieron una mala conducta en vida. (<http://www.mitosmitologia.com>). Fecha de consulta 12/11/2015.

familiares o parientes. A ellos solo se les ve el rostro, ya que el resto del cuerpo está sumergido en el helado hielo del Cocito.

La segunda de las zonas es la Antenora, donde moran los traidores a su patria. Es llamada así por Antenor, el troyano quien, según la tradición medieval atestiguada ya por Servio, facilitó la entrada de los griegos a la ciudad de Troya¹⁴⁴. En este pasaje merecen ser destacados los versos de Dante dedicados a Ugolino della Gheraldesca quien según la tradición fue encerrado en la Torre Mida de Pisa nueve meses junto a sus hijos y nietos a causa de discrepancias políticas. Según la tradición, cuando sus parientes habían muerto de inanición, Ugolino los devoró para sobrevivir más tiempo. El causante de su encierro fue el arzobispo pisano Ruggieri degli Ubaldini, quien curiosamente lo acompaña en el Infierno mientras el mismo Ugolino aparece devorando su cabeza.



Imagen 21. Suloni Robertson, *Ugolino y Ruggieri*, 2002-2004.

La Ptolomea es la tercera de las parcelas del noveno círculo donde moran las almas de los traidores de sus huéspedes. Según la mayor parte de los comentaristas de la *Commedia*, comenzando por el mismo Iacopo Alighieri, apoyan la teoría de que la Ptolomea recibe su nombre del gobernador de la provincia de Jericó, Ptolomeo¹⁴⁵ quien conspiró contra su suegro y sumo sacerdote, Simón capturándolo y asesinándolo bajo la trampa de un falso banquete junto con sus hijos. A partir de comentarios posteriores del siglo XIX basados en los códices Laurenziano 40, 46 y Magliabechiano VII 1028, se aventura sobre la posibilidad de que la Ptolomea reciba su nombre gracias al faraón Ptolomeo XIII, hermano de la reina Cleopatra. Cuando Sexto Pompeyo fue derrotado por las tropas de Julio César en la batalla de Farsalia, buscó refugio en la corte del rey Ptolomeo quien ordenó que lo decapitaran. Los

¹⁴⁴ "Antenor" en *Enciclopedia Dantesca Treccani*. Fecha de consulta 12/11/2015.

¹⁴⁵ "Tolomea", *Enciclopedia Dantesca Treccani*. Fecha de consulta 12/11/2015

pecadores que habitan esta zona están sumergidos en el hielo, incluyendo la parte posterior de la cabeza.

Finalmente Dante y Virgilio llegan a la morada del mismísimo Satanás, la Judeca donde las almas de los traidores a sus benefactores están inmersas completamente en el hielo, pero aun así organizados en distintas posiciones. Los yacientes traicionaron en vida a sus iguales, los que tienen la cabeza hacia arriba traicionaron a sus superiores, los que tienen los pies arriba traicionaron a sus inferiores y hay otros que traicionaron tanto a unos como a otros y se reconocen por estar posicionados en forma de arco.



Imagen 22. Ludovico Cardi (Il Cigoli), *Lucifer*, 1605-1608.

Al final del lago, en el infierno más profundo está Satanás cubierto de hielo hasta la cintura. Se le caracteriza por tener una cabeza con tres rostros¹⁴⁶ y cada una de sus bocas mastica a un pecador. Una a Judas, traidor de Cristo; y las otras dos a Cayo y Bruto, traidores de Julio César.

Finalmente Virgilio y Dante consiguen salir del Infierno a través de las barbas de Lucifer y sobrepasando el centro de la tierra emergiendo así en una playa que precede al Purgatorio. Aunque lo más significativo para Dante fue el poder contemplar el cielo estrellado.

¹⁴⁶ Al igual que se representaba en la antigüedad a la diosa Hécate para acentuar especialmente su esencia horrible y todopoderosa.

1.2.2 Purgatorio

El Purgatorio es el segundo de los reinos de ultratumba que Dante tiene que atravesar en su viaje hacia el Paraíso. La estructura geográfica es totalmente opuesta a la que se encontraba con anterioridad en el Infierno. En este caso toma forma de una montaña rodeada del océano, con siete gradas o cornisas, cada una de ellas correspondiente a un pecado capital, y coronadas con el Paraíso Terrenal donde Beatrice Portinari hará su aparición definitiva en la obra y cobrará importancia como personaje principal de la misma. Esta estructura montañosa surgió a causa de la caída de Lucifer al Infierno lo que provocó el cono infernal y el monte Purgatorio.



Imagen 23. Domenico di Michelino, Detalle *Ritratto di Dante Alighieri, la città di Firenze e l'allegoria della Divina Commedia*. 1465. Duomo de Santa Maria del Fiore, Florencia.

A este segundo reino se accede a través de lo que el autor llama al final del Infierno la *natural burella*¹⁴⁷, una especie de caverna con poca luz que comunicaba el centro de la Tierra con el hemisferio austral donde se encuentra el monte Purgatorio, antípoda de Jerusalén. Además, en esta segunda cántica, Dante describe un paisaje totalmente distinto al que se había ido descubriendo en el Infierno. Al ser el Purgatorio un lugar terrenal el paisaje adopta formas conocidas para los lectores y un cierto carácter realista en el que se encuentra continuamente árboles verdes, ríos de agua, una playa etc. Dejando de lado la topografía distorsionada del Infierno. Este cambio tiene también sus consecuencias a nivel simbólico, ya que a partir de ese momento el peregrino Dante comienza su verdadera purificación ascendente que culminará primero

¹⁴⁷ Inf. XXXIV, vv. 98.

con el encuentro de Beatrice y finalmente con la ascensión a los cielos donde ella le guiará en el Paraíso Celestial.

El Purgatorio sería lo más parecido a una vida cristiana en la Tierra, ya que las personas sufren para tener una recompensa mayor en el Paraíso. Los pecados están distribuidos en orden decreciente según la gravedad de la culpa tal y como el mismo Virgilio explica a Dante en el canto XVII del Purgatorio:

*“Né creator né creatura mai”,
cominciò el, “figliuol, fu sanza amore,
o naturale o d’animo; e tu ’l sai.*

*Lo naturale è sempre sanza errore,
ma l’altro puote errar per malo obietto
o per troppo o per poco di vigore.*

*Mentre ch’elli è nel primo ben diretto,
e ne’ secondi sé stesso misura,
esser non può cagion di mal diletto;*

*ma quando al mal si torce, o con più cura
o con men che non dee corre nel bene,
contra ’l fattore adovra sua fattura.*

*Quinci comprender puoi ch’esser conviene
amor sementa in voi d’ogne virtute
e d’ogne operazion che merta pene.*

*Or, perché mai non può da la salute
amor del suo subietto volger viso,
da l’odio proprio son le cose tute;*

*e perché intender non si può diviso,
e per sé stante, alcuno esser dal primo,
da quello odiare ogne effetto è deciso.*

*Resta, se dividendo bene stimo,
che ’l mal che s’ama è del prossimo; ed esso
amor nasce in tre modi in vostro limo.*

*E’ chi, per esser suo vicin soppresso,
spera eccellenza, e sol per questo brama
ch’el sia di sua grandezza in basso messo;*

*è chi podere, grazia, onore e fama
teme di perder perch’altri sormonti,
onde s’attrista sì che ’l contrario ama;*

*ed è chi per ingiuria par ch’aonti,
sì che si fa de la vendetta ghiotto,
e tal convien che ’l male altrui impronti.*

*Questo triforme amor qua giù di sotto
si piange: or vo’ che tu de l’altro intende,
che corre al ben con ordine corrotto.*

Ciascun confusamente un bene apprende

*nel qual si queti l'animo, e disira;
per che di giugner lui ciascun contende.*

*Se lento amore a lui veder vi tira
o a lui acquistare, questa cornice,
dopo giusto penter, ve ne martira.*

*Altro ben è che non fa l'uom felice;
non è felicità, non è la buona
essenza, d'ogne ben frutto e radice.*

*L'amor ch'ad esso troppo s'abbandona,
di sovr'a noi si piange per tre cerchi;
ma come tripartito si ragiona,*

tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi"¹⁴⁸

En las tres primeras gradas se purgan los pecados de soberbia, envidia e ira; en el cuarto la pusilanimidad y en los tres últimos, la avaricia, la gula y la lujuria, respectivamente¹⁴⁹. Pero, al igual que sucedía en el Infierno donde se encontraba un Anteinfierno, en este caso es necesario también prestar suma atención al Antepurgatorio donde moran dos tipos distintos de almas pertenecientes a los excomulgados por la Iglesia y los arrepentidos al final de sus días del pecado cometido. Este grupo de almas debe permanecer en este zaguán un largo periodo de tiempo hasta que pueda comenzar el proceso de purificación que durará otro tanto.

Es necesario aclarar que las almas que habitan el Purgatorio conseguirán en un futuro la salvación y gracia divina, a diferencia de lo que sucedía en el Infierno donde la esperanza había que dejarla antes de cruzar el umbral. Estas almas deben someterse a un largo proceso de purificación de sus pecados. Pero no debe pensarse que el Purgatorio acoge almas de carácter intermedio entre los pecadores condenados del Infierno y los beatos del Paraíso, ya que es fácil encontrar espíritus mucho peores moralmente que algunos de los que moran el Infierno. La diferencia entre Infierno y Purgatorio se encuentra en el arrepentimiento y no en el pecado. El Purgatorio acoge de buen grado a pecadores arrepentidos, ya que ellos se encomendaron a Dios rogando perdón en algún momento de su vida. Pero para conseguir dicho perdón deben purificarse completamente avanzando por cada una de las gradas deteniéndose en todas ellas un tiempo variable según sus pecados en vida. Cuando el proceso de purificación finalice, las almas serán admitidas en el Paraíso de buen grado como personas puras y dignas de la gracia de Dios. La duración de este proceso es particular en cada caso y depende de numerosos factores, puesto que el tiempo de la purificación puede ser reducido gracias a las buenas acciones

¹⁴⁸ Purg. XVII, vv. 91-139.

¹⁴⁹ GONZÁLEZ, Isabel; BENAVENT, Julia, 2007, p. 175.

cometidas en vida o al nivel de arrepentimiento. Se ha de pensar que los pecadores del Purgatorio tienen una deuda que deben pagar y por lo tanto pueden ser ayudados a través de ofrendas y donativos, así como actos de caridad. Es por ello que a lo largo de toda esta segunda parte de la *Divina Commedia* Dante se irá encontrando con numerosos fantasmas que le encomendarán la tarea de hablar con sus parientes para que le ayuden a acotar su camino hacia el cielo¹⁵⁰.

En el Infierno se encontraba a la entrada de cada círculo un guardián monstruoso que hacía de custodio de cada lugar, pero en contraposición se observa como los guardianes de cada grada del Purgatorio son ángeles encargados de controlar el paso de las almas de cada una de las gradas a la siguiente. Cada ángel representa una virtud opuesta al pecado penado en la anterior grada, de esa forma puede eliminar la señal de dicho pecado en el alma. Al igual que en el Infierno, en el Purgatorio también está muy presente el *contrappasso* caracterizado por el sufrimiento de cada alma de la pena en consecuencia a la falta cometida en vida. Aunque en el caso de este segundo reino de ultratumba, al existir una futura y segura salvación, las penas se representan de una forma más serena y sosegada, tal y como explica Virgilio a Dante *Figlioul mio, qui può esser tormento, ma non morte*¹⁵¹.

Otra de las diferencias entre Infierno y Purgatorio es que, en este último, no es posible avanzar caída la noche, por ello los peregrinos se ven obligados a detenerse continuamente, aunque para Dante no es en absoluto un impedimento, sino más bien una necesaria pausa que su cuerpo mortal le solicita continuamente ante el cansancio acumulado del viaje.

Los pecados capitales están agrupados en esta parte de la *Divina Commedia* en una estructura 3+1+3, basándose en el criterio del amor que Virgilio explica en el canto XVII del Purgatorio, vv. 88-138 según el cual:

*Se puede pecar en tres direcciones: por amor hacia una cosa mala, por dedicar poca energía y poner escaso empeño hacia el bien o por exceso de amor hacia los bienes terrenos, pero en definitiva, todo viene de una fuerza de amor ya que todo deriva de Dios, que es el Amor supremo. De ahí la estructura del Purgatorio: aquellos que amaron el mal del prójimo: soberbios (cornisa I), envidiosos (cornisa II), e iracundos (cornisa III); los que practicaron poco el bien: abúlicos (cornisa IV); y los que amaron demasiado los bienes terrenos: avaros (cornisa V), golosos (cornisa VI) y lujuriosos (cornisa VII)*¹⁵².

Hasta la composición de la *Divina Commedia*, el Purgatorio había sido concebido como un lugar que, generalmente, formaba parte del Infierno, aunque también se hablaba de él como un lugar independiente. Sin embargo, con Dante se asiste a una revolución del concepto, puesto que se convierte en un complejo sistema

¹⁵⁰ LEDDA, Giuseppe, 2008, p. 59.

¹⁵¹ Purg. XXVII, vv. 20-21.

¹⁵² GONZÁLEZ, Isabel; BENAVENT, Julia, 2007, p. 206.

estructural basado en el *contrappasso* en el que los aspectos positivos y esperanzadores superan a aquellos del sufrimiento. Las almas que se encuentran en esta segunda cántica poco tienen que ver a aquellas dolientes y penosas que aparecían en el Infierno, aquí siempre tienen esperanza, y el dolor que pueden sentir es más llevadero ya que les aproxima cada vez más a Dios.

Para esta investigación uno de los aspectos más destacados del Purgatorio es sin duda la cumbre del monte donde se encuentra el Paraíso Terrenal. Es ahí donde aparece de una forma más destacada Beatrice Portinari, ya que recordemos que en el Infierno hay una breve mención por parte de Virgilio. La parafernalia con la que aparece Beatrice en lo alto del monte Purgatorio es una de las partes más destacadas de toda la *Divina Commedia*, llegando a ocupar casi dos cantos completos (XXIX y XXX) como más adelante se verá. El Paraíso Terrestre es el bíblico Jardín del Edén en el que tuvo lugar el primero de todos los pecados de la humanidad. En él un gran bosque rodeado por praderas floridas es el protagonista junto con un riachuelo de agua cristalina, Dante describe este nuevo paisaje de este modo:

*Vago già di cercar dentro e dintorno
la divina foresta spessa e viva,
ch'a li occhi temperava il novo giorno,*

*sanza più aspettar, lasciai la riva,
prendendo la campagna lento lento
su per lo suol che d'ogne parte auliva.*

*Un'aura dolce, sanza mutamento
avere in sé, mi feria per la fronte
non di più colpo che soave vento;*

*per cui le fronde, tremolando, pronte
tutte quante piegavano a la parte
u' la prim'ombra gitta il santo monte;*

*non però dal loro esser dritto sparte
tanto, che li augelletti per le cime
lasciasser d'operare ogne lor arte;*

*ma con piena letizia l'ore prime,
cantando, ricevieno intra le foglie,
che tenevan bordone a le sue rime,*

*tal qual di ramo in ramo si raccoglie
per la pineta in su 'l lito di Chiassi,
quand'Èolo scilocco fuor discioglie.*

*Già m'avean trasportato i lenti passi
dentro a la selva antica tanto, ch'io
non potea rivedere ond'io mi 'ntrassi;*

ed ecco più andar mi tolse un rio,

*che 'nver' sinistra con sue picciole onde
piegava l'erba che 'n sua ripa uscìo.*

*Tutte l'acque che son di qua più monde,
parrieno avere in sé mistura alcuna
verso di quella, che nulla nasconde,*

*avvegna che si mova bruna bruna
sotto l'ombra perpetüa, che mai
raggiar non lascia sole ivi né luna*¹⁵³

En este paisaje tan agradable entra en escena uno de los personajes que más controversia suscita de todo el poema, Matelda, que acompañará a Dante los últimos cinco cantos del Purgatorio. A diferencia de otros casos, con Matelda se asiste a una falta casi total de simbología emblemática que proporcione alguna pista sobre su origen e historia. Algunos de los primeros críticos de la *Commedia*, como Iacopo della Lana o Pietro Alighieri, la relacionan con la condesa Matilde de Canossa (1046-1115), gran defensora de la Iglesia. Sin embargo, con el tiempo se rechazó esta idea y en 1842 el alemán Karl Friedrich Goeschel lanzó una nueva hipótesis vinculando a Matelda con la *donna gentile* que aparecía en la *Vita Nova* y el *Convivio*. Esta nueva teoría hizo que muchos autores aceptasen esta idea ante la misteriosa y, no del todo clara, figura de Beatrice, o bien que buscasen en los poemas de juventud de Dante cualquier otra mujer que tuviese cierta relevancia como para vincularla con Matelda¹⁵⁴. Muchas más teorías surgieron a raíz de la aparición en el canto XXVIII del Purgatorio de Matelda, sin embargo, lo que sí es cierto es que este personaje ayuda a Dante a purificar su alma completamente, como más adelante se explicará, y prepararla para su futura ascensión al Paraíso. Así que, en definitiva, tal y como decía el dantista Umberto Bosco:

*...tutte le linee del Purgatorio convergono naturalmente nell'apparizione di Beatrice; e, non meno naturalmente, la figura di Matelda che la preannunzia gli si presenta nella fantasia (del poeta) con quei colori, di cui egli stesso aveva nelle liriche e nella Vita Nova fatto belle le donne che le stanno intorno*¹⁵⁵.

Pues bien, en este punto de la historia y después de que Dante haya recorrido prácticamente dos tercios del camino, el autor está sobradamente preparado para ver nuevamente a Beatrice Portinari, la cual había fallecido años atrás. Aunque, su entrada en escena, cuidadosamente preparada desde el canto XXIV, no es para nada como el poeta habría soñado. La aparición de Beatrice supone el adiós para siempre de Virgilio, dado que al pertenecer al Infierno no le está permitido que siga avanzando, ya que no puede ofrecer a Dante ninguna

¹⁵³ Purg. XXVIII, vv. 1-33.

¹⁵⁴ "Matelda", en *Enciclopedia Dantesca Treccani* (<http://www.treccani.it>). Fecha de consulta 13/11/2015

¹⁵⁵ BOSCO, Umberto, 1942, pag. 54.

enseñanza más allá del Purgatorio. La separación supone un traumático golpe para Dante, ya que ni siquiera hay una despedida. Por otro lado, y no habiendo sido bastante este hecho para el poeta, el inmediato y tempestivo reproche de Beatrice por su pecaminoso comportamiento tras su muerte es uno de los momentos más duro para Dante en todo el poema, ante el cual solo puede confesar y arrepentirse de sus actos antes de comenzar su ascenso celestial.

No obstante, antes de dejar definitivamente el Purgatorio, Matelda entra de nuevo en escena para sumergir y hacer beber a Dante de los ríos Leteo y Eunoé para purificar su alma de forma completa. Ambos ríos nacen y están dispuestos igual que el Tigris y el Eufrates. Las aguas de estos ríos hacían olvidar y purificar las culpas¹⁵⁶.



Imagen 24. Gustave Doré, Matelda sumergiendo a Dante en el río Leteo, 1868, Estrasburgo.

Una vez purificada su alma, Dante ya está preparado para ascender al Paraíso Celestial tal y como él mismo explica:

*Io ritornai da la santissima onda
rifatto sì come piante novelle
rinovellate di novella fronda,
puro e disposto a salire a le stelle¹⁵⁷*

¹⁵⁶ "Lete" en *Enciclopedia Dantesca Treccani* (<http://www.treccani.it>). Fecha de consulta 13/11/2015.

¹⁵⁷ Purg. XXXIII, vv. 142-145.

1.2.3 Paraíso

En este punto, y después de haber estudiado brevemente las características de cada una de las dos cánticas anteriores, queda claro que Infierno y Purgatorio son lugares con elementos muy específicos que sirven para caracterizar muy bien cada uno de los reinos de ultratumba. Este mismo criterio se sigue con el Paraíso, donde se asiste a la última de las tres partes de la que está compuesta la *Divina Commedia*. Aquí la dimensión humana que se apreciaba anteriormente da paso a una realidad vinculada totalmente a lo divino. El viaje realizado por Dante en esta cántica es un análisis de su vida y una contemplación interior que provoca en el lector una necesidad de autoevaluación vital.

El Paraíso siempre ha sido considerado la parte menos espectacular de toda la obra, quizás porque le cuesta competir con las impactantes descripciones del Infierno o los detalles y referencias bíblicas del Purgatorio. Sin embargo, es una pieza fundamental de la obra a tener en cuenta, ya que la cantidad de personajes con los que se encuentra el autor, así como el cambio de registro que supone la llegada de Beatrice como guía, creará una nueva y diferenciada etapa en el viaje del poeta. La *gentilissima* le hará descubrir el lugar más divino de la cristiandad, así como los personajes que lo han protagonizado durante siglos.

Para esta investigación es muy importante esta última cántica ya que Beatrice es, junto con Dante, la protagonista principal y esto se verá continuamente reflejado en las manifestaciones artísticas. Como guía de Dante, esta le ayuda a recorrer el Paraíso ofreciéndole una sabiduría a la que ningún mortal más tiene alcance. Por otro lado, como musa del poeta, es protagonista y objetivo de delicados versos que se transformarán en imágenes simbólicas para muchos artistas tal y como se verá en el último apartado de este estudio.

En esta última etapa del viaje, la geografía que lo compone es totalmente diversa a la que Dante nos tenía acostumbrado. Si bien con anterioridad se encontraba un espacio relacionado con lo terrenal, en este caso los personajes superan la dimensión terrestre para dirigirse al universo infinito. Ya no se encuentran ni círculos que desembocan en lagos helados, ni gradas por las que se llega al Edén, en este caso los planetas serán los espacios por los que se llegue hasta el mismísimo Dios basándose, tal y como ya se ha mencionado, en el sistema de Ptolomeo.

El primer cielo al que ascienden los personajes pertenece a la esfera lunar, donde Beatrice y Dante encuentran las almas de las personas que, por voluntad propia, o por una obligación, tuvieron que faltar a sus votos. Las distintas fases de la luna están asociadas a la inconstancia, y de ahí que Dante sitúe esas almas en ese lugar. En este sentido Beatrice le inculca a Dante el valor del compromiso con Dios:

*Se violenza è quando quel che pate
niente conferisce a quel che sforza,
non fuor quest'alme per essa scusate:*

*ché volontà, se non vuol, non s'ammorza,
ma fa come natura face in foco,
se mille volte violenza il torza.*

*Per che, s'ella si piega assai o poco,
segue la forza; e così queste fero
possendo rifuggir nel santo loco.*

*Se fosse stato lor volere intero,
come tenne Lorenzo in su la grada,
e fece Muzio a la sua man severo,*

*così l'avria ripinte per la strada
ond'eran tratte, come fuoro sciolte;
ma così salda voglia è troppo rada¹⁵⁸*

En este primer cielo, los protagonistas se encuentran con dos mujeres: Piccarda Donati y Costanza I de Sicilia. La primera obligada a abandonar el monasterio por su hermano Forese, para casarse. Se dice que antes de contraer matrimonio murió. La otra mujer, es la reina Costanza, también obligada a abandonar los votos para casarse con Enrique VI de Suabia.

Si en las anteriores cánticas se observaba a un Dante que tenía que recorrer caminando, incluso escalando, los círculos del Infierno o las cornisas del Purgatorio, en el Paraíso el paso de un planeta a otro se hace con un carácter de vuelo. Dicho vuelo comienza cuando Beatrice fija sus ojos en el sol mientras Dante intenta hacer lo mismo, aunque tan solo por unos pocos segundos, aunque después vuelve su mirada hacia los ojos de la amada. La luz solar consigue entrar en sus ojos reflejada a través de los de Beatrice y mediante la virtud llegada del cielo. La referencia a los ojos de la amada será el primer rasgo que se encuentra sobre su carácter divino, y serán el vehículo que conducirá a Dante hasta la iluminación, ya que gracias a ella el poeta podrá ir ascendiendo a través de los cielos¹⁵⁹.

El segundo cielo, pertenece a Mercurio, donde se presentarán las almas que hicieron el bien con deseo de fama propia. Entre los personajes más destacados con los que se encuentran está el emperador romano Justiniano. El tercero de los cielos es el de Venus, caracterizado por el amor y cuyas almas aparecen como luces brillantes girando círculo. La principal alma con la que conversan es Carlos Martel, rey titular de Hungría los últimos cinco años de vida. Poco antes

¹⁵⁸ Par. IV, vv. 73-87.

¹⁵⁹ Varela-Portas de Orduña, Juan, 2008, pp. 182-183.

de su muerte, Martel, fue recibido con honores en Florencia donde conoció a Dante y establecieron una gran amistad.

El cuarto cielo es el lugar para los sabios, situados en el cielo del Sol. En este lugar se encuentran los Doctores de la Iglesia y las almas de los sabios más beatos de la cristiandad, entre los que destacan: Santo Tomás de Aquino, Alberto Magno, Boecio o Pietro Lombardo.



Imagen 25. Philipp Veit, Detalle de los frescos de Casino Massimo, *Dante y Beatrice encuentran a Santo Tomás de Aquino, Alberto Magno y Pietro Lombardo*, 1817, Roma.

En este lugar Dante tiene conversaciones con las almas sabias sobre distintas cuestiones teológicas, filosóficas y morales, entre las que destaca la corrupción dentro de las órdenes monásticas o la sabiduría divina.

En el quinto cielo, Dante y Beatrice ascienden a la esfera de Marte donde están las almas que murieron combatiendo por la fe. En este lugar, las almas desprenden brillo y luz. Todas ellas conforman una cruz griega, en el centro de la cual brilla Cristo. Aquí Dante encuentra almas como la de Carlo Magno o Cacciaguidda, un antepasado del propio poeta¹⁶⁰.

Superada la quinta esfera, pasan al cielo de Júpiter donde están las almas justas. Es aquí donde las almas luminosas componen la frase latina: *Diligite iustitiam*

¹⁶⁰ GONZÁLEZ, Isabel; BENAVENT, Julia, 2007, p. 449.

qui iudicatis terram, es decir “Amad la justicia, quienes juzgáis en la tierra”, también crean la forma de un águila, símbolo alegórico y político del Imperio.



Imagen 26. Priamo della Quercia, *Dante y Beatrice en el cielo de los justos*. Ms. Yates Thompson 36, British Library, 1444-1450, Londres.

El séptimo cielo está reservado a la esfera de Saturno, donde están las almas dedicadas a la contemplación y la meditación. Dichas almas ascienden y descienden sobre una gran escalera celeste dorada, alegoría de la sabiduría. Entre los beatos con los que se encuentran Dante y Beatrice, está San Benito de Nursia, fundador del movimiento monástico de la Iglesia de Occidente, y de la orden benedictina¹⁶¹.

Pasando ya al octavo cielo, Beatrice y Dante se dirigen a las estrellas fijas, donde están todas las almas triunfantes resplandecientes e iluminadas gracias a la luz que reciben de Cristo y la Virgen María. La visión del Triunfo de Cristo por parte de Dante hizo que su mente fuese atravesada por una especie de rayo de luz. Este hecho, conlleva una mayor capacidad para ver, ya que su espíritu ha alcanzado una tensión extrema al observar los dones espirituales. Este momento místico, por parte de Dante, es una de las mayores gracias que puede tener un mortal en el Paraíso. En este octavo cielo tiene lugar para Dante una especie de examen en el que San Pedro, Santiago y San Juan preguntan al poeta sobre su fe, su esperanza y su caridad respectivamente.

Finalmente, Dante y Beatrice, llegan al último cielo, el Cielo Cristalino o Primer Móvil, ya que recibe del mismo Dios la moción para dar movimiento al resto de

¹⁶¹ GONZÁLEZ, Isabel; BENAVENT, Julia, 2007, p. 489.

esferas. Lo único que hay por encima al Primer Móvil es el Empíreo, el centro del universo y viene descrito de este modo:

El Primer Móvil, es el inicio de todo, nada hay que lo englobe. Él lo es todo, de él nace el mundo. El Empíreo, que es luz y amor, lo comprende, como él comprende a los demás. El tiempo tiene sus raíces en el Primer Móvil, del que depende el movimiento de los demás cielos. La medida del tiempo se calcula sobre la duración de la rotación¹⁶².

En el canto XXXI del Paraíso, Dante y Beatrice se encuentran contemplando la rosa mística y el vuelo de los ángeles a su alrededor. En un momento dado, el poeta siente la necesidad de preguntar a su musa una duda, pero ella había desaparecido, igual que Virgilio. En su lugar, Dante encuentra a un anciano, que más adelante se indicará que es San Bernardo de Claraval, que le dice que Beatrice está en el escaño que le corresponde, y la señala para que el poeta pueda contemplarla por última vez. Allí Beatrice está sentada junto a Raquel, Sara, Rebeca y Rut, de cuya estirpe nació el rey David. Cuando la observa la ve coronada con una aureola de luz. La distancia entre ambos es enorme, pero el poeta no tiene problemas para contemplarla perfectamente:

*Sanza risponder, li occhi sù levai,
e vidi lei che si facea corona
reflettendo da sé li eterni rai.*

*Da quella region che più sù tona
occhio mortale alcun tanto non dista,
qualunque in mare più giù s'abbandona,
quanto lì da Beatrice la mia vista;
ma nulla mi facea, ché süa effige
non discendëa a me per mezzo mista¹⁶³.*

Finalmente, para agradecerle toda su ayuda y despedirse, Dante crea una oración a Beatrice que recoge parte de los versos más bellos dirigidos a su musa:

*O donna in cui la mia speranza vige,
e che soffristi per la mia salute
in inferno lasciar le tue vestige,
di tante cose quant' i' ho vedute,
dal tuo podere e da la tua bontate
riconosco la grazia e la virtute.
Tu m' hai di servo tratto a libertate
per tutte quelle vie, per tutt' i modi
che di ciò fare avei la potestate.*

¹⁶² GONZÁLEZ, Isabel; BENAVENT, Julia, 2007, p. 521.

¹⁶³ Par. XXXI, vv. 70-78.

*La tua magnificenza in me custodi,
sì che l'anima mia, che fatt' hai sana,
piacente a te dal corpo si disnodi*¹⁶⁴.

Tras estas palabras Beatrice sonríe por última vez a Dante. Esta última sonrisa es la protagonista de un ensayo de Jorge Luis Borges, *La última sonrisa de Beatriz*, en el que el escritor dice que Dante compuso toda la *Commedia* para llegar a este momento y poder volver a verla y estar con ella¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Par. XXXI, vv. 79-90.

¹⁶⁵ BORGES, Jorge Luis, 2000, p.93 y ss.

2. LA INFLUENCIA DE LA OBRA Y FIGURA DE DANTE EN EL ARTE

A lo largo de este estudio se van a ir mencionando distintos artistas que se inspiraron en la obra poética de Dante para realizar sus obras de arte. A pesar de que esta tesis centre sus esfuerzos en el análisis de la figura de Beatrice a través de los ojos de distintos artistas, es necesario dar a conocer otras de sus obras que también se inspiraron en los poemas del florentino, algunas de las cuales han tenido gran repercusión en el mundo del arte. La relación de la obra literaria y poética de Dante con respecto a muchos artistas fue, y sigue siendo, algo bastante significativo, ya que no son pocos los que sentían una gran devoción por el florentino. De todos los artistas que se mencionan en este estudio, la gran mayoría dedicó más de una de sus obras de arte a alguno de los poemas de Dante, dejando claro que no era una simple fuente de inspiración más.

2.1 William Blake y su adaptación artísticas a los versos de Dante



Imagen 27. Thomas Phillips, *Retrato de William Blake*, 1807, National Portrait Gallery, Londres.

En el ámbito inglés existieron dos tendencias muy marcadas con respecto Dante y sus textos. Por un lado, el creciente interés por el florentino a lo largo del siglo XVIII se puede apreciar claramente en el desarrollo de una crítica un tanto adversa influenciada por la crítica sobre la *Divina Commedia* de Voltaire, dejando de lado aspectos teológicos y morales para centrarse en la supuesta carencia de gusto. En el caso contrario se sitúa otro grupo cuya sensibilidad ya dejaba

entrevé algunos conceptos Románticos donde los poemas de Dante se ajustaban muy bien a esta segunda visión del poema¹⁶⁶. En cualquier caso el conocimiento del poema estaba presente en el mundo cultural e intelectual de la Inglaterra del momento. Si bien la ilustración vinculada a la *Divina Commedia* en Inglaterra nació con la serie de Füssli en 1772, con William Blake se alcanzó la cumbre creándose además en un momento idóneo.

Blake era un gran conocedor de los poemas del florentino e incluso se dejó influir por algunos aspectos conceptuales a la hora de componer sus poemas, especialmente en su obra *El matrimonio entre el cielo y el infierno*¹⁶⁷. Su interés por Dante era algo verdadero, llegó a aprender italiano pasados los sesenta años para poder comprender mejor los textos originales porque no soportaba las traducciones¹⁶⁸, así que su pasión por Dante era casi un proceso obligatorio para su inquietud artística, que se vio colmada con el encargo de John Linnell, su principal mecenas durante sus últimos años de vida, de ilustrar la *Divina Commedia*.

Blake ya se había aproximado a la *Commedia* gracias a su amigo Füssli, al que conoció en 1780 cuando el suizo se trasladó a vivir cerca de su casa, después de haber estado unos años en Italia donde había diseñado algunas escenas del Infierno. Tiempo después, otro de los grandes ilustradores de la *Divina Commedia*, John Flaxman, también entabló una relación de amistad con Blake, de modo que tuvo la oportunidad de conocer sus ciento dos ilustraciones que gozaron de gran éxito y prestigio a lo largo de todo el siglo. La influencia de ambos, especialmente del primero, es notable en los dibujos de Blake, sobre todo por la monumentalidad de las figuras, que a su vez se hereda de las composiciones de Miguel Ángel, otro gran admirador de Dante.

La particular relación entre William Blake y Dante Alighieri es en ocasiones contradictoria, ya que Blake parecía comprender, mucho mejor que otros artistas contemporáneos, la mente del poeta. Sin embargo, fue el primero en desaprobado ciertos aspectos morales y ético-políticos que, por otro lado, tienen mucha importancia en la *Commedia* concebida por Dante¹⁶⁹. Blake, sentía cierta incompreensión hacia los textos de Dante cuando encontraba carencias de naturaleza interpretativa, así como gran incapacidad, característica del periodo, para defender algunas ideas que en la Florencia de Dante estaban muy asentadas.

¹⁶⁶ HOFF, Ursula, 1989, p. 43.

¹⁶⁷ Otra fuerte influencia que recibe esta obra proviene de *El Paraíso Perdido* de John Milton (1667), obra que se complementa bastante bien con la *Divina Commedia* tanto por su temática como por su compleja composición.

¹⁶⁸ BELLONZI, Fortunato, 1983, p.19.

¹⁶⁹ SALVADORI, Francesca, 1999, p.575.

Conceptos como los de imperio o religión significaban cosas diversas para uno que para otro. La religiosidad de Blake, por ejemplo, no contemplaba en modo alguno el concepto de pecado que, por otra parte, es la base fundamental de la estructura de la *Commedia*. Blake, lo dejó muy claro en su libro *Matrimonio del cielo y el infierno* cuando, entre uno de los muchos proverbios del Infierno aseguraba que:

*Las cárceles se construyen con piedras de ley; los prostíbulos con ladrillos de religión*¹⁷⁰

Para Blake, la Iglesia representaba la opresión, era una institución que ahogaba la verdadera fe que, por otro lado, debía de nacer en cada ser humano de una forma natural:

El bien es pasivo en su obediencia a la razón. El mal es activo al brotar de la energía.

*El bien es el cielo. El mal el infierno*¹⁷¹

De este modo queda más claro como los principios morales de Dante y Blake son diversos y por lo tanto sus interpretaciones varían considerablemente. La organizada estructura dantesca de la *Commedia* basada en un orden moral sujeta a los pecados capitales carecía por completo de sentido para Blake quien, seguramente la consideraba cruel y desmedida. El perdón, algo fundamental para el Cristianismo, se vio difuminado en Dante, algo que resultó significativo para Blake.

Un claro ejemplo de estas diferencias se puede apreciar en el último diseño realizado por el artista, donde se aprecia cómo algunos elementos representados se alejaban bastante del texto original. Sin embargo, Blake no hizo esto por un sentimiento de superioridad, sino por principios e ideales morales diversos. La enorme carga mística con la que Dante envolvió los momentos narrados en Paraíso XXX, XXXI y XXXII en los que se encontraba en la llamada Cándida Rosa, que acogía a todas las almas cándidas del Paraíso, quedó bastante reducido por parte del artista. Blake, entre otras licencias, se concedió una especialmente llamativa. En el centro de la rosa, se aprecian varias figuras femeninas, en cuyo centro está la Virgen María con algunos atributos que no se encuentran en el texto dantesco. Dichos objetos son el lirio y el espejo.

Según Albert Roe, tanto el lirio como el espejo son símbolos del triunfante materialismo que caracterizaba, en la doctrina de William Blake, la Voluntad Femenina¹⁷². La representación de la Virgen María junto con lirios es algo bastante común y se identifica generalmente con la pureza, pero el artista le

¹⁷⁰ BLAKE, William, 2007, p.103.

¹⁷¹ BLAKE, William, 2007, p.89.

¹⁷² SALVADORI, Francesca, 1999, p. 588.

añade un segundo significado estilizando la flor para asemejarla a una flor de lis, según la heráldica real francesa¹⁷³ y así mostrar su descontento ante un modelo de Iglesia-Estado que Blake no compartía. Por otro lado, el espejo puede representar el alma del hombre en el cual el ser racional ve a Dios, o quizás, adopta una actitud más espiritual que la contemplación¹⁷⁴.

Estéticamente la sinuosidad de las figuras, muestra con claridad como el gusto Neoclásico es ya historia. Sus composiciones no seguían una línea única de composición, sino que se veían constantemente influenciadas por la intensidad del texto. La cantidad de acentos que se encuentran a lo largo de todas las láminas deja entrever con claridad como las palabras de Dante había calado profundamente en el artista y este las reflejaba en su obra. Sin embargo, como ya se ha dicho, en algunas ocasiones Blake estableció una independencia con respecto a texto.



Imagen 28. William Blake, *The Queen of Heaven in Glory*, 1824-1827, Birmingham Museum and Art Gallery.

Por otro lado, el artista también se tomó algunas licencias interpretativas por lo que respecta a su propio estilo caracterizado, entre otras cosas, por la línea sinuosa que provocaba movimiento y fue un recurso muy utilizado por el artista. De este modo aprovechó alguna ocasión, como la del pasaje de Paolo y Francesca,

¹⁷³ SALVADORI, Francesca, 1999, p. 588.

¹⁷⁴ SALVADORI, Francesca, 1999, p. 589.

para representar el torbellino infernal como una serpiente gigantesca, algo muy característico en sus otras obras¹⁷⁵.



Imagen 29. William Blake, El círculo de los lujuriosos, Francesca da Rimini y Paolo Malatesta, 1824-1827, Birmingham Museum and Art Gallery.

Además en numerosas ocasiones caracterizó a algunos personajes con elementos, que en ningún momento son mencionados en el texto, para enfatizar algún aspecto de su tradición mitológica o bíblica. Un caso claro se encuentra en el episodio del Infierno en el que Minos aparece ante Dante. En la representación de Blake, Minos porta sobre su cabeza una corona¹⁷⁶ y aparece sentado en un trono, hecho que en ningún momento se menciona en el texto, sino que Dante dice de él:

*Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:
essamina le colpe ne l'intrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia.
Dico che quando l'anima mal nata
li vien dinanzi, tutta si confessa;
e quel conoscitor de le peccata
vede qual loco d'inferno è da essa;*

¹⁷⁵ FAGIOLO, Marcello, 1989, p. 21.

¹⁷⁶ Como se verá más adelante, Gustave Doré también coronó a Minos en su aparición en el canto V del Infierno.

*cignesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giù sia messa.
Sempre dinanzi a lui ne stanno molte:
vanno a vicenda ciascuna al giudizio,
dicono e odono e poi son giù volte*¹⁷⁷.

Sin embargo Blake lo asoció con símbolos de poder, la corona y el trono, probablemente para enfatizar su pasado real ligado a la tradición clásica en la que Minos estaba considerado como uno de los mayores reyes de la isla de Creta¹⁷⁸.



Imagen 30. William Blake, *Minos*, 1824-1827, National Gallery of Victoria, Melbourne.

A pesar de conocer profundamente la *Divina Commedia*, Blake se decidió a ilustrarla gracias a John Linnell, quien había aparecido en su vida en un momento de incomprensión y angustia. Linnell era un grabador, retratista y paisajista que admiraba a Blake y lo introdujo en un círculo de jóvenes artistas autodenominados *Ancients*¹⁷⁹. Blake, en esos momentos estaba considerado como una persona desequilibrada, y pocos artistas y comitentes querían que se les relacionase con él, sin embargo, este joven grupo lo consideraba un visionario capaz de iluminar los caminos de la vida. Así que, poco a poco, Linnell fue

¹⁷⁷ Inf. Canto V, vv.4-15.

¹⁷⁸ HUMBERT, Jean, 2003, p.176.

¹⁷⁹ Para saber más *The art of "The Ancients"* de Morton D. Paley.

presentándole a otros posibles comitentes haciendo que recuperase la reputación perdida¹⁸⁰.

Cuando comenzó a componer las ilustraciones para la *Commedia*, Blake ya tenía experiencia en la materia, ya que había realizado los dibujos para ilustrar la Biblia, *El paraíso perdido* de Milton, *El libro de Job*, e incluso su obra poética *El matrimonio del cielo y el infierno*. Blake concebía las ilustraciones que hacía para libros como obras de artesanía fina, exactamente igual que los iluminadores medievales. Y aunque en este caso el resultado de su trabajo dependiese en gran medida de los nuevos procedimientos técnicos, el artista no dudaba en incluir siempre un proceso manual en ellos. Generalmente pintaba en acuarela los grabados, uno por uno, para otorgarle un valor individual y manual, algo que otorgaba una singularidad y exclusividad a cada uno de ellos. De este modo Blake comenzó en 1824 el duro e intenso trabajo que daría como resultado los ciento dos bocetos a lápiz y acuarela inspirados en la *Divina Commedia* de Dante. El segundo paso sería convertir los dibujos en grabados, pero desgraciadamente solo completó siete con la temática de Paolo y Francesca (Inf. V), Ciampolo (Inf. XXII), los diablos golpeándose sobre la brea (Inf. XXI), Agnolo Brunelleschi (Inf. XXVI), Buoso Donati (Inf. XXV), los falsificadores (Inf. XXX) y el episodio de Bocca degli Abati (Inf. XXXII).

Su particular visión del mundo, resultado de su universo interior, le confería un aura misteriosa que se plasmaba en cada una de sus obras. Él mismo exigió en 1810 la libertad de representar su propio mundo imaginario y animaba al resto de artistas a hacerlo y apoyarle, llegando incluso a escribir que si se negaban:

*...ellos son los que salen perdiendo, no yo, y sobre ellos caerá el Desprecio de la Posteridad...*¹⁸¹

Para Blake, ilustrar un libro significaba *comentarlo* e *interpretarlo* a la luz de la propia experiencia creativa y visionaria¹⁸² y por ello sus representaciones son tan diferentes a otras del mismo periodo.

Cuando se habla de William Blake, no solo se pone de manifiesto un caso más de un artista que se decidió a ilustrar libros, sino un pintor que además era poeta y cuya sensibilidad en los versos de Dante estaba muy desarrollada. Sus imágenes eran herencia de las miniaturas de los antiguos manuscritos medievales y se entremezclaban, a su vez, con el característico arcaísmo de sus figuras. Dicho arcaísmo hacía que careciesen casi por completo de elementos característicos individualizantes. Si se centra la atención en figuras como Dante y Virgilio, se aprecia cómo son prácticamente idénticos, no existe ningún elemento que

¹⁸⁰ CASTANEDO, Fernando, 2007, p. 24.

¹⁸¹ HONOUR, Hugh, 1979, p. 256.

¹⁸² DE SANTIS, Silvia, 2011, p. 613.

indique una diferencia de edad o algún detalle específico que induzca a pensar que, por ejemplo, vivieron en épocas diversas. La única diferencia entre ambos es el color del hábito de cada uno, rojo para Dante y azul para Virgilio. Además los personajes poseen rasgos feminizados, algo que Blake solía hacer cuando representaba personificaciones de almas¹⁸³. Según la profesora Francesca Salvadori¹⁸⁴, la ausencia casi completa de caracterización de algunos personajes, se debía a una elección consciente del mismo Blake para dar a los lectores una especie de clave hermenéutica para la comprensión de la *Commedia* para la eternidad. De este modo las criaturas surgidas de la mano de Blake eran “tipos” cuya función no era solo la de representación artística, sino más bien la representación de un concepto más abstracto, la humanidad¹⁸⁵. Blake no distinguía entre los personajes de Dante, Virgilio o Beatrice, así como de beatos o pecadores, sino que trató de representar su historia vital, su pasado como mujeres y hombres.

William Blake trabajó en los diseños para la *Divina Commedia* desde 1824 hasta su muerte tres años después. El mismo día en el que falleció había estado incansablemente centrado en su trabajo, hasta que paró, esbozó un retrato de su esposa, y murió mientras entonaba algunos himnos de alabanza, alegría y triunfo por el final de su vida¹⁸⁶. En una carta escrita a Linnell declaró:

*I am too much attached to Dante to think much of anything else*¹⁸⁷

De los ciento dos diseños en total, setenta y dos están dedicados al Infierno, veinte al Purgatorio y diez al Paraíso. Tras la muerte del artista, todos los diseños pasaron a ser custodiados por Linnell quien, solamente, en alguna ocasión los mostraba a sus amigos más íntimos¹⁸⁸. Los diseños se dieron a conocer al público en general gracias a William Michael Rosetti¹⁸⁹ quien, en 1862 realizó un catálogo de las obras de Blake para acompañar la primera gran biografía del artista *Life of William Blake*, escrita por Alexander Gilchrist¹⁹⁰. La familia Linnell subastó la colección en marzo de 1918 a través de la casa *Christie's* de Londres. En la actualidad los diseños se encuentran dispersas entre *The National Gallery of Victoria* (Melbourne), *The Fogg Museum of Art* (Cambridge), *The Tate Gallery* (Londres), *The British Museum* (Londres), *The City Museum and Art Gallery* (Birmingham), *The Ashmolean Museum* (Oxford) y *The Royal Institution*

¹⁸³ VOLKMANN, Ludwing, 1897, p. 85.

¹⁸⁴ *Università di Torino*.

¹⁸⁵ SALVADORI, Francesca, 1999, p.583.

¹⁸⁶ CASTANEDO, Fernando, 2007, p.26.

¹⁸⁷ GILCHRIST, Alexander, Versión online, p. 379.

¹⁸⁸ SALVADORI, Francesca, 1999, p.574.

¹⁸⁹ 1892-1919. Crítico y escritor inglés, hermano del Prerrafaelita Dante Gabriel Rosetti.

¹⁹⁰ GILCHRIST, Alexander, 1863.

(Cornwall). Sin embargo las placas para los grabados fueron vendidas por la familia Linnell a coleccionistas privados. Hoy en día se conservan en la *L. J. Rosenwald Collection* en la *National Gallery of Art* y en la *Library of Congress* (Washington D.C.)¹⁹¹.

A la vista de las imágenes, queda totalmente claro que Blake no tiene nada que ver con ninguno de los autores que se han visto hasta el momento y que su forma de interpretar los versos de Dante estaba caracterizada por su interpretación personal y sus años de estudio de la *Commedia*. Volkman, uno de los primeros estudiosos en realizar una recopilación sobre las representaciones pictóricas de la *Divina Commedia*, dijo de Blake:

*Così vediamo in Inghilterra, ove il romanticismo non fiorì mai in un senso intensivo come in Germania, nascere dalla scuola d'uno scultore classico, il precursore del simbolismo moderno, il predecessore diretto d'un Rossetti, però nello stesso tempo possiamo constatare come s'incontrassero in Dante*¹⁹².

Blake era un inconformista y un visionario. Sus textos y sus imágenes fueron claramente la expresión de una necesidad, la de resolver las contradicciones de su mente reflejadas en ese universo interior. El lenguaje pictórico utilizado por Blake procedía del amplio conocimiento adquirido a lo largo de los años a través de cientos de libros y obras de las que se había empapado gustoso. Sus figuras están ubicadas en un mundo de ensoñación donde las reglas físicas no se corresponden con las del mundo real, por ello la *Divina Commedia*, y en especial el Infierno suponía un escenario idóneo para que Blake crease a los protagonistas.

Con William Blake se asiste a un fenómeno único en el que el artista acogió en sí mismo la capacidad de expresión poética y artística bajo unos parámetros imaginarios únicos en la época, que influyeron en muchos otros artistas. Esto hace que sus diseños dantescos sean un ejemplo perfecto de reinterpretación del texto, como ya se ha dicho con anterioridad. Al modificar algunos conceptos del texto a la imagen no hacía más que establecer una relación dialéctica que individualizaba y reinterpretaba la obra literaria.

2.2 Francesco Scaramuzza y los frescos de la *Commedia*

Cuando los padres de Francesco Scaramuzza descubrieron las habilidades artísticas de su hijo decidieron, aunque de mala gana, inscribirlo en la Academia de Bellas Artes de Sissa, provincia de Parma. Algunos de los maestros de los que recibió clases fueron Antonio Pasini, único en el uso de la línea y la pincelada; y Biagio Martini, diseñador muy hábil en el uso de los colores. Además,

¹⁹¹ SALVADORI, Francesca, 1999, p.575.

¹⁹² VOLKMANN, Ludwig, 1897, p. 86.

Scaramuzza, era un admirador de Correggio, uno de los grandes pintores del mundo, a pesar de haber vivido casi siempre en Parma y no estar en los principales círculos de arte y cultura a nivel mundial.

El primer contacto de Francesco Scaramuzza con Dante tuvo lugar en 1836 cuando participó en la Exposición milanesa, en el *Palazzo Brera*, con un lienzo titulado *La muerte del Conde Ugolino*. Esta pintura, desgraciadamente hoy perdida, causó un gran interés entre la crítica, lo que animó al artista a ilustrar toda la *Divina Commedia*, quien se puso a trabajar inmediatamente y a esbozar los cartones¹⁹³. A parte de los cartones, llegó un momento para Scaramuzza en el cual le sobrevino una gran motivación por la creación dantesca. Este hecho le llevó a solicitar al barón Vincenzo Mistrali, ministro ducal de finanzas, permiso para historiar los pasillos del *palazzo* donde estaba ubicada la universidad. Mistrali, aceptó la propuesta, con la condición de que decorase una pared de la sala de la biblioteca, en lugar de los pasillos¹⁹⁴. Tras esta primera autorización, datada en 1841, le sobrevinieron tres más para completar el ciclo completo en la sala. Una en 1843, para pintar los frescos de la pared norte; otra en 1843 para decorar la segunda pared de poniente; y finalmente otra en 1846 para ornamentar la bóveda.

En la pared Norte, Scaramuzza representó *El encuentro de Dante y Virgilio con los poetas de la antigüedad: Homero, Ovidio, Horacio y Lucano*; en la pared de poniente, entre las dos puertas principales, *Aristóteles sentado entre la filosófica familia*, seguramente inspirado en *La Escuela de Atenas* de Rafael. Sobre la puerta de poniente está *Dante saliendo de la Selva Oscura*, y sobre la puerta del lado meridional *Dante socorrido por Virgilio*. En la pared oriental, sobre las jambas, *Dante y Virgilio frente a las puertas del Infierno y Caronte*¹⁹⁵.

La bóveda, a su vez, se divide en cinco partes. En el centro, dentro de un espacio octogonal, aparece Dante invocando a las musas mediante una lira. Aparece acompañado por el Genio de la Poesía a la derecha, con un volumen de la Sabiduría, y el Genio Itálico a la izquierda, con un cetro de laurel. En los cuatro espacios restantes aparecen representados: la *Divina Clemencia*, *Lucía exponiendo a Beatrice la voluntad de la Divina Clemencia*, un coro de vírgenes coronadas con flores sobre el fondo de la Cándida Rosa y, finalmente, un coro de ángeles y vírgenes exponiendo su armonía celestial mientras la Divina Clemencia se dirige a Santa Lucía. El artista se decantó por utilizar, en esta ocasión, la técnica de

¹⁹³ GIZZI, Corrado, 1996, p. 289.

¹⁹⁴ GIZZI, Corrado. 1996, p. 189

¹⁹⁵ *Biblioteca Palatina di Parma* (<http://www.bibpal.unipr.it/>). Fecha de consulta: 21/08/2016.

encáustica descrita por Plinio y utilizada en la antigüedad por artistas como Polignoto¹⁹⁶.

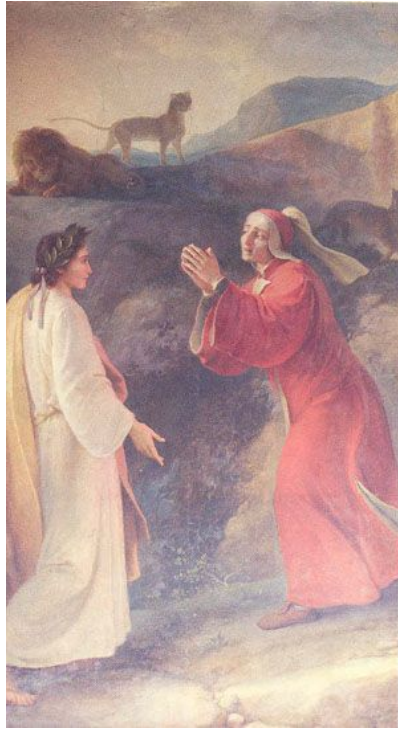


Imagen 31. Francesco Scaramuzza, *Dante soccorso per Virgilio*, 1843, Sala Dante de la Biblioteca Palatina de Parma.

La desarmonía entre los frescos de la bóveda con los de las paredes se debe a la falta de previsión de los encargados de renovar el contrato al artista. De ese modo Scaramuzza, no pudo realizar un programa completo desde el primer momento, sino que iba haciéndolo según le iban realizando nuevos encargos. La empresa dio por finalizada en 1857. En 1944 la Biblioteca Palatina fue duramente bombardeada y los frescos de la *Sala Dante* gravemente dañados, pero restaurados por el artista Camillo Cattani¹⁹⁷.

En cuanto a la serie de ilustraciones sobre la *Divina Commedia*, el artista, dio comienzo a esta tarea en 1838, después de una gran preparación. Desgraciadamente, su esposa, Virginia Mognaschi, falleció un año después, lo que llevó a la interrupción de la tarea. Luigi Carlo Farini, jefe del gobierno ducal en Parma, encargó a Scaramuzza finalizar los diseños dantescos para acompañar a una nueva edición de la *Divina Commedia* que sería presentada en el sexto centenario del nacimiento del poeta. Sus ilustraciones están vinculadas a un estilo romántico que, a pesar de ello, no deja de lado las numerosas referencias al arte clásico. Sus dibujos para la *Commedia* poseen muchas características

¹⁹⁶ GIZZI, Corrado, 1996, p. 290.

¹⁹⁷ GIZZI, Corrado, 1996, p. 291.

artísticas plasmadas en otras de sus obras como la belleza sublime de sus composiciones, así como la armonía resultante de los juegos de luces y sombras.



Imagen 32. Francesco Scaramuzza, *Paolo y Francesca*, 1838-1876, Roma.

El resultado fueron doscientos cuarenta y tres cartones, setenta y tres para el Infierno, ciento veinte para el Purgatorio y cincuenta para el Paraíso. Fueron expuestos por primera vez en 1870 en Parma, aunque la serie no estaba todavía completa. Dos años antes, habían sido presentados los volúmenes respectivos al Purgatorio y el Paraíso de Doré, lo que eclipsó el trabajo de Scaramuzza quien se sintió completamente desolado ante la falta de popularidad de las que gozaron sus ilustraciones¹⁹⁸. Sin embargo, en 1876, quince años después de que se publicase el Infierno de Doré, Scaramuzza terminó completamente sus propias ilustraciones sobre la *Divina Commedia*. A partir de ese momento, se inició una corriente analítica que comparaba ambos artistas y sus representaciones artísticas con el objetivo de decretar cuál de las dos series era la mejor. Uno de estos autores fue Luciano Scarabelli, quien entre 1869 y 1870 en la *Accademia di Belle Arti* de Bolonia realizó una serie de lecciones cuyo objetivo principal era la comparación de las series de Scaramuzza y Doré e intentar demostrar que Scaramuzza era mejor conocedor de Dante, su poesía y personajes.

¹⁹⁸ FAGIOLO, Marcello, 1989, p. 19.

2.3 Dante Gabriel Rossetti, una vida inspirada por *il sommo poeta*



Imagen 33. William Holman Hunt, *Retrato de Dante Gabriel Rossetti*, 1853.

En la segunda mitad del siglo XIX, junto con el eclecticismo académico y las vanguardias realistas, surgió una nueva tendencia pictórica simbólica heredera de algunos conceptos románticos, el Prerrafaelismo, que poco a poco no tardó en hacerse un hueco en la Inglaterra de mediados de siglo. Este nuevo movimiento nació en 1848 con la fundación de la Hermandad Prerrafaelita, de la mano de William Holman Hunt, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti y el hermano de este, William Michael Rossetti. A este grupo se añadieron más tarde el escultor Thomas Woolner, el pintor James Collinson, el literato Frederic George Stephens, Walter Hower Deverell y Charles Allston Collins. Esta hermandad tuvo la fortuna de agrandar al crítico John Ruskin, que valoró sobre todo la pintura de Rossetti. Publicaron una revista llamada *The Germ*, que tuvo una vida muy corta, ya que tan solo se pusieron a la venta cuatro números, de Enero a Abril de 1850¹⁹⁹. Este grupo de artistas se inspiraron en los pintores italianos de la Baja Edad Media y el Alto Renacimiento, motivo por el cual gran parte de su temática está relacionada con historias y leyendas de esos periodos.

Dante Gabriel Rossetti fue uno de los mayores exponentes de este periodo. Si se hace un repaso por toda su producción artística resulta imposible no darse cuenta

¹⁹⁹ HILTON, Timothy, 2000, p. 46.

del enorme influjo que la vida y obra de Dante Alighieri ejerció en el artista. En 1848, cuando Rossetti contaba con tan solo veinte años, escribió una carta a su tío Charles Lyell di Kinnordy, en el que le contaba que dedicaba muchas de sus noches a traducir la *Vita Nova* y que tenía la intención de publicarla acompañada con una serie de diseños²⁰⁰. Este temprano interés fue creciendo con el paso de los años, y mientras que la Hermandad Prerrafaelita inició una corriente artística y de pensamiento vinculado al arte vigente hasta Rafael, Rossetti inició a parte su propia línea artística vinculada al universo dantesco, llegando a convertirse casi en una obsesión. Incluso convirtió a su esposa, Elizabeth Siddal, en una nueva Beatrice a la que inmortalizó en muchas de sus obras, siendo la más memorable la *Beata Beatrix*. Cuando Elizabeth Siddal se suicidó ingiriendo una sobredosis de láudano, después de una depresión provocada por las continuas infidelidades de su esposo, así como por sufrir un aborto natural²⁰¹, Rossetti la continuó representando en muchas de sus obras. De este modo, el pintor, convirtió la tragedia dantesca en su propia tragedia personal. De los cincuenta y cuatro años que duró su vida, al menos cuarenta estuvieron influenciados bajo la obra poética de Dante, especialmente la *Vita Nova*, que no dudó en representar una y otra vez.

Rossetti nació en Londres en mayo de 1828, aunque su familia era de origen italiano. Su padre, Gabriel Rossetti, le inculcó desde pequeño la tradición literaria italiana, lo que influyó enormemente en su producción artística. Rossetti aparte de ilustrar la *Vita Nova* también realizó su correspondiente traducción y comentario al inglés. Fue publicada por primera vez en 1861 junto con las poesías del *Duecento* y fue acogida con gran entusiasmo entre sus amigos, poetas y escritores, aunque sus primeras obras ya habían sido publicadas en *The Germ*. Antes de esto, Rossetti, había gozado de poca fama como escritor de poesías. Pero esta no fue la primera edición de la *Vita Nova* traducida al inglés, ya que Joseph Garrow se adelantó al publicarla en 1848 en la imprenta *Le Monier* de Florencia. Por otro lado, el padrino de Rossetti, Charles Lyell, había realizado una segunda traducción que no llegó a tener la calidad de la primera y no convenció demasiado a su ahijado quien decidió traducirla por sí mismo. En la actualidad la crítica considera la traducción de Rossetti la más óptima de todas las que se han hecho y, en muchas ediciones, todavía se sigue utilizando.

A pesar de su pasión por la literatura y el arte italiano, Rossetti no viajó nunca a Italia, pero tuvo la fortuna de conocer las obras del pasado a través de su compañero de hermandad, Edward Burne-Jones quien realizó numerosos viajes a lo largo de su vida. Gracias a otros artistas y poetas, como William Blake,

²⁰⁰ WOODHOUSE, John, 1984, p. 69.

²⁰¹ CUÉLLAR, Carlos A. 2006, p.36.

Rossetti también se fue sintiendo atraído y fascinado por la mitología antigua y medieval, algo que le sirvió también de inspiración para sus obras de arte. Todo su arte posee un matiz literario y prácticamente todas sus pinturas, sin contar los retratos, tienen una temática ligada a la mitología o la literatura. Su arte nacía de un trance creativo que se entremezclaba con un sentimiento onírico, algo que dio como resultado obras artísticas con matices sensuales y espirituales al mismo tiempo, es como el descubrimiento del inconsciente humano. Las obras literarias de Dante, así como el ciclo artúrico y los poetas primitivos fueron una inagotable fuente de inspiración para el artista, que le permitió desarrollar de forma libre su interpretación de la vida y los sentimientos.

A finales de los años cuarenta y durante toda la década de los cincuenta, Rossetti, tras haber estudiado a fondo el ciclo dantesco, comenzó a realizar sus estudios para los cuadros inspirados en la *Vita Nova*. Era muy perfeccionista con este tema, realizó una gran cantidad de estudios y bocetos, y compuso diversas pinturas sobre el mismo tema, siendo casi siempre Beatrice la protagonista principal. Rossetti heredó de su padre el amor por la poesía italiana, en especial de Dante. En el prefacio que realizó para la traducción *The early italian poets* (Londres, J. M. Dent & E. P. Dutton, 1915) escribió:

...todo alrededor mío estaba impregnado de la influencia del gran florentino, tanto que, habiéndolo siempre considerado como un elemento natural, inevitablemente, yo también fui creciendo atraído por su órbita...

Entre sus numerosas obras vinculadas a la poesía de Dante creó dos versiones inspiradas en Paolo y Francesca, situados en el segundo círculo del Infierno, donde moran los lujuriosos. En ambas versiones, Rossetti dividió el espacio en tres partes para ilustrar, en primer lugar el beso que condujo a la muerte a los amantes cuando fueron descubiertos por el marido de Francesca y hermano de Paolo. En la representación central aparecen Dante y Virgilio cogidos de la mano y con gesto angustiado ante el relato que les narra Francesca, que aparece junto con Paolo, en el espacio lateral derecho, inmersos en la vorágine infernal y abrazados. La primera de las versiones tardó seis años en concluirse, fue iniciada a finales de 1849 y terminada en 1855, ya que en el mismo periodo, el artista estaba llevando a cabo numerosos encargos de Ruskin²⁰². La segunda de las versiones tuvo una ejecución mucho más breve y está fechado en 1862, aportando ligeras variaciones con respecto a la primera. Entre ellas destaca el fondo del primero de los paneles donde están besándose los amantes, donde el autor decidió colocar un ventanal cuadrado cambiándolo por el circular que aparece en la primera versión.

²⁰² GIZZI, Corrado, 1984, p. 170.



Imagen 34. Dante Gabriel Rossetti, *Paolo e Francesca*, 1849-1855, Tate Gallery, Londres.



Imagen 35. Dante Gabriel Rossetti, *Paolo e Francesca*, 1862, Trustees of the Cecil Higgins Art Gallery, Bedford.

Su vida estuvo también marcada por su esposa, Elisabeth Siddal, quien había servido de modelo para muchas de las obras de la Hermandad Prerrafaelita hasta que se casó con Rossetti en 1860. A partir de ahí pasó a ser la modelo exclusiva de su marido quien la transformó en la nueva Beatrice, naciendo así, el paralelismo entre las vidas del florentino y el pintor.



Imagen 36. Dante Gabriel Rossetti, *Retrato de Elisabeth Siddal*, 1854, Ashmolean Museum.

Desde que en 1849, Lizzie, como era llamada familiarmente, dejase su puesto de ayudante de modisto de sombreros, para convertirse en modelo de la Hermandad Prerrafaelita, su vida cambió por completo. Junto con sus nuevos compañeros pudo desarrollar una discreta obra poética y pictórica, que probablemente se vio ensombrecida por la de su esposo, Dante Gabriel Rossetti, con quien había contraído matrimonio en 1860. William Michael Rossetti, hermano de Dante Gabriel, describió de esta forma a su cuñada:

*Elizabeth was truly a beautiful girl; tall, with a stately throat and fine carriage, pink and white complexion, and massive straight coppery-golden hair. Her large greenish-blue eyes, large-lidded, were peculiarly noticeable. I need not, however, here say much about her appearance, as the designs of Dante Rossetti speak for it better than I could do. One could not have seen a woman in whose whole demeanour maidenly and feminine purity was more markedly apparent. She maintained an attitude of reserve, self-controlling and alien from approach. Without being prudish, and along with a decided inclination to order her mode of life according to her own liking, whether conformable or not to the views of the British matron, she was certainly distant*²⁰³

Al parecer su pálida tez, sus ojos grandes y verdosos y su larga melena cobriza hicieron que se fijase un nuevo canon de belleza que se alejaba del virginal prototipo victoriano. De este modo, muchos miembros de la Hermandad Prerrafaelita la inmortalizaron en sus obras. Curiosamente, quizás, la que más impacto haya tenido en la crítica artística haya sido la *Ofelia* de John Everett Millais.

²⁰³ Transcripción del documento "Dante Rossetti and Elizabeth Siddal", publicado en 1903 en *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, y escrito por William Michael Rossetti (<http://www.rossettiarchive.org>). Fecha de consulta 21/08/2016.



Imagen 37. John Everett Millais, *Ofelia*, 1851, Tate Gallery, Londres.

En esta pintura se pone de manifiesto no solo la belleza de la que se habían prendado los miembros de la Hermandad Prerrafaelita, sino la profesionalidad y respeto que sentía Elizabeth por el arte, ya que casi le cuesta la vida. Posaba en una bañera calentada con velas, cuando al cabo de un tiempo las candelas se apagaron y el agua se fue enfriando poco a poco. Millais, absorto en la pintura, no se dio cuenta y la modelo no dijo nada, lo que le provocó una pulmonía que casi la llevó a la tumba.

Pero, tras el matrimonio de Elizabeth con Rossetti, esta pasó a ser modelo exclusiva de su marido, lo que hizo que sus posados fueran más exclusivos. Rossetti la convirtió en mito y símbolo de su deseo y de lo eterno femenino, hecho muy relacionado con la Beatrice dantesca. Pero al igual que Dante, Rossetti también experimentó el tormentoso dolor de la muerte de la persona querida. La pena del poeta por la pérdida de su esposa sumió a Rossetti en una gran depresión. Sin embargo, en su legado, Elizabeth dejó a su esposo un gran número de pinturas y estudios en los que representaba a Beatrice. Con el tiempo, el artista encontró nuevas musas a las que convirtió en amantes: Fanny Cornforth, Annie Miller o la prometida de Hunt que rompió su compromiso al enterarse de la infidelidad, así como la esposa de su socio William Morris, Jane Burden. A todas ellas las retrató en muchas de sus obras, y algunas hicieron de modelo como Beatrice, dando paso a una nueva figuración de la musa del poeta. Si con Elizabeth Siddal se observaba a un ser delicado pero singular, con cabellera rojiza y ojos claros, a partir de ahora una nueva Beatrice, mucho más salvaje y exótica hará su aparición.

Jane Burden fue la musa que, tras la muerte de Lizzie, ocupó el corazón y los lienzos de Rossetti, convirtiéndose en la nueva Beatrice. Su suerte cambió cuando tenía dieciocho años y fue a ver una representación teatral donde coincidió con Dante Gabriel Rossetti y Edward Burne-Jones que por aquel entonces estaban trabajando en unos murales en Oxford con temática vinculada al Ciclo Artúrico. Nacida en el seno de una familia pobre, Jane comenzó a trabajar como limpiadora hasta que fue descubierta por la Hermandad Prerrafaelita y su suerte cambió por completo. A partir de ese momento, su belleza salvaje y exótica, que se alejaba por completo del canon de belleza victoriano, más relacionado con mujeres delicadas y angelicales, le valió un puesto de honor entre los componentes del grupo que la convirtieron en una de sus musas principales, haciéndola eterna gracias a sus pinturas más icónicas.

En 2014 la Galería de Arte *Lady Lever* de Liverpool para conmemorar el centenario de la muerte de Jane, llevó a cabo una exposición titulada *Rossetti's Obsession: Images of Jane Morris*²⁰⁴. Allí se reunieron las piezas más simbólicas realizadas por Rossetti que tenían como principal objeto de representación a Jane, ensalzando su figura como musa principal del pintor tras la muerte de Elizabeth Siddal, y auténtica embajadora de la belleza prerrafaelita. El pintor y la musa tuvieron un romance intermitente que duró varios años. Rossetti mitificó a Jane en cada una de sus obras transmitiendo al espectador ese misterio que representa la cruda belleza de la musa.



Imagen 38. John Robert Parsons, Fotografía de Jane Morris, 1865.

²⁰⁴ <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/>. Fecha de consulta: 21/08/2016.

Mientras que posaba para una pintura de Morris inspirada en Isolda, este se enamoró perdidamente de ella y le pidió matrimonio. Gracias a este compromiso, Jane pudo ascender en la escala social y recibir una esmerada educación de la que se había visto privada dada la pobreza que vivía en casa de sus padres. La inteligencia de Jane hizo que devorase libros en poco tiempo y se interesase por el arte y la cultura. Sin embargo, a día de hoy, se la recuerda por haber interpretado distintos papeles a la hora de posar para los componentes de la hermandad. Rossetti la visualizó e inmortalizó con distintos personajes femeninos relacionados con el universo dantesco, desde Beatrice hasta Pia de' Tolomei, pasando por la *donna della finestra*.

Hizo de Beatrice en numerosas ocasiones a partir de la muerte de Elizabeth Siddal en 1862, cuando Rossetti necesitaba una nueva musa que interpretase a la Bice de Dante. Se la encuentra con facilidad, debido a sus destacables rasgos en *El Saludo de Beatrice* de 1859, así como en la segunda y tercera versión de la *Muerte de Beatrice* realizadas entre y 1869-1872 y 1880, respectivamente. Además, también protagoniza la pintura *Tantto Gentile* datada entre 1880 y 1881.



Imagen 39. Dante Gabriel Rossetti, Detalle de *El saludo de Beatrice*, 1859, *National Gallery of Canada*, Ottawa.

Rossetti también realizó tres retratos de Beatrice con su rostro, vistos anteriormente. Dos de ellos, *El saludo de Beatrice* (1869) y *Jane Morris como Beatrice* (1869-1872), son prácticamente idénticos. Más tarde, en 1879, realizó un tercero. Como se ha mencionado al inicio, Dante Gabriel Rossetti no solo tomó a Jane Morris como modelo para Beatrice, sino que también le sirvió para representar dos personajes más vinculados al universo creativo de Dante Alighieri.

El primero de estos personajes también aparece en la *Vita Nova* y es la llamada *Donna della finestra*. A la muerte de Beatrice, Dante encontró consuelo en una enigmática mujer que lo observaba desde una ventana, esta contemplación apareció en un momento difícil para el poeta, y aliviaba temporalmente su aflicción por su amor perdido, Beatrice. Quizás, Rossetti también tomó a Jane Morris como símbolo de la llamada mujer de la ventana, ya que apareció justo en el momento que más difícil para el artista, la pérdida de su esposa Elizabeth. Esta presencia reconfortante que Rossetti encontró en Jane dio como fruto esta representación, precedida por numerosos estudios. En ella se puede apreciar a una hermosa mujer con el rostro de Jane apoyada con los brazos en lo que, se puede intuir, que es la repisa de una ventana poblada por numerosa vegetación.



Imagen 40. Dante Gabriel Rossetti, *La Donna della finestra*, 1879, Fogg Museum of Art, Universidad de Harvard.

Siguiendo la cronología de los bocetos, al parecer Rossetti inició el proyecto de esta pintura en 1870 con el siguiente estudio en pastel. el autor ha omitido toda la vegetación a excepción de un par de hojas. Al parecer el reto de Rossetti era la figura de la misteriosa *donna della finestra* a través de la presencia de Jane Morris. El autor, tenía la intención de realizar una segunda versión prácticamente idéntica a la primera, de hecho comenzó a componerla pero la dejó inconclusa en 1881, un año antes de su muerte. Sin embargo, le dio tiempo a terminar el rostro y las manos, lo que da una idea del aspecto que podía tener. La fuerza del rostro de Jane es la misma que se observaba con anterioridad y hace que su mirada sea un enigma constante.



Imagen 41. Dante Gabriel Rossetti, Estudio para *La Donna della finestra*. 1870, Galería de Arte Bradford.

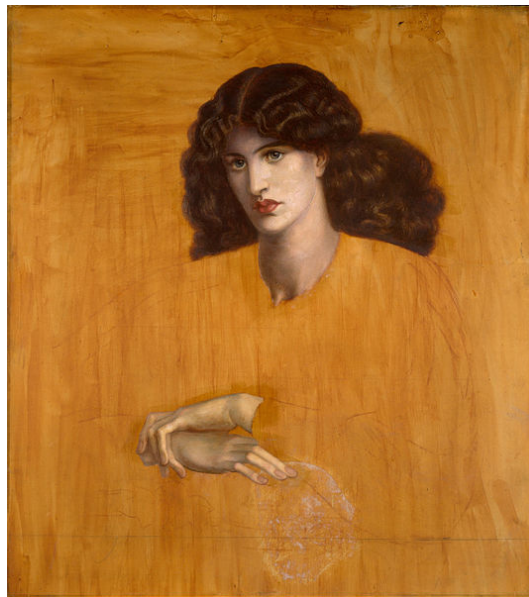


Imagen 42. Dante Gabriel Rossetti, *La Donna della finestra (The lady of Pity)*, 1881, Birmingham Museum and Art Gallery.

Otra de las mujeres vinculadas al mundo figurativo de Dante, es Pia de' Tolomei, a la que se encuentra en el canto V Purgatorio, dentro de la *Divina Commedia*. A pesar de que Rossetti sintió cierta debilidad por la obra juvenil dantesca, no dejó indiferente a nadie su representación de Pia realizada entre 1866 y 1870. La historia de Pia de' Tolomei es uno de los momentos más famosos de toda la *Divina Commedia*, a pesar que dure pocos versos. Cuando Dante accedió a la cornisa donde están las almas que han muerto por violencia, se encontró con Pia

de Siena, de la que se conoce que fue desposada con Paganello Panochieschi, señor del castillo della Pietra en la Maremma sienesa. Al parecer, Paganello tenía intención de casarse con Margarita Aldobrandeschi, por lo que decidió asesinar a Pia arrojándola por una ventana, no sin antes haberla encerrado durante un tiempo en una torre sin apenas agua y comida²⁰⁵.

Rossetti, con esta pintura, probablemente estuviese haciendo ver al mundo como Morris encerraba a Jane y no dejaba que posase para otros miembros de la hermandad. De hecho, Jane también le sirvió de modelo para *Proserpina* (1874), quien según la mitología estaba en el Hades contra su voluntad.



Imagen 43. Dante Gabriel Rossetti, *Pia de' Tolomei*, 1868-1880, Spencer Museum of Art, The University of Kansas.

La figura de Jane, destaca una vez más por su enorme proporción, de hecho el cuello aparece en un escorzo casi imposible de sostener. Al parecer, la representación está ubicada en lo alto de una torre con almenas donde se puede ver a Pia en un primer plano con actitud. Rodeada de una triste vegetación, en la que no se aprecia ni una sola flor, Pia acaricia su anillo de bodas, probablemente recordando tiempos mejores. La acompaña un libro con un rosario y algunas hojas sueltas, al parecer cartas. Justo al lado, un reloj solar que ya había aparecido en numerosas ocasiones en las representaciones de Rossetti, marcando el tiempo

²⁰⁵ "Pia de' Tolomei", en *Enciclopedia Dantesca Treccani*. Fecha de consulta: 21/08/2016.

y, en este caso, la temprana muerte. Se cree que los cuervos negros volando simbolicen el poema *Sunset Wings*²⁰⁶, compuesto en 1871.

Finalmente Jane también posó para Rossetti como Giovanna, una de las acompañantes de Beatrice. La primera de estas versiones es un estudio a tiza realizado en 1878 y en el que aparece Jane Morris esbozada y cuyas únicas partes completas son la cabeza y las manos. Fue el armador griego, Constantine Jonides, quien estando en el estudio de Rossetti descubrió el pastel y rogó al artista que realizase la versión al óleo de la misma²⁰⁷. Jane Morris aparece sentada sobre un sicomoro sujetándose con la mano derecha, mientras que con la izquierda porta una madreselva y apoya su mano sobre un libro abierto. La madreselva en la época victoriana era un símbolo del amor, y probablemente aluda a la relación que mantenía con Rossetti. La modelo viste de verde y mira hacia el horizonte con un cierto aspecto melancólico, podría ser por el fallecimiento de su estimada amiga Beatrice. El título original de la obra iba a ser *Monna Primavera*, aludiendo a Giovanna, pero finalmente Rossetti se decidió por *El sueño con ojos abiertos*. Toda la representación está rodeada y protagonizada por la frondosa vegetación de la cual se sirve la modelo para introducirse en ella, es como si formase parte de ese espacio vegetal. Rossetti, sintió predilección por esta obra, y por ello llegó a componer un soneto:

*The thronged boughs of the shadowy sycamore
Still bear young leaflets half the summer through;
From when the robin 'gainst the unhidden blue
Perched dark, till now, deep in the leafy core,
The embowered throstle's urgent wood-notes soar
Through summer silence. Still the leaves come new;
Yet never rosy-sheathed as those which drew
Their spiral tongues from spring-buds heretofore.*

*Within the branching shade of Reverie
Dreams even may spring till autumn; yet none be
Like woman's budding day-dream spirit-fann'd.
Lo! tow'rd deep skies, not deeper than her look,
She dreams ; till now on her forgotten book
Drops the forgotten blossom from her hand*²⁰⁸

²⁰⁶ *Pia de' Tolomei*. Spencer Museum of Art, The University of Kansas (<http://www.spencerart.ku.edu/>). Fecha de consulta: 26/08/2016.

²⁰⁷ GIZZI, Corrado, 1984, p. 200.

²⁰⁸ GIZZI, Corrado, 1984, p. 200.



Imagen 44. Dante Gabriel Rossetti, Estudio para *El sueño con ojos abiertos*, 1878, Ashmolean Museum, Oxford.



Imagen 45. Dante Gabriel Rossetti, *El sueño con ojos abiertos*, 1880, Victoria and Albert Museum, Londres.

Fanny Cornforth fue otra de las modelos más míticas de Rossetti, y aunque nunca posó como Beatrice Portinari, fue inmortalizada por representar a Monna Vanna, querida durante muchos años por el poeta Cavalcanti. Como se ha observado con

anterioridad, Giovanna, aparece en varios episodios de la *Vita Nova* acompañando a Beatrice. La pintura muestra a Fanny Conforth sentada rodeada de una atmósfera opulenta y rica, destacada por joyas, flores y ricos ropajes. Al ser Rossetti un perfecto conocedor de la poesía dantesca, no debe de extrañar que también preste atención a personajes secundarios del *libello*



Imagen 46. Dante Gabriel Rossetti, *Monna Vanna*, 1866, Tate Gallery, Londres.

2.4 Gustave Doré, fidelidad y precisión en sus ilustraciones dantescas

Con casi toda probabilidad las ilustraciones realizadas por Gustave Doré para la *Divina Commedia* de Dante sean a día de hoy las más conocidas y difundidas desde su creación, hace casi ciento cincuenta años. El poema acompañado por estas ilustraciones ha protagonizado cerca de doscientas publicaciones a lo largo de todo el mundo²⁰⁹. Doré era un gran ilustrador y tuvo la oportunidad de realizar imágenes que acompañaron a grandes obras de la literatura universal, entre las que destacan, a parte de la *Commedia*, títulos como *El paraíso perdido* de John Milton o *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. El hecho de incluir el poema de Dante en este listado indica la importante consideración que se tenía a la *Commedia* en la Francia del momento. Aunque, la obra de Dante realizó su entrada en Francia a finales del siglo XIX de la mano de algunos alumnos de Jacques-Louis David como Anne Louis Girodet-Trioson, Louis Gauffier, o Fortuné Dufau. Estos artistas conocieron a Dante gracias al contacto con un grupo de artistas británicos afincados en Roma. Llegaron a exponer

²⁰⁹ AUDEH, Aida, 2009, p. 125.

algunas obras inspiradas en esta temática, como *La muerte de Ugolino* que fue exhibido en el Salón del año 1800.

Con el paso de los años la obra de Dante comenzó a ser más conocida y muchos artistas se sentían casi obligados a inspirarse en su obra poética para realizar sus representaciones artísticas. De ese modo, Dante fue trascendiendo a la cultura francesa del siglo XIX influyendo en algunas obras literarias de la época, así como en muchos artistas. Este influjo dio lugar a numerosas traducciones de la *Commedia* al francés, estudios críticos, periódicos y revistas especializadas, así como más de doscientas obras de pintura y escultura en el periodo comprendido entre 1800 y 1930²¹⁰. Fue en este momento cuando Gustave Doré decidió hacer su aportación personal al universo de la *Divina Commedia*. Comenzó con la primera de las cánticas, el Infierno, financiada por él mismo y publicada por primera vez en 1861. Dado el gran éxito que tuvo este volumen, no tardó en encontrar un editor que se encargase de los costes del Purgatorio y el Paraíso que fueron publicados en un mismo volumen en 1868.

Quizás Gustave Doré no conoció la fama a través de sus pinturas, pero sí de sus libros ilustrados, ya que pocos artistas llegaron a gozar de la fama en vida gracias a la *Divina Commedia*. El artista evocó de forma muy precisa cada uno de los versos del poeta y sus láminas recibieron unas notables críticas en la época, sirviendo de inspiración para muchos artistas a la hora de realizar sus propias versiones. No hay más que echar un vistazo a la serie de grabados realizada por Yan D'Argent en 1879 para la *Commedia* donde se aprecia con claridad la notable influencia ejercida por Doré a la hora de componer las figuras y en el drama de las composiciones. Además la degradación de los colores.

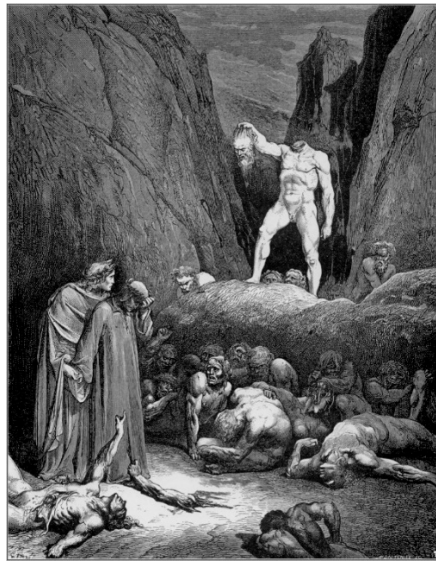


Imagen 47. Gustave Doré, *Bertrán de Born*, 1861, Estrasburgo.

²¹⁰ *The World of Dante* (<http://www.worldofdante.org/>). Fecha de consulta 24/08/2016.

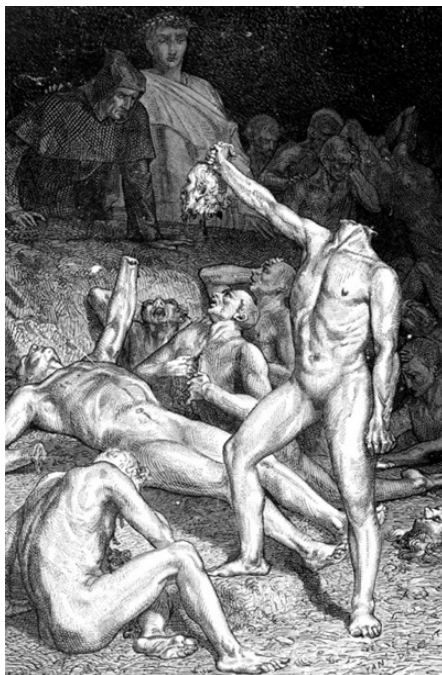


Imagen 48. Yan D'Argent, *Beltrán de Born*, 1879, París.

Gracias a Doré y sus ilustraciones, la figura de Dante como poeta comenzó a representarse cada vez más en escultura. Hasta ese momento se había realizado algún que otro busto en el cual se representaba al poeta de un modo imparcial. Pero gracias a la visión de Doré de Dante como un hombre temeroso, vengativo o cauto, dependiendo del pasaje, esta nueva forma de representar pasó directamente a la escultura. Así también y de este modo, la expresividad en la figura de Dante de las ilustraciones de la *Commedia* se hizo cada vez más cotidiana. Como resultado, el espectador ya no se encuentra ante una figura sin vida, sino ante una persona en cuya cara se reflejaban los sentimientos que el poeta intentaba trasladar al lector a través de sus versos.

Además gracias al protagonismo que Doré dio a algunos episodios, se multiplicaron la representación de otros episodios que hasta el momento no habían tenido mucha importancia como la figura de Matelda o el suicidio de Pier della Vigna. La influencia que tuvieron este conjunto de láminas llegó no solo a la cultura popular y al imaginario colectivo, sino que también conquistó los decorados de una película basada en la *Divina Commedia* donde los fondos y las composiciones se tomaron directamente de los grabados de Doré²¹¹. Un ejemplo se encuentra en el canto X del Infierno, cuando Dante y Virgilio acceden al territorio de los herejes y encuentran a Farinata degli Uberti. En la composición de Doré, los peregrinos se encuentran de pie frente a la tumba ardiente e Farinata,

²¹¹ La película, titulada *Inferno*, se estrenó en 1911 y estaba dirigida por Giuseppe de Liguoro, Francesco Bertolini, Adolfo Padovan.

mientras que hablan sobre asuntos políticos, mientras la tumba está plagada de llamas.

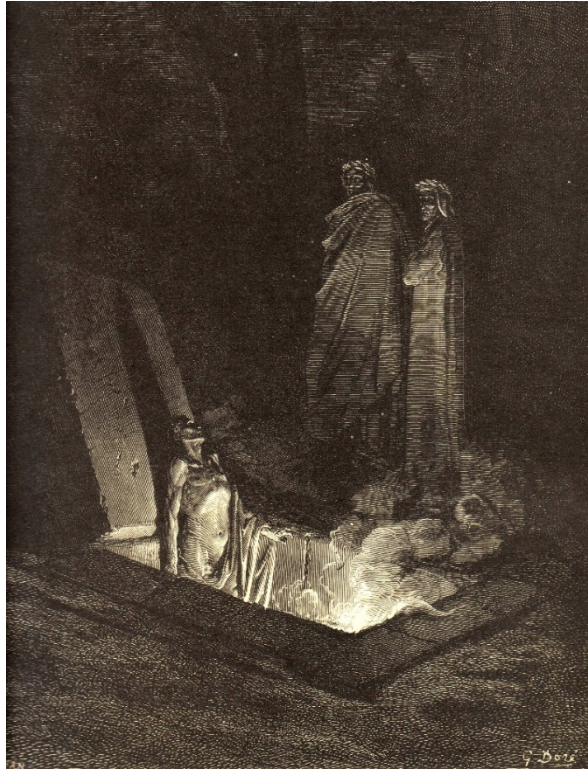


Imagen 49. Gustave Doré, *Dante, Virgilio y Farinata Degli Uberti*, 1861, Estrasburgo.

En el fotograma, aunque la composición varía ligeramente los elementos principales se mantienen. Si se hace una breve comparativa, son evidentes las semejanzas. Los personajes visten del mismo modo. Esto, en el caso de Dante, no es una novedad, ya que generalmente suele reconocérsele por su característico ropaje. Sin embargo Farinata lleva el torso desnudo en ambas imágenes, tan solo lo cubre un harapo blanco que le cuelga del hombro. Virgilio, por su parte, lleva una toga cruzada cuyos pliegues están muy pronunciados en ambas imágenes. En cuanto al resto de elementos, la tumba abierta y ardiente, característica de este pasaje del Infierno, está presente en ambas representaciones, así como la atmósfera humeante.



Imagen 50. Giuseppe de Liguoro, Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Fotograma de *Inferno*, 1911, Milán.

En 2007 se eligieron las ilustraciones de Gustave Doré para la *Divina Commedia* como telón de fondo para la ópera *La Divina Commedia, l'uomo che cercava l'amore* compuesta por Marco Frisina y con libretto de Gianmario Pagano. Esta ópera es un espectáculo de los sentidos que no solo sigue fielmente el texto dantesco acompañado por una refinada música, sino que tanto la escenografía, composición y estética en general está fuertemente influenciada por Doré. Uno de los pasajes donde mejor se puede apreciar este hecho, es en la historia que se relata en el canto XIII del Infierno donde se encuentran los suicidas, entre los que destaca Pier della Vigna.



Imagen 51. Marco Frisina, Fotografía de *La Divina Commedia, l'uomo che cercava l'amore*, 2007, Roma.

Tal y como se puede apreciar en la imagen, se ha escogido claramente el paisaje y el entorno diseñado por Doré para las ilustraciones y a partir de ahí se ha creado el resto de escenografía.



Imagen 52. Gustave Doré, *El bosque de los suicidas*, 1861, Estrasburgo.

Pero la influencia de los grabados de Gustave Doré para la *Divina Commedia* no termina aquí, ha llegado incluso a puntos tan insospechados como una línea de mobiliario doméstico creado por los diseñadores holandeses Niels Van Eijk y Miriam van der Lubbe. Esta línea está compuesta por un sillón y una lámpara realizados de polipropileno.

Las tallas se cortan en primer lugar a partir de un láser para más tarde terminar los detalles a mano. Este sistema permite trasladar dibujos digitales a distintos materiales. El trasladar algunas escenas de la *Divina Commedia* de Doré a mobiliario moderno era el objetivo de los diseñadores, tenían en mente yuxtaponer imágenes creadas en un contexto antiguo a partir de sistemas artesanales a un proceso de elaboración moderno donde las nuevas tecnologías, así como los materiales escogidos, fueran el lienzo en blanco.



Imagen 53. Niels Van Eijk y Miriam van der Lubbe, Lámpara inspirada en la *Divina Commedia* de Gustave Doré, 2008, Milán.



Imagen 54. Niels Van Eijk y Miriam van der Lubbe, Diván inspirado en la *Divina Commedia* de Gustave Doré, 2008, Milán.

2.5 Simeon Solomon y su aportación al universo artístico de Dante



Imagen 55. Frederick Hollyer, *Retrato de Simeon Solomon*, 1866, Victoria and Albert Museum.

El vínculo que unía al artista Simeon Solomon con Dante Alighieri, fue, sin lugar a dudas, la influencia que ejerció el círculo prerrafaelita en su obra. Solomon nació el 9 de octubre de 1840 en el seno de una familia media judía con tendencias artísticas. Su madre, Kate Levy Solomon, era pintora de miniaturas y varios de sus hermanos y hermanas se dedicaron también al mundo del arte. Simeon recibió, en primera instancia, clases de su hermano Abraham quien le ayudó a familiarizarse con las técnicas básicas. Posteriormente fue admitido en la Royal Academy Schools. Poco a poco fue codeándose con otros pintores hasta que se introdujo poco a poco en el círculo prerrafaelita, llegando a formar parte de la hermandad.

En sus inicios, las pinturas y dibujos realizados por Solomon tenían una temática muy vinculada al Antiguo Testamento y a escenas cotidianas judías, sin embargo, con los años, su visión se amplió tomando también influencias y tendencias propia de los prerrafaelitas. Solomon, sin embargo, no se dejó tanto influenciar por el mundo medieval, que también, sino que tomó una dirección más vinculada al mundo oriental. Pese a ello, tuvo la ocasión de dedicar a lo largo de su obra cinco composiciones relativas a Dante Alighieri como poeta, así como su obra literaria²¹².

Quizás el más conocido de todos ellos es el ya comentado *Primer encuentro de Dante y Beatrice* datado entre 1859-1863. Sin embargo hay cuatro dibujos más que

²¹² Para realizar esta afirmación se ha consultado el *Simeon Solomon Research Archive* donde figura un elenco con todas sus obras, así como estudios y ubicación de las mismas.

son mucho menos conocidos. Todos ellos son retratos de Dante a excepción de uno de Beatrice que, desgraciadamente, no se ha podido encontrar ninguna imagen, ya que pertenece a una colección privada. Lo poco que se conoce de él es un dibujo realizado en tinta marrón y negra sobre papel y que está datado en 1860.

De 1892 es otro dibujo, esta vez un retrato del poeta Dante Alighieri bastante idealizado, que choca con otras representaciones y retratos del poeta que existen que no lo favorecen tanto. Como se ha mencionado anteriormente, el retrato más fiable que hay que fue el que realizó el pintor Giotto, ya que es el único que se realizó durante la vida del poeta donde no aparece idealizado según conceptos clásicos, pero donde tampoco se muestran otras características faciales que han pasado al imaginario colectivo, como son la enorme nariz aguileña, así como el mentón muy pronunciado. El dibujo realizado por Solomon a lápiz sobre papel, muestra al poeta de perfil con su indumentaria típica, así como con la corona de laurel, símbolo de los poetas. Aunque el autor ha decidido idealizar su rostro, mantiene sus atributos característicos para hacerlo reconocible.



Imagen 56. Simeon, Solomon, *Dante Alighieri Profeta*, 1892.

El último de los retratos del poeta es también un dibujo a lápiz realizado en 1905, mismo año del fallecimiento del artista que había sufrido diversos problemas producidos por su adicción al alcohol.



Imagen 57. Simeon Solomon, *Dante Alighieri, Divino Poeta. Firenze-Ravenna, 1905.*

En este caso la figura del poeta aparece mucho más semejante a la que los artistas nos tienen acostumbrados. Está menos idealizado y más difuminado. El rostro es la única parte del dibujo que aparece perfectamente sombreada y terminada, el resto está más bosquejado. El artista pintó este retrato de Dante el mismo año de su fallecimiento, cuando estaba enfermo a causa de los problemas que el alcoholismo le había producido. Este sentimiento de enfermedad se plasma perfectamente en el rostro de Dante que aparece triste y cabizbajo, al parecer por otra enfermedad, la que le provocaba el sentimiento amoroso. Esta relación entre artista y poeta queda perfectamente reflejada en el rostro de Dante.

2.6 Élisabeth Sonrel, pionera en la representación dantesca

Élisabeth Sonrel es conocida por su trabajo artístico vinculado al *Art Nouveau* francés, ya que supone gran parte de su obra. Comenzó su formación artística de la mano de su padre, Nicolas Stéphane Sonrel, quien también era pintor. Para continuar sus estudios artísticos marchó a París donde fue alumna de Joseph

Lefebvre²¹³ en la Académie Julian²¹⁴. Tras su etapa parisina marchó a Florencia y Roma donde tuvo la oportunidad de conocer el arte y la cultura italiana, incluido el poeta Dante Alighieri. Este viaje, unido al hecho de su descubrimiento de los pintores pertenecientes al círculo prerrafaelita generó un cambio en su pintura. A partir de este momento, sin dejar de lado sus característicos elementos simbolistas y su estética vinculada al *Art Nouveau*, sus fuentes artísticas se ampliaron. Desde entonces Sonrel bebió de las fuentes clásicas, así como de los mitos medievales, vinculados principalmente al ciclo artúrico, así como temas bíblicos y mitológicos. En este nuevo y amplio abanico que se abría ante sí también hubo lugar para algunas representaciones artísticas vinculadas al imaginario dantesco, tal y como se ha podido observar en los anteriores capítulos.

La mayoría de su arte se centró en la representación de la mujer, ya sea como alegoría o como personaje literario. Su estilo modernista hacía que se destacase entre otros compañeros de profesión que la encontraban superficial. Sin embargo, Élisabeth, supo desarrollar un arte propio que la caracterizaba y que bebía directamente de fuentes literarias clásicas y medievales. En este caso las mujeres representadas por la artista no son mujeres fatales como se encuentran en las numerosísimas obras de Rossetti, pero tampoco son inmaculadas delicadas herederas del arte victoriano. Sus mujeres son hermosas, bellas y agradables de ver, pero no están encorsetadas en uno u otro flanco. De ese modo la artista otorgó naturalidad al cuerpo de la mujer y la alejó de los estereotipos tan presentes en la cultura y la sociedad de la época. La mujer ya no era un ángel virginal, pero tampoco una mujer fatal voluptuosa con la cabellera rojiza que representaba la tentación y el pecado. Estas mujeres fatales que se han ilustrado en muchas ocasiones, la mayoría de veces no eran reales, sino que formaban parte de un imaginario masculino que no se correspondía con la natural realidad²¹⁵. Las mujeres de Sonrel representaban un arte igualitario a través de la normalidad y naturalidad de la figura femenina. Esto se aprecia claramente en la ya comentada imagen sobre el retrato de Beatrice, donde la musa de Dante, aparece retratada con una naturalidad que atrae al espectador.

Desgraciadamente sobre esta autora hay muy poca información al alcance de los estudiosos, ya que la mayor parte de su obra está en colecciones privadas lo que dificulta enormemente su investigación.

²¹³1836-1911. Pintor de carácter academicista profesor de l' École des beaux-arts y de la Académie Julian.

²¹⁴ Academie Julian (<https://sites.google.com/site/academiejulian>)

²¹⁵ Élisabeth Sonrel (<http://www.artedelledonne.com>)

2.7 Vittorio Grassi y sus ilustraciones para la edición de 1921 de la *Vita Nuova*

Vittorio Grassi fue uno de los tantos pintores cuya obra no ha sido suficientemente estudiada y sin embargo merece serlo por su excepcional estética y técnica. La bibliografía existente se encuentra sobre todo en catálogos de exposiciones y en artículos de revistas especializadas como *Metamorfosi* o *Il meridiano di Roma*²¹⁶. Tras acabar sus estudios clásicos, comenzó a tomar apuntes de los paisajes en la campaña romana y así se convirtió en un pintor autodidacta. Más tarde destacó como fundador y docente de la Facultad de Arquitectura de Roma. Además también realizó diversas escenografías teatrales e incluso creó las vitrinas que se encuentran en la iglesia romana de San Pietro e San Paolo en EUR²¹⁷ y además colaboró como ilustrador en la *Enciclopedia Italiana Treccani*. Sus obras fueron definidas como “cuadros de ideas”, ya que se intercalaban elementos religiosos y alegóricos, con misticismo medieval y elementos arquitectónicos que ensalzaban la grandeza romana del pasado.

Su versatilidad le llevó a tratar diversos temas, incluido la ilustración de libros. Entre todas las series de ilustraciones que realizó, destaca, sin lugar a dudas, la *Vita Nova*, realizada a partir de un gusto medievalizante. Para ello estudió los lugares de Florencia en los que vivió Dante e incluso tomó notas sobre mobiliario de la época, para luego plasmarlo en esta obra. Su primera relación artística con Dante llegó en 1917 cuando el *Istituto d'arti grafiche di Bergamo* le encomendó la tarea de ilustrar una *Vita Nova* que se publicó en 1921 coincidiendo con el sexto centenario de la muerte del poeta²¹⁸. Grassi, compuso para la ocasión cuarenta acuarelas realizadas con gran rigor académico que acompañaban los versos de Dante. Junto a él colaboró Enrico Brignoli, un conocido calígrafo de la época, que transcribió a mano todo el texto. De la decoración de las páginas se encargó Nestore Leoni, quien diseñó un motivo decorativo distinto para cada una de las páginas.

Las ilustraciones realizadas por Vittorio Grassi sumergen al espectador de lleno en el una ambientación caracterizada por la arquitectura medieval a través de pozos, vidrieras, portadas de iglesias y objetos manufacturados con gusto

²¹⁶ <http://www.museipontini.it/cds/sartorio/data/grassi.htm>. Fecha de consulta: 05/09/2016.

²¹⁷ EUR es una zona suburbana perteneciente a Roma. En la actualidad está destinada a edificios de negocios. Comenzó a construirse en 1935 por mandato de Mussolini y su inauguración se planeó para 1942, para celebrar los veinte años del Fascismo, sin embargo, la Segunda Guerra Mundial hizo que las obras se parasen. Al finalizar la guerra, se terminaron los edificios, convirtiéndose en un importante centro financiero.

²¹⁸ ALIGHIERI, D, *Vita Nova. Nel sesto centenario della morte di Dante Alighieri*. Vallecchi, Florencia, 2003.

medievalizante. Todo ello lo entremezcló con una veladura modernista que aportó a las ilustraciones un aire fresco y original, reforzado por magníficos juegos de luces y color.

Dicha edición fue rebautizada no como la *Vita Nova*, sino como *Dantis Amor*, declarando, de ese modo, una dependencia intelectual de la interpretación artística realizada por Dante Gabriel Rossetti²¹⁹. Se hicieron 1321 copias, un número insólito pero justificado, coincidiendo con el año del fallecimiento de Dante. Al parecer esta edición parece ser la continuidad de la edición de 1916 realizada por el editor George Harrap que confió los diseños de la *Vita Nova* a Evelyn Paul, pero que desgraciadamente solo se publicó en el Reino Unido, así que Italia quiso hacer la suya propia.

Su estilización de las figuras es llevada en algunos casos al límite, como en la siguiente imagen donde el brazo derecho de Dante parece llegarle casi a las rodillas.



Imagen 58. Vittorio Grassi, *Dante*, 1921, Bérghamo.

Grassi aportó novedad y originalidad a sus ilustraciones. Esta edición, a pesar de estar concebida como un manuscrito medieval, no es incompatible con las composiciones desequilibradas, los encuadres imposibles y sobre todo, con las

²¹⁹ Storia, critica e collezionismo dei libri illustrati, *Dantis Amor*, por Giorgio Perlini (<http://www.tuttilibriomilibro.it/>). Fecha de consulta: 22/08/2016.

figuras cortadas en el plano compositivo. A pesar de todo ello son imágenes que guardan armonía y que junto con el uso del color ofrecen novedad y clasicismo a la vez.

La portada del *Dantis Amor* recoge diversos motivos medievales que solían ilustrar algunos manuscritos medievales y que dentro de la obra se vuelven a utilizar para decorar telas. Es curioso observar como la estrella de David convive en armonía con la esvástica que los Nazis tomaron de la cultura Hindú. Otros motivos decorativos de la portada son: el ancla, la rosa, el águila, el árbol, o la flor de lis²²⁰.

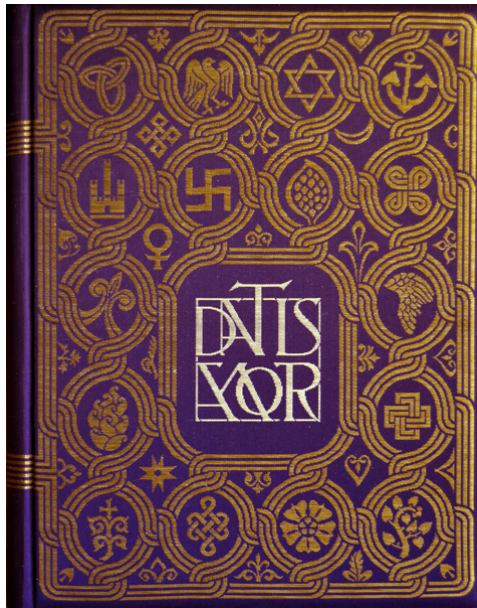


Imagen 59. Vittorio Grassi, Portada de la *Vita Nova*, 1921, Bérgamo.

El libro fue reeditado en 2003 en una versión igualmente lujosa cuya tirada era de 2999 ejemplares con algunas variantes en los colores de la portada.

²²⁰ Storia, critica e collezionismo dei libri illustrati, *Dantis Amor*, por Giorgio Perlini (<http://www.tuttilibriomilibro.it/>). Fecha de consulta: 22/08/2016.

2.8 Evelyn Paul y la continuidad de la obra de Rossetti



Imagen 60. Lizzie Caswall Smith, *Retrato de Evelyn Paul a los veinticuatro años*, Gainsborough Studio, Oxford Street. 1907

La ilustradora Evelyn Paul gozó de cierta fama los últimos años del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, por su numerosa y magnífica aportación al mundo de la ilustración. Su padre, que era retratista, pudo iniciarla en el mundo artístico, aunque su verdadera formación tuvo lugar en academias de arte privadas, como la de *South Kensington*, ya que las mujeres todavía no podían acceder a la educación pública. Su marido, Alexander George Small, también era artista, al igual que su suegro, William Small, situándola en un excelente entorno vinculado al arte y la cultura.

Las primeras noticias que se conocen de su labor como ilustradora, aparecen recogidas en un artículo en la revista *The Studio* en 1906, a consecuencia de su participación en el Concurso Nacional de las Escuelas de Arte²²¹. Algunos de los libros que ilustró a lo largo de su vida, a parte de la *Vita Nova* de Dante Alighieri ya mencionada, son *El nacimiento de Inglaterra* (1910), *Mitos y leyendas de la Edad Media* (1911), *Mitos y leyendas de Japón* (1912) o *El romance de Tristán e Isolda* (1916). Su relación con el universo dantesco, probablemente proceda de influencias referentes al círculo prerrafaelita, especialmente de Dante Gabriel Rossetti, ya que tal y como se ha analizado en capítulos anteriores es evidente el enorme parecido entre el trabajo de ambos artistas. Si Dante Gabriel Rossetti comenzó la tradición figurativa de la *Vita Nova*, Evelyn Paul la continuó de forma brillante.

A pesar de influenciarse y tomar como modelo a Rossetti, siempre otorgó a sus ilustraciones y dibujos con un toque personal que hacían que se valorase su

²²¹ <http://www.illuminated-books.com/illustrators/paul.htm>. Fecha de consulta: 22/08/2016.

calidad artística por encima de todo. Con Evelyn Paul, las imágenes se suavizan, y dejan de estar tan impregnadas de simbolismo, a pesar de que también se encuentra. Los rostros son más dulces y no tan dolientes y expresivos como en las pinturas y dibujos de Rossetti. Además creó composiciones nuevas que no habían sido diseñadas o producidas a partir de estudios o representaciones de Rossetti. Este grupo lo conforman algunas imágenes ya comentadas como el *Soave Sonno* o *Dante ve a Giovanna y Beatrice acercándose*.

Su contribución al patrimonio artístico de la obra de Dante está presente en dos series de ilustraciones. La primera de ellas la realizó en 1911 y tenía como objetivo final acompañar a un libro titulado *Stories from Dante*, escrito por Susan Cunningham, con escenas de la vida y obra de Dante. Las escenas compuestas por Evelyn Paul que acompañan este libro son: *Dante paseando por las calles de Florencia*, *El saludo de Beatrice*, *La entrada en el Infierno*, *Los siete círculos*, *Virgilio en Roma*, *La corte de Federico II*, *Il Carroccio*, *Ataque a los Donati por Guido Cavalcanti*, *El encuentro en el Paraíso*, *El homenaje de Sordello por la muerte de Eglamore*, *El pintor Giotto*, *El cielo de Venus*, *La batalla de Roncesvalles*, *Santo Domingo y los bandoleros moriscos*, *San Francisco de Asís atendiendo a leprosos*.

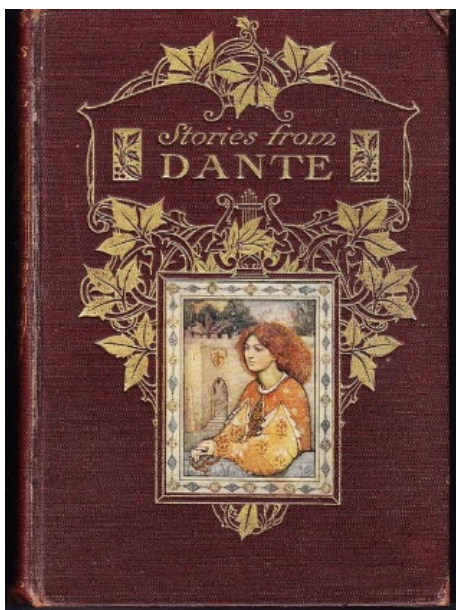


Imagen 61. Evelyn Paul, Portada de *Stories from Dante*, 1911, Londres.

La segunda serie de ilustraciones acompañaron una edición de la *Vita Nova* publicada en 1916, tomando como texto la traducción que había realizado Dante Gabriel Rossetti. Como novedad, en este libro, se añadieron unas partituras musicales compuestas por Alfred Mercer. La mayoría de estas composiciones habían sido creadas ya por Rossetti, sin embargo existen evidentes variaciones, no solo en cuanto a la composición, sino también en la estética. Evelyn Paul solía enmarcar sus escenas bajo una arquitectura medieval que recordaba a las

pinturas del *Quattrocento*. Los fondos y los estampados de los vestidos, casi con total probabilidad fueron tomados de los diseños en tela inspirados en el Medioevo, realizados por William Morris para la *Red House*. Sin duda, la influencia que ejercieron los Prerrafaelitas en Evelyn Paul es palpable en cada representación y detalle.

3.9 Marie Spartali Stillman y su visión de la mujer culta

A pesar de estar considerada la mejor pintora perteneciente al movimiento Prerrafaelita, Marie Spartali Stillman, sigue siendo una desconocida si se compara con la trascendencia que tuvieron sus compañeros pintores. La presencia de las mujeres en el mundo artístico se incrementó en el siglo XIX, aunque pocas de ellas gozaron de reconocimiento alguno. Al no poder acceder a las academias públicas tenía que inscribirse en las privadas o bien formarse bajo la tutela de algún pintor. Es el caso de Stillman quien se formó artísticamente con Ford Madox Brown a partir de 1864. En el caso de esta artista, su fama como pintora se vio eclipsada por su actividad como modelo para la Hermandad Prerrafaelita, ya que posó para Ford Madox Brown, Edward Burne-Jones, James McNeill Whistler, Dante Gabriel Rossetti, así como para alguna fotografía de Julia Margaret Cameron. Además, gran parte de su obra artística pertenece a colecciones privadas, lo que entorpece que sea más conocida.

Su familia, de origen griego, le permitió estudiar y formarse en el mundo del arte. Se formó con Brown a lo largo de diez años en los cuales aprendió todo lo referente a la pintura y su técnica. Fue ella quien decidió revisar los modelos femeninos del prerrafaelismo para ajustarlos a su realidad. De ese modo omitió la intensa carga sensual que estaba presente en las pinturas de sus compañeros, representando mujeres más reales con la mirada perdida en el horizonte, absortas en sus pensamientos. En la mayoría de sus pinturas aparecen mujeres con elementos que aluden a su intelectualidad, por ello las suele representar con libros abiertos o instrumentos musicales²²². Stillman perteneció a un movimiento artístico que idolatraba el cuerpo de la mujer y la representaba como un objeto dirigido al gusto masculino, pero ella supo dar la vuelta a la situación e introducir un modelo de mujer que se correspondía mucho más con la realidad.

Su contribución al universo artístico de la obra poética de Dante se centró en dos representaciones de Beatrice, la primera de ellas ya se había comentado en el apartado de retratos, sin embargo hay una obra titulada *The meeting of Dante and Beatrice on All Saint's Day* (1881), es un tanto inclasificable en los apartados que se han creado sobre la figuración de Beatrice a partir del texto dantesco. En esta

²²² More Women Artist (<http://moorewomenartists.org/>). Fecha de consulta: 25/08/2016.

representación aparecen Dante y Beatrice, junto con otros personajes secundarios, en lo que parece ser el interior de una Iglesia. Siguiendo las pistas que da el título al parecer es un encuentro imaginario que tuvo lugar el día de Todos los Santos. A diferencia de sus compañeros que siempre relegaban a Dante a un segundo plano y centraban todo el foco de atención en Beatrice, en este caso Stillman dio la misma importancia a ambos personajes colocándolos en un plano similar. Además, esta vez es Dante quien viste de blanco, algo a lo que el espectador no está acostumbrado ya que generalmente se le representa de color rojo o en su defecto verde oliva o azul, tal y como lo vestía Rossetti. El blanco de la indumentaria hacía que reciba mucha más luz que Beatrice, que se ve compensada y equilibrada por su pálida tez, así como por una escultura que tiene al fondo. Beatrice, en esta ocasión, no aparece vestida ni de rojo ni de blanco, tal y como tiene acostumbrado al espectador. Stillman imaginó una vestimenta diferente para mostrar un momento nuevo fruto de su imaginación.

Sin embargo, hay un elemento en común con el resto de representaciones sobre Dante y Beatrice y es la línea invisible existente entre los ojos de ambos. El poeta y Beatrice se miran fijamente mientras ella da limosna a una anciana que aparece casi en sombra en el lado izquierdo. Dante, una vez más aparece con un libro en la mano, tal y como se había visto en prácticamente todas las representaciones anteriores que aludían a al *Vita Nova*.



Imagen 62. Marie Spartali Stillman, *El encuentro de Dante y Beatrice el Día de Todos los Santos*, 1881, colección privada.

También está documentado que realizó otra representación titulada *Una fiesta en mayo en la casa de Folco Portinari, 1294* (1887), de la que desgraciadamente no se ha encontrado ninguna imagen, al pertenecer a una colección privada. Sin embargo, es posible deducir que esté representado el primer encuentro entre Dante y Beatrice. Un año después, Marie Spartali Stillman, quiso homenajear el exilio de Dante en Verona con la siguiente imagen en la que aparece el poeta instruyendo a algunas damas que le escuchan atentamente.



Imagen 63. Marie Spartali Stillman, *Dante en Verona*, 1888, colección privada.

En 1891 Marie Spartali Stillman creó otra escena relacionada con la obra poética de Dante, esta vez titulada *El banquete de una boda florentina*. De esta representación tampoco se ha podido obtener la imagen dado que su ubicación es una colección privada, y desgraciadamente no existen pistas de cómo es su composición. Al parecer, hace referencia al encuentro entre Dante y Beatrice en una boda, narrada en el capítulo XIV de la *Vita Nova*.

Ese mismo año diseñó otro lienzo titulado *Dante y Beatrice, escena de la Vita Nova* en el que aparece Dante en primer plano cabizbajo y sentado en un pozo mientras dos mujeres lo consuelan. Al fondo se concentra parte de la acción a través del abigarramiento de varias figuras que suben y bajan por una escalera. Algunas se llevan las manos a la cara y otras parecen apenadas. Es posible que esta escena ilustre el momento de la muerte de Folco Portinari. Dante está apenado no solo por el fallecimiento del padre de Beatrice, sino también por el dolor que ella pueda sentir. El poeta pregunta a las mujeres que pasan por su lado por el estado

de Beatrice. Esta obra también está en una colección privada y solamente se ha encontrado una imagen una pésima calidad que se ha decidido no mostrar.

Siguiendo con el orden cronológico creado por Marie Spartali Stillman, en 1898, volvió a realizar otro retrato de Beatrice que no conocemos, ya que no está accesible al público. Y finalmente en 1914, tres años antes de su muerte, realizó una composición titulada *Los peregrinos* que coincide con el capítulo XL de la *Vita Nova* en el que se parangona nuevamente a Cristo con Beatrice. Dante, al final del *libello*, contó que tiempo después de la muerte de Beatrice, quizás varios años, observó cómo muchos peregrinos que estaban en la ciudad caminaban por la zona donde vivió y murió la *gentilissima*. Algunos de ellos traían el gesto serio e incluso lloraban por la aflicción que les había causado adorar imágenes sagradas y lloraban, sin desconsuelo, la muerte de Cristo. De este modo, el poeta, parangonó los peregrinos que marchaban a Roma a adorar a Cristo con los que llegaban pisando los mismos lugares de Beatrice.

En la imagen creada por Marie Spartali Stillman se aprecia a Dante asomado a un balcón en la parte izquierda de la imagen mientras observa en la calle a los peregrinos y los saluda. Es curioso observar como toda la atención de la obra recae en él, ya que todos los personajes lo están observando.



Imagen 64. Marie Spartali Stillman, *Los peregrinos*, 1914, Delaware Art Museum.

En esta obra la artista demuestra tener un amplio conocimiento de la obra poética y literaria de Dante, ya que este capítulo, casi al final de la *Vita Nova*, no es el más representativo de su obra y apenas ha sido ilustrado en el mundo artístico. La autora, situó la escena en una calle desde la que se puede apreciar al fondo la ciudad de Florencia.

Hay un detalle, sin embargo, que llama significativamente la atención. Está situado en el extremo inferior izquierdo de la acuarela y es la figura de amor de cuclillas llorando apenado. Se le reconoce fácilmente por sus enormes alas rojas, así como por el arco. Dicha figura es un reflejo de los sentimientos de pena y desconsuelo de Dante, de ahí su lamento inconsolable. Además, se debe apuntar el parecido con la figura de Amor tantas veces representada de Rossetti.

2.10 Amos Nattini, una vida dedicada a ilustrar la *Commedia*

Amos Nattini trabajó durante veinte años en cien ilustraciones sobre la *Divina Commedia* de Dante. Antes de la Segunda Guerra Mundial estaba considerado el más grande ilustrador italiano de la *Commedia* de todos los tiempos, pero tras el conflicto bélico cayó en el olvido, gracias a la llegada de los nuevos movimientos artísticos.

Nacido y formado artísticamente en Génova, a los diecinueve años realizó tres ilustraciones sobre la *Divina Commedia* de Dante relativas a los cantos XII del Infierno, XXVII del Purgatorio y XXXIII del Paraíso. Dichas acuarelas fueron evaluadas por Francesco Maria Zandrino, secretario de la *Assoziacione Ligure dei Giornalisti*, quien no tardó en mostrárselas al poeta Gabriele D'Annunzio. Estos hicieron que llegase a las manos del editor de arte Dévambez quien escribió a Nattini para ofrecerle trabajo en París. De ese modo, el joven artista marchó a la capital francesa en 1913. Allí permaneció dos años y fue acogido por d'Annunzio quien lo introdujo de lleno en el ambiente aristocrático y cultural. Durante este tiempo tuvo ocasión de perfeccionar su técnica y conocer de cerca las obras de arte de los museos parisinos. Fue allí donde el poeta Gabriele d'Annunzio, al que ya unía una estrecha relación, y Francesco Maria Zandrino, le animaron a realizar la serie completa de imágenes de la *Divina Commedia*, ya que faltaban pocos años para conmemorar el sexto centenario de la muerte del poeta²²³.

Amos Nattini tardó en aceptar el encargo, ya que el joven artista, que por aquel entonces contaba con tan solo veintidós años, tuvo muchísimas dudas e inseguridades, al no verse capaz de emprender tal magna tarea. Estas dudas se disiparon poco a poco tras un largo periodo de documentación del poema

²²³ GIZZI, Corrado. 1998, p. 335.

dantesco. Revisó y estudió todos los manuscritos e incunables sobre el poema que encontró y también se interesó por tratados de filosofía y astronomía.

Ya de vuelta a su Génova natal, fundó en 1920 junto con el abogado Rino Valdameri una sociedad llamada Casa Editrice di Dante, cuyo objetivo final era el de imprimir la monumental edición de la *Divina Commedia* que estaban preparando. Valdameri se encargó de financiar los costes, mientras que la tarea artística y técnica como la tipografía era responsabilidad de Nattini. De ese modo se acordó imprimir mil ejemplares con sus correspondientes litografías extraídas a base de las acuarelas, que serían distribuidos a las personas que hubiesen encargado previamente la obra y que serían entregados por cuadernos relativos a cada canto²²⁴.

En 1924 se trasladó a Milán donde tuvo la oportunidad de conocer a Edgardo Rossaro, presidente de la *Associazione Artisti Combattenti*, así como a otras personalidades claves del mundo artístico italiano de la época, como el escultor Francesco Messina. Pero a pesar de la insistencia de ese nuevo entorno artístico en que participase en sus exposiciones, Nattini se dedicó exclusivamente a las acuarelas de la *Divina Commedia*, que ocupaban su tiempo y su pensamiento²²⁵.

El primer volumen completo relativo al Infierno fue presentado primero en Milán y posteriormente en París en 1931. Nattini dedicó esta primera parte a su amigo Gabriele d'Annunzio quien había sido el impulsor del proyecto. Mientras que iba componiendo cada una de las *Imagini*, tal y como él mismo las llamaba, se iban exponiendo y presentando otras, obteniendo así una gran fama, ya que la crítica era muy favorable y fue un gran acontecimiento en toda Italia. De hecho, durante 1921, año del aniversario de la muerte de Dante, las obras finalizadas de Nattini tuvieron una gran actividad ya que formaron parte de varias exposiciones por todo el país.

²²⁴ Casa Editrice Luigi Battei (<http://www.battei.it/nattini.html>). Fecha de consulta: 27/08/2016.

²²⁵ GIZZI, Corrado. 1998, p. 339

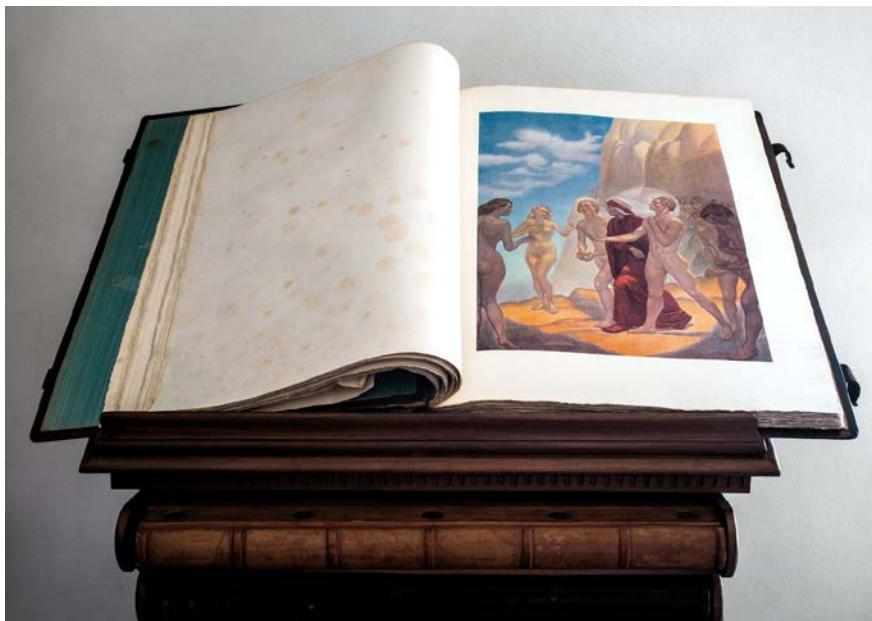


Imagen 65. *Vita Nova* de Amos Nattini, Anagrafe Biblioteche Italiane.

Las imágenes del Infierno se realizaron entre 1919 y 1930, las del Purgatorio entre 1931 y 1936, y finalmente las del Paraíso entre 1936 y 1939. En total, el artista empleó veinte años y siete meses en la realización de las ilustraciones. Nattini encargó al ebanista Eufenio Quarti y a los arquitectos Gio Ponti y Tomasso Buzzi los diseños del mobiliario expositivo²²⁶ para llevarlos junto con las acuarelas de itinerancia por Italia y Europa.

La impresión final y definitiva de los tres volúmenes completos llevó algo más de tiempo del esperado, ya que hubieron algunos problemas de carácter técnico que dieron como resultado el traslado de la *Casa Editrice di Dante* de Génova a Milán donde se renombró *Instituto Nazionale Dantesco*. De esta institución nacieron finalmente los tres volúmenes de la *Divina Commedia* ilustrada por Amos Nattini.

Las imágenes tienen unas medidas de 140x100 cm y emplearon la técnica de la acuarela, a excepción de las relativas al primer canto del Purgatorio, donde Nattini decidió probar la técnica de óleo sobre tabla, ya que quería probar una nueva técnica. Al parecer no quedó satisfecho con el resultado y retomó la acuarela que le permitía una transparencia de colores y veladuras fluidas que no conseguía con el óleo. Sus interpretaciones sobre el poema de Dante son composiciones armoniosas gracias a los colores clave que llaman enormemente la atención por su calidad.

²²⁶ GIZZI, Corrado. 1998, p. 342

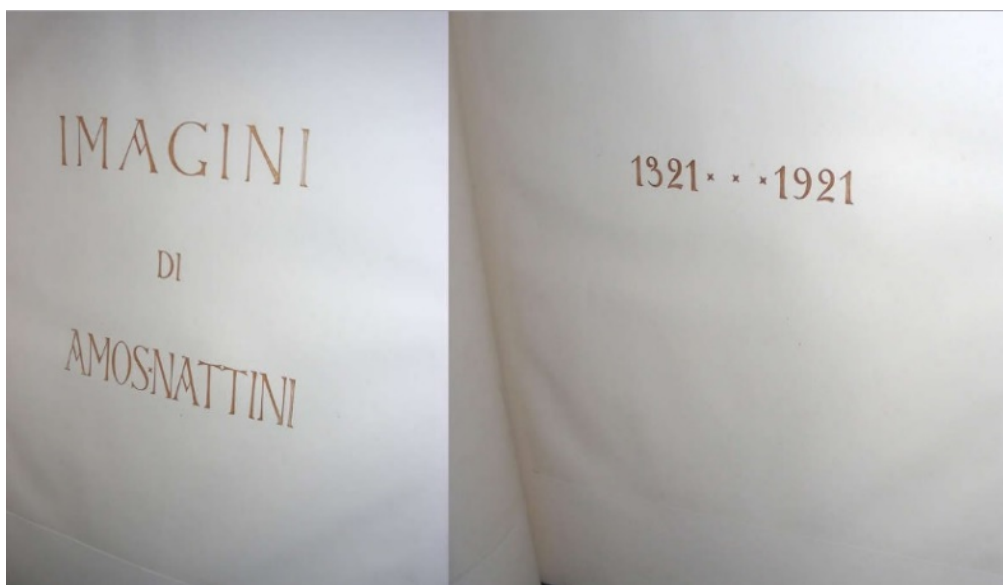


Imagen 66. La *Vita Nova* de Amos Nattini de La Galeria Canavese.

3. BEATRICE PORTINARI

3.1 Beatrice Portinari. Mito y realidad

Desde que los comentaristas y estudiosos comenzaron a abordar la complejidad de la obra literaria de Dante, la figura de Beatrice Portinari suscitó gran polémica por la variedad de teorías surgidas en torno a su identidad y su simbología aplicada en el universo dantesco. La tradición habla de ella como una dama florentina perteneciente a la familia de los Portinari, cuyo padre era Folco, banquero y hombre de gran prestigio y respeto en la ciudad, por haber fundado el Hospital de *Santa Maria Nuova*, el más importante de Florencia hasta la segunda mitad del *Duecento*. Siguiendo con la tradición clásica, se casó con Simone de' Bardi y murió a la edad de veinticuatro años, probablemente de un mal parto o de algún tipo de enfermedad. A esta tradición se enfrenta la versión más popular y extendida sobre la vida de Beatrice que se comentará a continuación.

El hecho de ser una tradición popular no impide que exista una gran variedad de crítica que ha tratado el tema. Las fuentes principales de las que se dispone para encontrar datos sobre Beatrice, residen en primer lugar en la *Vita di Dante* o *Trattatello in Laude di Dante* de Boccaccio y en la gran pluralidad de comentarios críticos existentes sobre la *Divina Commedia*. De hecho, uno de los temas predominantes en la crítica literaria dantesca ha girado en torno a la existencia histórica o imaginaria de Beatrice Portinari.

En la actualidad, la tesis basada en la no historicidad de la Beatrice Portinari de la que habla Dante, está casi en su totalidad abandonada. Sin embargo, todavía es posible encontrar algunas tesis e ideas en algunos ejemplares. Un claro ejemplo de este tipo se encuentra en la obra titulada *Literatura Italiana y Edad Media Latina*²²⁷ donde se dice claramente que Beatrice es un mito creado por Dante. Pero fue en el siglo XIX cuando surgieron teorías que apoyaban rotundamente la no historicidad de Beatrice negando la tesis de Boccaccio. Algunos de estos críticos llegaron a negar la veracidad del nombre de la amada, tal y como argumenta Pietro Tartarini²²⁸. Según este autor, el nombre de la joven no es el real, ya que si fuera cierto esto constituiría una excepción, y no solo entre los poetas del *stilnovismo*, sino entre los de todos los tiempos. Para

²²⁷ CURTIUS, Ernst Robert, 1955, p. 499 y ss.

²²⁸ TARTARINI, Pietro, 1885.

defender su tesis, Tartarini realiza un recorrido entre varios poetas y sus musas, desde Horacio y sus poemas a Lidia, a la Laura de Petrarca, pasando por la *Fiammeta* de Boccaccio. Este recorrido se apoya en la tesis de Carlo Grasso en la que se dice que los poetas jamás revelaban el nombre verdadero de la dama y en su lugar inventaban uno relacionado con las necesidades del poeta o las virtudes de la amada²²⁹. Por ello, Dante debía encontrar a su dama entre las beatitudes del cielo en la *Commedia* y por eso la llama Beatrice. Tartani cita varios ejemplos más como el de Cino da Pistoia que nunca encontraba piedad en su amada y por eso la llama *Selvaggia*; o Petrarca quien quería aspirar por todos los medios al laurel de los poetas, por eso llama a su amada Laura²³⁰. El nombre escogido por Dante, Beatrice, hace referencia al acto de beatificar y a la salud que da al poeta con su saludo, tal y como más adelante se explicará con más detalle.

Otra de las teorías en las que se apoya Tartarini para desmentir la existencia histórica de la Beatrice dantesca hace referencia al matrimonio de Beatrice Portinari con Simone de' Bardi. Según las fuentes históricas de la época, el matrimonio se produjo hacia 1287, cuando la joven contaba con 21 años y Tartarini utiliza esta fecha para poner de manifiesto su desconfianza, ya que resulta extraño que este hecho no esté mencionado en la *Vita Nova*, donde el autor no tiene inconveniente en citar los desaires de la dama. Finalmente, Tartarini explica que la existencia real de Beatrice es totalmente falsa basándose en las afirmaciones de Boccaccio en las que cuenta que Dante y Beatrice eran vecinos y habitaban en el llamado *Popolo di Santa Margherita*, Beatrice en el *Canto de'Pazzi* y Dante en *Porta San Pietro*. Según Tartarini, si esto hubiese sido así no es posible que no se hubieran visto de niños antes de la fiesta en casa de los Portinari, ni los nueve años después que pasaron hasta su segundo encuentro.

Por lo tanto, la tesis de Tartarini concluye que la mujer a la que amaba Dante no se llamaba en realidad Beatrice, nadie sabía realmente a quien cantaba su amor el poeta, la dama no estaba casada y por supuesto Beatrice Portinari quedaba excluida totalmente de esta teoría.

Pero Tartarini no es el único crítico que ha puesto en duda la historicidad de Beatrice. Tommaso Ventura²³¹ va mucho más allá en sus esfuerzos por demostrar la no historicidad de la musa de Dante y argumenta que toda la *Vita Nova* es un libro de iniciación escrito en el lenguaje secreto de los *Fedeli d'amore*. Según esta teoría bajo las líneas de la poesía amorosa se encuentran las ideas de

²²⁹ GRASSO, Carlo, 1903.

²³⁰ RENIER, Rodolfo, 1883, p. 430.

²³¹ VENTURA, Tommaso, 1953.

esta secta secreta con un trasfondo político y religioso. De este modo y bajo esta perspectiva, es evidente que Beatrice Portinari no es real y por lo tanto carece totalmente de personalidad, no tiene fisionomía propia, es incorpórea y no manifiesta ninguna voluntad o pensamiento.

Para fortuna de este estudio, la crítica que apoya la historicidad de Beatrice es más abundante. La tentativa de descubrir su identidad histórica tiene su origen en el comentario sobre la *Divina Commedia* de Graziolo Bambaglioli datado en 1324, tan solo tres años después de la muerte de Dante. En él afirma la historicidad de Beatrice, pero sin ser capaz de identificarla completamente con la familia Portinari y atribuyéndole un sentido alegórico vinculado con la virtud. Hay que esperar hasta 1364, cuando Giovanni Boccaccio escribe el *Trattatello in laude di Dante* o *Vita di Dante* para encontrar a Beatrice identificada como la hija de Folco Portinari. Pero Boccaccio no se limita a identificarla sin más, sino que aporta datos biográficos de suma importancia que se siguen tomando como ciertos a día de hoy, no en vano ha sido uno de los más importantes comentaristas de Dante. Su admiración por *il sommo poeta* fue tal que durante unos pocos meses del año 1373 realizó un *commento* de la *Divina Commedia* en la iglesia de Santo Stefano de Florencia, tal y como le había pedido el *comune* de la ciudad. Desgraciadamente la enfermedad y tiempo después la muerte truncaron esta actividad dirigida a todos los ciudadanos. A pesar de no haber conocido personalmente al poeta, ya que cuando Dante falleció en 1321 Boccaccio contaba con tan solo ocho años, escribió la primera biografía vinculada al florentino. En esta habla por primera vez de Beatrice Portinari fuera de los comentarios críticos vinculados a la *Divina Commedia*:

Era costumbre en nuestra ciudad, en la estación en la cual la dulzura del cielo reviste a la tierra con todos sus atavíos, engalanándola con la variedad de sus flores mezcladas a los verdes ramajes, festejarla en compañía, hombres y mujeres, en los distintos lugares en que habitaban. Por esta circunstancia, el primero de mayo, Folco Portinari, honorable ciudadano de aquel tiempo, había reunido en su casa a sus vecinos (...) Dante que aún no había cumplido su noveno año de edad, había acompañado a su padre (...) Se hallaba entre los jovencitos allí presentes una hija del mencionado Folco, llamada Bice (aunque él siempre la llamó por su nombre originario, Beatrice), quizá de ocho años de edad, infantilmente graciosa, muy gentil y agradable en sus maneras, de costumbres y palabras mucho más graves y modestas que las de su corta edad exigía...²³²

Años después, en el *commento* que Boccaccio realizó de la *Divina Commedia* también se encuentran importantes referencias a Beatrice que fueron tomadas en otros comentarios críticos posteriores. En este caso, el autor da importantes datos y referencias sobre el nombre de Beatrice y su linaje:

²³² BOCCACCIO, Giovanni, 1965, pp.49-50.

*Beatrice essere stata una gentildonna fiorentina, la quale l'autore onestamente amò molto tempo... Fu adunque questa donna la quale la conobbe, figliuola di un valente uomo chiamato Folco Portinari, antico cittadino di Firenze...*²³³

Y por último, también vinculadas a Boccaccio, son las llamadas *Esposizioni sopra la Commedia*, donde el autor, afirma tener fuentes fidedignas que aseguran que Beatrice Portinari era una mujer que existió realmente y fue amada por Dante:

Fu adunque, questa donna, secondo la relazione di fededegna persona, la quale la conobbe e fu per consanguinità strettissima a lei, figliuola di un valente uomo chiamato Folco Portinari, antico cittadino di Firenze; e come che l'autore sempre la nomini Beatrice dal suo primitivo, ella fu chiamata Bice, ed egli aconciamente il testimonia nel Paradiso, là dove dice:

*"Ma quella reverenza che s'indonna
di tutto me, pur per 'be' e per 'ice'"*²³⁴

La fuente a la que Boccaccio hace referencia y que conocía bien a Beatrice por ser familia, es un misterio y un arduo objeto de debate por parte de la crítica. Hay quienes afirman que el padre de Boccaccio tenía negocios con la familia Bardi quienes, a su vez, trataban también con los Portinari. Esta relación podría haber favorecido la fuente de información a Boccaccio. Aunque otra posible hipótesis, de suma importancia, hace referencia a *monna* Lippa, madre de Margherita dei Mardoli, madrastra de Boccaccio e hija de un primo de Folco Portinari. Posiblemente a través de este vínculo personal, el autor pudo conocer detalles sobre Beatrice que más tarde pudo plasmar en sus escritos.

Fueron posiblemente las contundentes y seguras afirmaciones de Boccaccio lo que llevaron al resto de los críticos a seguir parte de sus teorías para afirmar la realidad histórica de Beatrice. Un claro ejemplo se encuentra en los comentarios críticos que Pietro Alighieri dedicó a la obra de su padre. Concretamente, en el segundo, fechado entre 1344 y 1355, donde se refiere a Beatrice como la hija de Folco Portinari apoyando así la tesis planteada por Giovanni Boccaccio.

*Beatrix, insignis valde moribus et pulcritudine, tempore auctoris vixit in civitate Florentie, nata de domo quorundam civium Florentinorum qui dicuntur Portinari*²³⁵

Hubo otros comentarios que incluyeron incluso el apellido del marido de Beatrice, Simone de' Bardi, vinculando definitivamente el personaje literario de Beatrice con el personaje histórico de Beatrice Portinari, como en código Magliabechiano Pal. I, 39:

²³³ Nota sobre Inf, II, v.57 del comentario crítico de Giovanni Boccaccio, en *Darmouth Dante Project*. Fecha de consulta 07/09/2015.

²³⁴ BOCCACCIO, Giovanni, 1965, p. 113.

²³⁵ Nota sobre Inf, II, vv.51-102 del comentario crítico Pietro Alighieri, en *Darmouth Dante Project*. Fecha de consulta 07/09/2015.

*...era stata anima nobile di monabiatrice figliuola cheffu. . . Folco do' Portinari di firenze e moglie
che fue di me ... do' bardi di firenze*²³⁶

Boccaccio también era consciente de este hecho a pesar de no haberlo expuesto en el *Trattatello in laude di Dante*, pero sí en su comentario del Infierno:

*E fu di costumi e d'onestà laudevole quanto donna esser debba e possa; e di bellezza e di leggiadria assai
ornata; e fu moglie d'un cavaliere de' Bardi, chiamato messer Simone*²³⁷

Otros autores, sin embargo, no entran tanto en detalles históricos acerca de la figura de Beatrice y simplemente la relacionan elementos y conceptos abstractos con la gracia, la vida espiritual o la Teología. Un ejemplo lo encontramos en el comentario de Guido da Pisa quien, sin renegar del valor histórico de la dama se centra más en aspectos vinculados a su misión en el poema. Boccaccio, sin embargo, no tiene problema alguno en afirmar insistentemente en la historicidad de Beatrice y en atribuirle un simbolismo teológico, ya que una cosa no va reñida con la otra. Es por este motivo por el cual a lo largo de los años, la crítica ha ido atribuyendo a Beatrice un simbolismo espiritual sustraído a su vez de las numerosas referencias que el mismo Dante hace a lo largo de toda la *Divina Commedia* sobre ella. Dicho simbolismo está relacionado con la personificación de la Teología, ya que en primera instancia encontramos el comentario crítico de Jacopo Alighieri, otro de los hijos del poeta, que escribió que en la *Commedia* Beatrice está encarnada a través de la perfecta beata.

*(Si conta) di Beatrice dicendo la qual per tutto questo libro la divina scrittura s'intende, si come perfetta
e beata*²³⁸

A partir de este primer comentario, realizado tan solo un año después de la muerte de Dante, encontramos otros que apoyan esta teoría hasta llegar a la actualidad donde en prácticamente todos los comentarios críticos de la *Divina Commedia*, aparece que Beatrice representa la Teología por ser la teoría más extendida y consensuada entre los comentaristas.

En 1481 se imprimió un importante comentario de la *Commedia* a cargo del conocido humanista Cristoforo Landino que introdujo un nuevo elemento en la simbología de Beatrice. Ya no solo se la relacionaba con la Teología sino también como la tercera gracia, la gracia cooperante²³⁹ ya que en la *Divina Commedia* Beatrice, junto con la Virgen María y Santa Lucía, es una de las llamadas *tre donne benedette* que intervienen para salvar a Dante del pecado. Así

²³⁶ ZAPPÀ, Vincenzo, 2013, p.297.

²³⁷ Nota sobre Inf. II, v.57 del comentario crítico de Giovanni Boccaccio, en *Darmouth Dante Project*. Fecha de consulta 7/9/2015.

²³⁸ Nota sobre Inf. II, vv.70-72 del comentario crítico de Jacopo Alighieri, en *Darmouth Dante Project*. 8/9/2015.

²³⁹ PORCELLI, Bruno, 1994, p. 232.

pues, en el comentario de Alessandro Vellutello de 1544, ya se relaciona inmediatamente a Beatrice con *la divina gratia*, sin dejar de lado la clásica vinculación con la Teología:

*Ma per far questo, non era propriamente necessario l'aiuto di Beatrice, ma solamente quello della ragione humana e naturale; però Beatrice, cioè, la divina gratia, muove Virgilio, inteso per essa humana e natural ragione, al soccorso di Dante, cioè, desta essa ragion in lui, laqual fino allhora havea dormito, acciò che mediante quella, ne possa conseguir i narrati effetti, Et ultimamente con l'aiuto di lei, cioè, de la Teologia, sia fatto habile di poter venir a tal contemplatione*²⁴⁰

Después de Vellutello el binomio entre Teología y tercera gracia divina desaparece prevaleciendo mayoritariamente el primero sobre el segundo.

Otro de los dantistas más significativos en el estudio de la cuestión acerca de la realidad histórica de Beatrice es Alessandro D'Ancona. El autor no desecha la posibilidad de que la musa del poeta existiese realmente, alegando que la forma en la que Dante la presenta a través de recuerdos, visiones y alegorías no es prueba de su realidad contemporánea al poeta. El amor sentido por Dante en la *Vita Nova* refleja un amor carnal que con el tiempo muta en uno mucho más contemplativo, sin embargo, refleja un sentimiento real²⁴¹, tal y como opinaba otro de los grandes defensores de la historicidad de Beatrice, Michele Barbi, que estudiando a fondo la obra de Dante, no encuentra ninguna referencia que niegue la realidad de la dama y, por lo tanto, establece que no se debería dudar de ello.

Otros estudiosos como Isidoro Del Lungo, para defender la realidad histórica de Beatrice no se centran tanto en las palabras de Dante sino en los documentos conservados en los archivos de la época. Del Lungo al realizar un amplio estudio entre el árbol genealógico de la familia De' Bardi a partir de los registros mercantiles, se dio cuenta que entre el siglo XII y el XIV vivieron dos hombres llamados Simone de' Bardi, uno conocido como Simone di Messer Iacopo y otro que fue un tal *messer* Simone di Geri, caballero y consejero de los Güelfos Negros y marido de Beatrice. Por lo tanto, se puede suponer que esta Beatrice esposa de Simone di Geri es en realidad la Beatrice a la que Dante amó. Pero aquí viene de nuevo otra confusión, en otro registro se apunta el nacimiento de cinco niños cuyos padres eran Simone y Beatrice, sin embargo gracias al testamento de Folco Portinari se conoce que Beatrice murió sin descendencia²⁴². Por lo tanto, tenemos constancia de la historicidad de una

²⁴⁰ Nota sobre Inf. II, vv. 119-120 del comentario crítico de Alessandro Vellutello, en *Darmouth Dante Project*. Fecha de consulta 08/09/2015.

²⁴¹ D'ANCONA, Alessandro, 1865, p. 17.

²⁴² FOGLIARO, Mariarosaria, 2011-2012, p. 33.

Beatrice casada con Simone, aunque no podemos saber con exactitud si es la misma persona a la que Dante dedicó tantos escritos.

En el siglo XIX, tal y como se ha explicado al principio, predominan sustancialmente las teorías que rechazaban la historicidad de Beatrice, capitaneadas por el pintor Dante Gabriel Rossetti, un gran apasionado de Dante y cuya traducción de la *Vita Nova* al inglés se sigue utilizando hoy en día. Sin embargo, en el siglo XX se retoman de nuevo las teorías basadas en la tesis de Boccaccio. De este modo autores como Umberto Bosco afirman que la Beatrice de la que Dante habla era la hija de Folco Portinari y que este hecho no impide que en el poema no represente también un símbolo, la Teología. La Beatrice que aparece en lo alto del Purgatorio es a la vez una figura sagrada emisaria de Dios y la Beatrice Portinari que fue en vida²⁴³. Anna Maria Chiavacci Leonardi también afirma que Beatrice fue un personaje histórico objetivo de los poemas que Dante compone en la *Vita Nova* y que *fin dalla giovinezza era stata per Dante il volto visibile del mondo divino*²⁴⁴.

Con Benedetto Croce se asiste a un punto de inflexión en el estudio de Beatrice Portinari cuando niega cualquier interpretación histórica o alegórica sobre las obras de Dante, sosteniendo que la función de la crítica era la de verificar el valor histórico literario del texto. De este modo, según Croce, Dante compuso la *Vita Nova* en memoria de una santa destinada a guiarlo primero en la tierra y después en el Paraíso²⁴⁵. Siguiendo las palabras de Croce:

*In realtà la Vita Nova è scritta al modo di un libretto di devozione, con chiaro intento pio e con procedimenti conformi: Dante lo ha composto a memoria e onore di una santa a lui particolare, della donna-angelo, della Beatrice, che egli aveva cantata, e il cui pensiero – pensiero di paradiso – doveva essergli guida tra le vicende e i travagli della vita terrena*²⁴⁶

Este tema fue profundizado por Arnaldo Momigliano quien diferencia entre la Beatrice de la *Vita Nova* y la de la *Divina Commedia*. La que el lector encuentra en el *libello* es un personaje sin voz, una aparición, mientras que la Beatrice que aparece en la *Commedia* se caracteriza por ser una guía que instruye al poeta a través de la palabra, no hay más que recordar los versos XXX del Purgatorio donde no tarda en recriminar a Dante sus pecados.

A día de hoy existe casi total unanimidad en cuanto a la realidad histórica de Beatrice, aunque eso no quiere decir que exista algún intento que pretende demostrar que meramente su función es simbólica en la obra de Dante. Pero también hay una línea crítica que asume tanto el realismo como el sentido

²⁴³ ALIGHIERI, Dante, 1979, p. 7.

²⁴⁴ ALIGHIERI, Dante, 1999, p. 16.

²⁴⁵ FOGLIARO, Mariarosaria, 2011-2012, p. 37.

²⁴⁶ CROCE, Benedetto, 1921, p. 41.

alegórico de Beatrice, y en estos términos no se puede dejar de lado las opiniones del crítico alemán Erich Auerbach. Su teoría sostiene que es un error separar la identidad histórica de aquella mítica de los personajes que conforman el universo dantesco. En este conjunto destaca por encima de otras la figura de Beatrice y su existencia terrena:

La Beatrice della Vita Nova è una persona storica: essa è realmente apparsa a Dante, lo ha realmente salutato, più tardi gli ha realmente negato il saluto, lo ha deriso, ha pianto un'amica perduta e il padre ed è realmente morta. È vero che questa realtà poté essere reale soltanto nell'esperienza di Dante, giacché un poeta fora e trasforma nella sua coscienza ciò che gli accade, e bisogna prendere le mosse solo da quel che vive nella sua coscienza, non da una realtà esteriore. E bisogna altresì tenere presente che per Dante anche la Beatrice terrena è fin dal primo giorno della sua apparizione un miracolo mandato dal cielo, un'incarnazione della verità divina (...) Beatrice nella Vita Nova è una persona viva, nella Commedia è una morta beata²⁴⁷

Queda por lo tanto claro que para Auerbach la realidad histórica no anula el significado que el autor otorga al personaje en sí mismo. A lo largo de toda la *Divina Commedia* Dante se encuentra con personajes históricos y míticos, a partes iguales, interactuando entre ellos y en el universo del poema tiene totalmente sentido. Muchos de ellos tienen un significado simbólico clave para la obra, por lo tanto, Beatrice no debe de ser una excepción.

Para este estudio la realidad histórica de Beatrice Portinari no afecta en absoluto a la figura representada en el arte, ya que sea real o ficción, los artistas se han basado en la historia narrada por Dante para darle un lugar en relevante en arte. Más adelante esto se pondrá de manifiesto con las pinturas basadas en la *Vita Nova* de Dante Gabriel Rossetti quien negó claramente la realidad histórica de Beatrice Portinari.

Otro de los problemas con los que se encuentran los estudiosos de la musa de Dante es que no existe ningún retrato o dibujo de la joven. No se sabe cómo eran sus rasgos físicamente. Dante, sobre todo en la *Divina Commedia*, hace numerosas referencias a sus ojos y su sonrisa, pero sin aportar datos claros sobre su color o forma. Esto ofrece a los artistas vía libre para desarrollar su imaginación y pintarla bajo su percepción y acompañada siempre de las características típicas del momento cultural y artístico que estaban viviendo. La única conclusión clara que podemos obtener a partir del poema es que Beatrice Portinari era bella, Dante llega incluso a compararla con Helena de Troya citando la famosa frase de Homero *no parecía ella hija de hombre mortal, sino de Dios*. Pero la ausencia de datos o comentarios sobre sus rasgos físicos se compensa, por parte de Dante, con una gran variedad de detalles sobre su vestimenta que se ven, en la mayoría de las veces, aplicados a la obra de arte.

²⁴⁷ AUERBACH, Erich, 2001, p. 209.

En cualquier caso, todo esto no debe desviar la atención del lector de lo que realmente importa en este estudio, y es la forma en la que se ha representado a Beatrice Portinari a través de la percepción de los distintos artistas a lo largo de los siglos, bajo el filtro literario de Dante. Prácticamente todos ellos coinciden en un aspecto fundamental: ven a Beatrice Portinari como un mito literario, una heroína que salva al poeta del pecado y la desgracia y lo eleva a lo más alto del cielo. Veamos pues ahora cómo Dante describe y trata a Beatrice en dos de sus obras más significativas: la *Vita Nova* y la *Divina Commedia*.

3.2 La figura de Beatrice Portinari en la obra literaria de Dante

A lo largo de la obra poética de Dante, son varios momentos en los cuales el poeta recurre a diferentes mujeres para esclarecer dudas y buscar el buen camino. Y son ellas, precisamente, quienes guían los momentos más significativos de su obra, son las grandes protagonistas de sus poemas, no hay más que recordar los hechos de la Virgen María, Santa Lucía o Matelda en la *Divina Commedia* para salvarlo de las fieras del Infierno, también es necesario mencionar a la *donna dello schermo*, la *donna della finestra* y al grupo de mujeres que aconseja a Dante en materia amorosa cuando está al borde de la locura en la *Vita Nova*. Son ellas las auténticas salvadoras de su alma y su ánimo en los momentos más delicados de su vida, pero es Beatrice la que no solo está presente en esos momentos, sino la protagonista de todos ellos. Por ella Dante conoce el amor y el dolor en la *Vita Nova*, es ella la que desciende personalmente al Infierno para hablar con Virgilio y pedirle que salve al poeta, es ella quien le guía a través del Paraíso y es ella quien enseña a Dante todos los misterios de la tercera cántica. Por todas estas razones es, por lo que merece un trato especial. Beatrice es la heroína de Dante, su salvadora, la que hace, a través de su infinita sabiduría, que el poeta llegue hasta donde ningún mortal había llegado antes, hasta la contemplación divina a través de un itinerario salvífico sin parangón.

Para conocer a grandes rasgos el origen del mito de Beatrice, es necesario en primer lugar conocer los aspectos más significativos ligados a su figura en la *Vita Nova*, donde de forma autobiográfica Dante cuenta el amor que le profesó durante muchos años. De esta forma, más adelante, será mucho más fácil reconocer ciertas imágenes que plasmaron los artistas inspirándose en el *libello*.

Desde la primera página de la *Vita Nova*, Dante se encarga de dejar muy clara su voluntad de dar a conocer algunas de sus vivencias escritas *in quella parte del*

*libro de la mia memoria*²⁴⁸, tal y como él mismo versa inspirándose en el poema de su gran amigo Cavalcanti *Donna me prega*:

*In quella parte dove sta memora prende suo stato, (sì formato, come diaffan da lume, d'una scuritate la qual da Marte vène), e fa demora; elli è creato ed ha sensato nome, d'alma costume e di cor volontate*²⁴⁹.

El texto de Cavalcanti, y en consecuencia el de Dante, recurren a tratados médicos medievales que dividían el cerebro en tres partes, y a cada una de ellas se le asignaba una función psíquica: *imaginatio*, *cogitatio* y *memoria*. Según esta teoría, el amor se encuentra en la parte de la memoria, por lo tanto al hablar del libro de la memoria, Dante transforma el fenómeno psíquico y patológico del amor en un procedimiento vinculado a la lectura y la escritura de la experiencia interna, lo que convierte al sujeto en intérprete de sus propias vivencias²⁵⁰. Por ello, el libro de la memoria no es otra cosa que las vivencias relacionadas con el amor que el autor pretende plasmar en el *libello*.

Tras el proemio y la intención del autor indicados en el capítulo I, Dante avanza rápidamente en la historia para centrarse en el primer encuentro con Beatrice a la edad de nueve años en la casa del padre de esta, Folco Portinari. Vinculando este primer encuentro con el prólogo anterior es necesario destacar que Beatrice ya aparece nombrada como *la gloriosa donna de la mia mente* lo que quiere decir, siguiendo las palabras de Raffaele Pinto, que en este caso el término *donna*, está tomado en el sentido estrictamente etimológico de la palabra, o sea “señora” o incluso “dominadora”, cuestión que justificaría que desde el primer encuentro Beatrice ejerza sobre el poeta un deseo patológicamente obsesivo que, instalándose en su mente en forma de imagen de la persona amada, se adueñe de sus pensamientos y emociones²⁵¹. Esto será fundamental, como más adelante se verá, ya que esta dominación guiará gran parte de los actos del poeta más adelante.

Esta supremacía de la mente del poeta se ve de forma más clara en el segundo encuentro con Beatrice nueve años después. Con la introducción del número nueve, el autor sumerge rápidamente al lector en un ambiente místico donde este número juega un papel fundamental en la simbología de la obra en general y de Beatrice en particular, tal y como él mismo cuenta en una reflexión en el capítulo XXIX cuando explica como el llamado *numero amico* rige las fechas de la vida y muerte de la amada²⁵², llegando a la conclusión de que Beatriz es

²⁴⁸ ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 73.

²⁴⁹ “Guido Cavalcanti” en *Oilproject* (<http://www.oilproject.org>). Fecha de consulta 09/09/2015.

²⁵⁰ PINTO, Raffaele, 2003, p.75.

²⁵¹ PINTO, Raffaele, 2003, p.83.

²⁵² ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 331.

análogamente el número nueve. Al mismo tiempo, el poeta llega a argumentar que siendo tres la raíz cuadrada de nueve, la analogía entre la trinidad divina y el origen de Beatrice son evidentes²⁵³. Este número será nuevamente protagonista en la *Divina Commedia* en múltiples ocasiones como recurso para destacar la importancia que Dante otorgue a Beatrice.

Incrementando todavía más la simbología de la dama, este segundo encuentro está marcado por el saludo virtuoso por parte de Beatrice al poeta. Dicho saludo está cargado de connotaciones especiales y concretas vinculadas a la salud, y podría considerarse, al igual que la simbología del número nueve, uno de los aspectos fundamentales de la toda la *Vita Nova*. La relación entre saludo y salud ya se podía apreciar en algunos poemas de Guinizelli o Cavalcanti, sin embargo es Dante quien desarrolla este concepto de una forma mucho más detallada. Llega incluso a referirse a Beatrice como la *donna della salute*, la que le haga estar bien o mal y de la que dependa el estado de ánimo y su fortaleza. Dante desarrolla de forma muy personal en el capítulo XI el valor que tiene para él el saludo de Beatrice:

Dico che quando ella apparia da parte alcuna, per la speranza de la mirabile salute nullo nemico mi rimanea, anzi mi giugnea una fiamma di caritade, la quale mi facea perdonare a chiunque m'avesse offeso; e chi allora m'avesse domandato di cosa alcuna, la mia risponzione sarebbe stata solamente 'Amore', con viso vestito d'umiltade.

E quando ella fosse alquanto propinqua al salutare, uno spirito d'amore, distruggendo tutti li altri spiriti sensitivi, pingea fuori li deboletti spiriti del viso, e dicea loro: "Andate a onorare la donna vostra"; ed elli si rimanea nel luogo loro. E chi avesse voluto conoscere Amore, fare lo potea mirando lo tremare de li occhi miei.

E quando questa gentilissima salute salutava, non che Amore fosse tal mezzo che potesse obumbrare a me la intollerabile beatitudine, ma elli quasi per soverchio di dolcezza divenia tale, che lo mio corpo, lo quale era tutto allora sotto lo suo reggimento, molte volte si movea come cosa grave inanimata.

Sì che appare manifestamente che ne le sue salute abitava la mia beatitudine, la quale molte volte passava e redundava la mia capacitate²⁵⁴

El poeta se encuentra totalmente a merced de su señora, tanto que, siguiendo los parámetros y convencionalismos relacionados con el amor cortés, era conveniente ocultar el amor para protegerlo y salvaguardarlo de las miradas ajenas. Si bien es justo decir que Dante no hace mucho esfuerzo por disimularlo, tiene la fortuna de que un malentendido haga lo que él no se atreve, desviar el foco de atención a otra joven. Dante cuenta cómo se encontraba en una misa sentado en un punto estratégico desde el cual contemplar tranquilamente a Beatrice. Pero su falta de discreción empezó a generar cuchicheos entre los feligreses, aunque afortunadamente para él, todos creyeron que la destinataria

²⁵³ SCRIMIERY, Rosario, 2004, p. 213.

²⁵⁴ ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 157.

de las miradas era otra mujer, ya que en la línea de visión que unía a Dante con Beatrice se interponía una noble dama florentina. Este hecho, sin duda, favorece al poeta quien para continuar con el engaño y desviar la atención de sus vecinos, no duda en componer algunos versos destinados a la dama que llamó *donna schermo*. Sin embargo, poco le dura la tranquilidad al poeta, ya que tiempo después la dama parte de Florencia dejando a Dante indefenso ante su amor por Beatrice y sin ningún instrumento de disimulación.

Un sentimiento de desasosiego invade entonces al poeta, que se ve todavía más nervioso al enterarse de la repentina muerte de una de las amigas de Beatrice. Este estado de turbación permanente conduce a la mente de Dante a pensar que algún día su dama también morirá. Este estado se prolonga durante algún tiempo, durante el cual Dante viaja como embajador de Florencia a otra ciudad donde tiene una visión en la que Amor se le aparece trayéndole de vuelta el corazón que había depositado tiempo atrás en *la donna schermo* y le aconseja que fije su foco de atención en todas las mujeres que pueda siempre y cuando no sean Beatrice. De esta forma la desviación de la atención asegurará que su verdadero amor continúe a salvo, en secreto y puro sin que otras personas tengan conocimiento de él.

Siguiendo con el relato de la *Vita Nova*, esta visión empeora todavía más el estado del poeta quien a su regreso a Florencia, y llevando a cabo los consejos de Amor, fija su atención en otra dama florentina. Pero para desgracia del poeta, esta vez el interés mostrado por la segunda *donna schermo* hace que los rumores se disparen rápidamente entre sus vecinos y que incluso la reputación de la dama se vea dañada. El resultado de esta fallida y exagerada táctica es la negación del saludo de Beatrice al sentirse profundamente ofendida. A partir de este momento la tristeza y la enfermedad se adueñaron del poeta que, privado del saludo de su amada, entiende que era este la finalidad de su amor y no otro.

La enfermedad de la que se ve víctima le obligó a guardar reposo durante un tiempo lo que lo suma en un estado continuo de visiones delirantes, febriles y premonitorias. Entre ellas es necesario, para poder avanzar en la historia, destacar una de estas visiones plasmada en el capítulo XII, en la que nuevamente la personificación de Amor se le aparece, aunque esta vez vestido de blanco explicándole los motivos por los cuales Beatrice le ha negado el saludo. El poeta crea así una analogía entre Beatrice y Cristo, en la que Amor se puede interpretar según algunos críticos, como Raffaele Pinto, con el personaje bíblico que aparece en el sepulcro vacío de Cristo indicando a los presentes que Jesús había resucitado²⁵⁵.

²⁵⁵ San Marcos XVI, 5.

En este punto de la narración, el poeta es incapaz de disimular o minimizar los síntomas del amor, entendido ya de un modo muy evidente como una enfermedad. Los temblores, mareos, falta de habla y palidez comienzan a ser una constante ante la presencia de su amada. Tras un largo periodo con estos síntomas, el poeta inaugura una nueva etapa poética vinculada a la alabanza a Beatrice, dejando de lado los versos dolientes en los que era palpable su agonía. En esta nueva fase destaca sin duda la composición *Donne ch'avete intelletto d'amore* en la que Dante narra a un grupo de mujeres entendidas en materia amorosa su forma de concebir y ver el amor hacia Beatrice:

*Donne ch'avete intelletto d'amore,
i' vo' con voi de la mia donna dire,
non perch'io creda sua laude finire,
ma ragionar per isfogar la mente.
Io dico che pensando il suo valore,*

*Amor sì dolce mi si fa sentire,
che s'io allora non perdessi ardire,
farei parlando innamorar la gente.
E io non vo' parlar sì altamente,
ch'io divenisse per temenza vile;*

*ma tratterò del suo stato gentile
a rispetto di lei leggermente,
donne e donzelle amorose, con vui,
ché non è cosa da parlarne altrui.
Angelo clama in divino intelletto*

*e dice: "Sire, nel mondo si vede
maraviglia ne l'atto che procede
d'un'anima che 'nfin qua su risplende".
Lo cielo, che non have altro difetto
che d'aver lei, al suo signor la chiede,*

*e ciascun santo ne grida merzede.
Sola Pietà nostra parte difende,
che parla Dio, che di madonna intende:
"Diletti miei, or sofferite in pace
che vostra spene sia quanto me piace*

*là 'v'è alcun che perder lei s'attende,
e che dirà ne lo inferno: O mal nati,
io vidi la speranza de' beati".
Madonna è disiata in sommo cielo:
or voi di sua virtù farvi sapere.*

*Dico, qual vuol gentil donna parere
vada con lei, che quando va per via,
gitta nei cor villani Amore un gelo,
per che onne lor pensiero agghiaccia e pere;
e qual soffrisse di starla a vedere*

*diverria nobil cosa, o si morria.
E quando trova alcun che degno sia
di veder lei, quei prova sua vertute,
ché li avvien, ciò che li dona, in salute,
e sì l'umilia, ch'ogni offesa oblia.*

*Ancor l'ha Dio per maggior grazia dato
che non pò mal finir chi l'ha parlato.*

*Dice di lei Amor: "Cosa mortale
come esser pò sì adorna e sì pura?"
Poi la riguarda, e fra se stesso giura*

*che Dio ne 'ntenda di far cosa nova.
Color di perle ha quasi, in forma quale
conviene a donna aver, non for misura:
ella è quanto de ben pò far natura;
per essempro di lei bieltà si prova.*

*De li occhi suoi, come ch'ella li mova,
escono spirti d'amore inflammati,
che feron li occhi a qual che allor la guati,
e passan sì che 'l cor ciascun retrova:
voi le vedete Amor pinto nel viso,*

*là 've non pote alcun mirarla fiso.
Canzone, io so che tu girai parlando
a donne assai, quand'io t'avrò avanzata.
Or t'ammonisco, perch'io t'ho allevata
per figliuola d'Amor giovane e piana,*

*che là 've giugni tu diche pregando:
"Insegnatemi gir, ch'io son mandata
a quella di cui laude so' adornata".
E se non vuoli andar sì come vana,
non restare ove sia gente villana:*

*ingegnati, se puoi, d'esser palese
solo con donne o con omo cortese,
che ti merrano là per via tostana.*

*Tu troverai Amor con esso lei;
raccomandami a lui come tu dei²⁵⁶*

Esta parte del *libello* dedicada a la alabanza contiene un importante anuncio que marcará el resto del relato y la vida del poeta, la muerte de Beatrice. La señal más significativa de la premonitoria muerte de Beatrice es el fallecimiento de su padre, Folco Portinari que turba significativamente al poeta, ya que augura la muerte de la propia Beatrice. A raíz de este pensamiento, Dante vuelve a enfermar lo que le lleva, una vez más, a tener una visión relacionada con la muerte de su amada en el capítulo XXII al noveno día de permanecer en reposo.

²⁵⁶ ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 220-224.

Este pensamiento de muerte hace que su estado empeore y que en otra visión varias mujeres desmelenadas le anuncien incluso su propia muerte, al momento que otro grupo formado por cientos de rostros extraños y horribles le griten “ya estás muerto”. Desorientado y delirando, Dante no se ve capaz de escapar de tal horrible visión plagada de soles oscurecidos y pájaros cayendo muertos al suelo.

En este punto del relato da comienzo una tendencia que se repetirá hasta el final del *libello* en la que las reminiscencias bíblicas juegan un papel muy importante que sirven de apoyo a las palabras de Dante. *Osanna in excelsis* es el cántico que el autor comienza a escuchar de boca de algunos ángeles en mitad del delirio mientras visualiza a Beatrice yaciendo muerta a la par que unas nobles damas la cubren con un velo blanco. Dicho canto está inspirado, siguiendo el comentario de la *Vita Nova* de Domenico de Robertis, en San Marcos XI, 9-11, en los cánticos que le profesaron los habitantes de Jerusalén a Jesús cuando este entró en la ciudad²⁵⁷.

Al poco tiempo Dante recupera la conciencia al ser despertado por algunas mujeres encargadas de cuidarlo. En el *libello* este momento se encuentra perfectamente plasmado en la canción *Donna pietosa e di novella etate*:

*Donna pietosa e di novella etate,
adorna assai di gentilezze umane,
ch'era là 'o'io chiamava spesso Morte,
veggendo li occhi miei pien di pietate,
e ascoltando le parole vane,*

*si mosse con paura a pianger forte.
E altre donne, che si fuoro accorte
di me per quella che meco piangia,
fecer lei partir via,
e appressarsi per farmi sentire.*

*Qual dicea: “Non dormire”,
e qual dicea: “Perché s'ì ti sconforte?”
Allor lassai la nova fantasia,
chiamando il nome de la donna mia.
Era la voce mia s'ì dolorosa*

*e rotta s'ì da l'angoscia del pianto,
ch'io solo intesi il nome nel mio core;
e con tutta la vista vergognosa
ch'era nel viso mio giunta cotanto,
mi fece verso lor volgere Amore.*

Elli era tale a veder mio colore,

²⁵⁷ En el futuro veremos como este canto aparece de nuevo cuando Beatrice haga su aparición en el Paraíso Terrenal.

che faceva ragionar di morte altrui:
"Deh, consoliam costui"
pregava l'una l'altra umilmente;
e dicevan sovente:
"Che vedestù, che tu non hai valore?"
E quando un poco confortato fui,
io dissi: "Donne, dicerollo a vui.
Mentr'io pensava la mia frale vita,
e vedea 'l suo durar com'è leggiero,
piansemi Amor nel core, ove dimora;
per che l'anima mia fu sì smarrita,
che sospirando dicea nel pensiero:
- Ben converrà che la mia donna mora -.
Io presi tanto smarrimento allora,
ch'io chiusi li occhi vilmente gravati,
e furon sì smagati
li spirti miei, che ciascun giva errando;
e poscia imaginando,
di caunoscenza e di verità fora,
visi di donne m'apparver crucciati,
che mi dicean pur: - Morra'ti, morra'ti -.
Poi vidi cose dubitose molte,
nel vano imaginare ov'io entrai;
ed esser mi pareva non so in qual loco,
e veder donne andar per via disciolte,
qual lagrimando, e qual traendo guai,
che di tristizia saettavan foco.
Poi mi parve vedere a poco a poco
turbar lo sole e apparir la stella,
e pianger elli ed ella;
cader li augelli volando per l'are,
e la terra tremare;
ed omo apparve scolorito e fioco,
dicendomi: - Che fai? non sai novella?
Morta è la donna tua, ch'era sì bella -.
Levava li occhi miei bagnati in pianti,
e vedea, che parean pioggia di manna,
li angeli che tornavan suso in cielo,
e una nuvoletta avean davanti,
dopo la qual gridavan tutti: "Osanna";
e s'altro avesser detto, a voi dire'lo.
Allor diceva Amor: - Più nol ti celo;
vieni a veder nostra donna che giace -.
Lo imaginar fallace
mi condusse a veder madonna morta;

*e quand'io l'avea scorta,
vedea che donne la covrian d'un velo;
ed avea seco umiltà verace,
che pareva che dicesse: - Io sono in pace -.*

*Io divenia nel dolor sì umile,
veggendo in lei tanta umiltà formata,
ch'io dicea: - Morte, assai dolce ti tegno;
tu dei omai esser cosa gentile,
poi che tu se' ne la mia donna stata,*

*e dei aver pietate e non disdegno.
Vedi che sì desideroso vegno
d'esser de' tuoi, ch'io ti somiglio in fede.
Vieni, ché 'l cor te chiede -.
Poi mi partia, consumato ogne duolo;*

*e quand'io era solo,
dicea, guardando verso l'alto regno:
- Beato, anima bella, chi te vede! -
Voi mi chiamaste allor, vostra merzede"²⁵⁸*

En los capítulos siguientes, el poeta se centra nuevamente la alabanza de la dama e incluso dedica parte del capítulo XXVI a describirla a través de dos poemas *Tanto gentile* y *Vede perfettamente onne salute*. Resulta curioso observar como en ninguna de estas composiciones se hable del color de sus ojos, pelo o estatura. Simplemente, y a través de juegos de palabras, el autor muestra una imagen de una maravillosa y hermosa criatura *d'umiltà vestuta*.

Las reminiscencias bíblicas que se habían nombrado brevemente con anterioridad comienzan a ser mucho más evidentes y llega a su cenit en el capítulo XXVIII con la muerte de Beatrice:

Quomodo sedet sola civitas plena populo! Facta est quasi vidua domina gentium. Io era nel proponimento ancora di questa canzone, e compiuta n'avea questa soprascritta stanza, quando lo signore de la giustizia chiamoe questa gentilissima a gloriare sotto la insegna di quella regina benedetta virgo Maria...²⁵⁹

Según el autor, la muerte de la dama tiene lugar justo en mitad del proceso de composición de la canción que será una clara referencia a la primera de las lamentaciones de Jeremías en las que se alude a la viudedad de la ciudad de Jerusalén tras haber caído en manos de Nabucodonosor II. Se vuelve, por lo tanto, a establecer una analogía entre las ciudades de Jerusalén y Florencia, esta última desconsolada tras la pérdida de la *gentilissima*.

Siguiendo las apreciaciones de Raffaele Pinto sobre la *Vita Nova*, parece importante observar como el tiempo del relato invade claramente el espacio

²⁵⁸ ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 266-270.

²⁵⁹ ALIGHIERI, Dante, 2003, p.324.

lírigo de la composición y plantea el problema del tiempo actual del poema con la línea histórica de los acontecimientos externos. La canción no puede terminarse porque su contenido resulta cronológicamente ilógico con lo sucedido en el tiempo exterior de la historia. De este modo, la poesía se convierte en el testimonio de una historia real con un trasfondo sacralizado en el que la muerte de Beatrice marca un suceso fundacional, al igual que lo marca la muerte de Cristo para los cristianos.

Aun así la muerte de Beatrice, a pesar de ser uno de los elementos narrativos principales, no aparece propiamente descrita en el *libello* sino que más bien es algo anunciado a partir de las visiones premonitorias de Dante y las composiciones poéticas posteriores como *Gli occhi dolenti per pietà del core*, donde aparece verdaderamente el carácter elegíaco de la obra, ya que la elegía estaba considerada en la poética medieval como el estilo mejor adaptado a la expresión de lamentación y luto²⁶⁰. Esta carencia tan importante en el relato es algo intencionado. Dante dice no tener ningún interés en tratar el tema de la partida de Beatrice por tres razones. La primera de ellas alude al propósito principal del *libello*, ya que el autor solamente quiere escribir sobre lo que alberga su memoria, es decir lo que haya formado parte de su experiencia sensible y aunque Beatrice haya estado presente en ella, al morir su naturaleza cambia, como más adelante se verá cuando se trate su imagen en la *Divina Commedia*. Si el autor tratase en este momento la cuestión de la muerte de la dama tendría que explicar y reflexionar sobre la nueva dimensión metafísica adquirida por ella.

El segundo de los motivos del autor para justificar la ausencia de explicaciones relacionadas con la muerte de la *gentilissima* está vinculado con la capacidad de Dante de tratar un tema de estas características, ya que ni siquiera con su capacidad expresiva es capaz de representarla. Finalmente, en la tercera justificación, el poeta argumenta que tener experiencias relacionadas con el mundo de lo divino está solamente concedido a santos e iluminados, y él no se siente ni lo uno ni lo otro, por lo que resulta presuntuoso de su parte ejercer de algo que no es²⁶¹.

Finalmente se llega a la última de las partes destacadas en la *Vita Nova* cuando Beatrice ha abandonado este mundo y Dante intenta consolarse mediante un continuista estilo elegíaco muy relacionado con la pena y el duelo. Sin embargo, este llanto continuado empieza a cambiar un año después de la muerte de Beatrice cuando Dante aprecia como una mujer lo observa compasivamente desde una ventana, hecho que aliviará temporalmente su sufrimiento. Estas

²⁶⁰ LEDDA, Giuseppe, 2008 p. 16.

²⁶¹ PINTO, Raffaele, 1994 p.105-106.

miradas que comienzan siendo de compasión, dan lugar más tarde a un sentimiento mucho más relacionado con el amor, y culminan, como no podía ser de otra manera, en la composición de sonetos y poemas por parte del autor.

Pero cuando el dolor por la muerte de Beatrice había casi desaparecido, la *gentilissima* vuelve de nuevo a la mente del poeta a través de un sueño en el que la ve como una beata en el Paraíso²⁶². Este hecho, puede que motive el final de la *Vita Nova* donde el autor anuncia su intención de hablar de Beatrice en el futuro como no se ha hablado de ninguna otra mujer:

*Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sae veracemente. Sì che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna. E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui qui est per omnia secula benedictus...*²⁶³

Quién sabe si en estas palabras se esconda la intención del autor de escribir en un futuro la *Divina Commedia*, ya que es cierto que Beatrice aparece en cada una de las tres cánticas, y su importancia va en aumento conforme el poeta se acerca al Paraíso.

Fuese como fuese, queda claro que Dante seguía pensando en ella cuando escribió la *Divina Commedia*, ya que la primera vez que se hace una referencia a la *gentilissima* en esta segunda obra, es al poco de comenzar el Infierno, concretamente en el canto II. En este punto de la historia Dante siente curiosidad por saber quién ha pedido a Virgilio que lo salve, ya que tal y como dice no se siente digno de tal honor:

*Io non Enea, io non Paulo sono;
me degno a ciò né io né altri 'l crede*²⁶⁴

Virgilio le cuenta entonces a Dante que una dama *beata e bella* se le apareció por sorpresa. Estos dos adjetivos son claramente de herencia *stilnovista*, de forma que se aprecia claramente en el texto como Beatrice es portadora del aura y del recuerdo de la *Vita Nova*. De este momento destaca, lo que será habitual cada vez que se hable de Beatrice, sus ojos. En este caso el brillo que, según el poeta mantuano:

*Lucevan li occhi suoi più che la stella*²⁶⁵

²⁶² LEDDA, Giuseppe, 2008 p. 16.

²⁶³ ALIGHIERI, Dante, 2003, p.428.

²⁶⁴ Inf. II, vv. 32-33.

²⁶⁵ Inf. II, v. 55.

Los ojos son uno de los elementos primarios en la *Vita Nova* de Dante y en definitiva en toda la poesía *stilnovista* que de forma muy evidente llega a la *Divina Commedia* de la mano de la *gentilissima* como se podrá apreciar con mayor detenimiento en el Paraíso donde Beatrice juega un papel fundamental en la historia ejerciendo de guía y de fuente de conocimiento para Dante.

Pero, siguiendo con la cronología de la historia, cuando el alma de Beatrice desciende al Infierno y busca a Virgilio, esta le pide que salve al poeta florentino que se encuentra perdido en la selva oscura:

*“O anima cortese mantoana,
di cui la fama ancor nel mondo dura,
e durerà quanto 'l mondo lontana,

l'amico mio, e non de la ventura,
ne la diserta piaggia è impedito
sì nel cammin, che vòlt'è per paura;

e temo che non sia già sì smarrito,
ch'io mi sia tardi al soccorso levata,
per quel ch'i' ho di lui nel cielo udito.

Or movi, e con la tua parola ornata
e con ciò c' ha mestieri al suo campare,
l'aiuta sì ch'i' ne sia consolata.

I' son Beatrice che ti faccio andare;
vegno del loco ove tornar disio;
amor mi mosse, che mi fa parlare.

Quando sarò dinanzi al signor mio,
di te mi loderò sovente a lui”.*²⁶⁶

En este discurso se aprecia claramente la función salvífica de la *gentilissima*. En la *Vita Nova* esta función era dada a Dante a través de su saludo, pero en este caso hay un hecho concreto y una petición por parte de Beatrice de mantener al poeta a salvo a toda costa, y qué mejor que a manos de Virgilio, un gran maestro para Dante. Esta petición, sin embargo, procede de una esfera mucho más elevada, es la mismísima Virgen María quien intercede para salvar a Dante. Es ella quien hace llamar a Santa Lucía y esta a su vez la que busca a Beatrice para solicitarle que descienda al Limbo a hablar con Virgilio, ya que ella aborrece todo cuanto duele:

*Beatrice, loda di Dio vera,
ché non soccorri quei che t'amò tanto,
ch'uscì per te de la volgare schiera?

Non odi tu la pieta del suo pianto,
non vedi tu la morte che 'l combatte*

²⁶⁶ Inf. II, vv. 58-74.

*su la fiumana ove 'l mar non ha vanto?*²⁶⁷

Es de este modo como se justifica la insólita presencia de Beatrice en el Infierno a la vez que sirve como introducción a la historia principal. La interacción de *le tre donne benedette* tiene un claro valor simbólico, ya que ante el inminente peligro por parte de Dante de perderse en la selva oscura símbolo del pecado humano, son las tres mujeres quienes lo socorren y lo salvan de esa oscura senda.

El culto mariano por parte del poeta era públicamente conocido y más adelante, en el Paraíso, podrá sentirse con más claridad. Por otro lado, la elección que hace la Virgen de Santa Lucía no es casual, sino que Dante era un fiel devoto de la santa ya que se había encomendado a ella para curarse de una enfermedad ocular cuando era más joven. De este modo la Virgen María simboliza la Gracia anunciante, Santa Lucía la gracia iluminante y Beatrice la gracia operante²⁶⁸.

Beatrice mientras habla con Virgilio le narra cómo había sabido del inminente peligro al que estaba sometido Dante. Ella se encontraba en el lugar que le había encomendado Dios tras su muerte, estaba sentada junto a Raquel cuando Santa Lucía la llamó. El hecho de encontrarse junto a Raquel no es casual, como ningún detalle en la *Divina Commedia*. La tradición bíblica considera la figura de Raquel como una de las beatas más relevantes que moran el Paraíso por representar, según la exégesis bíblica, la vida contemplativa, en contraposición de su hermana Lía más vinculada a la vida activa.

En este momento ya es totalmente apreciable por el lector de la *Commedia* el fuerte vínculo que une a Beatrice con la Teología. Además la *gentilissima* se encarga de dejarlo claro ante la pregunta de Virgilio de saber si no ha tenido miedo de descender al Infierno:

*Temer si dee di sole quelle cose
c' hanno potenza di fare altrui male;
de l'altre no, ché non son paurose.

I' son fatta da Dio, sua mercé, tale,
che la vostra miseria non mi tange,
né fiamma d'esto 'ncendio non m'assale*²⁶⁹

Estas cuestiones de carácter doctrinal van a ser un *leitmotiv* a lo largo de todo el poema y distintos personajes, como Beatrice, con un cierto carácter teológico serán los encargados de explicarlos.

²⁶⁷ Inf. II, vv. 103-108.

²⁶⁸ GONZÁLEZ, Isabel; BENAVENT, Julia, 2007, p. 40.

²⁶⁹ Inf. II, vv. 88-93.

En esta primera cuestión, la *gentilissima* lo deja claro, solo se debe temer a aquellas cosas que pueden hacer daño, pero no a aquellas otras que no tienen la capacidad de dañar, concepto que, por otra parte, parece heredado de la *Ética para Nicómaco* de Aristóteles. Algo que parece evidente, pero es cierto que Beatrice no puede sufrir ningún daño en el reino del eterno dolor porque ha recibido del mismísimo Dios la beatitud eterna y no teme, bajo ningún concepto, el Infierno ni los males que allí alberga.

En este primer momento de la obra, y recopilando la simbología con la que se relacionaba a Beatrice Portinari en la *Vita Nova*, el vínculo entre Cristo y la musa del poeta se hace de nuevo palpable. El descenso al Infierno por parte de Cristo para salvar a los bienaventurados del Antiguo Testamento, es comparable a la bajada al Limbo de Beatrice. Ambos comparten un mismo objetivo de carácter salvífico. Beatrice en la *Vita Nova* ya gozaba de un aura cristológica muy evidente que se potenciaba con numerosas referencias evangélicas que continúan de una forma más destacada en la *Divina Commedia*. Como se ha dicho, la aparición de Beatrice Portinari en el poema sacro va en aumento. Si en el Infierno hacía una breve aparición a través de un recuerdo de Virgilio, en el Purgatorio su presencia cambia el ritmo de la historia. La forma de introducir al personaje es la más espectacular de toda la *Commedia* ya que la precede una larga procesión con una carga simbólica extraordinaria y sin parangón en toda la literatura dantesca.

Dante se encuentra en el Paraíso Terrenal, en la cima del Monte Purgatorio, donde ha llegado casi purificado y listo para entrar en el Paraíso. Pero no es consciente de lo que todavía le espera. Allí lo recibe Matelda, una joven hermosa que recoge flores. Esta muchacha es un personaje muy discutido en la *Commedia*, y que se ha vinculado con la felicidad terrena y con distintas mujeres a lo largo de la historia²⁷⁰.

Matelda, solicita la atención del poeta para que mire y escuche lo que viene a continuación. A lo lejos, puede apreciarse el comienzo de lo que será una larga procesión, encabezada por siete candelabros encendidos que dejan una estela a su paso con los colores que componen el arco iris. La simbología de los candelabros en este caso está relacionada con los siete dones del Espíritu Santo: sabiduría, inteligencia, consejo, fortaleza, ciencia, piedad y temor de Dios. Justo detrás, vestidos de blanco y por parejas, aparecen los veinticuatro ancianos símbolo de los libros que componen el Antiguo Testamento mientras cantan alabanzas a María. A estos los acompañan cuatro animales *coronati ciascun di verde fronda*²⁷¹. Cada uno de ellos tiene seis alas con ojos en sus plumas que

²⁷⁰ "Matelda", en *Enciclopedia Dantesca Treccani*.

²⁷¹ Purg. XXIX, v. 93.

representan los cuatro Evangelios. Este pasaje está directamente vinculado, tal y como el mismo Dante anuncia, con la Visión de Ezequiel²⁷²:

*A descriver lor forme più non spargo
rime, lettor; ch'altra spesa mi strigne,
tanto ch'a questa non posso esser largo;*

*ma leggi Ezechiel, che li dipigne
come li vide da la fredda parte
venir con vento e con nube e con igne;*

*e quali i troverai ne le sue carte,
tali eran quivi, salvo ch'a le penne
Giovanni è meco e da lui si diparte.*²⁷³

En la visión bíblica de la gloria de Dios, Ezequiel ve entre un remolino de fuego cuatro seres con rasgos físicos humanos y animales.

Tras ellos el poeta observa un carro triunfal, claro símbolo de la Iglesia, tirado por un grifo mitad león mitad águila, que se puede relacionar con Cristo por su doble naturaleza divina y humana. La parte de águila es de oro haciendo referencia a su origen divino, mientras que la parte de león, roja y blanca, simbolizando el tormento humano de la cruz. Danzando junto al carro aparecen tres mujeres interpretando las virtudes teologales cada una de ellas vinculada a un color: la caridad de rojo, la esperanza de verde; y la fe de blanco. Al otro lado del carro, también danzando, las virtudes cardinales: prudencia, justicia, fortaleza y templanza.

Por detrás del carro asoman dos ancianos identificados como la representación de los *Hechos de los Apóstoles* y las *Epístolas de San Pablo*. Siguiéndolos hacen su aparición cuatro hombres más de apariencia humilde, identificados como San Pedro, Santiago el Menor, San Juan y San Judas Tadeo, autores del resto de las *Epístolas*. Y a paso lento, junto a ellos, de nuevo San Juan, aunque esta vez simbolizando el *Apocalipsis* y con un aspecto adormilado y envejecido aludiendo a su larga vida. Todos ellos vestidos de blanco y coronados con rosas y otras flores preciosas.

²⁷² Miré, y he aquí que venía del septentrión un viento impetuoso, una nube densa, y en torno a la cual resplandecía un remolino de fuego, que en medio brillaba como bronce en ignición. En el centro de ella había semejanza de cuatro seres vivientes, cuyo aspecto era éste: tenían semejanza de hombre, pero cada uno tenía cuatro aspectos, y cada uno cuatro alas. Sus pies eran rectos, y la planta de sus pies era como la planta del toro. Brillaban como bronce en ignición. Por debajo de las alas, a los cuatro lados, salían brazos de hombre, todos cuatro tenían el mismo semblante y las mismas alas, que se tocaban las del uno con las del otro. Al moverse no se volvían para atrás, sino que cada uno iba cara adelante. Su semblante era éste: de hombre y de león a la derecha los cuatro, de toro a la izquierda los cuatro y de águila los cuatro. Sus alas estaban desplegadas hacia lo alto; dos se tocaban las del uno con las del otro, y dos de cada uno cubrían su cuerpo...(Ezequiel 1.)

²⁷³ Purg. XXIX, vv. 97-105.



Imagen 67. Priamo della Quercia, *Procesión en el Paraíso Terrenal*, Ms. Yates Thompson 36, British Library, 1444-1450, Londres.

Toda esta procesión se detiene a la altura de Dante a la vez que se escucha un fuerte trueno. Es inmediatamente cuando se reúnen todos en torno al carro, símbolo de la Iglesia, y uno de los ángeles comienza a invocar las palabras *Veni sponsa de Libano* tres veces seguidas hasta que se unen el resto. Comienza así una invocación a Beatrice para que esta haga su entrada triunfal, una invocación por otra parte procedente del pasaje bíblico del *Cantar de los Cantares* (4, 8), y con frecuencia utilizado por la liturgia romana para referirse a María con la variante *Veni, sponsa Christi*. El canto prosigue con *¡Benedictus qui venis!*²⁷⁴, himno entonado por los habitantes de Jerusalén el día de la entrada de Jesús a la ciudad en el Domingo de Ramos; y *¡Manibus, oh date lilia plenis!*²⁷⁵, verso tomado de la *Eneida* cuando Anquises recibe a Marcelo, sobrino del emperador Augusto a los Campos Elíseos. Beatrice no se hace esperar y al compás de estos cánticos y agasajada con pétalos de flores lanzados por ángeles, aparece vestida de rojo y adornada con un manto verde y un velo blanco.

Esta entrada en escena de Beatrice rodeada de numerosos símbolos cristológicos, hace que sea una de las partes que más se asemeja al clima final del que estaba rodeado la *Vita Nova* en el cual el dolor por la muerte de la joven se transforma en alegría por su ascensión a la beatitud celestial de la cual Dante será testigo en poco tiempo²⁷⁶. Ante este espectáculo, Dante siente la necesidad de girarse a su maestro para decirle:

*Men che dramma
di sangue m'è rimaso che non tremi:
conosco i segni de l'antica fiamma*²⁷⁷

²⁷⁴ Mateo XXI.

²⁷⁵ Virgilio, 2000, p.883.

²⁷⁶ LEDDA, Giuseppe, 2008, p. 80.

²⁷⁷ Purg. XXX, vv. 46-48.

Pero se da cuenta que ha desaparecido:

*Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
di sé, Virgilio dolcissimo patre
Virgilio a cui per mia salute die' mi*²⁷⁸

Por un lado, cuando el autor habla de *i Segni de l'antica fiamma* se refiere a Beatrice. La antigua llama hace referencia al color de la vestimenta que es el mismo que el vestido que llevaba la dama la primera vez que la vio a los nueve años. Así que por un lado este color está presente en su primer encuentro cuando ella es todavía humana y ahora en el Paraíso Terrenal, cuando Beatrice es una beata del Paraíso. Pero Dante no puede hacerle esta reflexión a su maestro, ya que se ha ido. Su desconsuelo no se hace esperar y el llanto lo invade. Virgilio ha desaparecido justo en el momento en el que Beatrice aparece en escena, ya que a partir de este momento no tiene la suficiente capacidad intelectual para enseñar a Dante porque no goza de los privilegios divinos y es necesario que otra alma se haga cargo de él. La ausencia de una despedida por parte del maestro incrementa el llanto de Dante. Aunque este lamento se corta de raíz ante las primeras palabras que salen de la boca de la dama:

*Dante, perché Virgilio se ne vada,
non pianger anco, non piangere ancora;
ché pianger ti conven per altra spada*²⁷⁹

Estas duras palabras son protagonistas de la única mención del nombre del poeta en toda la obra. Su significado es claro, ya que el reproche es el resultado de la falta de virtud de Dante tras la muerte de la amada. En este momento el autor describe a una Beatrice con gesto regio y altivo, muy similar a aquel que se observaba en la *Vita Nova* después de retirarle el saludo. Aquí Beatrice se asemeja más a una madre enojada o a un juez acusador, tirando por tierra la dicha del poeta al verla después de tantos años²⁸⁰. Gracias a la intercesión de los ángeles que entonan *in te, Domine, speravi*²⁸¹, aplacan ligeramente la dureza de Beatrice. Comienza así una reflexión de la *gentilissima* de los motivos de su ofensa:

*“Voi vigilate ne l'eterno die,
sì che notte né sonno a voi non fura
passo che faccia il secol per sue vie;

onde la mia risposta è con più cura
che m'intenda colui che di là piagne,
perché sia colpa e duol d'una misura.*

²⁷⁸ Purg. XXX, vv. 49-51.

²⁷⁹ Purg. XXX, vv. 55-57.

²⁸⁰ BELLO VALDÉS, Mayerín, 1998, p. 40.

²⁸¹ Salmos XXX, 1-9.

*Non pur per ovrà de le rote magne,
che drizzan ciascun seme ad alcun fine
secondo che le stelle son compagne,*

*ma per larghezza di grazie divine,
che sì alti vapori hanno a lor piova,
che nostre viste là non van vicine,*

*questi fu tal ne la sua vita nova
virtüalmente, ch'ogne abito destro
fatto averebbe in lui mirabil prova.*

*Ma tanto più maligno e più silvestro
si fa 'l terren col mal seme e non cólto,
quant'elli ha più di buon vigor terrestre.*

*Alcun tempo il sostenni col mio volto:
mostrando li occhi giovanetti a lui,
meco il menava in dritta parte vòlto.*

*Sì tosto come in su la soglia fui
di mia seconda etade e mutai vita,
questi si tolse a me, e diessi altrui.*

*Quando di carne a spirto era salita,
e bellezza e virtù cresciuta m'era,
fu' io a lui men cara e men gradita;*

*e volse i passi suoi per via non vera,
imagini di ben seguendo false,
che nulla promession rendono intera.*

*Né l'impetrare ispirazion mi valse,
con le quali e in sogno e altrimenti
lo rivocai: sì poco a lui ne calse!*

*Tanto giù cadde, che tutti argomenti
a la salute sua eran già corti,
fuor che mostrarli le perdute genti.*

*Per questo visitai l'uscio d'i morti,
e a colui che l' ha qua sù condotto,
li preghi miei, piangendo, furon porti.*

*Alto fato di Dio sarebbe rotto,
se Letè si passasse e tal vivanda
fosse gustata senza alcuno scotto²⁸²*

La entrega del amor de Dante a la *donna gentile*, hecho narrado en la *Vita Nova*, y la vida de pecado que había llevado tras su muerte, son los motivos principales del agravio de Beatrice. Se ha especulado sobre que la ofensa en realidad represente la traición de la Teología, símbolo de Beatrice, cuando Dante

²⁸² Purg. XXX, vv. 103-145.

comenzó a sentir curiosidad por la Filosofía, símbolo también de Beatrice, y cuyas conclusiones plasmó en el *Convivio*.

Pero, dejando de lado interpretaciones, y siguiendo con la historia narrada por Dante, tal es su angustia después de escuchar estas palabras que cae desmayado al suelo, derrotado por la culpabilidad y arrepentimiento. Se debe esperar hasta el siguiente canto para encontrar a una Beatrice más sosegada que anima al poeta a que le pregunte cualquier duda que pueda tener a cerca del viaje que van a emprender juntos hasta el Paraíso.

El canto XXXI del Purgatorio es uno de los que más información física aporta sobre Beatrice de toda la *Divina Commedia*, ya que tras una visión de Dante en los ojos de Beatrice ve la doble naturaleza del grifo que tira del carro. Posteriormente las virtudes teologales animan a Beatrice a descubrir su boca velada²⁸³. En este breve espacio se ponen de manifiesto dos de los aspectos más importantes de Beatrice que se repetirán continuamente en el Paraíso: ojos y boca²⁸⁴.

Si en la *Divina Commedia*, Virgilio representaba la alegoría de la razón, Beatrice interpreta con majestuosidad la Fe, la Teología, la Sabiduría Divina y la Gracia. Todo ello entremezclado con la historicidad del personaje como mujer amada del poeta que ahora se ha convertido en una beata más de las que moran en el Paraíso junto a Dios. Dante ya anunciaba al final de la *Vita Nova* que hablaría de ella como jamás se había hablado de ninguna, y tenía razón. Beatrice se ha convertido en símbolo de la Iglesia y la Teología cuya misión, en este caso, es salvar al poeta de una vida de pecado purgándolo y regalándole la oportunidad de contemplar al mismísimo Dios en vida.

Tal y como se observaba en la *Vita Nova*, Beatrice era capaz de elevar a Dante a un nivel moral y espiritual nunca visto, y tras su muerte la *gentilissima* consigue que este proceso no se diluya, sino que se potencie todavía más. Al final del *libello* ya se percibía a una Beatrice ligada de alguna forma a la beatitud celestial, pero no se sospechaba que podría formar parte de ese entramado divino hasta que Dante creó la *Commedia* y en particular la última de las cánticas, el Paraíso.

Beatrice en el Paraíso tiene la misión de guiar al poeta hacia el conocimiento pleno impartiendo numerosas lecciones doctrinales sobre argumentos teológicos y filosóficos. La potencia del amor que Dante siente por ella crece poco a poco con cada paso hacia un nuevo cielo, ya que sus ojos y su sonrisa van aumentando su potencia vital. De esta forma se parangona la belleza en

²⁸³ Purg. XXXI, vv. 130-138.

²⁸⁴ Algunos expertos como Juan Varela-Portas han teorizado sobre la *seconda bellezza de Beatrice* refiriéndose a su voz y su boca (VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Juan. 2008).

aumento de Beatrice con la belleza divina que se va haciendo más nítida y clara conforme el protagonista se va acercando al Empíreo.

En el Paraíso es necesario realizar un exhaustivo trabajo de búsqueda de cualquier detalle que haga referencia a aspectos físicos de Beatrice, ya que no solo escasean, sino que están ocultos entre metáforas y largas descripciones, sin embargo los ojos y la boca son dos rasgos físicos claves y constantes en lo que a la representación de Beatrice se refieren. De este modo, en primer lugar, es indispensable realizar un análisis de los ojos de Beatrice que serán los grandes protagonistas del viaje de Dante por el Paraíso. De hecho, antes de la aparición de la *gentilissima* en el Paraíso Terrenal, Virgilio ya hace una referencia a ellos en el canto XXVII del Purgatorio cuando le dice al poeta:

*Tratto t' ho qui con ingegno e con arte;
lo tuo piacere omai prendi per duce;
fuor se' de l'erte vie, fuor se' de l'arte.*

*Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce;
vedi l'erbette, i fiori e li arbuscelli
che qui la terra sol da sé produce*²⁸⁵

Los ojos de la amada constituyen el vehículo de iluminación del poeta y son gracias a ellos por los que Dante consigue llegar hasta el Empíreo. La ascensión de un cielo a otro se produce gracias a la luz que recibe Dante a través de los ojos de la amada. Mientras Beatrice mira a lo alto del cielo, Dante la observa produciéndose de ese modo una iluminación que hace que vuelen a un nuevo cielo. La primera vez que se describe este fenómeno es para dejar atrás el Paraíso Terrestre y ascender al primero de los cielos que conforman el Paraíso, la Luna. El poeta compara la mirada de Beatrice al Sol con la fijeza de mirada de un águila. De este modo y a través de la mirada de Beatrice hacia la luz, la iluminación llega a los ojos del poeta. Es así como sin darse cuenta llegan al cielo de la Luna. La ascensión a cada cielo supone un aumento de capacidad por parte de Dante para ver y entender las imágenes infundidas por Dios, así como un aumento notable en la belleza de Beatrice, esta luz proviene directamente de Dios.

La mirada de Beatrice, junto con la luz que emanan sus ojos, es una constante en prácticamente todos los cantos del Paraíso, ya que con cada ascensión Dante siente cada vez más la dificultad que esto le supone para describir la belleza de Beatrice. En el canto III ya se observa una clara metáfora de la luz de Beatrice y ese aumento de belleza, tanto que el poeta incluso olvida lo que le quiere decir a la amada:

Quel sol che pria d'amor mi scaldò 'l petto

²⁸⁵ Purg. XXVII, vv. 133-138.

*di bella verità m'avea scoperto,
provando e riprovando, il dolce aspetto;
e io, per confessar corretto e certo
me stesso, tanto quanto si convenne
leva' il capo a proferer più erto;
ma visione apparve che ritenne
a sé me tanto stretto, per vedersi,
che di mia confession non mi sovvenne*²⁸⁶

En el canto V la metáfora de la luz vuelve a cobrar protagonismo, aunque en esta ocasión está relacionada con la luz que alumbra y disuelve las tinieblas, haciendo referencia a las dudas que Dante va teniendo a lo largo de todo el Paraíso y como Beatrice las esclarece. Por lo tanto, la luz es el eje fundamental del Paraíso, ya que proviene directamente del Creador y sirve para ascender hasta el Empíreo y para aclarar dudas y ofrecer entendimiento a Dante.

La luz que potencia de la mirada de Beatrice es tal que al final del canto IV del Paraíso Dante siente desvanecerse ante ella:

*Beatrice mi guardò con li occhi pieni
di faville d'amor così divini,
che, vinta, mia virtute diè le reni,
e quasi mi perdei con li occhi chini*²⁸⁷

A lo que al comienzo del canto V Beatrice responde:

*"S'io ti fiammeggio nel caldo d'amore
di là dal modo che 'n terra si vede,
sì che del viso tuo vinco il valore,
non ti maravigliar, ché ciò procede
da perfetto veder, che, come apprende,
così nel bene appreso move il piede..."*²⁸⁸

Con estos dos tercetos Beatrice deja claro que la luz que ella misma emana a través del fuego del amor proviene directamente del que bien mueve sus pasos, Dios.

El segundo de los rasgos físicos fundamentales de Beatrice en el Paraíso es su boca, ya que no solo es un instrumento de iluminación para el poeta, sino también de explicación, ilustración y aclaración de las constantes dudas que tiene. Es una maestra del Paraíso que alumbra al poeta con su divina erudición. Estas explicaciones se identifican constantemente con su boca y su sonrisa y

²⁸⁶ Par. III, v.1-9.

²⁸⁷ Par. IV, vv. 139-142.

²⁸⁸ Par. V, vv. 1-6.

muchas veces se ven ligadas, tal y como se observa en el canto I del Paraíso cuando Dante dice:

*S'io fui del primo dubbio disvestito
per le sorrise parolette brevi,
dentro ad un nuovo più fu' inretito*²⁸⁹

Palabras sonreídas, de esta forma Dante describe cómo son para él las explicaciones que le hace Beatrice a lo largo de todo el Paraíso. La dantista Anna Maria Chivacci Leonardi distingue dos claros tipos de visiones en el Paraíso: *visione sensibile* relacionadas con las visiones del mundo celeste y *visione intellettuale* vinculadas al orden teológico del universo²⁹⁰. Son estas últimas las que proceden mayoritariamente de la boca de Beatrice y se relacionan directamente con las imágenes que infunden sus ojos. La relación entre explicación e imagen que Dante percibe se aprecia claramente en el denominado *Símil del brusco despertar* donde Dante queda cegado ante San Juan y es la luz de los ojos de Beatrice quien le devuelve la capacidad visiva, al poco que le da pistas de lo que están viendo sus ojos para una mayor comprensión²⁹¹. Además, las explicaciones de la dama en ocasiones impulsan a la reflexión del poeta, lo que le sirve como ejercicio de comprensión de los misterios divinos y lo que representan.

Dejando de lado la palabra y tomando como breve objeto de estudio la sonrisa, no se puede dejar de mencionar el paso del cielo de la Luna al de Mercurio cuando Beatrice se siente feliz de haber llegado al nuevo cielo. Tal es el resplandor de su sonrisa que, si la propia estrella ha notado su presencia, el lector no puede imaginar cómo la ha notado él mismo. Esta sonrisa se mantiene en el canto VII, mientras siguen en el cielo de Mercurio. En ese momento la *gentilissima* habla al poeta con una sonrisa radiante y llena de luz que según Dante *nel foco faria l'uom felice*²⁹².

No solo la belleza de Beatrice va en aumento conforme ascienden de cielo en cielo, sino también su alegría que se manifiesta a través de la sonrisa. Dicha alegría a su vez se transforma en belleza, por lo que belleza y alegría van de la mano y son las que, junto con la iluminación de la mirada, guían a Dante por el Paraíso. Pero este aumento de belleza de la *gentilissima* no es exclusivo de Beatrice, sino que también es apreciable en otros personajes como Piccarda Donati a quien se encuentran en el cielo de la Luna y se le presenta del siguiente modo al poeta:

²⁸⁹ Par. I, vv. 94-96.

²⁹⁰ CHIAVACCI-LEONARDI, Anna Maria, 1936, p.63.

²⁹¹ VARELA-PORTAS, Juan, 2008, p. 188.

²⁹² Par. VII, v.18.

*I' fui nel mondo vergine sorella;
e se la mente tua ben sé riguarda,
non mi ti celerà l'esser più bella,*

*ma riconoscerai ch'i' son Piccarda,
che, posta qui con questi altri beati,
beata sono in la spera più tarda*²⁹³

Piccarda era la hermana de Forese Donati, amigo de Dante y poeta al que había encontrado muy débil en el Purgatorio entre los golosos. De Piccarda se decía que era una hermosa mujer que después de haber ingresado en el Monasterio franciscano de Santa Clara sus hermanos la raptaron para forzarla a casarla, pero antes de la celebración del matrimonio murió. Piccarda, en el Paraíso teme que Dante no la reconozca por el aumento de su belleza al haber alcanzado la salvación, por lo que podemos deducir que las almas mejoran su belleza una vez consiguen la iluminación divina.

Con Beatrice este hecho se repite constantemente a lo largo de todo el Paraíso, ya que recorre todas las esferas celestes. Cuando alcanzan el cielo del Sol, Dante se siente nuevamente incapaz de describir con palabras la belleza alcanzada por la dama y desea a los lectores que algún día podamos gozar de una visión similar. Esta incapacidad del poeta por encontrar palabras humanas para describir la belleza de Beatrice empeora conforme ascienden a un nuevo cielo y la desesperación del poeta aumenta poco a poco. Al fin y al cabo, es un poeta sin palabra que se encuentra en el Paraíso estando todavía con vida.

En el canto XV Dante unifica la mirada y la sonrisa, los ojos y la boca, para hablar de las dos emociones que le hacen sentir. El poeta siente alcanzar el fondo de la gloria y su paraíso cuando la sonrisa de Beatrice enciende sus ojos con una luminosidad nunca antes vista:

*poscia rivolsi a la mia donna il viso,
e quinci e quindi stupefatto fui;*

*ché dentro a li occhi suoi ardeva un riso
tal, ch'io pensai co' miei toccar lo fondo
de la mia gloria e del mio paradiso*²⁹⁴

Dante no se da por vencido, a pesar de haber dicho que se veía incapaz de describirla lo intenta de nuevo, siente esa necesidad que su naturaleza de poeta le exige. Quiere hacer gozar al lector y que sintamos lo que él sintió. Es de este modo como une los términos de ojos, resplandor y risa, algo que no se había visto relacionado hasta ahora.

²⁹³ Par. III, vv- 46-51.

²⁹⁴ Par. XV, vv. 32-36.

Si con anterioridad se había hablado sobre la relación entre boca y palabra, aquí el poeta añade todavía más información a esta cuestión. Tras la descripción de la sonrisa que ilumina los ojos de la amada, Dante es incapaz de comprender los gestos y palabras que Beatrice comienza a decirle. Tal es la profundidad de estas palabras que la mente humana no alcanza a comprender:

*Indi, a udire e a veder giocondo,
giunse lo spirto al suo principio cose,
ch'io non lo 'ntesi, sì parlò profondo;*

*né per elezion mi si nascose,
ma per necessità, ché 'l suo concetto
al segno d'i mortal si soprauose²⁹⁵*

Es necesario, para que Dante pueda encontrar sentido al mensaje, que Beatrice se esfuerce por volver a las explicaciones que el intelecto humano sea capaz de comprender.

La belleza en general de Beatrice, que ya se ha recalcado que va en aumento conforme asciende a cada esfera celeste, cada vez produce un nuevo efecto en el poeta. De este modo se refiere a ella como *quel miracol* en el canto XVIII. Es curioso como el poeta se da cuenta de que está en un nuevo cielo, no por el entorno en un principio, sino por la belleza aumentada de la dama.

Sin embargo, esta premisa cambia cuando llegan al cielo de Saturno. En este momento Dante vuelve su rostro para buscar el de Beatrice, pero se da cuenta de que no tiene ni la hermosura de la risa ni la iluminación que se observaba con anterioridad en el resto de cantos. Esto tiene una explicación bastante lógica, según nos cuenta más tarde el poeta. Dante y Beatrice se encuentran en el séptimo cielo de la gloria divina y si en ese momento la dama riese Dante no podría soportar dicha contemplación y esto le haría sufrir tal y como ella misma le explica:

*E quella non ridea; ma "S'io ridessi",
mi cominciò, "tu ti faresti quale
fu Semelè quando di cener fessi:*

*ché la bellezza mia, che per le scale
de l'eterno palazzo più s'accende,
com' hai veduto, quanto più si sale,*

*se non si temperasse, tanto splende,
che 'l tuo mortal podere, al suo fulgore,
sarebbe fronda che trono scoscende.
Noi sem levati al settimo splendore,
che sotto 'l petto del Leone ardente
raggia mo misto giù del suo valore.*

²⁹⁵ Par. XV, vv. 37-42.

*Ficca di retro a li occhi tuoi la mente,
e fa di quelli specchi a la figura
che 'n questo specchio ti sarà parvente*"²⁹⁶

Para fortuna de Dante esta situación cambia en la octava esfera donde se encuentran las estrellas fijas, cuando el poeta tiene una especie de visión del triunfo de Cristo a través de un rayo de luz. Este proceso místico le ayuda a contemplar la risa de Beatrice nuevamente. Al principio Dante ni siquiera piensa que puede hacerlo, pero es ella quien le anima a que lo haga:

*"Apri li occhi e riguarda qual son io;
tu hai vedute cose, che possente
se' fatto a sostener lo riso mio*"²⁹⁷

Es aquí cuando el poeta vuelve a su habitual *leitmotiv* de excusarse ante el lector por no sentirse capaz de describir la belleza de Beatrice. Esta adoración por parte del poeta llega incluso a llamar la atención de la dama:

*"Perché la faccia mia s'innamora,
che tu non ti rivolgi al bel giardino
che sotto i raggi di Cristo s'infiora?..."*²⁹⁸

Dante tiene delante el jardín que florece bajo los rayos de un nuevo sol, alegoría de Jesús, donde crece la rosa, alegoría de la Virgen María, y es incapaz de darse cuenta porque está absorto en la contemplación de Beatrice. Este recurso por parte del autor de poner en boca de la protagonista la actitud de Dante, sirven al poeta para describir la situación de incapacidad de descripción de la belleza que tiene ante sí.

Pero esta incapacidad llega a un punto en el cual Dante no tiene más remedio que alabar su amor hacia la dama para compensar su falta de palabras que describan la belleza aumentada:

*La mente innamorata, che donnea
con la mia donna sempre, di ridure
ad essa li occhi più che mai ardea;*

*e se natura o arte fé pasture
da pigliare occhi, per aver la mente,
in carne umana o ne le sue pitture,*

*tutte adunate, parrebber niente
ver' lo piacer divin che mi refulse,
quando mi volsi al suo viso ridente.*

*E la virtù che lo sguardo m'indulse,
del bel nido di Leda mi divelse,*

²⁹⁶ Par. XXI, vv. 4-18.

²⁹⁷ Par. XXIII, vv. 46-48.

²⁹⁸ Par. XXIII, vv. 70-72.

*e nel ciel velocissimo m'impulse*²⁹⁹.

En este punto la belleza de Beatrice es tal que impulsa a Dante, casi sin darse cuenta, a dejar el signo de Géminis, donde se encontraban hasta ese momento, y ascender al Primer Móvil. Este espacio es el lugar más perfecto del Paraíso y donde el autor se refiere a la dama como *quella che 'mparadisa la mia mente*. Es aquí cuando el autor recuerda de qué forma se enamoró de ella:

*Poscia che 'ncontro a la vita presente
d'i miseri mortali aperse 'l vero
quella che 'mparadisa la mia mente,*

*come in lo specchio fiamma di doppiero
vede colui che se n'alluma retro,
prima che l'abbia in vista o in pensiero,*

*e sé rivolge per veder se 'l vetro
li dice il vero, e vede ch'el s'accorda
con esso come nota con suo metro;*

*così la mia memoria si ricorda
ch'io feci riguardando ne' belli occhi
onde a pigliarmi fece Amor la corda*³⁰⁰

Finalmente se llega al punto máximo donde la belleza de la dama es tal que solamente el Creador es capaz de gozarla en su totalidad. No obstante el poeta se encuentra en el Empíreo, lugar donde la luz es tan pura que es una luz intelectual compuesta de amor verdadero y felicidad³⁰¹.

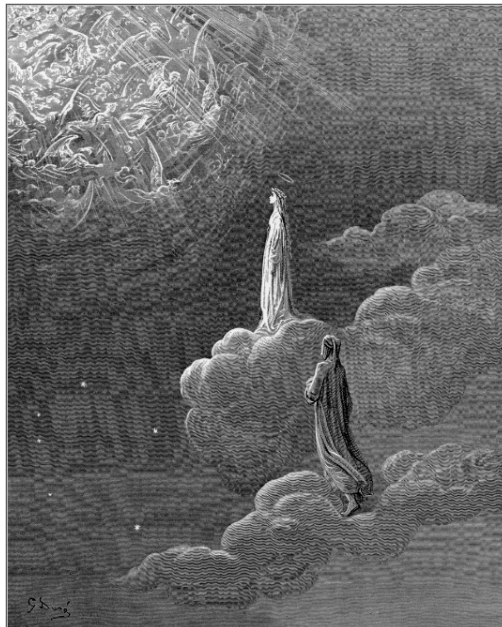


Imagen 68. Gustave Doré, *El noveno cielo*, 1868, Estrasburgo.

²⁹⁹ Par. XXVII, vv. 88-99.

³⁰⁰ Par. XXVIII, vv. 1-12.

³⁰¹ GONZÁLEZ, Isabel; BENAVENT, Julia, 2007, p. 534.

Poco después, Beatrice deja a Dante para tomar su posición en el Paraíso. El poeta al girarse para preguntar a su guía sobre los misterios del lugar se encuentra a San Bernardo de Claraval quien le indica que su dama se encuentra en el lugar que le corresponde por sus méritos mientras la señala. Dante la observa llevando una aureola de luz a modo de corona. Ante la ausencia de Beatrice Dante escribe una oda para agradecer lo que ha hecho por él a modo de despedida:

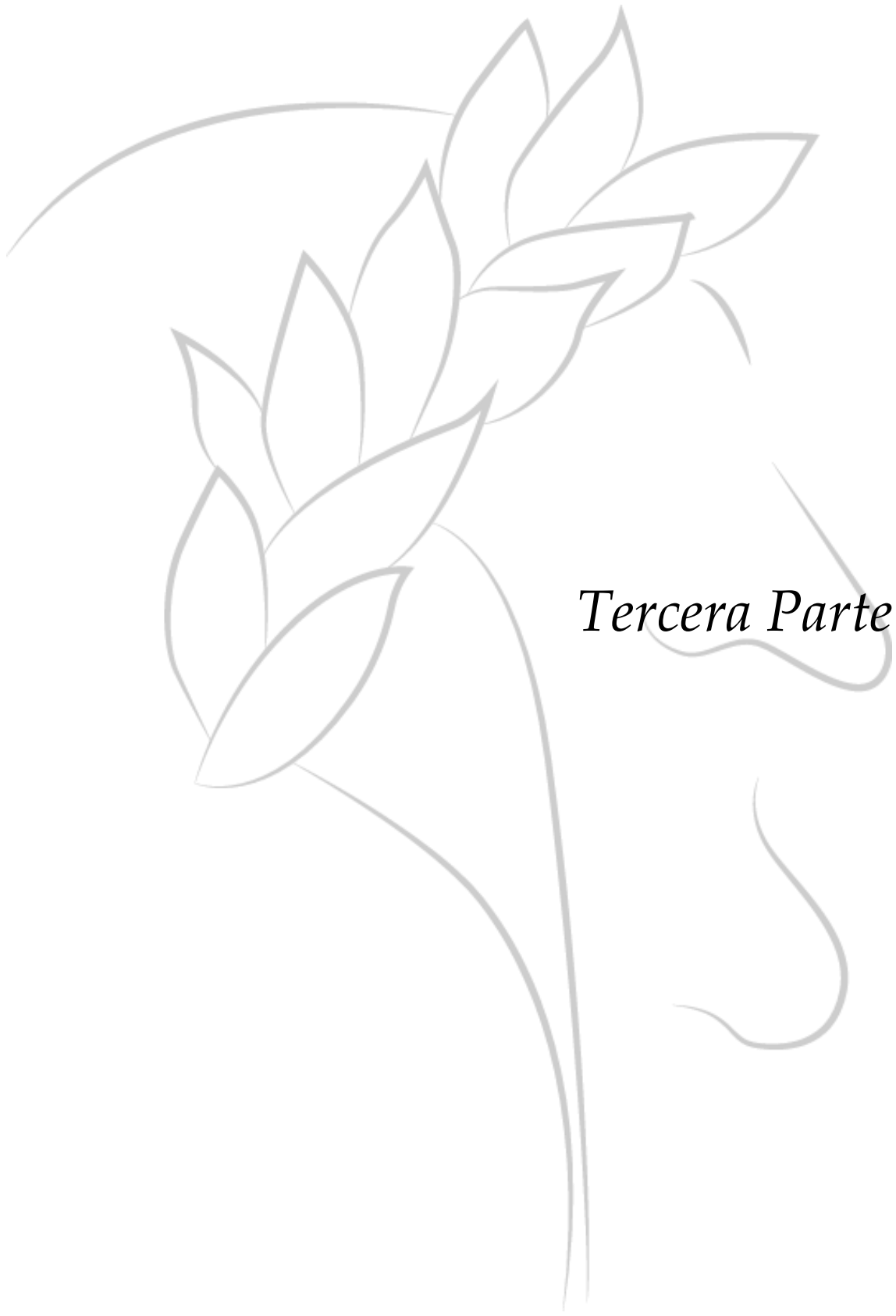
*“O donna in cui la mia speranza vige,
e che soffristi per la mia salute
in inferno lasciar le tue vestige,*

*di tante cose quant' i' ho vedute,
dal tuo podere e da la tua bontate
riconosco la grazia e la virtute.*

*Tu m'hai di servo tratto a libertate
per tutte quelle vie, per tutt' i modi
che di ciò fare avei la potestate.*

*La tua magnificenza in me custodi,
sì che l'anima mia, che fatt' hai sana,
piacente a te dal corpo si disnodi”³⁰²*

³⁰² Par. XXXI, vv. 79- 90.



Tercera Parte



1. ANTECEDENTES. LA TRADICIÓN FIGURATIVA DE LA OBRA DE DANTE HASTA EL SIGLO XIX

La *Divina Commedia* en la actualidad es una de las mayores obras de la literatura universal. Fue conocida en toda Europa de forma muy temprana gracias al alto nivel de producción de los talleres laicos y de la elección de Dante de escribirla en lengua *volgare* y no en latín. De ese modo pudo llegar, no solo a las clases cultas, sino también a las más populares. El poeta pretendía de este modo sacar la literatura de las universidades y hacerla llegar a la calle, a los ciudadanos; quería hacerla comprensible a todas las personas y despojarlos de las tinieblas en la que vivían, tal y como el mismo poeta explicó en el *Convivio*:

*Questo sarà quello pane orzato del quale si satolleranno migliaia, e a me ne soperchieranno le sporte piene. Questo sarà luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà là dove l'usato tramonterà, e darà lume a coloro che sono in tenebre e in oscuritate per lo usato sole che a loro non luce*³⁰³.

Uno de los mayores inconvenientes con el que los estudiosos se encuentran a día de hoy es que a causa de la rápida difusión, el texto original del poema se perdió y desgraciadamente no se conserva ningún texto o fragmento manuscrito original de Dante.

Los primeros dos siglos de difusión de la *Commedia* fueron fundamentales para dar a conocer de forma general la obra, ya no sólo en Italia, sino en buena parte de Europa. La transmisión del texto se convirtió casi en una actividad de carácter editorial y la preocupación por comprender el texto y explicar su significado dio lugar a una amplia tarea centrada en el comentario crítico, ya que el texto del poema iba en muchas ocasiones acompañado de ellos lo que facilitaba su comprensión. Se conocen textos críticos del poema tan solo un año después de la muerte de Dante en 1321, como se ha comentado con anterioridad.

A todo ello se unieron las primeras imágenes relacionadas con el poema que en origen tenían un fin didáctico para hacer más comprensible el poema y apoyar el texto crítico. De ese modo, las ilustraciones ofrecían un soporte vital para poder seguir los pasos de Dante en el camino de su alma hacia la purificación y salvación. La actividad reproductiva del texto, junto con la inserción del comentario correspondiente y las imágenes ilustrativas, forman un tándem inseparable que no hacen más que otorgar un valor añadido al poema. Estas

³⁰³ "Convivio, I.XIII.12", en *Dante Online* (<http://www.danteonline.it/>). Fecha de consulta: 10/11/2015

actividades son completamente válidas por separado y, sin embargo, no pierden el sentido, manteniendo de ese modo su autonomía.

Las primeras representaciones artísticas sobre Beatrice, y en consecuencia, ligadas a la *Divina Commedia*, se encuentran en los manuscritos iluminados. En origen, las miniaturas de los primeros códices eran mucho más pobres que el texto, pero a partir del siglo XIV se consolidó un canon que dio forma a las iluminaciones, hecho que duró más allá del siglo XV. Las miniaturas de la mayoría de los códices existentes se limitan a las iniciales de cada una de las tres cánticas del poema y a los frontispicios donde Beatrice ni siquiera aparece, pero existen otros en los que el virtuosismo de los artistas se aprecia en cada una de las iluminaciones como es el caso del *Manuscrito 514 de Holkham Hall* datado entre 1345 y 1350.



Imagen 69. Detalle del canto XXII del Paraíso, *Dante y Beatrice mirando los planetas y conversando*. Ms. 514 de Holkham Hall, 1345-1350, Bodleian Library, Universidad de Oxford.

La decoración está concentrada en el borde inferior de cada página, donde sin ningún recuadro que la delimite, da una sensación de continuidad y hace que el lector sea capaz de seguir el progreso gradual de círculo en círculo, de cornisa en cornisa o de esfera en esfera³⁰⁴. La policromía de este manuscrito en particular es muy intensa y en ocasiones se aprecia la utilización del dorado en la representación de los astros así como en algunas joyas y detalles de los ropajes de los protagonistas. En todo el manuscrito hay unas ciento cincuenta

³⁰⁴ BRIEGER, Peter; MEISS, Millard; SINGLETON, Charles, 1969, p. 94.

iluminaciones de las cuales Beatrice es protagonista es treinta y una, y aunque pueda parecer poco hay que tener en cuenta que no hace su aparición hasta el final del Purgatorio, hasta más de la mitad de la obra³⁰⁵. Este manuscrito en concreto destaca también por el ambiente en el que se enmarca cada iluminación y que da pistas del momento exacto en el cual se encuentra el lector de la obra.

La forma en la que Beatrice va vestida indica que el autor conocía el poema, o al menos se había informado sobre cada pasaje, ya que sigue al pie de la letra la descripción de Dante en lo que a vestimenta se refiere:

*e ricadeva in giù dentro e di fori,
ovra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva.*³⁰⁶

Se aprecia claramente como en la misma imagen hay dos escenas distintas. En la primera Dante y Beatrice miran los cielos que han recorrido con anterioridad y el espectador puede identificarlos de una forma muy sencilla gracias al iluminador que se tomó la molestia de inscribir sus nombres justo al lado. En la parte derecha de la imagen se aprecia cómo el momento anterior ha pasado y los protagonistas se encuentran conversando en el siguiente cielo.

Otro de los muchos manuscritos que merece ser brevemente mencionado tanto por la calidad de sus representaciones artísticas como por la forma en la que se incorpora a Beatrice Portinari, es el *Códice Egerton 943* de la *British Library* de Londres. En este caso parece ser que aunque esté fechado en 1350, existen indicios que sugieren que se pueda fechar entre 1330 y 1340³⁰⁷. Alberga doscientas sesenta y una miniaturas a lo largo de toda la obra, muchas más que el resto de los manuscritos datados en esta época, por cada canto contiene una o más imágenes que acompañan al texto. Además de tener un rico colorido, al igual que el *Ms 514 de Holkham Hall*, también cobra protagonismo el dorado. La decoración se centra por un lado en las tres letras capitales de cada una de las cánticas y por otro en las escenas decoradas expresamente para prestar apoyo al texto. En este caso las representaciones aparecen encuadradas adaptándose a las columnas de escritura.

Encontrar un códice tan completo permite realizar amplios estudios de temas más específicos. El autor de las miniaturas, al igual que Dante, otorga gran protagonismo a la escena de la procesión en Paraíso Terrenal que da lugar a la aparición de Beatrice. En concreto hay siete escenas centradas en este momento

³⁰⁵ Se debe de anotar que hace una tímida presentación en Infierno II.

³⁰⁶ Purg. Canto XXX, vv. 30-33.

³⁰⁷ CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, M. Grazia, 1989, p.83.

pero se destacará la correspondiente al folio 124v. en la que Dante y Estacio están junto a Beatrice y las Siete Virtudes.



Imagen 70. Purgatorio, Beatriz rodeada de las Siete Virtudes, Códice Egerton 943, folio 123, Ca. 1350, British Library, Londres.



Imagen 71. Purgatorio: Detalle de Beatrice, Códice Egerton 943. Ca. 1350, British Library, Londres.

El dorado está reservado para el fondo de la miniatura y para representar el Paraíso, diferenciándolo así de atmósfera de lo terrenal. El detallismo de esta escena está centrado sobre todo en los ropajes y las telas que cobran protagonismo gracias a las sombras y claroscuros producidos por los pliegues de las mismas. Además, en los vestidos de Beatrice y algunas Virtudes podemos encontrar una decoración basada en discos y contornos de bordes de cuellos y mangas. Todo ello acompañado por las joyas que se presentan en forma de tiaras con perlas o coronas. En este caso, y tal y como se ha visto en el ejemplo anterior, el autor conocía perfectamente el pasaje ya que no deja al azar ningún detalle.

Finalmente, el último de los manuscritos que se mencionan en esta tesis para dar una idea aproximada de la importancia de Beatrice en las representaciones artísticas de la Edad Media, es el *Codex Italicus IX, 276* de la *Biblioteca Marziana* de Venecia. La rica ornamentación que lo decora, se centra en las iniciales iluminadas al principio de cada cántica, así como en las ciento sesenta escenas distribuidas a lo largo de toda la obra que sirven para acompañar al texto. A día de hoy es uno de los más conocidos en todo el mundo por su figuración y la gran cantidad de ilustraciones que ofrece. La iluminaciones del Paraíso son de menor calidad que las anteriores, parece como si hubiese tenido una ejecución apresurada con unos fondos azules en ocasiones manchados por otros colores. Llama la atención el detallismo de las pinturas, sobre todo en los flecos y botones de la túnica de Dante o en los pliegues del vestido de Beatrice. Algunas de las imágenes se extienden a lo largo de una página completa, eso da una idea de lo fundamentales e importantes que eran estas figuraciones para acompañar al texto, generalmente distribuido en dos columnas, aunque la disposición es libre en cada página. En ocasiones se puede apreciar como hay imágenes incluidas en un formato rectangular delimitado por un borde; en otras, la figuración aparece sin un espacio definido por un marco, algunas están colocadas en el margen inferior, otras en el interior etc.

Se ha especulado mucho sobre la autoría de las miniaturas ya que al parecer fueron diseñadas por varias manos, de las que se ha identificado una de ellas como la de Jacopo da Verona³⁰⁸. Aquí la figura de Beatrice cobra más importancia, el artista se ha tomado muchas molestias en destacarla, sobre todo en el Paraíso. En algunas escenas, incluso cobra más protagonismo que Dante, tal y como se aprecia en el siguiente ejemplo donde Beatrice parece más grande que el mismo poeta.

En este caso, el autor o autores de la miniatura han optado por la libertad a la hora de representar la figura de Beatrice, ya que no siguen las palabras de Dante respecto a su atuendo. No hay rastro del manto verde, ni mucho menos del velo

³⁰⁸ Cod. It. IX. 276, en *Web Gallery of Art* (<http://www.wga.hu/>). Fecha de consulta: 16/11/2015.

blanco. Sin embargo el artista ha decidido adornar su figura con una cruz decorada con perlas que lleva colgada al cuello. En la imagen se puede observar como las figuras resaltan gracias a un cielo nocturno estrellado acompañado del Sol y la Luna.



Imagen 72. Paraíso, *Beatrice y Dante*, *Codex It. IX. 276*, 1380-1400, folio 17v, Biblioteca Marciana de Venecia.

La producción de la *Divina Commedia* fue muy destacada a lo largo del Renacimiento, mostrando de este modo, un amplio abanico de posibilidades artísticas. Las imágenes relacionadas con el poema dantesco ya no sólo se limitaban a los libros sino que se independizaron formando parte de los algunos ciclos artísticos como el de la *Capella di San Brizio* en Orvieto o algunas visiones generales del poema, como el que aparece representado en los muros de *Santa Maria del Fiore* de Florencia, realizado por Domenico de Michelino en 1465.



Imagen 73. Domenico di Michelino, Detalle *Ritratto di Dante Alighieri, la città di Firenze e l'allegoria della Divina Commedia*, 1465, Duomo de Santa Maria del Fiore, Florencia.

El proceso de transformación artística y cultural en el cual estaba inmersa toda Europa se vio también reflejado en la ilustración de libros, respondiendo así a las exigencias artísticas y sociales de la época. La evolución artística estuvo muy presente en este periodo, y se puede apreciar claramente, a día de hoy, en los distintos códices de la *Commedia*. Para considerar mejor esta evolución no hay más que fijarse en el incunable más antiguo de este periodo datado en 1477, el llamado *Incunable A.1.32* de la *Biblioteca Nazionale Centrale* de Florencia, cuya particularidad es que está decorado todavía con miniatura. Sin embargo, conforme avanzan los años, la miniatura se fue sustituyendo, poco a poco por la calcografía, que no terminó de gustar, y finalmente por la xilografía, tal y como se refleja en la edición de la *Divina Commedia* de Brescia de 1487³⁰⁹. Si se comparan ambos ejemplares son evidentes las diferencias.

³⁰⁹ CASTELLI, Maria Cristina, 1990, p. 105.



Imagen 74. Vindelino da Spira, *Divina Commedia* (Inc. A. 1.32) 1477, Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia.



Imagen 75. Canto III de la *Divina Commedia* de la Edición de Brescia, 1487.

La *Divina Commedia* impresa por Vindelino da Spira conserva todavía esa esencia de los manuscritos antiguos con el texto a dos columnas, las letras iniciales miniadas y diversos motivos decorativos a lo largo de toda la página. Sin embargo, el soporte es distinto ya que el texto ha sido impreso mecánicamente y por lo tanto el soporte no puede ser el mismo que en los manuscritos medievales. Este códice refleja muy bien el paso de códice manuscrito a libro impreso mezclando el arte antiguo de los miniadores y la modernidad de la impresión.

Del mismo periodo aproximadamente que la *Commedia* de Vindelino da Spira, es una suntuosa edición procedente de la Biblioteca de los Duques de Urbino, el *Codice Vaticano Urbinense 365*, hoy conservado, tal y como su nombre indica, en la Biblioteca Vaticana. El comitente fue el Duque Federico de Montefeltro, gran amante de las artes y la cultura. Consta de un total de ciento diez grandes miniaturas de las cuales cuarenta y una pertenecen al Infierno, setenta y seis al Purgatorio y treinta y tres al Paraíso. Las miniaturas fueron realizadas por varios artistas, y cuando falleció el Duque en 1482 se dejó como estaba, de forma que no fue terminado hasta un siglo más tarde de la mano de Giulio Clovio y por petición del Duque de Urbino, Francesco Maria II.

Sandro Botticelli es uno de los artistas más representativos de la obra literaria dantesca en el Renacimiento. A pesar de que no vivió en la misma época que Dante Alighieri, son dos nombres que a menudo están vinculados por ser referentes de la cultura florentina humanista. Dicha cultura nació en el siglo XIV en ciudades como Florencia, Venecia o Roma, y Dante falleció en Rávena en 1321, por lo que no tuvo demasiado tiempo de empaparse de ella. Pero, es cierto, que muchos de los conceptos y teorías sobre los cuales se asienta la cultura humanista, ya habían sido utilizados en las obras de Dante, como la búsqueda de inspiración en mitos de la antigüedad clásica. Se podría decir, que el poeta fue uno de los precursores, junto con otros factores diversos, del nacimiento del Humanismo.

El punto de encuentro entre poeta y artista está situado claramente en las series de ilustraciones que Botticelli realizó inspirándose en la *Divina Commedia* de Dante. Se ha considerado a la segunda serie de dibujos de Botticelli, realizada entre 1496 y 1498, como un *commento visivo*³¹⁰ de la propia *Commedia*, por la forma con la que el pintor interpretó y realizó sus dibujos, resultado de un conocimiento amplio de poema, así como de una profunda reflexión.

Gracias al surgimiento de la filosofía neoplatónica en la década de 1460 de la mano del humanista Marsilio Ficino, se identificó muy claramente el recorrido de los reinos de ultratumba de la *Divina Commedia* con el ascenso de las esferas

³¹⁰ KORBACHER, Dagmar, 2014, p. 208.

del mundo neoplatónico hasta Dios³¹¹. De esta forma no tuvo que pasar mucho tiempo hasta que se relacionase a Dante con la filosofía neoplatónica relanzando, de este modo, los escritos del poeta. Fue el mismo Landino quien, en 1481 publicó y comentó una *Commedia* patrocinada por la familia Medici, exaltando así, la figura de Dante que se había visto perjudicada después de su exilio de su ciudad natal. Landino tardó un año en escribir su comentario, uno de los más importantes de todos los tiempos. Para la publicación de la *Commedia* contó con la ayuda del editor alemán Niccolò di Lorenzo della Magna.

Aun así, los problemas con los que contaron desde el principio fueron diversos. Por un lado la obra pretendía albergar una calcografía, extraída de los dibujos de Botticelli, por cada canto, pero la técnica era incompatible con la tipografía utilizada por el editor³¹². Di Lorenzo, tras hacer una prueba y ver el resultado decidió dejar en blanco los espacios destinados a las ilustraciones al principio de cada canto para más tarde colocar la serie completa. Pero desgraciadamente no fue así y, a día de hoy, existen ejemplares con distinto número de imágenes, siendo diecinueve la cantidad máxima. Otro problema añadido es que los dibujos originales de Botticelli distaban bastante del resultado en grabado y la calidad era infinitamente menor. El grabador, Baccio Baldini, no estuvo a la altura, y al trasladar los dibujos de Botticelli al grabado privó las ilustraciones de ligereza y fluidez de línea, elementos característicos de Botticelli. Recibió notables críticas, incluso de Vasari quien dice de él que:

... tutto quello che fece fu con invenzione e disegno di Sandro Botticello...³¹³

Pero no fueron los problemas técnicos la única causa de que el proyecto quedase a mitad, sino que también tuvieron que hacer frente a graves problemas económicos ya que los gastos del proyecto fueron muy elevados, tanto que Lorenzo di Pierfrancesco, primo del Magnífico hizo frente a una parte del coste total convirtiéndose así en uno de los mayores mecenas de la *Divina Commedia* de la historia. Aun así el proyecto quedó inacabado, entre los problemas ya mencionados, Botticelli tuvo que dejar la serie cuando solo llevaba diecinueve dibujos al ser llamado por el papa Sixto IV a Roma para pintar las escenas de la Capilla Sixtina. De este modo, los grabados que se encuentran hoy en día en esta edición se muestran en un breve espacio de 97x175 mm, y algunas escenas se

³¹¹ SÁNCHEZ SOLER, Antonio, 2004, p. 90.

³¹² Mientras que en la calcografía el grabado se realiza vaciando con el buril las partes donde más tarde se fijará la tinta, con la tipografía sucede justo al contrario ya que los caracteres se realizan mediante el relieve.

³¹³ VASARI, Edición online de la Vida de Marcantonio Bolognese y otros grabadores (<http://vasari.sns.it/>). Fecha de consulta 21/11/2015.

desarrollan de izquierda a derecha mediante la técnica narrativa cíclica de sucesión de escenas.



Imagen 76. Sandro Botticelli, Canto II del Infierno del Ms. *Anonimo Fiorentino*, 1481.

Un año después, en 1482, Botticelli regresó a Florencia habiendo terminado los frescos de las paredes de la Capilla Sixtina, tal y como atestiguó Vasari:

*... y después de terminar su parte de trabajo, lo descubrió y partió directamente para Florencia. Por ser persona sutil comentó una parte de la obra de Dante e ilustró el Infierno...*³¹⁴

Sin embargo, Vasari hablaba de Botticelli como una persona que apenas había leído la obra de Dante y que su visión de la *Commedia* había sido contaminada por el comentario de Cristoforo Landino. Esta teoría fue reconsiderada y desmentida el pasado siglo por autores como Dombrowski³¹⁵, quien calificó a Botticelli como un *pictor doctus*. El hecho de que Botticelli perteneciese al exclusivo grupo de artistas y poetas que rodeaban la figura de Lorenzo el Magnífico, hace suponer que gozó de amplios conocimientos humanistas. Es cierto que Cristoforo Landino influyó la obra de Botticelli, pero eso no lo convierte en un mero instrumento, sino más bien en una persona rica en conocimientos que supo adaptar su obra artística tanto a la visión de Dante como a la de los humanistas.

A su llegada encontró un ambiente bastante sombrío protagonizado por la muerte de su padre que tan solo se vio compensado por el mecenazgo de Lorenzo de Pierfrancesco, quien le animó a realizar otra serie de dibujos que ilustrasen de

³¹⁴ VASARI, Edición online de la Vida de Sandro Botticelli (<http://vasari.sns.it/>). Fecha de consulta 22/11/2015.

³¹⁵ DOMBROWSKI, Damian. 1996, p. 49.

una forma espectacular el poema de Dante en 1496³¹⁶. Nació así la segunda serie de ilustraciones sobre la *Divina Commedia* de la mano de Botticelli. Lorenzo de Pierfrancesco confiaba plenamente en el pintor, tanto que ya le había encargado numerosas obras, algunas de ellas verdaderos iconos del Renacimiento, como son *El nacimiento de Venus, Palas y el Centauro* o *La Primavera*. Botticelli aceptó de buen grado el encargo, ya que pensó que esto podría mitigar la crisis personal que estaba sufriendo a causa de los diversos sucesos políticos que estaba sufriendo la ciudad de Florencia. Desgraciadamente en 1498 se vio obligado nuevamente a alejarse temporalmente de la ciudad y más tarde forzado a detener su trabajo, esta vez durante el proceso de Girolamo Savonarola, que finalizó con la ejecución del fraile en la Piazza della Signoria. Sin embargo, esta segunda serie está bastante más completa que la primera y su calidad es excepcional, tal y como se menciona en el *Codice Anonimo Magliabechiano* (*Cod. Magliab. XVII, 17*) de la *Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia*³¹⁷:

(Botticelli) dipinse e storìò un Dante in cartapecora a Lorenzo di Piero Francesco de' Medici, il che fu cosa meravigliosa tenuta

En esta segunda serie Botticelli tenía la intención de ilustrar, mediante ciento dos dibujos³¹⁸, el poema entero siguiendo algunos aspectos representativos de los códices miniados, como son por ejemplo la técnica cíclica de sucesión de escenas. En la edición de 1481 de Botticelli, cada diseño tiene al menos dos episodios, pero en esta segunda serie hay algunas composiciones que tienen hasta siete u ocho episodios, y en todos ellos se reconoce perfectamente la mano del artista. Prácticamente todas las ilustraciones tienen un formato rectangular y están dispuestas horizontalmente con una medida de 48x68cm. Desgraciadamente a día de hoy se conservan noventa y dos, ya que dos de ellas nunca se realizaron, en concreto las relativas a los cantos XXXI y XXXIII del Paraíso; y ocho se han perdido (II, III, IV, V, VI, VII, XI y XIV del Infierno)³¹⁹.

Gracias a la interrupción del proyecto, en la actualidad, se conoce perfectamente el proceso de elaboración de los dibujos, ya que muchos de ellos están incompletos y en distintas fases. Al parecer Botticelli, en un primer momento, bosquejó los dibujos con una punta metálica realizada a base de una aleación de plomo y plata lo que le permitió rectificar su obra hasta conseguir el diseño perfecto. Más tarde, y una vez establecido el dibujo, lo repasaba con una pluma y tinta. La tercera fase consistía en dar color a las ilustraciones con témperas y es

³¹⁶ GIZZI, Corrado, 1990, p. 101 .

³¹⁷ Es un manuscrito datado hacia 1540 con una sección dedicada a los artistas de la Grecia antigua y otra dedicada a los artistas florentinos más notables y sus obras.

³¹⁸ Uno por cada canto, uno introductorio que hacía a su vez de frontispicio y una enorme imagen de Lucifer diseñada entre dos folios unidos junto al canto XXXIV del Infierno.

³¹⁹ GIZZI, Corrado, 1990, p. 102.

en este punto donde algunos autores sostienen que la falta de color en muchas ilustraciones es intencionada.

En esta segunda serie, Botticelli se acercó muchísimo a las indicaciones del poeta, y configuró los espacios de ultratumba como lugares concretos y claramente diferenciados entre sí. También en la configuración escénica, Botticelli demostró basarse principalmente en el texto original, creando un grupo de diseños, que además de mantener una clara vinculación con el poema dantesco, intentaban reflejar el significado de las palabras y el estilo utilizado por el poeta³²⁰.

Muchos autores apuntan que la intención de este proyecto era convertirse en un manuscrito iluminado de herencia medieval, ya que, por una parte, estaba el texto escrito en letras góticas, por otro lado, estaban las iluminaciones (algunas de las cuales ya estaban coloreadas) y, finalmente, no hay letra capital en ningún capítulo, lo que se deduce que ese espacio estaba destinado a ser una letra ornamentada como aquellas que se encuentran en los manuscritos medievales. Paolo Bellini es quizás uno de los abanderados principales que defienden esta teoría³²¹ y argumenta que de esta forma Botticelli diseñó los dibujos con la intención de ser coloreados y afirmando que la tarea del artista había terminado y los dibujos estaban en espera de policromarlos. La línea, protagonista indiscutible de las obras de Botticelli, se ve en este caso como único elemento pictórico de sus dibujos, a diferencia de otros del mismo autor. Efectos como las sombras o el claroscuro no se aprecian en ningún dibujo, lo que induce a pensar a Bellini que si Botticelli no hubiese tenido en mente dar color a los dibujos jamás los hubiese dejado en tal estado.

En un sentido completamente opuesto se encuentran otros autores que afirman con total seguridad que los diseños no están para nada terminados ni tampoco que Botticelli tuviese para nada la intención de crear un códice miniado afirmando que:

*la tecnica dei disegni, rapida e fantasiosa, la scioltezza dei movimenti, talvolta convulsi e impetuosi, lo sciofinamento delle composizioni dal campo chiuso, mal s'accordano con lo spirito della miniatura*³²².

Pero dejando de lado estos aspectos teórico-técnicos y centrando el estudio más en el estilo que envuelve a los dibujos, es fundamental hacer una especial mención al uso de la línea en Botticelli, uno de los elementos más característicos de su producción. Este hecho puede parecer inverosímil si se tiene en cuenta que la mayoría de los artistas de la época estaban más interesados en la tridimensionalidad y la perspectiva. Sin embargo, Botticelli supo utilizar muy bien la fuerza expresiva de la línea para mostrar a los espectadores las

³²⁰ FALLANI, Giovanni, 1971, p. 101.

³²¹ BELLINI, Paolo, 1990, p. 45.

³²² DONATI, Lamberto, 1962, p. 217.

numerosísimas matizaciones psicológicas de los personajes y de las distintas situaciones que Dante plasmó en su poema³²³. Tanto es así que el autor ajustó cada dibujo a la parte del poema que representaba. En el Infierno, Botticelli adaptó muy bien el grado de violencia descrito en la *Commedia* a través de la agrupación de una gran cantidad de figuras dispuestas en grupos desordenados y caóticos. En el Purgatorio, sin embargo, las composiciones pasan a ser más relajadas y simples centrándose solamente en aquello indispensable sin colocar en el dibujo mucha floritura que distraiga la atención del espectador. Y finalmente en el Paraíso, los personajes aparecen más relajados y tienen un aire celestial, en especial Beatrice cuyos ropajes están en continuo movimiento. Incluso puede recordar en algunos momentos a personajes de *El nacimiento de Venus* o de *La calumnia*.



Imagen 77. Sandro Botticelli, detalle de *El nacimiento de Venus*, 1484 Galleria degli Uffizi, Florencia.

³²³ SÁNCHEZ, Antonio, 2004, p. 97.



Imagen 78. Sandro Botticelli, detalle de *La calunnia*, Galleria degli Uffizi, 1484, Florencia.



Imagen 79. Sandro Botticelli, detalle del Canto V del Paraíso, 1496, Biblioteca Vaticana.

El rostro de Beatrice está totalmente inspirado en las protagonistas femeninas que caracterizan la obra de Botticelli y quienes según cuentan a su vez se inspiran en

aquella Simonetta Vespucci³²⁴ que cautivó al mismísimo Giuliano de' Medici. El perfil del rostro y el ondeante cabello es muy similar a su Venus o incluso a alguna de sus vírgenes.

En la actualidad y desgraciadamente los noventa y dos folios que componen esta serie se encuentran separados en dos museos diferentes. Ochenta y cinco de ellos están en el Museo *Kupferstichkabinett* de Berlín y los otros siete en la Biblioteca Vaticana. La última vez que toda la serie estuvo junta fue en el año 2000 cuando se organizó en Roma una macro exposición sobre la figura de Botticelli y su obra en relación a Dante, en el Museo de las Caballerizas del Quirinal. La serie quedó olvidada después de su realización ya que Vasari en su obra solo menciona la primera serie, por lo tanto no se supo nada de ellos hasta finales del siglo XIX cuando pasaron a formar parte de la colección Hamilton y afortunadamente se han conservado en un magnífico estado hasta el día de hoy.

Dejando de lado a Botticelli, una edición de la *Commedia* que no se debe dejar de mencionar es la impresa en Venecia en 1493 donde las imágenes que acompañan al texto adquieren su misma importancia al ocupar hojas enteras. Además todas ellas están enmarcadas con un lenguaje arquitectónico que les da profundidad y perspectiva.



Imagen 80. Canto I del Infierno de la *Divina Commedia* impresa en Venecia, 1497.

³²⁴ VENTRONE, Paola, 2007, p.7.

En las ediciones de la *Commedia* realizadas en Venecia los portales arquitectónicos asumen la tarea de introducir la cántica, y en este sentido su belleza es funcional a la capacidad de reacción positiva que provoca en el lector³²⁵. En este caso se hereda de los antiguos manuscritos la técnica cíclica de sucesión de escenas de modo que aparecen los personajes varias veces repetidos en una misma imagen, y no solo eso, sino que se incluye el nombre de cada personaje, incluyendo los animales, encima de sus cabezas. Este tipo de obras serán muy comunes a lo largo de toda esta época.

Con el cambio de siglo, cabe destacar el trabajo de Luca Signorelli en la *Cappella di San Brizio del Duomo* de Orvieto. Signorelli es el impulsor de la nueva tendencia artística vinculada a la obra literaria de Dante en el *Cinquecento*. La importancia de este ciclo, reside en que el autor deja de lado aspectos medievalizantes presentes en las ediciones anteriores, e independiza las imágenes del libro, lo que da una idea de la importancia que había adquirido el poema a estas alturas³²⁶. La presencia de Dante en este ciclo está evidenciada a través de dos formas diferentes. En primer lugar, es posible apreciar la clara influencia del poeta en las pinturas de Signorelli, especialmente en la representación del Juicio Final, plasmado con enorme fuerza dramática que se palpa en cada expresión de los protagonistas. El artista dejó atrás las interpretaciones medievales del Infierno, muchas de ellas también basadas en Dante, primando ante todo su pincel y forma de hacer. Aunque las reminiscencias dantescas ya no son tan evidentes, se encuentran en algunos personajes de forma muy concreta. Esta sutilidad a la hora de representar ciertos aspectos del Infierno dota de una gran sensibilidad al artista que sabe plasmar de forma clara aspectos de la *Divina Commedia* con su propio criterio.

Entre 1499 y 1504, Signorelli, trabajó en esta capilla, que ya había sido iniciada por Beato Angelico y Benozzo Gozzoli, y cuya temática estaba inspirada en el Juicio Final y el Apocalipsis, además de un basamento decorado con poetas ilustres. Signorelli, para su figuración, se basó en un ciclo pictórico realizado años atrás por Pinturicchio para las estancias de los Borgia en el Vaticano, concretamente en la inclusión de elementos grotescos, así como de bustos de filósofos y poetas, entre los que se encuentra Dante.

Signorelli suprimió detalles del entorno para concentrar la atención en las numerosas figuras desnudas que dominan las composiciones. Aunque existen algunas reminiscencias al poema en las imágenes del Juicio Final y el Apocalipsis,

³²⁵ CASTELLI, Maria Cristina, 1990, p. 113.

³²⁶ Recordemos que con anterioridad se había mencionado brevemente el fresco realizado por Domenico de Michelino en Santa Maria del Fiore de Florencia, que constituye una excepción en este aspecto.

lo que más centra la atención del espectador son los paneles que hay en la parte inferior de la pared. Entre ellos, destaca por encima de todos, el busto de Dante alrededor del cual hay cuatro medallones con escenas de diferentes hechos de la *Divina Commedia* que asemejan a un bajorrelieve clásico. Dichos episodios forman parte del Purgatorio y son: Dante arrodillado ante Catón (parte inferior), el ángel barquero (izquierda), el encuentro en el Purgatorio con Manfredi, rey de Sicilia (parte superior) y la costa escarpada de la primera cornisa.



Imagen 81. Luca Signorelli, Detalle de la decoración de inspiración dantesca en la Cappella di San Brizio del Duomo de Orvieto, 1499-1504.

Junto a la representación de la imagen de Dante, también en el basamento de la capilla, Signorelli quiso representar a Virgilio como autor de obras clásicas. A su alrededor lo acompañan cuatro medallones que siguen a los anteriormente mencionados. En este caso hacen referencia a los cantos V, VI, VII y VIII del Purgatorio³²⁷ y representan a Virgilio anunciando a las almas del Purgatorio que Dante está vivo (parte inferior), el trovador Sordello da Goito abrazando a Virgilio (izquierda), el encuentro con Sordello (parte superior) y dos ángeles con las espadas de fuego desprovistas de puntas y la llegada de la serpiente.

En las paredes del altar se continúa el ciclo del Purgatorio con las imágenes de los cantos IX, X, XI representando el sueño de Dante al llegar a la puerta del Purgatorio junto con Virgilio, ambos personajes atraviesan dicha puerta y

³²⁷ GIZZI, Corrado, 1991, p.153.

encuentran ejemplos de humildad en los bajorrelieves de la cornisa; y finalmente el encuentro con los soberbios Oderisi da Gubbio, Umberto Aldobrandeschi y Provenzano Salvani.

Luca Signorelli siempre sintió una fascinación por el poeta florentino y su obra, y por ello decidió homenajearlo a través de una pequeña representación de los primeros once cantos del Purgatorio, así como de un retrato. El interés y el valor que suscitan las escenas del zócalo de la *Cappella di San Brizio*, no son inferiores al resto de frescos que decoran la pared, no en vano fueron estudiadas por futuros artistas que también ilustrarían la *Commedia* como Flaxman o Füssli³²⁸.

El culto por Dante en el siglo XVI sobrevivió no solo gracias a las ediciones de la *Divina Commedia*, sino también a las lecturas públicas como la realizada en 1540 de la mano de Francesco Verini il Vecchio en *Santa Maria Novella*³²⁹. A mediados del siglo XVI, cabe destacar una edición de la *Divina Commedia (con la nova esposizione)* con un repertorio iconográfico nuevo de la mano del impresor Francesco Marcolini da Forli. Si la edición de 1481 con el comentario de Cristoforo Landino supuso un cambio notable en la concepción de la *Commedia*, por lo ya comentado anteriormente, en este caso sucede lo mismo. Por primera vez se incluye en el comentario de Alessandro Vellutello, el más notable, sin duda del siglo XVI. Vellutello ya tenía experiencia como comentarista al haber analizado exhaustivamente obras de Petrarca y Virgilio.

Desgraciadamente, el comentario crítico no tuvo todo el éxito que se esperaba y después de 1544, primera fecha de edición, tan solo se reeditó tres veces en Venecia. En esta edición, las xilografías son las grandes protagonistas del ciclo figurativo de la obra y poco tienen que ver con las que se veían en los primeros años del Renacimiento. La novedad de las xilografías no está solo en el claro cambio de estilo que se aprecia a simple vista y en la inclusión de elementos manieristas, sino también en su función. Si hasta ahora las ilustraciones acompañaban y guiaban al texto ofreciendo una narración paralela característica de las ilustraciones del siglo XV, a partir de este momento las imágenes ofrecen solo algunas indicaciones genéricas de la historia³³⁰ centrándose así en los momentos que más interesen a los artistas.

Posiblemente el encargado de realizar los diseños fue Giovanni Britto quien solía trabajar para Marcolini. Después de Botticelli, estas son las ilustraciones más destacadas de este periodo. A excepción de la ilustración con la que se abre el Infierno, el resto de representaciones artísticas de esta cántica están compuestas a partir del círculo donde tienen lugar las diversas escenas. En el caso del

³²⁸ GIZZI, Corrado, 1991, p. 157.

³²⁹ GIZZI, Corrado, 1991, p. 40.

³³⁰ CASTELLI, Maria Cristina, 1990, p. 114.

Purgatorio, el autor, ofrece una visión de cada estadio donde se ven a Dante y Virgilio junto con los pecadores. Finalmente, las ilustraciones del Paraíso son las más simples, ya que estructuralmente es más complicado diseñar todos los conceptos explicados por Dante en un solo círculo, es por ello que Britto en ocasiones realiza estructuras en los que deja de lado el círculo.

De las ochenta y siete xilografías, Beatrice aparece tan solo tres veces en el Purgatorio y veinte en el Paraíso. El autor, la identifica colocándole la inicial de su nombre sobre su cabeza, tal y como se hacía en los manuscritos medievales. En este caso, el autor omite el episodio referente al canto II del Infierno cuando Beatrice desciende del Paraíso para solicitar a Virgilio que rescate a Dante.

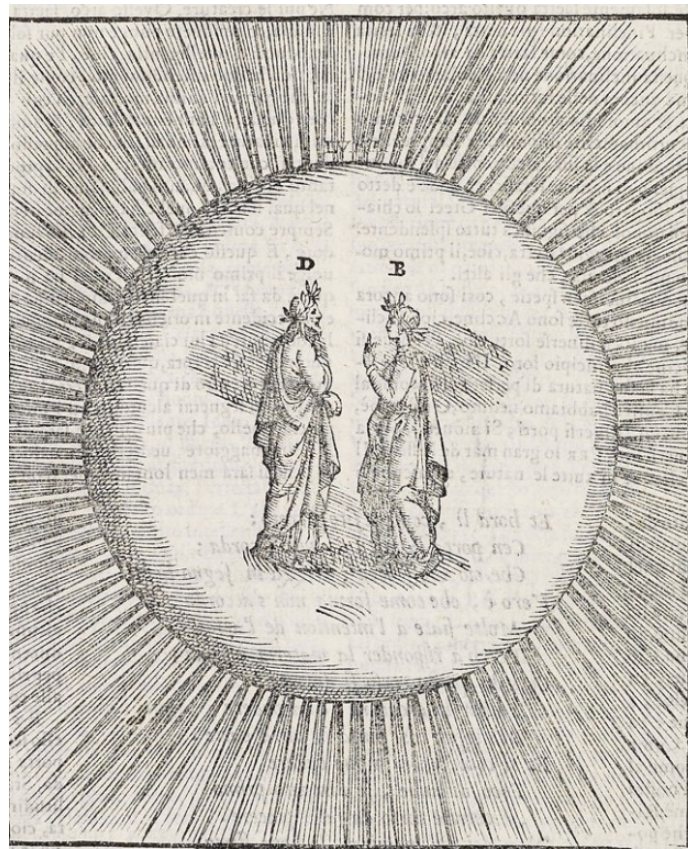


Imagen 82. Giovanni Britto, *Dante y Beatrice en el Paraíso*, 1544.

Un detalle importante a la hora de analizar brevemente la imagen de Beatrice en la edición de Vellutello, es observar como el autor, siguiendo la lectura de la *Commedia* continúa vistiéndola a Beatrice igual en el Purgatorio que en el Paraíso. Cuando ella hace su aparición en el Paraíso Terrenal situado en lo alto del Monte Purgatorio, entre otros atributos, se la identifica con una corona de olivo. Muchos autores, al pasar de cántica, dejan de coronarla en el Paraíso, pero el artista de esta edición, continúa representándola de esta forma. Las ilustraciones, diseñadas por Giovanni Britto para acompañar al texto y al comentario de esta

novedosa edición, son el reflejo de la autonomía cultural que iba adquiriendo poco a poco la obra de Dante³³¹.

A diferencia de otras ediciones, en este caso, está muy presente el concepto de antigüedad. Los personajes visten a la manera clásica y no medieval, como en ejemplos anteriores. Además Cerbero se representa como un enorme can de tres cabezas, tal y como está descrito, según Virgilio, en la *Eneída*, y no como un demonio. Esta completa edición fue considerada como *la vera edizione moderna del cinquecento*³³² en 1897 por Ludwing Volkman quien asentó las bases de la iconografía dantesca. De hecho, las ilustraciones sirvieron como modelo para toda una serie de ediciones posteriores, entre las que se encuentran la publicada en 1564 por Giovambattista Marchio Sessa *e fratelli* en Venecia, o las cuatro ediciones de Guglielmo Rovillo correspondientes a los años 1551, 1552, 1571 y 1575 en las cuales se copian a menor escala el frontispicio³³³.

Cabe destacar, tras la notable edición de Vellutello, algunos ejemplares de la *Divina Commedia* que sobresalieron tanto por su novedad como por su elegancia, y que también marcaron la producción literaria y artística del siglo XVI. Dante ya era sobradamente conocido y era común encontrarlo en ciclos decorativos en capillas o palacios, como ya se ha visto. Pero esto no hizo que se dejaran de lado las ediciones decoradas de la *Divina Commedia*. Entre todas ellas destaca la *Commedia* ilustrada por Federico Zuccaro o Zuccari, realizada entre 1585 y 1588. En ese momento el artista se encontraba en Madrid, ya que había sido llamado por el rey Felipe II para decorar retablos y frescos de El Escorial³³⁴. El mismo autor dejó constancia de ello en el dorso del folio correspondiente a la ilustración del canto XXXI del Purgatorio, donde se puede leer:

*Dicembre 1587 nell'Escuriale di Spagna*³³⁵

Y también en el folio correspondiente a Paraíso I:

*Addì 16 marzo 1588, nell'Escuriale di Spagna*³³⁶

El volumen editado con las ilustraciones de Zuccari constaba de ochenta y ocho diseños de unas medidas aproximadas de 58x43 cm, a excepción de algunos episodios como el perteneciente al canto XXII del Paraíso (cielo de las estrellas fijas) cuyas dimensiones son superiores (150x48 cm). Los diseños se expusieron por primera vez en el *palazzo Medici-Riccardi* de Florencia en 1865³³⁷.

³³¹ ROSSI, Massimiliano, 2007, p.127.

³³² VOLKMAN, Ludwing, 1898, p. 72.

³³³ WOLKMANN, Ludwing, 1898, p.73.

³³⁴ GIZZI, Corrado, 1993, p. 159.

³³⁵ WOLKMANN, Ludwing, 1898, p. 68.

³³⁶ WOLKMANN, Ludwing, 1898, p. 68.

³³⁷ BRUNNER, Michael, 1993, p. 71.

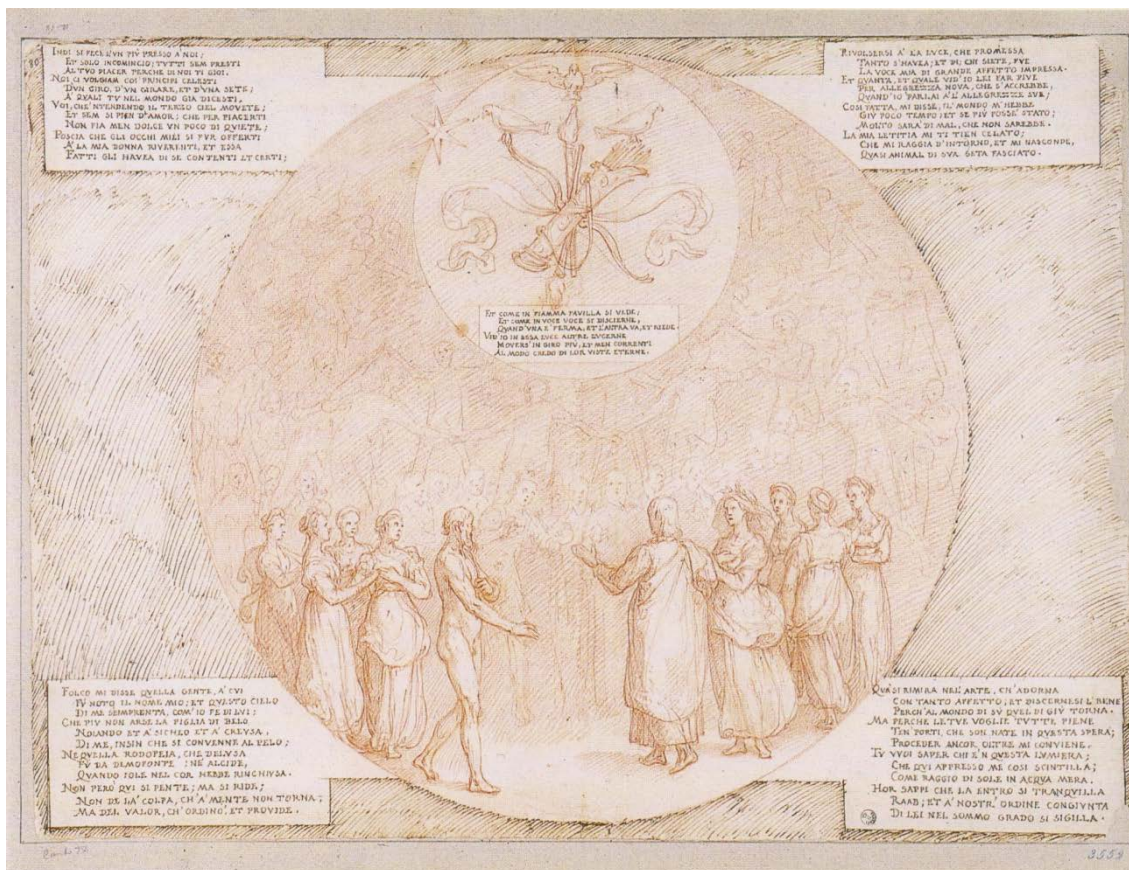


Imagen 83. Federico Zuccari, Cantos VIII-IX del Paraíso, Tercer cielo de Venus. Carlos Martel, Cunizza da Romano y Folchetto da Marsiglia, 1585-1588.

Beatrice está totalmente integrada dentro de la figuración de la obra. El autor destaca muy bien sus momentos clave en el Paraíso Terrenal, aunque ignora el momento del descenso a los Infiernos. Zuccari, al igual que hizo Giovanni Britto para su edición con el comentario de Vellutello, viste a los personajes a la manera clásica y en los episodios referentes al Paraíso mantiene la estructura circular para representar los cielos o planetas. La ejecución técnica es bastante notable en cada uno de los dibujos. Los diseños del Infierno están realizados a lápiz de color rojizo y negro; la mayor parte de los del Purgatorio están hechos a base de hollín diluido³³⁸ y lápiz; finalmente los dibujos del Paraíso están compuestos solamente con lápiz rosáceo³³⁹. Es importante también, destacar los fondos arquitectónicos y paisajísticos sobre los cuales están representados algunos pasajes del poema. Además, muchos de los diseños están intercalados por transcripciones de cantos enteros o partes clave de la *Commedia*. En 1609, el mismo año de la muerte del artista, su hijo Ottaviano intentó vender los diseños dantescos al Duque de Urbino, Francesco Maria II della Rovere, pero no lo consiguió, y finalmente

³³⁸ En italiano *bistro*, es un pigmento colorante amarillo, constituido a base de magnesio.

³³⁹ GIZZI, Corrado, 1991, p. 160.

fueron adquiridos por Anna Luisa de' Medici, quien los donó en 1738 a la *Galleria degli Uffizi* donde han permanecido hasta hoy.

Al mismo tiempo, que Zuccari realizaba sus ilustraciones, Giovanni Stradano compuso también otra serie para ilustrar la *Divina Commedia*, actualmente conservadas en la *Biblioteca Medicea Laurenciana* de Florencia. Flamenco de nacimiento, Stradano, estuvo sobre todo activo en la Toscana en la segunda mitad del siglo XVI, convirtiéndose así en uno de los pintores de referencia de la llamada *maniera*, sin dejar de lado sus orígenes³⁴⁰. Supo conjugar muy bien estos dos componentes culturales para crear sus ilustraciones de la *Commedia*.

En total realizó cuarenta y cuatro dibujos, de los cuales veintiocho pertenecen al Infierno, tres al Purgatorio (dos esbozados a lápiz) y trece al Paraíso; además de siete mapas del Infierno y el Paraíso. De entre todos ellos Beatrice aparece en once, uno en el Infierno y diez en el Purgatorio. Cabe destacar el dibujo del descenso de Beatrice al Infierno para hablar con Virgilio, ya que como se verá más adelante a pesar de ser un momento importante en la obra, artísticamente no se le ha dado el reconocimiento que merece en el periodo comprendido entre el siglo XIX y 1921.

Stradano recurrió a un método que fue muy utilizado entre algunos autores para representar varios momentos de la obra a la vez. En una escena, se utiliza una nubecilla que surge sobre la cabeza de un personaje donde se cuenta un segundo relato. En la escena principal se descubre claramente como Beatrice aparece ante Virgilio en el Limbo para solicitarle que ayude a Dante. Sobre la escena se entrevé una segunda de menor tamaño en la que aparecen la Virgen María y Santa Lucía. Por lo tanto la escena completa narra el episodio del canto II del Infierno, en el que Beatrice explica a Virgilio como la Virgen ha intercedido por Dante a través de Santa Lucía.

³⁴⁰ BRUNNER, Michael, 1994, p. 124.



Imagen 84. Giovanni Stradano, Virgilio y Beatrice en el Infierno, 1587.

Este recurso de la nube para representar una segunda escena, estuvo también presente en otros autores como John Flaxman o William Blake, entre otros. A parte del capítulo ya mencionado, es común encontrar este recurso aplicado a otros episodios de la *Commedia* como el de Paolo y Francesca o el del Conde Ugolino³⁴¹ que cuentan su propia historia a Dante, creando así nuevas representaciones artísticas vinculadas al poema.

Avanzando en el tiempo, el siglo XVII fue un periodo de sequía en el que no abundaron las manifestaciones artísticas ligadas a la obra literaria de Dante y, especialmente a Beatrice. De hecho, en todo este siglo no fue publicada ninguna edición ilustrada de la *Divina Commedia*. La única obra que se pueda mencionar es un grabado realizado con placa de cobre hecho por Jacques Callot, a partir de un diseño de Bernardo Pocetti y dedicado al Duque Cosme I de Toscana en 1612³⁴². El resultado son cuatro enormes folios titulados *Il corso della vita dell' uomo, ovvero l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso, Commento pittorico della Divina Commedia*.

³⁴¹ En ambos episodios, uno de los personajes narra un hecho pasado. La utilización de la nubecilla del recuerdo es una herramienta útil para la representación de las escenas.

³⁴² WOLKMANN, Ludwing, 1898, p.75.

También en esta época cabe destacar la finalización de un importante *codice*, ya comentado, el *Vaticano Urbinato 365*, gracias al último Duque de Urbino, Francesco Maria II, quien encargó, supuestamente, a Giulio Clovio la finalización de las miniaturas, aunque la autoría de las mismas ha sido muy discutida³⁴³.

A mediados del siglo XVIII parece despertar tímidamente el gusto por la representación artística de la *Divina Commedia*, gracias a ediciones como *La Divina Commedia con le opere minori* publicada en Venecia entre 1757 y 1758 de la mano de Antonio Zatta, y compuesta de ciento seis ilustraciones según los diseños de varios artistas³⁴⁴. Sin embargo, el apartado artístico vinculado a la *Divina Commedia* más interesante tiene su aparición a finales del siglo XVIII cuando autores como John Flaxman realizan grandes series del poema. En este periodo, son artistas ingleses y alemanes los que capitanearon esta tendencia.

Flaxman, tras ilustrar la *Ilíada* y la *Odisea* decidió realizar una serie completa sobre la *Commedia* con ciento diez ilustraciones (treinta y ocho para el Infierno, treinta y ocho para el Purgatorio y treinta y cuatro para el Paraíso). El encargo vino de la mano de Thomas Hope, quien posteriormente vetó la publicación a causa de un interés de enriquecimiento personal. De ese modo, la primera edición con los grabados de Tommaso Piroli³⁴⁵, basados en los dibujos de Flaxman, no salió a la luz hasta 1802.

La influencia escultórica, apreciable claramente en su obra, está directamente sacada de su formación como escultor, así como de su admiración por el arte clásico que había conocido en su estancia en Roma y de las teorías de Winkelmann (*Pensieri sull'imitazione d'opere dell'arte greca*). Pero la gran protagonista de la obra de Flaxman es la línea que engrandece las figuras de una forma simple y sencilla. Sus ilustraciones tuvieron una gran acogida entre la crítica y en 1802 fueron reimpresas las láminas y posteriormente muy imitadas.

Las ilustraciones para la *Commedia* realizadas por Flaxman suponen un momento cumbre y central de su carrera como artista. El autor, acepta claramente las indicaciones estructurales provenientes del poema, de forma que el Infierno está consagrado a la violencia y poco a poco se va apaciguando conforme se llega al Paraíso³⁴⁶. Dicha violencia se manifiesta con el uso de la línea diagonal que crea un desequilibrio compositivo que da sensación de inestabilidad, tal y como se

³⁴³ WOLKMANN, Ludwing, 1898, p.76.

³⁴⁴ F. Fontebasso, G. Magnini, G. Xompini, M. Schiavoio, G. Filippo Marcaggi, G. Ticiani, G. Scaggiari y G. Guaranna.

³⁴⁵ 1752-1824. Tommaso Piroli fue el encargado de grabar todas las ilustraciones de John Flaxman para las ediciones de la *Iliada*, la *Odisea* y la *Divina Commedia*.

³⁴⁶ BARILLI, Renato, 1986, p. 21.

aprecia en la siguiente imagen donde el movimiento es apreciable a través de los distintos tipos de línea.



Imagen 85. John Flaxman, Canto XXIV del Infierno, *S'avventò un serpente* (Vanni Fucci), 1793.

El enfoque minimalista de Flaxman reduce la narrativa de la imagen a lo esencial, de modo que puede crear escenas magníficas solamente con delinear parcialmente las figuras. La influencia del arte clásico, mencionado antes, en la obra de Flaxman se puede apreciar claramente en la imagen relativa a la resurrección de Vanni Fucci³⁴⁷. La composición de las figuras, así como los escorzos de las mismas, se identifican claramente con la magistral escultura del *Laoconte y sus hijos* de los Museos Vaticanos.

Pero Flaxman cambió el registro compositivo cuando representa figuras como Virgilio o Beatrice. Adopta una línea y una estructura compositiva más calmada y opta por la estaticidad, así como la verticalidad para alargar y dar monumentalidad a las figuras. Además la simplificación que se muestra en ellas, también está presente en las ropas y los detalles que quedan prácticamente inexistentes.

³⁴⁷ Nacido en Pistoia en la segunda mitad del siglo XIII. Pertenecía al bando negro de los güelfos y apodado "la bestia", ya que se dice que vivía de la violencia. En 1293 robó, junto con un grupo de seguidores, objetos preciosos de la sacristía de la capilla de San Iacopo de Pistoia ("Vanni Fucci", en *Enciclopedia Dantesca Treccani*). Fecha de consulta 22/11/2015.



Imagen 86. John Flaxman, Canto VII del Paraíso, 1793.

Los medios estilísticos utilizados por Flaxman en el Paraíso se basan principalmente en la simplicidad y la abstracción, y están perfectamente adaptados al carácter desmaterializado presente en la tercera cántica de la *Commedia*. Mientras que otros autores intentaron recrear un Paraíso repleto de elementos creados a partir de la cultura tradicional popular, y que restaban importancia a los personajes y su viaje, Flaxman abstraigo todos esos elementos al mínimo centrándose principalmente en la historia.

Fueron muchos los artistas que a lo largo de los años hicieron su aportación al mundo del arte inspirándose en la literatura dantesca. La tarea de recopilarlos y hacer un balance general de su obra, resulta casi imposible, sin embargo en este apartado se ha intentado realizar un breve recorrido por las aportaciones más importantes y singulares.

2. LA CONFIGURACIÓN DE LA IMAGEN DE BEATRICE PORTINARI EN EL ARTE DESDE 1800 A 1921

A lo largo del siglo XIX, gracias al nacimiento de los nuevos movimientos artísticos que buscaban inspiración en obras del pasado, aumentó notablemente el número de representaciones artísticas ligadas a la poesía dantesca. Hasta la fecha, la mayoría de estas manifestaciones estaban vinculadas a la *Divina Commedia*, a través de los manuscritos medievales o libros impresos. Pero, a partir de este periodo, sucede que muchas de estas representaciones comenzaron a desvincularse del libro y a plasmarse también en murales, lienzos y esculturas, convirtiéndose así en obras de arte independiente del texto, aunque eternamente ligada a él través de la influencia que la literatura ejerce en el arte. Este hecho no impidió que se siguieran editando numerosas ediciones con ilustraciones.

Es también en este periodo cuando muchos episodios de la *Divina Commedia* se convirtieron en auténticos temas de debates de la cultura europea de este siglo, no solo a través de representaciones artísticas, sino también como temáticas habituales en óperas y sinfonías. Los ejemplos más conocidos son la infinitud de pinturas basadas en los amantes Paolo y Francesca. Entre los artistas que se basaron en el conocido episodio del canto V del Infierno destaca, sin lugar a dudas, Ingres, quien realizó varias versiones. Sin embargo fueron muchos los artistas empeñados en dejar constancia de este pasaje, algunos de ellos son William Dyce, Ary Scheffer, Anselm Feuerbach, Gaetano Previati o August Rodin, entre otros³⁴⁸.

Las composiciones sinfónicas y operísticas también fueron una constante, y no solo alrededor del episodio de Paolo y Francesca, sino que también hubo otros que potenciaron la difusión de las historias narradas por Dante, como es el caso de Pia de' Tolomei a la que el poeta encuentra en el canto V del Purgatorio. De ella, al igual que del caso de Paolo y Francesca, aparte de representarla constantemente en el arte de este siglo, compositores como Gaetano Donizetti la tuvieron muy presente en sus óperas y sinfonías musicales. Estos, son solamente dos ejemplos de hasta qué punto el poema se fue introduciendo, poco a poco, en la cultura europea del XIX.

Fue precisamente en este periodo cuando se propició un ambiente idóneo para que Dante y sus poemas se situasen entre las obras más representativas del

³⁴⁸ GINÉS FUSTER, Beatriz, 2015, pp.305-317.

periodo. La recuperación del pasado medieval hizo que, la *Divina Commedia* se convirtiese en una fuente inagotable de inspiración para el arte. Pero además, a este hecho hay que añadir que la *Vita Nova* también comenzó a servir de inspiración a los artistas, de este modo el universo dantesco se amplió generando infinitud de obras que crearon una temática propia.

Esta búsqueda de inspiración en la Edad Media llegó de la mano de Walter Scott, quien puso de moda algunos romances históricos como *Ivanhoe*. Por otro lado, las guerras contra Napoleón, hicieron que los historiadores británicos aumentasen su interés por el pasado propio, resaltando así sus raíces inglesas contra el universalismo cultural del neoclasicismo francés. El primer acercamiento de los pintores al mundo medieval estaba relacionado con algunas obras de Shakespeare como *Hamlet* o *Romeo y Julieta*, ya que en ellas radicaba el imaginario colectivo y eran inmediatamente reconocibles. Posteriormente, fueron ampliándose los temas de representación llegando hasta la literatura de Dante, quien llegó a convertirse en el protagonista de un nuevo arte de carácter onírico y simbólico, donde lo diabólico y lo celestial se entremezclaban entre sí. Dante dejó de ser solamente un creador para convertirse en el padre ideal de las artes y el ideal político.

Pero, a pesar de todo lo anterior, la protagonista indiscutible de la iconografía dantesca desde siglo XIX en adelante fue, sin lugar a dudas, la representación de Beatrice Portinari. Su rol figural y alegórico pasó de ser mera anécdota en siglos anteriores, a convertirse claramente en una visión de belleza absoluta y un canon de lo eterno femenino. Gracias a la introducción de la *Vita Nova* en el arte y al redescubrimiento de la *Commedia*, su figura evolucionó y abrió un abanico variado de representaciones artísticas.

En etapas anteriores no había discusión alguna en cuanto al papel de Beatrice en la obra de Dante, ya que los artistas se ceñían exclusivamente al texto a la hora de representarla, variando como mucho su indumentaria. Pero, a partir del siglo XIX su representación y la forma de interpretarla dependían bastante del artista que la esbozase, así como al movimiento artístico al que este pertenecía. Esto se puede ejemplificar de forma breve comparando la Beatrice de Gustave Doré con la de Dante Gabriel Rossetti. Doré representaba a Beatrice con elementos propios de la simbología clásica cristiana. Una mujer hermosa de pelo largo, delgada y delicada. Sin embargo, la Beatrice de Rossetti, a pesar de tener una faceta divina, llamaba al deseo a través del ideal femenino del artista, basado en la creación de un prototipo de mujer con labios carnosos, cuellos infinitos y fuertes cabellos sueltos y pelirrojos etc.

La libertad de los artistas a la hora de representar a Beatrice fue habitual en todo el periodo, ya que muchos artistas de la época utilizaron su figura como un espejo

en el cual proyectar sus propias experiencias vitales, así como sus sentimientos y sus valores morales. Quizás el más conocido y el que dio inicio a este periodo fue Dante Gabriel Rossetti quien transformó las poesías de Dante en pintura y fue pionero de la representación artística de la *Vita Nova*. De ese modo Beatrice se convirtió muy pronto en un personaje que englobaba un cúmulo de ideas, conceptos e imágenes latentes en el imaginario colectivo de la cultura victoriana.

Sobre la visión de Beatrice Portinari en la cultura victoriana, Julia Straub de la Universidad de Berna, Suiza, ha teorizado sobre este tema y ha aportado dos enfoques claramente diferenciados³⁴⁹ acerca de su figura. El primero de ellos encontraba en Beatrice un ideal de virtud en el comportamiento femenino. La musa del poeta encarnaba magistralmente el ideal de ama de casa mediante su aburguesamiento. Beatrice guió los pasos del poeta a lo largo de su vida, e incluso cuando este llegó al Paraíso Terrestre y ella lo condujo hasta Dios. Esta idea de mujer como guía y consejera del hombre casaba muy bien con las funciones de una buena esposa del siglo XIX. En los escritos de John Ruskin sobre las mujeres, dentro de su libro *Sésamos y lirios*, en el apartado *Lirios, de los jardines de las reinas*³⁵⁰, el autor a pesar de defender la educación de las mujeres, siempre tenía como objetivo final el de servir de guía de su marido. La utilidad de la mujer en este sentido, se justificaba perfectamente con el ideal que Beatrice mostraba en las obras de Dante. De este modo, se creó una diosa doméstica que, con su aburguesamiento, reflejaba las preferencias morales de la clase media victoriana.

El segundo de los enfoques extraído de la obra de Julia Straub es mucho más morboso y a simple vista puede resultar sorprendente, ya que es contrario al primero. La trágica muerte de Beatrice, es el suceso central de la *Vita Nova* y para la cultura victoriana la musa de Dante encarnaba el ideal de la vida y la muerte. El fenómeno de la muerte y cómo esta afecta a la literatura y el arte, ha sido largamente estudiado por autores como Karl S. Guthke³⁵¹, Elisabeth Bronfen³⁵² o Janet Todd³⁵³. En ocasiones, la muerte se representaba como una presencia conciliadora, pero en otros casos se le atribuía un cierto carácter erótico a través del fallecimiento, generalmente de una mujer joven. Este hecho, coincide perfectamente con la historia de Beatrice Portinari.

La profesora de la Universidad de Nottingham, Alison Milbank, postula en su obra *Dante and the Victorians*, una tesis clave sobre los habitantes de la era victoriana. Milbank argumenta que la sociedad victoriana encontró en Dante y

³⁴⁹ STRAUB, Julia, 2009, p.19.

³⁵⁰ RUSKIN, John, 2015, p.141 y ss.

³⁵¹ *The gender of death: a cultural story in art and literature.*

³⁵² *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic.*

³⁵³ *Gender, art and death.*

sus escritos la fascinación y el objetivo de sus fines creativos, colmando de ese modo, parte de su curiosidad morbosa por la muerte. La afición de la cultura victoriana por el morbo y su conexión triangular entre muerte, feminidad y representación artística, se puede resumir en la actualidad perfectamente con una cita de Edgar Allan Poe, extraída de su estudio *Método de composición*, publicado en 1846³⁵⁴:

*...la muerte de una mujer hermosa es, sin disputa de ninguna clase, el tema más poético del mundo; y queda igualmente fuera de duda que la boca más apta para desarrollar el tema es precisamente la del amante privado de su tesoro*³⁵⁵

Otro elemento fundamental para comprender la obsesión con la muerte en esta época está relacionado con los retratos que se hacían con el fin de mantener el recuerdo de la persona amada, así como resucitar su presencia cada vez que se observaba³⁵⁶. A la pintura se unieron en la década de 1880, nuevos métodos fotográficos de la mano de Fox Talbot. De ese modo hubo un mayor aumento de popularidad que hizo crecer su utilización y difusión. Pero la fotografía no solamente ofrecía inmediatez y una reproducción fidedigna de la realidad, sino que también se interpretaba como una herramienta capaz de congelar un momento y de captar la última esencia de los fallecidos en su lecho de muerte. En este contexto de duelo, la fotografía se acomodó rápidamente a la práctica cotidiana, sirviendo como medio de conexión y recuerdo entre la muerte y la vida³⁵⁷.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX la fascinación del amor y la muerte creció y su intensidad se vio reflejada en la asociación de ideas entre mujer joven y muerte³⁵⁸. Es fácil encontrar hoy en día el erotismo de la muerte en obras de arte de este periodo, el topos de la hermosa y joven mujer muerta, o la musa muerta, estaba establecido y tratado, sobre todo con Dante Gabriel Rossetti. Sin embargo, no fue el único, ya que infinitud de representaciones artísticas, ligadas o no a la obra de Dante, estaban muy relacionadas con la mortalidad y la belleza, así como el amor y el erotismo. Dada la intensidad con la que Beatrice habitaba en la mente y memoria de Dante, es fácil olvidar que la mayor parte de su alabanza poética estaba dirigida a una mujer muerta. Su fallecimiento fue el eje central de la *Vita Nova*, así como de gran parte de su obra poética, y cuyo momento álgido, se encuentra en el Purgatorio cuando se le aparece transhumanizada.

³⁵⁴ También conocido como *Filosofía de la composición*

³⁵⁵ POE, Edgar Allan, 2016, p. 75.

³⁵⁶ Un ejemplo de este caso se verá más adelante con la *Beata Beatrix* de Dante Gabriel Rossetti.

³⁵⁷ STRAUB, Julia, 2009, p.32.

³⁵⁸ GUTHKE, Karl S, 1999, p. 191.

No obstante, y a pesar de todo, la representación artística de la muerte de Beatrice como tal no ha sido uno de los episodios favoritos de los artistas, quienes han preferido centrar sus esfuerzos en el saludo donde la musa del poeta aparecía representada como la mujer ideal. El saludo fue, sin lugar a dudas, el tema fetiche del periodo a analizar, sobre el que se crearon infinitud de obras que no estaban, necesariamente ligadas a una edición de la *Vita Nova*. Esta tradición, continuó también durante las primeras décadas del siglo XX, pero más tarde se fue, poco a poco diluyendo entre las distintas series ilustradas del *libello*.

El conjunto de escenas seleccionadas sobre la figura de Beatrice Portinari en el arte del siglo XIX y principios del XX, ha sido resultado de una búsqueda y estudio sobre los poemas. De ese modo se ha podido configurar un poema visual partiendo de los textos de Dante y finalizando en las representaciones artísticas. Las escenas que se estudiarán a continuación están divididas entre *Vita Nova* y *Divina Commedia*, y a su vez repartidas en los siguientes episodios:

- *Vita Nova*
 - El primer encuentro entre Dante y Beatrice. Capítulo II.
 - El saludo. Capítulo III.
 - El *soave sonno*. Capítulo III.
 - El encuentro en la iglesia y la aparición de la *donna schermo*. Capítulo V.
 - La retirada del saludo. Capítulo X.
 - El encuentro en la boda. Capítulo XIV.
 - La muerte del padre de Beatrice. Capítulo XXII.
 - La visión de la muerte de Beatrice. Capítulo XXIII.
 - El encuentro con Beatrice y Giovanna. Capítulo XXIV.
 - *Tanto gentile*. Capítulo XXVI.
 - Aniversario de la muerte de Beatrice. Capítulo XXXIX.
- *Divina Commedia*
 - Bajada a los Infiernos y encuentro con Virgilio. Infierno II.
 - Aparición en el Paraíso Terrenal. Purgatorio XXX.
 - Guía de Dante por las esferas del Paraíso. Toda la cántica.

2.1 Beatrice Portinari y sus representaciones artísticas ligadas a la *Vita Nova*

El nacimiento de la tradición representativa de la *Vita Nova* nació en el siglo XIX gestada por movimientos románticos que echaron la vista atrás para encontrar inspiración en el periodo clásico y medieval. Además la traducción del texto al inglés de la mano de diversos autores, entre los que destaca Dante Gabriel Rossetti, facilitó la lectura y difusión del *libello*. Además, a Rossetti también se le reconoce el haber impulsado las representaciones artísticas vinculadas a Beatrice, ya que aunque se encuentre alguna obra anterior, fue él quien realizó infinitud de bocetos y obras basados la figura de Beatrice. La tipología representativa de Rossetti fue muy imitada a lo largo de todo el siglo XIX y los primeros años del XX.

Pero, aunque Rossetti fue quien más cantidad de obra pictórica relacionada con Beatrice realizó, hubo otros artistas que también se inspiraron en los poemas de Dante para crear sus obras artísticas. A ello se añade la presencia novedosa de mujeres creadoras que hicieron su aportación al universo dantesco con representaciones sobre la *Vita Nova* y la *Divina Commedia* que más adelante se analizarán.

En este primer bloque relativo a la *Vita Nova*, se puede observar a Beatrice a través del recuerdo de Dante. Beatrice ya había fallecido cuando el poeta escribió el *libello*. Sin embargo, seguía viva a través de sus palabras y eso es lo que transmiten las distintas representaciones. A la hora de analizar las distintas imágenes, por lo general, se identifica con bastante claridad los distintos momentos que componen la *Vita Nova*, sin embargo, se han ido creando otras composiciones que imaginan encuentros que no se llevaron a cabo o situaciones que no se plasmaron en ningún momento en los poemas. Estas últimas composiciones crean y cambian elementos simbólicos que hacen que la representación tenga una doble lectura: por un lado, está latente el mensaje de Dante, mientras que, por otro, es común que un espectador ajeno al universo dantesco piense que se trata de una pintura costumbrista, como es el caso de la boda de Simone de' Bardi y Beatrice.

A esto se suma que Dante, a diferencia de lo que hizo en la *Divina Commedia*³⁵⁹, no fue muy preciso en lo que a la ubicación de los sucesos se refiere en la *Vita Nuova*, lo que dio libertad a los artistas para contextualizar la escena en el lugar que les conviniese. De ese modo, fue fácil encontrar un mismo hecho

³⁵⁹ En la *Divina Commedia*, Dante da, con gran lujo de detalles, ubicaciones muy precisas sobre los lugares claves por los que viaja. Es cierto que estamos hablando de una topografía imaginaria, sin embargo también se habla de lugares terrestres muy precisos como Jerusalén, donde se encuentra la entrada al Infierno (ver *Divina Commedia*, Inf. XXXIV, vv. 112-117)

representado en lugares y escenarios distintos, especialmente algunos momentos claves como el primer encuentro o el saludo de Beatrice. Las carencias que Dante no incluyó en los textos fueron suplidas por los artistas y fue ahí donde reside la verdadera originalidad de las obras.

Pero, en la *Vita Nova* hay una segunda parte en la que el poeta comenzó a ver a Beatrice a través de sueños premonitorios en los que ella moría. Es a partir de este momento cuando la estructura de la representación artística cambió por completo y comenzó a tener lugar en un entorno más íntimo. A partir de estas visiones se gestó una iconografía vinculada a la de las santas que más adelante se verá de forma mucho más detallada en la *Divina Commedia*.

2.1.1 Primer encuentro entre Dante y Beatrice

Dante narra en el capítulo II de la *Vita Nova* que conoció a Beatrice siendo niños en la casa del padre esta, Folco Portinari, y quedó prendado de ella de inmediato. *Amore segnoreggiò la mia anima*, escribió Dante después de describir el encuentro. A partir de ese momento, el poeta creó las claves simbólicas con las que más tarde Beatrice fue representada por los artistas. Desgraciadamente, este primer encuentro, no ha sido tan interpretado como otros pasajes del *libello*, a pesar de que posee una enorme fuerza simbólica gracias al misticismo mágico que Dante otorgó a Beatrice ya de niña. El poeta describió de este modo su primer encuentro:

Nove fiato già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto, quanto a la sua propria girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare. Ella era in questa vita già stata tanto, che ne lo suo tempo lo cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente de le dodici parti l'una d'un grado, sì che quasi dal principio del suo anno nono apparve a me, ed io la vidi quasi da la fine del mio nono. Apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia. In quello punto dico veracemente che lo spirito de la vita, lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparia ne li menimi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: "Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi".

In quello punto lo spirito animale, lo quale dimora ne l'alta camera ne la quale tutti li spiriti sensitivi portano le loro percezioni, si cominciò a maravigliare molto, e parlando spezialmente a li spiriti del viso, sì disse queste parole: "Apparuit iam beatitudo vestra". In quello punto lo spirito naturale, lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole: "Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!" D'allora innanzi dico che Amore segnoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a lui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia imaginazione, che me convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente. Elli mi comandava molte volte che io cercasse per vedere questa angiola giovanissima; onde io ne la mia puerizia molte volte l'andai cercando, e vedeala di sì nobili e laudabili portamenti, che certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero: "Ella non pareva figliuola d'uomo mortale, ma di deo". E avvegna che la sua imagine, la quale continuatamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a segnoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio de la ragione in quelle cose là ove cotale consiglio fosse utile a udire. E però che

*soprastare a le passioni e atti di tanta gioventudine para alcuno parlare fabuloso, mi partirò da esse; e trapassando molte cose le quali si potrebbero trarre de l'essemplo onde nascono queste, verrò a quelle parole le quali sono scritte ne la mia memoria sotto maggiori paragrafi*³⁶⁰.

Gracias a este primer fragmento de texto se puede apreciar con claridad como las frases en latín utilizadas por Dante, algo constante a lo largo de todo el *libello*, estaban generalmente tomadas de textos sagrados para reforzar el vínculo entre Beatrice y Cristo, creado por el mismo poeta.

Cuando Dante escribió *Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi*, se refería a la idea del señorío que el amor ejercía sobre su mente³⁶¹ y que contaba con claras reminiscencias y resonancias bíblicas tales como:

Juan respondió a todos diciendo: Yo os bautizo en agua, pero llegando está otro más fuerte que yo ³⁶²

*He aquí al Señor, Yavé de los ejércitos, que viene con fortaleza, y su brazo dominará a favor suyo*³⁶³.

El profesor Raffaele Pinto, en su comentario sobre la *Vita Nuova*, menciona algo de suma importancia: el comportamiento de Dante en relación al vasallaje que ofreció a Amor. Para explicarlo toma un texto de Arnau de Villanova en el que explica el porqué de esta actitud de muchos enamorados:

*Dicitur amor heroicus, quasi dominalis, non quia solum accidat Dominis, sed quia aut dominatur subiicendo animam, et cordi hominis imperando, aunt quia talium amantium actus erga rem desideratam similes sunt actibus subditorum erga proprios Dominos*³⁶⁴

Pero, siguiendo con algunas de las frases utilizadas en latín por Dante para enfatizar ciertos momentos, es necesario acudir al capítulo II, cuando el poeta volvió a recurrir a otra frase en latín, esta vez:

Apparuit iam beatitudo vestra

Siguiendo el comentario del profesor Pinto, esta idea muestra un claro eco de la segunda epístola de San Pablo a Timoteo donde dice:

*Porque se ha manifestado la gracia salutífera de Dios a todos los hombres*³⁶⁵

Y en tercer y último lugar, aludiendo al padecimiento enfermizo que el amor produjo al poeta:

Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!

Esta frase se puede reforzar con otra, tomada nuevamente de Arnau de Vilanova, en la que se explica que las personas que padecían la enfermedad del amor sufrían una considerable pérdida de apetito y esto les llevaba a enfermar:

³⁶⁰ ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 78.

³⁶¹ PINTO, Raffaele, 2003, p.88.

³⁶² San Juan. III, 16.

³⁶³ Isaías. XL, 10.

³⁶⁴ *De amore Heroico*, II.

³⁶⁵ Timoteo. II, 11.

*appetitus comedendi postponut et usum negligunt comestionis*³⁶⁶

Es evidente y clara la carga religiosa con la que el poeta describió los sentimientos que le había generado conocer a Beatrice, a pesar de contar con una corta edad. A partir de este capítulo, casi introductorio, los artistas comenzaron a configurar las claves con las que más tarde se crearon las representaciones artísticas de Beatrice Portinari en el siglo XIX y principios del XX.

Desgraciadamente, a pesar de ser uno de los capítulos más importantes del *libello*, y que configuraba claramente el resto de la historia, e incluso de parte de la *Commedia*³⁶⁷, pocos artistas apostaron por esta composición artística. Dos de ellos fueron: Simeon Solomon y Élisabeth Sonrel.

Cronológicamente, la primera de las composiciones realizada entre 1859 y 1863, pertenece a Simeon Solomon, artista londinense, nacido en el seno de una familia judía que sintió muy pronto una atracción por la pintura de carácter prerrafaelita, especialmente la de Rossetti y Burne-Jones. Por este motivo, casi toda su producción artística estuvo vinculada a este movimiento del siglo XIX en el que la temática dantesca era casi un requisito.

Solomon creó una imagen a base de tinta y acuarela inspirada en este primer encuentro. Beatrice es, sin lugar a dudas, la heroína protagonista de parte de las obras de Dante y como tal, el artista la colocó en el centro de la composición y a partir de ella desarrolló la escena. En este caso, la falta de información que Dante proporcionó en el *libello* se vio completada por el relato de Boccaccio, quien afirmó en su *Tratadello in laude di Dante* que este primer encuentro tuvo lugar en la casa del padre de Beatrice. Gracias a este contexto Solomon recreó una sala interior en la que se encontraban todos los niños cuyos padres habían sido invitados a la festividad. Todos ellos estaban custodiados por una religiosa, encargada de presentar a Dante y a Beatrice. El poeta aparece representado en el lado izquierdo de la composición dándole una mano a Beatrice, mientras que con la otra se agarra fuertemente el pecho, simbolizando el momento exacto en el cual Amor tomó el alma de Dante. La toma de contacto físico entre ambos protagonistas es algo nulo a lo largo de toda la obra literaria, sin embargo fueron varios los artistas que intentaron crear ese vínculo entre el poeta y su musa.

Beatrice, por su parte, mira tímidamente a un jovencísimo Dante, mientras una niña de menor edad se abraza a ella. Tal y como más adelante se irá observando es extraño encontrar representaciones artísticas en las cuales Beatrice aparezca sola, ya que generalmente siempre iba acompañada por otras damas. No se tiene

³⁶⁶ Pinto, Raffaele, 2003, p. 90.

³⁶⁷ Las referencias a este primer encuentro no solo están presentes en la *Vita Nova*, sino que en la *Divina Commedia* hay menciones en el Paraíso Terrenal cuando Beatrice aparece vestida de forma muy similar que en este primer encuentro.

constancia de que Beatrice tuviese una hermana, por lo que probablemente Solomon pensase en alguna prima o amiga para escudarla. Alrededor de esta escena principal aparecen distintos grupos de niños y niñas que juegan en la sala, mientras que al fondo se puede apreciar un jardín donde los adultos parecen estar en la fiesta organizada por Folco Portinari.

El contexto estilístico adoptado por Solomon es fiel al mundo medieval en lo que a las vestimentas se refiere, así como a los tocados y otros elementos de la composición que parecen ser fieles a una ambientación típica del siglo XIII.



Imagen 87. Simeon Solomon, *El primer encuentro de Dante y Beatrice*, 1859-1863, Tate Gallery, Londres.

La segunda obra seleccionada que ilustra este primer encuentro, forma parte de un tríptico realizado por la francesa Élisabeth Sonrel. En el, la artista planteó crear un espacio donde se ilustrasen los tres encuentros clave entre Dante y Beatrice: el primero de niños, el segundo nueve años después y finalmente el tercero, en el Paraíso Terrenal. Esta forma de conjugar los tres encuentros más importantes del poeta con su amada en una misma obra, se asemeja a una tabla de Rossetti,

que más adelante se estudiará, en la que el artista ilustra el saludo y el encuentro en lo alto del Purgatorio, dejando de lado el primer encuentro de niños.

Élisabeth Sonrel, tuvo un origen vinculado al *Art Nouveau* francés, aunque tras un viaje por Italia, comenzó a cambiar su forma de hacer arte y se decantó por un estilo vinculado a una estética prerrafaelita. Con ello, la temática de su producción también cambió y comenzó a interesarse por las leyendas artúricas y el universo literario dantesco. De este modo creó este tríptico con los tres encuentros entre el poeta y su amada.



Imagen 88. Élisabeth Sonrel, *Los tres encuentros de Dante y Beatrice*, finales del siglo XIX.

En el panel de la izquierda se representa el momento del primer encuentro. En la escena, se aprecian claramente dos planos diferenciados. En el primero se observa como una niña camina de espaldas al espectador hacia otra de mayor edad, Beatrice, que la mira sonriendo. Nuevamente no aparece sola, sino acompañada por una niña. La atención del resto de participantes en la obra está claramente centrado en ella, ya que es la gran protagonista del tríptico, así como de la obra de Dante.

De este modo, se observa, en un segundo plano, separado un poco del resto de personajes, a Dante sentado en un banco de piedra con la cabeza apoyada en la mano sin perder detalle de la visión que está presenciando. A partir de este momento, será una constante en las representaciones sobre la *Vita Nova* encontrar a Dante desplazado y, en ocasiones, oculto en un un segundo plano observando la escena principal. No hay que olvidar que en el *libello*, Dante escribió no solo lo

que sintió, sino también lo que presenció y a través de sus ojos es posible crear cada una de las imágenes que ilustran la *Vita Nova*.

Las vestiduras rojizas de Beatrice, inspiradas fielmente en la descripción de Dante, están vinculadas a los colores de las más altas dignidades, lo que eleva el tono del mensaje que se plasma en la pintura. La tonalidad sanguina, no es un color tan intenso como el rojo, sino que está rebajado y algo más atenuado. De este modo y, junto con la frase *d'umiltà vestuta*, Dante dejó claro en sus escritos, que Beatrice fue una persona humilde a pesar de pertenecer a una de las familias más poderosas de Florencia.

Una indumentaria parecida se encontrará más adelante, cuando Beatrice se le aparezca a Dante en lo alto del Monte Purgatorio. Pero, el poeta ya no hablará de un color *sanguigno*, sino que describirá sus vestiduras como de un *color di fiamma viva*, término algo más violento a la vez que pasional. Esta evolución de la vestidura que, alude al mismo hecho: un encuentro, probablemente se deba al cambio de edad y de lugar. En este primero, ambos se vieron por primera vez con ocho y nueve años, donde la inocencia era algo característico de esta edad. Pero, el encuentro en el Purgatorio supone un cambio de registro y contexto. La aparición de Beatrice se produjo en un momento muy deseado por el poeta, Dante había recorrido todo el Infierno y casi todo el Purgatorio para encontrarla y verla. De este modo deseaba encontrarla con todas sus fuerzas, lo que conllevaba una situación más tensa y deseosa que se vio reflejada en la descripción poética. La aparición de Beatrice en el Purgatorio era un hecho tan deseado por el poeta, que probablemente la descripción del color *sanguigno* se quedaba corta y por ello utilizó la frase *di fiamma viva*, con mayor intensidad emocional.

Beatrice, coronada con flores, aparece representada como una niña de rasgos agradables y cabello dorado. A pesar de carecer de una descripción física por parte de Dante, la gran mayoría de los artistas que han querido dar su visión sobre Beatrice, la han representado siempre rubia y con ojos claros.

Es curioso observar como para un mismo hecho pueden existir diferentes variantes a la hora de representar el capítulo. Mientras que en el dibujo de Simeon Solomon se ubicaba la escena en un espacio interior, Sonrel desarrolló la suya en un jardín señorial. Siguiendo, supuestamente a Boccaccio, los protagonistas se encuentran nuevamente en el *palazzo* de Folco Portinari, pero esta vez en el jardín. Gracias a esta ubicación, la artista recreó un detallado fondo donde se puede apreciar de forma clara la arquitectura tan característica de la ciudad de Florencia, presidida por la torre del *Palazzo della Signoria*.



Imagen 89. Élisabeth Sonrel, Detalle de *Los tres encuentros de Dante y Beatrice*, finales del siglo XIX.

A partir del análisis de ambas obras, junto con la lectura del texto, se pueden adivinar las claves para la creación de este primer tipo de representación ligada al *libello*, en esta época. No se ha de olvidar que el artista, creador de la obra, tuvo y sigue teniendo libertad indiscutible para cualquier representación artística. En ocasiones, puede inspirarse en una obra literaria, como en este caso, e intentar seguir fielmente los parámetros marcados por el escritor, pero su universo personal, así como su estilo artístico, jugará un papel muy importante y en algunos casos pesará más que otra cosa.

Las representaciones que plasman el primer encuentro entre Beatrice y Dante, suelen estar ubicadas en un jardín o en un lugar donde se pueda apreciar cerca la naturaleza, ya que según nos indica Boccaccio, tuvo lugar el primero de mayo, a partir de la solemnidad astrológica con la que Dante evoca los momentos más

importantes de su obra³⁶⁸. Por otro lado, y tal y como se ha comentado anteriormente, la importancia del colorido en las vestimentas de Beatrice es indiscutible, aunque no por ello se tenga que seguir al pie de la letra. De hecho más adelante se verá como otros artistas no siguen las indicaciones dadas por el autor, y representan a Beatrice vestida con otros colores en momentos claves de la obra.

En tercer y último lugar, el protagonismo de Beatrice, es indiscutible. Por un lado, Dante, centra todos los hechos de la *Vita Nova* en ella y, por ende, los artistas que se aventuren a ilustrar estos momentos no pueden estar protagonizados por nadie más. Ella suele estar presente en el centro de la composición, y alrededor suya se configura el resto de la escena.

2.1.2 El saludo

Este segundo apartado se centra en uno de los temas favoritos y más representados de los artistas a lo largo del siglo XIX y XX, junto con el encuentro de Dante y Beatrice en lo alto del Monte Purgatorio, y no es casualidad ya que escenifica uno de los momentos con más simbología de toda la *Vita Nova*.

En el *libello* este momento se narra en el tercer capítulo de una forma muy breve. Cuando Dante contaba con dieciocho años, vió por segunda vez a Beatrice, quien lo saludó al pasar junto a él. Fue a partir de este hecho cuando la vida del poeta dio un giro inesperado y los sentimientos que había sentido con nueve años se multiplicaron. El saludo, como ya se ha comentado anteriormente, poseía en la obra de Dante la capacidad para otorgarle o restarle salud, lo que provocó que a partir de él, el poeta carezca por completo de capacidad para tomar decisiones propias. En su lugar, será Amor quien guíe sus estados de ánimo a través de los actos de Beatrice.

En el *libello* la simbología es muy potente, sobre en este capítulo a pesar de que Dante lo describa con mucha brevedad:

*Poi che furono passati tanti die che appunto eran compiuti li nove anni appresso l'apparimento
soprascritto di questa gentilissima, ne l' ultimo di questi dí avvenne che questa mirabile donna apparve a
me vestita di colore bianchissimo, in mezzo a due gentili donne, le quali erano di più lunga età; e,
passando per una via, volse gli occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso; e per la sua ineffabile
cortesia, la quale è oggi meritata nel grande seculo, mi salutò molto virtuosamente, tanto che mi parve
allora vedere tutti li termini de la beatitudine.*

*L' ora che 'l su' dolcissimo salutare mi giunse, era fermamente nona di quel giorno; e però che quella fu la
prima volta che le sue parole si mossero per venire a' miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato*

³⁶⁸ De esta misma forma, Dante, irá marcando las jornadas de su viaje en la *Divina Commedia*.

*mi partíó da le genti, e ricorsi al solingo luogo d'una mia camera, e puosimi a pensare di questa
cortesissima.*³⁶⁹

En estos versos se encuentran las claves a partir de las cuales los artistas se inspiraron a la hora de realizar sus obras. Dante describía a Beatrice vestida de blanco y acompañada por dos mujeres de mayor edad, caminando por la calle a la *ora nona*.

El primer y el segundo encuentro tuvieron una diferencia de nueve años y los protagonistas pasaron de ser niños a conquistar la edad adulta. Además, este momento concreto de la obra marcó un hecho importante con respecto al primero, y fue la transformación, no solo física de los protagonistas, sino en especial de Dante que no solo era un hombre, sino un poeta con capacidad intelectual de narrar los hechos que, por otra parte, él mismo había protagonizado. Él decidió cómo contarlos y de qué manera, y los describió como puras epifanías en las que la dama se le aparecía en el momento más insospechado, ya fuese en la calle, en una iglesia o mediante sueños y visiones.

En este segundo encuentro los colores de las vestiduras de Beatrice tienen también una poderosa carga simbólica. El blanco, está relacionado con la luz interior y la fe y es claramente una alusión a la pureza vinculada al Cristianismo³⁷⁰, y que parece haberse inspirado en la transfiguración de Cristo en el Evangelio³⁷¹:

*Sus vestidos se volvieron resplandecientes, muy blancos, como no los puede blanquear lavadero sobre la
tierra*³⁷²

Otra alusión bíblica a las vestiduras blancas de Beatrice está en los vencedores del Apocalipsis quienes combaten cubiertos de linos blancos y montados en caballos también del mismo color³⁷³.

Siguiendo el texto, Dante hace la primera referencia de toda su obra a los ojos de Beatrice, que ya se comentó en apartados anteriores, cuando dice:

*volse gli occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso*³⁷⁴

El hecho de volver los ojos hacia donde Dante está supone una distancia moral³⁷⁵ entre ambos, ya que Dante es el objeto deseador y Beatrice el objeto de deseo. Cuando ella vuelve su mirada hacia él, supera con creces las expectativas de este, que *a priori* se conformaba simplemente con contemplarla, ya que no aspiraba

³⁶⁹ ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 94.

³⁷⁰ SANMARCO BANDE, María Teresa, 1996, p.117.

³⁷¹ PINTO, Raffaele, 2003, p. 100.

³⁷² San Marcos, IX, 3.

³⁷³ SANMARCO BANDE, María Teresa, 1996, p.117.

³⁷⁴ ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 94.

³⁷⁵ PINTO, Raffaele, 2003, p. 100.

siquiera a interactuar con ella. Además, la desventaja del poeta con respecto a la dama es claramente palpable cuando dice que ella se volvió hacia donde él estaba *molto pauroso*.

La importancia del saludo, elemento clave en el *libello*, hace que el poeta quede a merced de Beatrice y, por ese motivo, cuando más tarde le sea retirado el saludo el poeta caerá enfermo durante varios días y será constantemente atacado por pesadillas premonitorias. A partir de aquí, Dante se referirá en varias ocasiones a Beatrice como *la donna de la salute*, y será clave en el estado anímico del poeta. Este hecho ha sido tan importante en la tradición literaria dantesca, que ha generado una gran producción artística.

En este caso en particular, la mayoría de las obras de arte que forman parte de este estudio siguen claramente las palabras del poeta en lo que se refiere a la representación del momento justo del saludo, hecho que no se verá en otros casos de los que se hable más adelante. Generalmente, en este tipo de representaciones, es habitual encontrar a Dante en segundo plano, solo y apartado de la escena principal, pero llamando la atención del espectador gracias a su indumentaria de color rojo. Además, es común encontrarlo portando un libro.

Beatrice, por otro lado, es la que suele captar más la atención del público por varios motivos. En primer lugar, destaca siempre por el color de sus vestiduras en contraste con las dos damas que la flanquean, casi siempre vestidas de un color más oscuro, a excepción de algunos casos contados. Asimismo, suele estar casi siempre en el centro de la composición y normalmente su mirada está dirigida fijamente a Dante. Las acompañantes de mayor edad suelen estar a cada uno de los lados de Beatrice, o delante y detrás de ella. Casi siempre hay una a la que Beatrice está cogida del brazo, mientras la otra permanece en segundo plano, un poco separada.

Las composiciones sobre este episodio están generalmente ubicadas en dos espacios claramente diferenciados. En primer lugar existen representaciones que ubican este episodio en un ambiente urbano con la ciudad como fondo de escenario, en el que se aprecian callejuelas, escaleras e incluso claustros. Pero, también es habitual encontrar una segunda tendencia de representaciones en las cuales se ubica el saludo de Beatrice y Dante en un entorno más natural, como jardines, la orilla del río Arno, un bosque etc. Para este estudio se han seleccionado doce de las muchas obras que existen sobre esta temática.

Dentro del primer grupo de representaciones protagonizadas por el saludo de Beatrice a Dante, en las que la acción se desarrolla en un ambiente urbano, se encuentran, como no podía ser de otra manera, las obras de Dante Gabriel Rossetti, artista pionero en las representaciones vinculadas a la *Vita Nova*. Rossetti destacó como pocos la figura de Beatrice Portinari y dedicó gran parte

de su obra a ilustrar y estudiar el *libello* dantesco. Realizó varias versiones del saludo de Beatrice. Quizás la más importante es la realizada en 1859 en la que conjugó en una misma tabla el encuentro terrenal entre Beatrice y Dante descrito en la *Vita Nova*, y el que más tarde se dio en la cima del Monte Purgatorio narrado en la *Commedia* y que se comentará más adelante, cuando se describan las representaciones artísticas de Beatrice en el Purgatorio.

El artista dividió el espacio en dos partes formando un díptico que acompañó con inscripciones tomadas de los versos de Dante en la *Vita Nova* y que ayudaron a reforzar las imágenes. La representación relacionada con el *libello* es la que se encuentra en la parte izquierda de la tabla donde se aprecia a Beatrice acompañada por dos mujeres y a Dante, quien se ha girado para seguir contemplándola.



Imagen 90. Dante Gabriel Rossetti, *El saludo de Beatrice*, 1859, National Gallery of Canada, Ottawa.

El momento exacto en el cual Beatrice y Dante cruzan sus miradas, es un instante fugaz que cambia la vida del poeta. Siguiendo fielmente las palabras de Dante, Rossetti representó a Beatrice vestida *di colore bianchissimo*, aunque adornó el vestido con decoración floral, y la representó acompañada por dos mujeres de mayor edad, tal y como se puede observar por el tipo de indumentaria. En esta ocasión las tres figuras femeninas son independientes las unas de las otras y están dispuestas en varias alturas, a través de una escalera, por lo que resulta fácil observarlas con claridad. De este modo, Rossetti estableció un juego de miradas entre Beatrice y Dante a una altura similar, mientras que el resto de personajes quedaron en alturas diferentes relegadas a un segundo plano. Al fondo de la representación se aprecia la ciudad de Florencia. En este caso la modelo que dio vida a Beatrice fue Jane Morris, quien ya había posado para el artista en otras ocasiones.

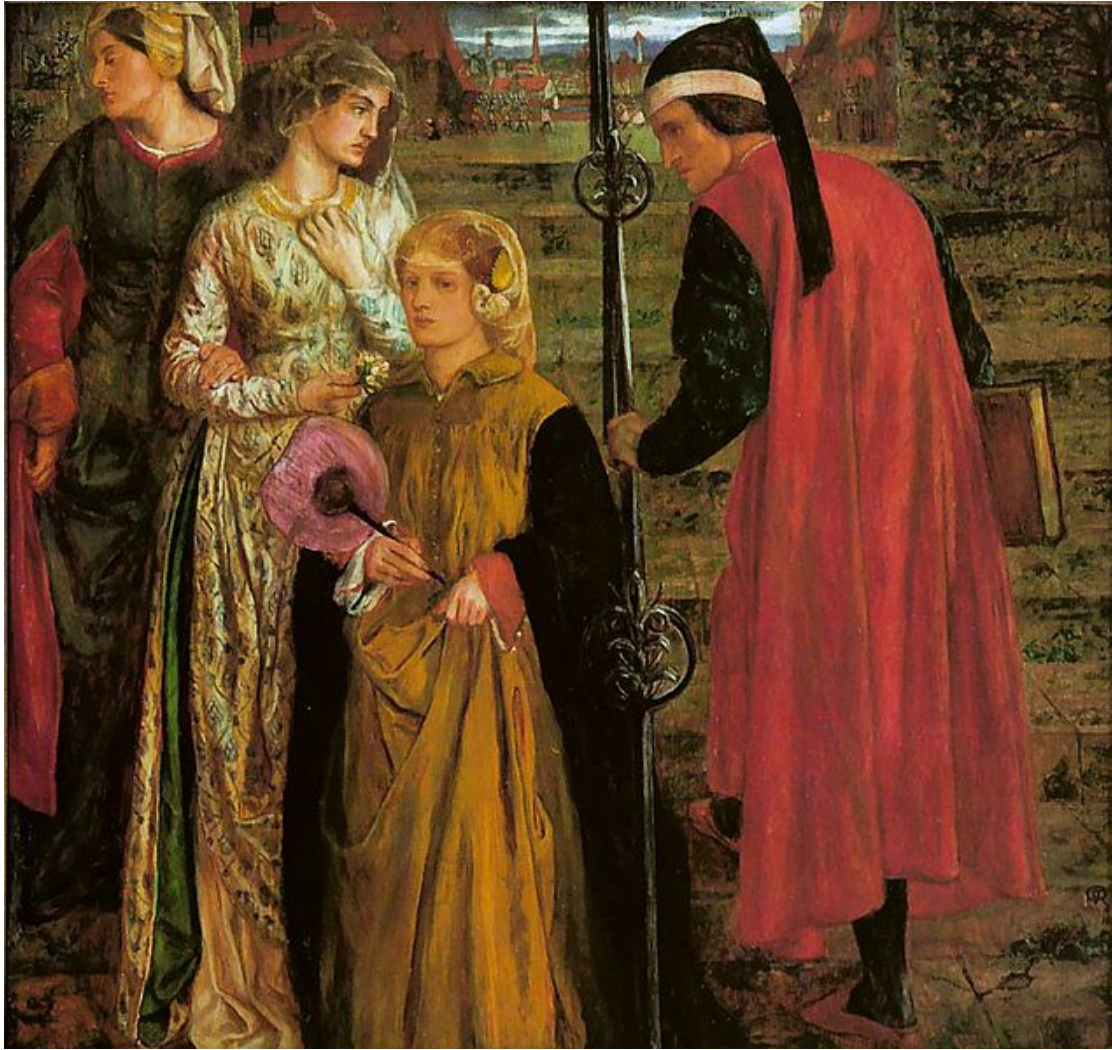


Imagen 91. Dante Gabriel Rossetti, Detalle El saludo de Beatrice, 1859, National Gallery of Canada, Ottawa.

En el panel de la izquierda sobre la cabeza de Beatrice aparece escrito:

Domenichella Beatrix de Portinaris

Y sobre la cabeza de Dante:

Dantes de Alighieris

En el centro, sobre la mandorla que rodea la figura de Amor, aparece escrito 9 de Junio de 1290, fecha de la muerte de Beatrice, y en la parte baja:

Quomodo sedet sola civitas

Fragmento, que como se ha comentado en anteriores apartados, está tomado de la primera de las lamentaciones de Jeremías que alude a la viudedad de Jerusalén tras haber sido tomada por Nabucodonosor II. Al introducir este fragmento poético, Rossetti, potenció la analogía Beatrice-Cristo, creada por Dante.

Un dibujo preparatorio de este mismo episodio, datado de mediados de siglo, también utilizó la misma división de espacios, pero la composición de la escena que ocupa este apartado varía ligeramente. Dante, cuya figura se muestra más estilizada que en el caso anterior, se encuentra a un lado de la composición mirando a Beatrice que aparece en un plano posterior acompañada por dos mujeres y un muchacho. En esta ocasión la escena se desarrolla dentro de un espacio porticado, probablemente un claustro o patio de algún palacio, con vistas a un posible jardín, lo que se deduce por la presencia de algunos árboles y lo que parece ser una escultura femenina de espaldas. En esta ocasión, Dante y Beatrice mantienen la mirada nuevamente, algo que puede interpretarse como el momento previo o posterior al saludo.



Imagen 92. Dante Gabriel Rossetti, Estudio para *El saludo de Beatrice*, 1849-1850, Fogg Museum of Art, Universidad de Harvard.

Este estudio también contiene algunas inscripciones como la de la parte inferior del panel de la izquierda, donde se puede leer:

*e cui saluta fa tremar lo core*³⁷⁶

Fragmento extraído del soneto *Ne li occhi porta*, del capítulo XXI del *libello*, que trata sobre los efectos que Beatrice provoca en los hombres cuando pasa y los saluda.

Separando el espacio del díptico, tanto en el boceto como en la tabla definitiva, aparece dibujada la figura de Amor caracterizado con un arco, un carcaj y un reloj

³⁷⁶ ALIGHIERI, Dante, 2003, p.244.

solar, simbolizando el paso del tiempo y la prematura muerte de Beatrice. La figura de Amor, inamovible en las diferentes versiones realizadas por el artista, tuvo un protagonismo propio en una obra independiente de 1860, que resulta interesante resaltar, ya que en ella aparece el rostro de Beatrice simbolizando la luna y la Virgen María. Al igual que el resto de las obras de Rossetti, para esta ocasión el artista realizó numerosos estudios y bocetos hasta conseguir la perfección de la obra definitiva. Como ya se ha comentado, la figura de Amor es clave en la *Vita Nova*, ya que es quien guió al poeta en sus actos. Rossetti le dio protagonismo en sus obras, algo que muy pocos artistas han hecho a pesar de las numerosas referencias existentes a lo largo de toda la obra por parte del poeta.

Rossetti imaginó a Amor como una figura masculina, pero juvenil con alas blancas con plumas, al igual que las representaciones clásicas de los ángeles. Generalmente, suele portar un arco y un carcaj, bien en la mano o colgado a su espalda. También se le representa llevando un reloj solar simbolizando el paso del tiempo y la prematura muerte de la dama a la edad de veinticuatro años. Dicho reloj aparecerá también en otras obras del artista relacionadas con Beatrice.



Imagen 93. Dante Gabriel Rossetti, Estudio *Dantis Amor*, 1860, Birmingham City Museum and Art Gallery.

En la tabla final, aparece la figura de Amor tal y como se ha descrito, pero en un ambiente diferente. Rossetti dejó de lado la tradicional mandorla en la que se

enmarcaba para ubicarlo de pie sobre la Tierra. Al fondo, el artista, representó el cosmos dividido por una línea diagonal que separa el espacio del día y de la noche. En la parte superior izquierda de la composición, se encuentra la cabeza de Cristo coronado, simbolizando el sol, cuyos rayos ondeantes y sinuosos ocupan esa mitad de la composición. En la parte de bajo, a la derecha, y en contraposición de Cristo, la cabeza de Beatrice aparece simulando la luna y devolviendo la mirada a Cristo. El artista representó, de ese modo, la tensión existente entre sol y luna, además el mito de la unión ambos expresa la aspiración a una unidad cósmica. El ser asumido por el amor divino se asocia a la mujer, principio creativo del universo.

Para este menester, el autor escogió como modelo a su esposa Elizabeth Siddal, quien guardaba gran paralelismo con Beatrice según la simbología propia del artista. Además, la imagen de la luna ha sido tradicionalmente asociada a la Virgen María, con lo cual Rossetti fue más allá que Dante a la hora de vincular a una mujer con un ser divino.



Imagen 94. Dante Gabriel Rossetti, *Dantis Amor*, 1860, Tate Gallery, Londres.



Imagen 95. Dante Gabriel Rossetti, Detalle *Dantis Amor*, 1860, Tate Gallery, Londres.

En 1863, el joven artista italiano Raffaello Sorbi, compuso su primera obra de temática dantesca relacionada con el saludo, dentro de un espacio urbano. La escena parece hacer referencia al saludo de Beatrice y Dante a los dieciocho años, ya que el cromatismo en las vestiduras de la dama lo acreditan. Sin embargo, su actitud no parece acorde con ese momento que el poeta describió en el *libello*. Aquí Beatrice aparece fría y distante, sin mirar en ningún momento a Dante, algo que podría relacionarse más bien con la negación del saludo. Beatrice, custodiada entre dos mujeres de mayor edad, fija la mirada en el suelo, mientras Dante la mira al pasar. Las damas que la acompañan, no quitan la vista del poeta, e incluso parece que les inquiete su presencia. El entorno en el que está situada la escena, goza de una ambientación típica medieval, Beatrice y sus damas, se encuentran saliendo de una iglesia cuando se encuentran con Dante.



Imagen 96. Raffaello Sorbi, *Dante encuentra a Beatrice*, 1868, colección privada.

La composición posee elementos de carácter costumbrista, como la niña que juega en las escaleras o las personas que se pueden encontrar en el lienzo³⁷⁷.

Élisabeth Sonrel, por su lado, diluyó considerablemente la simbología instaurada por Rossetti y creó para el panel central de su tríptico a una Beatrice angelical con rostro infantil y cabellos dorados. Acompañada nuevamente por dos mujeres veladas de mayor edad, Beatrice mira fijamente al poeta mientras se cruza con él. Todo el ambiente tiene un aura dorada, desde las vestimentas hasta el pelo de la dama pasando por la carátula del libro que lleva Dante bajo el brazo, así como el fondo dorado, que recuerda a los retablos medievales.



Imagen 97. Élisabeth Sonrel, Detalle de *Los tres encuentros de Dante y Beatrice*, finales del siglo XIX.

Los personajes se encuentran caminando en, lo que parece ser, un claustro gótico, lo que se deduce a través de unos arcos apuntados. Dante Gabriel Rossetti, en el

³⁷⁷ El artista realizó varias composiciones más de temática dantesca, dos de ellas se estudiarán más adelante, cuando se analicen las pinturas del saludo en un ambiente natural. Existe un lienzo bastante novedoso que no se va a estudiar en esta tesis, por crearse en un periodo más avanzado que el que se está estudiando. Dicha composición recrea la boda de Beatrice Portinari con Simone de' Bardi y es prácticamente el único encontrado con dicha temática.

estudio que realizó para el saludo de Beatrice entre 1849 y 1850, ya ubicaba la escena en un lugar porticado. La autora, pudo perfectamente inspirarse en este estudio para realizar esta obra. Además, al igual que Rossetti, también compuso un retablo con las escenas de los encuentros. Es necesario mencionar que Sonrel estuvo muy influenciada tanto por los artistas prerrafaelitas como por el arte italiano de la Edad Media y del Renacimiento, por lo que, no es extraño encontrar elementos en común con Rossetti.

También hubo artistas españoles que se acercaron a la temática dantesca ilustrando el momento del saludo de Beatrice y Dante. Entre ellos, destaca el madrileño Lorenzo Vallés, quien realizó en 1889, su interpretación del capítulo III de la *Vita Nova*. El artista, formado primero con Francisco Cerdá, y más tarde en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, se trasladó a Roma en 1853 para ampliar y perfeccionar sus estudios a través de la pensión que le concedió el duque de Sesto³⁷⁸. Allí fue formado por el pintor nazareno Johann Friedrich Overbeck, quien había trabajado codo con codo con Peter von Cornelius en el *Casino Massimo*. Cornelius, se encargó de decorar una de las salas con escenas inspiradas en la *Divina Commedia*, que finalizaría Philipp Veit. Las otras dos salas estaban decoradas con frescos sobre el Orlando Furioso de Ariosto, Jerusalén Liberada y la *Divina Commedia*.

Fuese como fuese, en esta ocasión el artista Lorenzo Vallés, planteó un saludo ubicado en un ambiente urbano, concretamente en una plaza a la salida de lo que parece ser una iglesia o un *palazzo*. En este escenario, rodeados de calles y edificios medievales, en primer plano, se encuentra la escena del saludo. A la derecha, en el centro de dos mujeres, aparece Beatrice, vestida de inmaculado blanco. A la izquierda, Dante, saluda a Beatrice inclinando levemente la cabeza y sujetándose el pecho. Esta actitud del poeta varía ligeramente de las otras representaciones artísticas anteriores y de algunas que se verán a continuación. Dante no está en un segundo plano ni tampoco parece haberse encontrado con Beatrice de forma casual, la imagen puede interpretarse como que la dama caminaba junto con dos acompañantes hacia la derecha de la composición y Dante se ha acercado para recibir el saludo.

Este es uno de los varios ejemplos de artistas españoles que han tratado el tema de Dante aplicado al arte. Ha habido otros de épocas posteriores que han gozado de gran prestigio como Salvador Dalí o Miquel Barceló.

³⁷⁸ Enciclopedia Museo del Prado (<https://www.museodelprado.es>). Fecha de consulta: 10/01/2016.



Imagen 98. Lorenzo Vallés, *El encuentro de Dante y Beatrice*, 1889, colección privada.

Por otro lado, en 1916, inspirada nuevamente en la serie que Rossetti realizó para la *Vita Nova*, la artista Evelyn Paul hizo un conjunto de ilustraciones con el fin de acompañar una edición del *libello* que resultaron ser todo un éxito. Aunque no tengan la misma calidad que las realizadas por Rossetti, y el estilo varíe un poco, Paul adoptó las composiciones rossettianas para realizar sus propias obras. El hecho de inspirarse en composiciones creadas por Rossetti, a partir del texto dantesco, dio inicio a una iconografía más precisa sobre Beatrice Portinari en la *Vita Nova*.

En la representación de Evelyn Paul, la figura de Dante nuevamente vuelve a dar la espalda al espectador mientras inclina la cabeza ante Beatrice, quien que lo saluda con la cabeza y no aparta la mirada de él. El rostro de la dama, juvenil y

angelical, parece asemejarse a los rostros típicos del arte clásico, aunque el peinado y su color, provengan de influencia claramente rossettiana. Es posible que Evelyn Paul tomase también de Rossetti, aunque esta vez del estudio visto anteriormente, la forma de unir a Beatrice con una de sus damas, a través del entrelazamiento de brazos y manos.



Imagen 99. Evelyn Paul, *Beatrice y su inexplicable amabilidad*, 1916, Londres.

La indumentaria blanca de Beatrice, símbolo indiscutible de este encuentro, no se ha dejado de lado y, es lo que más llama la atención visualmente hablando. A pesar de tomar claramente la composición de Rossetti, Evelyn Paul, libera la imagen de la carga simbólica que el artista le había atribuido haciéndola mucho más ligera.

Toda la composición está rodeada por una arquitectura de herencia gótica con pináculos y un arco que deja ver al fondo la Florencia medieval y a la que se accede a través de unas escaleras, tal y como se apreciaba en la composición anterior. Los motivos decorativos medievales que rodean y enmarcan la imagen, probablemente fueron tomados del taller de la llamada *Red House* fundada por William Morris, Philip Webb, Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones y Ford Madox Brown. La figura de Dante aparece vestida al revés que en la obra de

Rossetti, seguramente para equilibrar la composición con respecto a una de las damas que acompañan a Beatrice.

Evelyn Paul, ya había realizado algunas ilustraciones sobre la temática dantesca en 1911, para acompañar un libro titulado *Stories from Dante*. Estas ilustraciones son menos conocidas, pero en la época fueron muy reproducidas y se utilizaron, generalmente, como postales de felicitación por su delicado aspecto, así como por la tonalidad pastel que las caracteriza.



Imagen 100. Evelyn Paul, *El saludo de Beatrice*, 1911, Londres.

La imagen está ubicada junto al río Arno y no aporta novedades compositivas, ya que aparecen una vez más, los típicos elementos que se han descrito con anterioridad. Beatrice, acompañada por dos damas camina vestida de blanco y gira ligeramente su rostro para sonreír al poeta quien se encuentra en el lado derecho con un libro en su mano. Dante inclina la cabeza en señal de saludo mientras se produce una directa línea visual entre sus ojos y los de Beatrice, que tanto protagonismo tendrán en el Paraíso de la *Divina Commedia*.

La escalera, introducida en la representación de Rossetti, vuelve a ser un elemento característico de este episodio, aunque esta vez queda claro que los personajes se encuentran al aire libre, en un entorno casi natural a las afueras de

la ciudad. El colorido descrito por Dante se refleja fielmente, aunque Evelyn Paul añadió algunos detalles, como siempre inspirados en los motivos decorativos de William Morris y que se pueden apreciar claramente en el estampado del vestido de Beatrice, aunque de forma muy sutil y delicada.

En conmemoración del sexto centenario de la muerte del poeta, en 1917, el artista italiano Vittorio Grassi, comenzó un proyecto que duraría más de veinte años: componer cien acuarelas para acompañar una edición de la *Vita Nova*. Entre todas las acuarelas hay una que refleja el momento del saludo, ya que es una representación habitual y fundamental en las ediciones de la *Vita Nova* ilustradas. En este caso, el autor ofreció una lectura casi textual del pasaje dantesco. Al igual que habían hecho el resto de artistas anteriores a Grassi, el protagonismo principal de la escena se lo lleva Beatrice, situada en la parte derecha de la imagen y reconocible por su vestidura blanca.

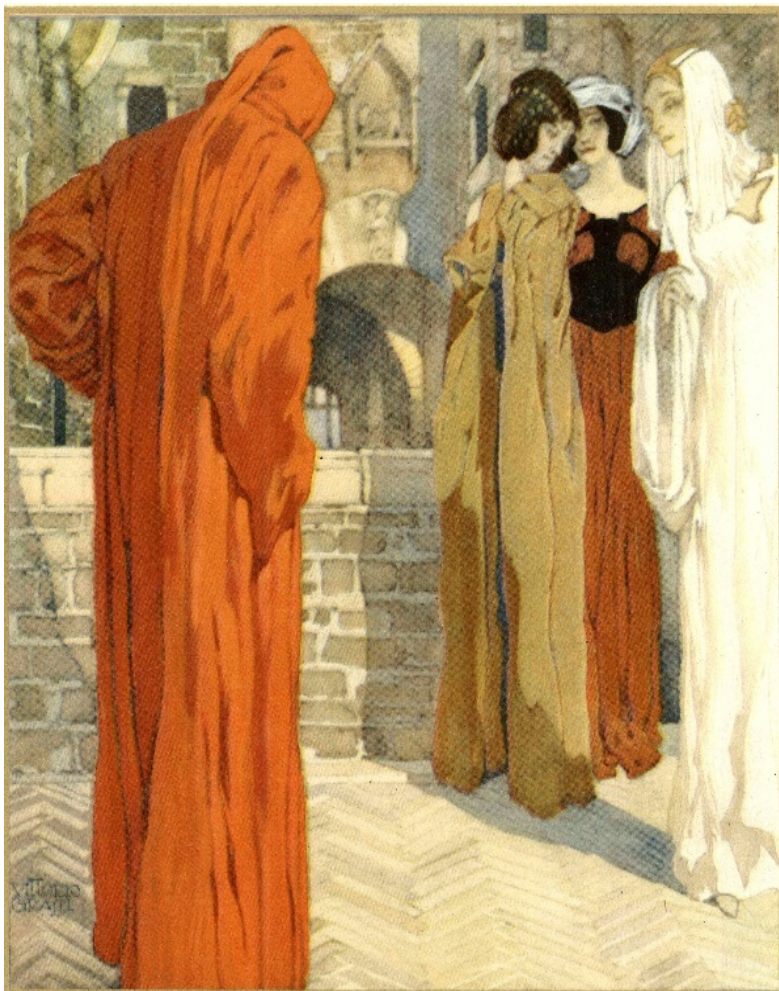


Imagen 101. Vittorio Grassi, *El saludo de Beatrice*, 1921, Bérghamo.

Las dos damas que la acompañan están relegadas detrás, en un segundo plano. Dante aparece situado en el lado izquierdo de la composición llamando

increíblemente la atención por sus vestimentas rojas, sin embargo, parece una figura casi abstracta, ya que no se aprecia nada de piel, está completamente de espaldas al espectador y totalmente cubierto por la vestimenta. Al igual que en casos anteriores aparece inclinando la cabeza en señal de saludo a Beatrice. La escena está ubicada en un ambiente urbano, resultado del exhaustivo estudio por parte de la artista de la arquitectura florentina de finales del siglo XII y principios del XIII. En esta ocasión llama enormemente la atención la estilización de las figuras, algo muy de moda en los años veinte, gracias a las tendencias modernistas del momento.

Tras observar las imágenes ubicadas en un entorno urbano, es preciso analizar las obras vinculadas al saludo de Beatrice que se desarrollan en un ambiente natural³⁷⁹. La obra fue realizada en 1859 por un pintor de origen italiano llamado Vito D'Ancona y la tituló *El encuentro entre Dante y Beatrice*.



Imagen 102. Vito D'Ancona, *El encuentro entre Dante y Beatrice*, 1859, colección privada.

³⁷⁹ La primera de estas composiciones, se encuentra desgraciadamente en una colección privada, y por ese motivo la imagen muestra una calidad pésima, sin embargo es interesante mencionarla dado que fue una de las primeras en elegir esta particular ubicación.

A pesar de la baja calidad de la imagen, sirve para apreciar como D'Ancona, siguiendo las palabras de Dante, continúa destacando por encima de todo la figura de Beatrice a través de la composición estratégica marcada por el blanco de las vestiduras, aunque en esta ocasión con algunos adornos florales, y un cinturón, en contraste con los colores más oscuros de los vestidos de las damas que la acompañan. A Beatrice, se la puede observar claramente cogida del brazo de una de sus acompañantes, mientras la otra queda relegada a un segundo plano.

Dante aparece en el lado izquierdo de la composición con un libro en la mano bajando la cabeza en señal de respeto ante Beatrice. El autor imaginó que este episodio de la *Vita Nova* tuvo lugar a orillas del río Arno de Florencia. A partir de la torre del fondo, supuestamente la Torre de San Niccolò, se puede deducir que la escena tiene lugar entre el *Ponte de San Niccolò* y el *Ponte alle Grazie*. Sin embargo, esto no es del todo fiable, ya que en origen todas las puertas medievales de Florencia se asemejaban mucho.

Única, sin embargo, es la ubicación de la obra de Raffaele Giannetti, compuesta en 1877. El artista italiano imaginó la escena fuera del casco urbano florentino, concretamente en los jardines del Boboli del *Palazzo Pitti*, tal y como él mismo indica en el título de la obra.



Imagen 103. Raffaele Giannetti, *Dante y Beatrice en los jardines del Bóboli*, 1877, Newport Museum and Art Gallery.

Al fondo de la composición se descubre la ciudad de Florencia destacada por el *Palazzo della Signoria*, así como el *Palazzo del Bargello* y el campanario de la iglesia de *Santa Maria Novella*. Siguiendo con la tradicional forma de representar a Beatrice, se la ve nuevamente vestida de blanco, aunque en esta ocasión resalta mucho más que en casos anteriores. Probablemente esto se deba a que su figura se encarga de captar toda la luz de la composición, junto con Dante, que es el segundo foco de atención. Los árboles y la vegetación del fondo aparecen en la sombra, por lo que es normal que la atención vaya directamente a los personajes principales. La figura femenina de la dama, adquiere una vez más un tono casi angelical, caracterizado por el cabello dorado y la tez pálida. A pesar de que la imagen es inamovible se puede apreciar un movimiento suave y delicado en su figura.

Giannetti realizó esta composición fruto de una etapa dedicada a la literatura italiana que buscaba el orgullo nacional a través de los personajes más importantes, característicos y representativos, entre los que se encontraban también Petrarca y Laura³⁸⁰.

Con el florentino Raffaello Sorbi se aprecia un considerable cambio estilístico en lo que a la representación del encuentro entre Dante y Beatrice se refiere. El autor realizó dos obras de temática similar en la que se describe el momento del saludo a los dieciocho años. En ambas obras, las vestiduras de la dama han variado ligeramente la tonalidad, han abandonado el tono blanco impoluto para dar lugar a un color rosáceo. Aunque el resto de la estructura narrativa siga con los parámetros mencionados hasta el momento: mirada fija entre los protagonistas, Beatrice flanqueada por dos damas de mayor edad etc., se aprecia claramente un cambio en el ambiente de la obra. El autor, mezcla la escena del encuentro, con otras escenas y personajes de carácter costumbrista como una madre con su hijo en brazos, un anciano, perros etc. Estas representaciones son más historicistas frente a las de Dante Gabriel Rossetti que poseen una gran carga simbólica. En ambas representaciones el encuentro tiene lugar fuera de las murallas de la ciudad.

La primera de ellas muestra a los protagonistas, junto a una gran cantidad de personas, en la subida a la iglesia de *San Miniato al Monte*, tal y como se aprecia al fondo, en lo que podría ser una peregrinación a la basílica.

³⁸⁰ "Raffaele Giannetti" en *Dizionario Biografico Treccani*. Fecha de consulta 10/01/2016



Imagen 104. Raffaello Sorbi, *Encuentro de Dante y Beatrice*, también llamado *Dante en San Miniato*, 1897, Enrico Gallerie d'Arte, Milán.

Unos años después, el autor quiso volver a recordar el encuentro entre Dante y Beatrice con otra obra de tono similar. El modelo compositivo principal es el mismo que se ha visto en la obra anterior, mismos vestidos, mismos modelos y mismos ropajes, incluyendo el cambio de tono en el vestido de Beatrice. Incluso los perros que aparecen en ambas composiciones son similares, por no decir los mismos. Aunque esta vez, Sorbi, trasladó la escena a la orilla del río Arno, tal y como ya había hecho Vito d'Ancona. En esta ocasión, el autor, también dotó a la escena con un cierto carácter costumbrista, de forma que al mezclarlo con escenas secundarias, parece un paseo cualquiera de tres damas, mientras son admiradas por un joven.

En esta ocasión, el trazo, parece difuminarse y no es tan preciso como en la pintura anterior, sin embargo la prevalencia de tonalidades pastel continúa impregnando toda la composición dándole un aspecto muy suave y tranquilo.



Imagen 105. Raffaello Sorbi, *Encuentro entre Dante y Beatrice*, 1905, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

En 1907, el autor simbolista de origen húngaro, Lajos Gulácsy, también realizó una obra titulada *El encuentro entre Dante y Beatrice*. Precursor del surrealismo, este artista se inspiró en los trabajos de los Prerrafaelitas para componer algunas de sus obras. Además, pasó algunos años de su vida en Roma y Florencia, ciudades impregnadas de la presencia y la cultura dantesca³⁸¹. Gulácsy representó en esta imagen uno de los encuentros entre Dante y Beatrice, pero siguiendo los poemas de Dante y viendo la estructura de la composición se ha decidido insertarlo en este apartado. La composición está ubicada fuera de las murallas de Florencia, al fondo es posible incluso observar una de las puertas de entrada y salida. La parte derecha de la imagen, donde está Beatrice, está completa, en su mayor parte, por elementos cívicos típicos de una ciudad medieval: campanario, muralla, casas etc. Incluso se vislumbran algunos cipreses y otros árboles. En el lado izquierdo de la pintura, sin embargo hay un frondoso bosque, similar al que Dante encontró en las puertas del Infierno. En este contexto, se dibujan cuatro figuras, en dos planos diferentes. En el primero de ellos se sitúan Dante y Beatrice, cada uno a un lado de la composición pero mirándose fijamente. La musa del poeta va vestida de blanco y, justo por detrás

³⁸¹ "Lajos Gulácsy" en *Encyclopaedia Britannica*. Fecha de consulta 10/01/2016.

en un segundo plano, le siguen las dos damas de mayor edad, de las que habla el poeta.



Imagen 106. Lajos Gulácsy, *Encuentro entre Dante y Beatrice*, 1907, Galería Nacional de Hungría, Budapest.

La técnica de Gulácsy es nueva, si se compara con las anteriores representaciones. El artista centró la atención en las figuras y algunos elementos arquitectónicos mediante la insistencia de la línea y del dibujo. Sin embargo, desdibujó otras partes, sobre todo las vegetales. También consiguió que el espectador se fijase principalmente en Dante y Beatrice, mediante el uso del color. Tanto el rojo como el blanco contrastan bastante con los tonos ocres y verdosos que plagan el lienzo.

2.1.3 *Il soave sonno*

Este episodio está basado en lo acontecido en el capítulo III de la *Vita Nova* y posee una importante carga simbólica, ya que está centrado en una visión onírica premonitoria. Tras el saludo de Beatrice, Dante, se refugió en la soledad de su cámara para meditar y asimilar los fuertes sentimientos que habían despertado en su interior. En mitad de este proceso le sobrevino un *soave sonno* y se quedó dormido teniendo una visión en la que se le aparecía una nube de color fuego dentro de la cual estaba la figura de Amor sonriendo, ya que le faltaba poco tiempo para poseer completamente el alma de Dante.

El poeta, temeroso, escuchaba las palabras que le profesaba Amor, y aunque no entendía todo por completo, sí pudo distinguir la frase:

Ego dominus tuus

Soy tu señor. Dante tomó estas palabras del inicio del *Decálogo* en el Éxodo XX, 2, utilizando nuevamente una referencia bíblica para justificar su historia y además, en esta ocasión, también hizo uso del latín para incrementar la autoridad de la figura de Amor, quien portaba a Beatrice dormida en sus brazos.

La musa del poeta aparecía desnuda y tan solo estaba envuelta con un ligero velo color de sangre, de la misma tonalidad que el vestido que llevaba la primera vez que se vieron cuando eran unos niños. La desnudez de Beatrice es algo significativo y que llama enormemente la atención, ya que el amor de Dante por Beatrice era de carácter puro y platónico. Pero, en este pasaje, el deseo latente del sueño pertenecía a la fase más antigua y primitiva de la relación entre Dante y Beatrice. Con el tiempo esto fue quedando atrás y los aspectos sensuales de la musa de Dante, disminuyeron hasta desaparecer, y fue cuando se convirtió en una santa beata del Paraíso en la *Commedia*.

Mientras que con una mano, Amor sujetaba a Beatrice, en la otra llevaba un corazón ardiente que le iba dando de comer a la vez que despertaba. Mientras Beatrice devoraba medrosamente el corazón, Amor miró a Dante diciendo *Mira tu corazón*:

Vide cor tuum

El acto de comer el corazón es una imagen recurrente en la literatura medieval. Un ejemplo de ello se puede encontrar en la novena novela de la cuarta jornada del *Decamerón* de Boccaccio, donde se narra la historia de Guiglielmo de Rosellón, quien dio de comer a su esposa el corazón de Guiglielmo Guardastagno, asesinado por él y amado por ella. Al enterarse la mujer de lo ocurrido se arrojó desde una ventana³⁸². Esta historia es solo un ejemplo de la tradición medieval de comer el corazón del amado o la amada, pero además esta acción también cuenta con un origen mítico-religioso³⁸³. En el caso de la *Vita Nova*, el poeta le otorgó un sentido de entrega de su propia vida interior a Beatrice, que era la mujer objeto de su deseo. Con este acto de entrega la existencia de Dante no tendría validez sin ella, lo que añadía un incremento trágico del sentido del sueño, ya que era una premonición de la muerte de la dama. Al poco tiempo, la alegría que Amor había manifestado al principio del sueño se tornó llanto mientras abrazaba a Beatrice y se la llevaba hasta el cielo, referenciando la futura

³⁸² BOCCACCIO, Giovanni, 2007, p. 550-554.

³⁸³ PINTO, Raffaele, 2003, p. 104.

muerte de la dama. Es en este momento justo cuando Dante despertó a las nueve de la noche y descubrió que todo había sido un sueño.

Todos estos componentes de la visión remiten, según la profesora Rosario Scrimieri, a una base sensorial instintiva relacionada con el ánimo de Dante:

El temor, la actitud dubitativa de la imagen de Beatriz, que en la visión penetra en la zona infrarroja del espectro luminoso, procede de la exigencia que lo inconsciente está imponiendo a Dante de confrontarse con aquello que hasta el momento había olvidado: el cuerpo, el suyo y el de Beatriz. El temor y la dificultad nacen del conflicto que supone el atender y hacer coexistir aspectos tan contradictorios de la psique, como los del instinto y los de la función inferior, ligados a la vida del cuerpo, con aquellos del arquetipo y de las funciones superiores, la intuición y el pensamiento, relacionados con la vida del espíritu³⁸⁴

De esta forma Dante reconoció el carácter mortal de Beatrice, lo que la hacía también vulnerable a la muerte. Este hecho irrumpió de repente en la mente del poeta y lo condicionó en su actitud hacia ella. El miedo a la muerte de la dama estuvo acompañado por otras muertes y sucesos premonitorios: la de Folco Portinari, la de una amiga de Beatrice y la enfermedad de Dante.

Nuevamente el número nueve vuelve a estar presente en relación a Beatrice. El desconcierto del poeta ante lo que acababa de vivir lo sumergió en un desasosiego que no lo dejaba pensar, así que decidió componer un soneto para contar esta vivencia a los fieles del Amor y pedirles su opinión:

*A ciascun'alma presa e gentil core
nel cui cospetto ven lo dir presente,
in ciò che mi rescriban suo parvente,

salute in lor signor, cioè Amore.
Già eran quasi che atterzate l'ore
del tempo che onne stella n'è lucente,

quando m'apparve Amor súbitamente,
cui essenza membrar mi dà orrore.
Allegro mi sembrava Amor tenendo

meo core in mano, e ne le braccia avea
madonna involta in un drappo dormendo.
Poi la svegliava, e d'esto core ardendo

Lei paventosa umilmente pascea:
Appresso gir lo ne vedea piangendo³⁸⁵.*

Este sueño premonitorio sobre la muerte de Beatrice es fundamental en la obra, ya que una vez más enlazaba la figura de Cristo con la de la dama. En este caso

³⁸⁴ SCRIMIERY, Rosario, 2008, p. 51.

³⁸⁵ ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 96.

al aparecérselo desnuda envuelta en un velo recuerda a Cristo envuelto en la sídone.

Este segundo episodio del *libello* tiene una importante carga simbólica que se trasladó también al arte. Para esta ocasión se han seleccionado dos obras, ya que no ha sido un episodio corriente en las representaciones artísticas. La artista Evelyn Paul fue una de las pocas que se atrevió a interpretar y representar este momento clave en la *Vita Nova*. Su ilustración realizada, al igual que el resto, para acompañar una edición del *libello* de Dante, está dividida en dos planos que organizan el espacio. En el primero de ellos se muestra el espacio real donde aparece Dante dormido en su cama, mientras que en la parte posterior, en un segundo plano, de carácter onírico, se observa claramente el sueño que está teniendo. Tal y como el poeta describió en su obra, Paul representó a Amor sosteniendo la figura de Beatrice desnuda envuelta en un velo a través del cual la artista deja entrever sus pechos, algo insólito en esta imagen asociada a Beatrice.

Todo este segundo plano adquiere un tono rojizo protagonizado por el manto que envuelve a Beatrice, así como por su cabello, el de Amor, y la nube que envuelve a ambos. Al observar con detenimiento el segundo plano de la escena, y siguiendo la descripción del poeta, es fácil intuir nuevamente una analogía entre Beatrice, sujetada por Amor, y las piedades en las que la Virgen María sostenía a su hijo envuelto en un velo.



Imagen 107. Evelyn Paul, *Dante y "esas largas horas"*, 1916, Londres.

Sobre la escena, para enfatizar el dramatismo, la autora quiso resaltar las palabras que Amor profesa a Dante: *Vide cor tuum*. Toda la escena está inmersa en un espacio reducido, la cámara del poeta, su espacio más íntimo y donde era libre para expresar sus verdaderos sentimientos. Esta habitación, está imaginada por parte de la autora como un reducido espacio con celosías y cortinajes que sirven para preservar su intimidad.

La segunda de las representaciones de este capítulo fue creada por Vittorio Grassi y es similar en cuanto a la composición, aunque las características estilísticas cambian notablemente. Sus figuras son mucho más estilizadas que las de Evelyn Paul, algo muy característico en el artista. Grassi simplificó la escena y centró por completo su atención en los protagonistas. Situó la escena también en dos planos claros: uno real y otro onírico. La ubicación del pasaje se sabe que es la cámara de Dante, ya que así lo reflejó él mismo en el texto, sin embargo en la representación es un lugar indefinido cuyo único objeto material que hay es una silla, sobre la que está dormido Dante.



Imagen 108. Vittorio Grassi, *Sueño de Dante*, 1921, Bérgamo.

La gama de colores utilizada es, evidentemente, la rojiza que domina por completo la escena. Dante aparece sentado sobre una silla tallada en madera, dormido con las manos sujetas al pecho. En frente, se pasa a una dimensión onírica ocupada principalmente por Amor cuyas alas casi se difuminan con el

fondo. En su mano derecha sostiene el corazón del poeta ardiente y en la izquierda a Beatrice dormida. De ella solo se puede apreciar su rostro y su cabellera, ya que Grassi no reflejó la desnudez a la que alude Dante y que representó Paul. El pelo de Beatrice de un color rubio claro, casi se entremezcla con los colores de las alas de Amor, creando, de ese modo una fusión entre el cuerpo de la mujer amada y su naturaleza angelical, casi sagrada.

2.1.4 El encuentro en la iglesia y la aparición de la *donna schermo*.

Es en el capítulo V de la *Vita Nova*, donde comienza el principio del fin de la felicidad de Dante. A partir de aquí, su vida cambió completamente y marcó un momento fundamental en su vida privada y poética. El suceso que motivó este cambio tuvo lugar en una iglesia florentina, mientras el poeta observaba a Beatrice escuchar la misa. En mitad de la línea de visión se encontraba una joven y bella dama florentina. Los asistentes pensaron que Dante estaba enamorado de ella, ya que no dejaba de mirar hacia el lugar donde se encontraba. Ante esta inesperada situación, Dante no quiso negarlo o desmentirlo, ya que de ese modo se aseguraba que su amor por Beatrice continuaba siendo un secreto. La direccionalidad de las miradas es un recurso que organiza parte de la obra, ya que determina direcciones y distancias de los personajes. Con el saludo la línea entre ambos se estrechó y sus miradas se cruzaron, pero ahora, Dante es el que observa de lejos a Beatrice, mientras ella mira a otro lado.

La dama a la que supuestamente Dante observaba fue llamada por el autor la *donna schermo*, ya que hacía de parapeto y lo protegía del objeto de su verdadero amor y servía para desviar la atención de los ciudadanos de la ciudad.

Uno giorno avvenne che questa gentilissima sedea in parte ove s'udiano parole de la regina de la gloria, ed io era in luogo dal quale vedea la mia beatitudine: e nel mezzo di lei e di me per la retta linea sedea una gentile donna di molto piacevole aspetto, la quale mi mirava spesse volte, maravigliandosi del mio sguardare, che pareva che sopra lei terminasse. Onde molti s'accorsero de lo suo mirare; ed in tanto vi fue posto mente, che, partendomi da questo luogo, mi sentio dicere appresso di me: «Vedi come cotale donna distrugge la persona di costui»; e nominandola, eo intesi che dicea di colei che mezzo era stata ne la linea retta che movea da la gentilissima Beatrice e terminava ne li occhi miei. Allora mi confortai molto, assicurandomi che lo mio secreto non era comunicato lo giorno altrui per mia vista. E mantemente pensai di fare di questa gentile donna schermo de la veritate; e tanto ne mostrai in poco tempo, che lo mio secreto fue creduto sapere da le più persone che di me ragionavano. Con questa donna mi celai alquanti anni e mesi; e per più fare credente altrui, feci per lei certe cosette per rima, le quali non è mio intendimento di scrivere qui, se non in quanto facesse a trattare di quella gentilissima Beatrice; e però le lascerò tutte, salvo che alcuna cosa ne scriverò che pare che sia loda di lei³⁸⁶

A raíz de este episodio se dieron lugar en la ciudad rumores sobre Dante y su falsa amada que llegaron a oídos de Beatrice que reaccionó de forma cruel al

³⁸⁶ ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 114.

negarle el saludo al poeta. De este modo, y sin saberlo, el mismo Dante marcó su propio destino.

La única representación, encontrada en el periodo que trata esta tesis, proviene de la mano de Vittorio Grassi, quien realizó varias acuarelas en 1921 para una edición de la *Vita Nova* que conmemoró el sexto centenario de la muerte de Dante. La imagen de Grassi se puede dividir en dos planos claramente diferenciados. En el primero de ellos, en la parte izquierda, se observa una amalgama de figuras, en cuyo centro, algo más iluminada que el resto, aparece Beatrice, nuevamente vestida de blanco y de rodillas al altar, justo en frente. A su lado, destaca, aunque algo menos, otra figura femenina vestida de blanco y amarillo con una trenza castaña cayendo por su hombro derecho. Con total probabilidad Vittorio Grassi la representó como la *donna schermo*, puesto que cumple con la función de desviar la atención de los vecinos y ocultar el verdadero objeto del deseo del poeta. En este sentido es importante observar en un segundo plano, al final del todo, en la parte izquierda, a Dante que mira fijamente a Beatrice. La figura del poeta resulta un tanto inquietante en esta representación, aunque, tal y como se le ha representado encaja perfectamente en un plano mucho más discreto y observando lo que sucede alrededor de su amada, tal y como él mismo refleja en la *Vita Nova*.



Imagen 109. Vittorio Grassi, *Encuentro en la iglesia*, 1921, Bérghamo.

Para esta ocasión Dante hizo una discreta alusión a la ubicación en la que tuvo lugar este pasaje. Centró la escena en una iglesia, aunque no se especificó cuál. Algunos autores como Raffaele Pinto, han opinado que puede referirse a la iglesia de la *Santissima Annunziata*, ya que estaba a cargo de los Servitas o Siervos de María, hecho que podría coincidir con las palabras de Dante:

*...parole de la regina de la gloria...*³⁸⁷

Aunque desgraciadamente la indefinición de las ubicaciones por parte de Dante forma parte de la estrategia novelesca del autor que convirtió todos los datos concretos en símbolos alusivos de su propia experiencia interior. Ni siquiera la ciudad de Florencia aparece en ningún momento mencionada en la obra.

El entorno en el que está recreado la escena contiene infinitud de detalles compositivos entre los que se pueden destacar los relieves e inscripciones de mármol tallados en la escalera que da al altar, así como las columnas con sus correspondientes capiteles. Sin lugar a dudas, el autor se documentó muy bien y tomó notas de lugares reales para ubicar sus escenas. Esto no representa un caso aislado, ya que la historicidad típica del siglo XIX era una característica muy común entre los pintores de la época quienes realizaban largos viajes y estudiaban hechos históricos para crear, con mayor rigor, los escenarios y episodios a representar.

2.1.5 La Retirada del saludo

La retirada del saludo es uno de los episodios clave en el *libello* y en los que Beatrice cuenta con gran protagonismo. El suceso viene desarrollado en el capítulo X de la *Vita Nova*, y supone uno de los momentos más amargos para Dante. Este hecho fue el resultado de la actitud, aparentemente, viciosa del poeta y que no era totalmente cierta. Según cuenta el propio autor en la *Vita Nova*, ante el especial interés que entre los ciudadanos de Florencia estaban suscitando sus intensas miradas a Beatrice, Dante decidió desviar sus atenciones a otras damas. El resultado de este plan fue un completo fracaso, además del inicio del drama para el autor, ya que Beatrice se sintió ofendida ante la actitud del poeta y volviéndose fría y distante le retiró el saludo hasta el día de su muerte:

...quella gentilissima, la quale fue distruggitrice di tutti li vizi e regina de le virtudi, passando per alcuna parte, mi negò lo suo dolcissimo salutare, ne lo quale stava tutta la mia beatitudine.

*E uscendo alquanto del proposito presente, voglio dare a intendere quello che lo suo salutare in me vertuosamente operava*³⁸⁸.

³⁸⁷ ALGHIERI, Dante, 2003, p. 114.

³⁸⁸ ALIGHIERI, Dante, 2003, p.152

A partir de este momento comenzó a aflorar una nueva Beatrice, una figura enfurecida y fría³⁸⁹ que hizo que Dante rozase la muerte. La pérdida definitiva del saludo supuso también la pérdida de salud del poeta, quien cayó enfermo ante tal desasosiego. El valor del saludo lo explicó el mismo autor en el capítulo siguiente describiendo las alteraciones psicofísicas producidas por las epifanías de Beatrice³⁹⁰. Con la negación del saludo toda la bienaventuranza con la que el poeta había sido bendecido, se elimina dejando un vacío de felicidad que Dante no supo cubrir por completo.

Sobre este dramático pasaje se han seleccionado tres imágenes que plasman a la perfección este momento. La primera de ellas, es una de las más conocidas obras de arte inspirada en la *Vita Nova*. Realizada en 1883 por Henry Holiday, es curioso observar como generalmente se asocia de forma errónea al pasaje del saludo, aunque es fácil subsanar el error si se analiza con detenimiento.

Holiday fue pintor conocido casi exclusivamente por esta obra, estuvo vinculado a la Hermandad Prerrafaelita gracias a su amigo Simeon Solomon. Dedicó gran parte de su vida a diseñar vidrieras y al estudio de la pintura paisajística, hasta que comenzó a fijarse en las pinturas de Edward Burne-Jones, quien también realizó alguna composición pictórica con Beatrice como figura principal³⁹¹. De ese modo, Holiday, no dudó en viajar a Florencia para escoger emplazamientos reales de la ciudad e inspirarse para su composición pictórica. Dante no describió jamás el lugar concreto en el que se desarrollaron los hechos, y es, por este motivo, por el que el artista imaginó la escena en el *Ponte Santa Trinità*, dejando detrás el *Ponte Vecchio*. Holiday, investigó el urbanismo de la zona en el siglo XIII, descubriendo que ya existían tiendas a lo largo del río, y que el pavimento del suelo estaba compuesto por ladrillo rojo, cosa que no dudó en incorporar. Además, llevando al extremo la fidelidad de sus investigaciones, representó el *Ponte Vecchio* con andamios, ya que descubrió que en 1235 una inundación había destruido parte del puente, y que las obras de reconstrucción permanecían aún activas entre 1285 y 1290³⁹².

³⁸⁹ Más adelante cuando Beatrice aparezca en el Paraíso Terrenal a Dante, se verá nuevamente a una figura hostil hacia los vicios del poeta.

³⁹⁰ PINTO, Raffaele, 2003, p. 159.

³⁹¹ Se conoce la existencia de una acuarela realizada por Burne-Jones hacia 1870 de la cual existe poca información al pertenecer a una colección privada. Por ese motivo, no ha sido incluida en este trabajo.

³⁹² *Ficha de Henry Holiday*,

<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/collections/19c/holiday.aspx>. Fecha de consulta: 21/01/2016.

El poeta, en este capítulo no detalló con tanta exactitud el encuentro, por ello, los artistas han tenido que imaginar, no solo la ubicación, sino el resto de la escena. Holiday, probablemente tomó como punto de partida el episodio del saludo, ya que distribuyó el espacio en dos partes. En el primero situó a Beatrice, cuya mirada evitaba la del poeta. Aparece flanqueada por dos damas que la acompañan, una que la toma por el hombro y la otra que camina unos pasos por detrás. En la mano izquierda lleva una flor, como en las composiciones de Giannetti y Sorbi que ilustraban el saludo. Justo al lado derecho, solitario y con una actitud un poco más sombría, se descubre la figura de Dante que mira atentamente a Beatrice, esperando un saludo que nunca llegó. Hay un interesante juego de miradas en la composición. Mientras que las damas miran, una incluso con descaro, al poeta, este fija la suya en Beatrice, quien, por otro lado, no se la devuelve, es más mira al lado opuesto ignorándolo por completo. Probablemente, las miradas que las damas le dedican al poeta forman parte de una inevitable curiosidad ante el hecho que ellas ya adivinan y que Dante no espera.

Es una obra de gran calidad pictórica cuyo autor se inspiró en la técnica de paños mojados de la escultura clásica para desvelar parte de la anatomía de las tres figuras principales, especialmente de la dama de rojo.



Imagen 110. Henry Holiday, *Dante y Beatrice*, 1883, Walker Museum, Liverpool.

El pintor, se sirvió de modelos de su propio entorno. Beatrice, fue una joven llamada Eleanor Butcher. Para la dama de rojo, Holiday recurrió a la hija de una amiga de la familia llamada Milly Hughe, y finalmente para la dama del fondo escogió a Kitty Lushington, la hija de Vernon Lushington, un famoso juez de la época³⁹³.

El autor, realizó un amplio estudio anatómico de las modelos hasta encontrar la postura exacta con la que quería inmortalizar en la pintura. A parte de los numerosos bocetos, también se han conservado fotografías en las que las modelos aparecen ensayando las mismas posturas que se intuyen en la obra pictórica. Pero, existe un problema en cuanto a las fuentes consultadas, ya que en la Walker Art Gallery del Museo de Liverpool, donde se encuentra esta obra, se dice, tal y como se ha comentado con anterioridad, que la modelo que hace de Beatrice es Eleanor Butcher. Pero, comprobando el archivo fotográfico perteneciente a la Watts Gallery de Compton, concretamente en la Rob Dickins Collection donde se encuentran las fotografías, se observa como el personaje de Beatrice está encarnado por Ada Forestier, de lo que se puede suponer que, o bien cambió de decisión en algún momento de la composición, o también puede ser que tomase el cuerpo de una y la cabeza de la otra para la realización de la obra. En cuanto al modelo masculino que encarna a Dante, según la Walker Art Gallery es un joven pintor italiano, amigo de Henry Holiday, del cual no se dice nada más; y según la Watts Gallery de Compton de donde se han extraído las fotografías es un personaje desconocido.

³⁹³<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/picture-of-month/displaypicture.asp?venue=2&id=152>. Fecha de consulta 21/01/2016.



Figura 111. *Ada Forestier caminando y un modelo masculino desconocido*, Watts Gallery, Compton.



Figura 112. *Ada Forestier caminando*, Watts Gallery, Compton.

Diferente es la composición realizada Evelyn Paul, aunque represente el mismo momento. La autora tituló esta obra *Beatrice the queen of all Good* e imaginó a la

protagonista vestida de rojo, haciendo alusión al primer encuentro que vivieron de niños, a pesar de que Dante no lo mencione en ningún momento. Beatrice ignora por completo al poeta, pero a diferencia de la escena de Holiday, en la que la dama tenía una actitud más pasiva, en esta ocasión se aprecia un rostro soberbio, altivo y despectivo ante la presencia del poeta. La actitud de Dante también varía, y ahora muestra un lenguaje corporal avergonzado y temeroso caracterizado por la postura de la cabeza encogida entre los hombros.

Como acompañamiento de la escena, aparece tan solo una mujer y una niña vestidas de azul en un plano muy secundario. Como fondo, la autora compuso una decoración geométrica con cierto matiz medieval para evitar que el espectador prestase atención a otra cosa que no fuese la escena principal que ocupa.



Figura 113. Evelyn Paul, *Beatrice, la reina de los Dioses*, 1916, Londres.

Vittorio Grassi también realizó su aportación a este episodio con su interpretación de la negación del saludo. Una vez más, al igual que se apreciaba en la representación del saludo a Dante, el poeta aparece completamente de espaldas al espectador y no es posible verle el rostro, aunque en este caso sí deja entrever la mano izquierda. A Beatrice, por el contrario, se la ve caminando hacia

el lado izquierdo. Aparece muy pálida y vestida completamente de blanco, a excepción de un cinturón dorado. Si se compara a esta Beatrice con la que se había visto anteriormente en el episodio del saludo, se aprecia cómo ha evolucionado. En ambas escenas la protagonista va vestida de blanco, sin embargo, en la primera aparece más cálida, incluso sonriente, pero, en esta escena, el autor quiso dejar claro y reflejar la frialdad y distanciamiento de Beatrice. Es curioso observar cómo no parece siquiera la misma persona, hasta su rostro cambia por completo.



Imagen 114. Vittorio Grassi, *Negación del saludo*, 1921, Bérghamo.

Una vez más, la escena está situada en una de las calles de Florencia. Esta vez el autor decidió utilizar el recurso del pozo para acompañar a los protagonistas. Probablemente puede que Grassi le otorgase algún simbolismo, al igual que ya había hecho Rossetti en muchas de sus obras vinculadas a la *Vita Nova*.

Al igual que Grassi había hecho en otras ocasiones, dio mucha importancia al papel de la luz en su obra, dando como resultado un claro juego de luces y sombras que hace que Beatrice destaque todavía más.

2.1.6 El Encuentro en la boda

La negación del saludo supuso un duro golpe para Dante quien se sumió en una profunda tristeza que dio paso a un estado permanente de desasosiego y dolor que se incrementaba con cada nuevo encuentro. Quizás el más popular descrito por el poeta fue el que tuvo lugar en un banquete nupcial. Dante, animado por un amigo apareció en la ceremonia sin esperarse que Beatrice también estuviese allí. Este episodio se conoce artísticamente por las dos versiones realizadas por Rossetti, aunque Evelyn Paul también aportó su propia interpretación. Este encuentro aparece narrado en el capítulo XIV del *libello*:

Appresso la battaglia de li diversi pensieri avvenne che questa gentilissima venne in parte ove molte donne gentili erano adunate; a la qual parte io fui condotto per amica persona, credendosi fare a me grande piacere, in quanto mi menava là ove tante donne mostravano le loro bellezze.

Onde io, quasi non sappiendo a che io fossi menato, e fidandomi ne la persona la quale uno suo amico a l'estremitade de la vita condotto avea, dissi a lui: "Perché semo noi venuti a queste donne?"

Allora quelli mi disse: "Per fare sì ch'elle siano degnamente servite". E lo vero è che adunate quivi erano a la compagnia d'una gentile donna che disposata era lo giorno; e però, secondo l'usanza de la sopradetta cittade, convenia che le facessero compagnia nel primo sedere a la mensa che facea ne la magione del suo novello sposo. Sì che io, credendomi fare piacere di questo amico, propuosi di stare al servizio de le donne ne la sua compagnia.

E nel fine del mio proponimento mi parve sentire uno mirabile tremore incominciare nel mio petto da la sinistra parte e distendersi di subito per tutte le parti del mio corpo. Allora dico che io poggiai la mia persona simulatamente ad una pintura la quale circondava questa magione; e temendo non altri si fosse accorto del mio tremare, levai li occhi, e mirando le donne, vidi tra loro la gentilissima Beatrice.

Allora fuoro sì distrutti li miei spiriti per la forza che Amore prese veggendosi in tanta propinquitade a la gentilissima donna, che non ne rimasero in vita più che li spiriti del viso; e ancora questi rimasero fuori de li loro istrumenti, però che Amore volea stare nel loro nobilissimo luogo per vedere la mirabile donna.

E avvegna che io fossi altro che prima, molto mi dolea di questi spiritelli, che si lamentavano forte e diceano: "Se questi non ci infolgorasse così fuori del nostro luogo, noi potremmo stare a vedere la maraviglia di questa donna così come stanno li altri nostri pari".

Io dico che molte di queste donne, accorgendosi de la mia trasfigurazione, si cominciaro a maravigliare, e ragionando si gabbavano di me con questa gentilissima; onde lo ingannato amico di buona fede mi prese per la mano, e traendomi fuori de la veduta di queste donne, sì mi domandò che io avessi.

Allora io, riposato alquanto, e resurrestiti li morti spiriti miei, e li discacciati rivenuti a le loro possessioni, dissi a questo mio amico queste parole: "Io tenni li piedi in quella parte de la vita di là da la quale non si puote ire più per intendimento di ritornare".

E partitomi da lui, mi ritornai ne la camera de le lagrime; ne la quale, piangendo e vergognandomi, fra me stesso dicea: "Se questa donna sapesse la mia condizione, io non credo che così gabbasse la mia persona, anzi credo che molta pietade le ne verrebbe".

E in questo pianto stando, propuosi di dire parole, ne le quali, parlando a lei, significasse la cagione del mio trasfiguramento, e dicesse che io so bene ch'ella non è saputa, e che se fosse saputa, io credo che pietà ne giugnerebbe altrui; e propuosile di dire desiderando che venissero per avventura ne la sua audienza³⁹⁴.

³⁹⁴ ALIGHIERI, Dante, 2003, pp. 184-185.

Ante la inesperada presencia de Beatrice, Dante se sintió indispuerto y tuvo que apoyarse en un mural pintado ante la expectación del resto de invitados. Esto provocó las burlas de Beatrice y del resto de damas, lo que incrementó su malestar. Este suceso quizás sea el más vergonzoso que el poeta narró en la *Vita Nova*. Con motivo de este hecho, Dante dedicó un soneto a Beatrice en el que le reprochaba que el motivo de su desmayo no era otro que su propia presencia y desdén, y que si ella lo hubiese sabido habría tenido un gesto de piedad hacia él:

*Con l'altre donne mia vista gabbate,
e non pensate, donna, onde si mova
ch'io vi rassembri s'ì figura nova
quando riguardo la vostra beltate.*

*Se lo saveste, non poria Pietate
tener più contra me l'usata prova,
ché Amor, quando s'ì presso a voi mi trova,
prende baldanza e tanta securtate,*

*che fere tra' miei spiriti paurosi,
e quale ancide, e qual pingge di fore,
s'ì che solo remane a veder vui:*

*ond'io mi cangio in figura d'altrui,
ma non s'ì ch'io non senta bene allore
li guai de li scacciati tormentosi*³⁹⁵

Rossetti, perfecto conocedor de la *Vita Nova*, estructuró la escena a partir de una escalera que daba dinamismo a la composición y le permitía añadir una gran cantidad de figuración con un efecto teatral plagado de colorido. De este episodio, Rossetti, realizó dos versiones, una primera en 1851 y la segunda pintada en 1855. Ambas versiones son prácticamente idénticas, tan solo difieren en la intensidad de colores, así como en la eliminación de un muro al fondo, pero la estructura es muy similar.

En ambas versiones los novios quedan recluidos en un segundo plano, algo anecdótico, que también ocurre en el relato dantesco y que sirve de fondo para el relato que se está contando.

A la derecha de la composición se observa a Dante vestido de rojo apoyado en un muro con ángeles pintados, tal y como él mismo narró. Frente a él, vestidas de verde y azul³⁹⁶ se encuentra Beatrice, con el rostro de Lizzie Siddal, junto con sus acompañantes. Ella, lo observa fijamente con mirada desafiante, similar a la representación que se analizaba anteriormente sobre la negación del saludo

³⁹⁵ ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 186.

³⁹⁶ Con esta vestimenta aparecen representadas las damas que aparecen en el *Sueño de Dante*, también de Rossetti.

pintada por Evelyn Paul. Frente a ellas, una niña de cabellos de oro ofrece al poeta una flor, algo que Dante ignora por completo, ya que su atención está centrada exclusivamente en Beatrice.

La novia aparece en ambas versiones vestida de blanco y coronada con flores de azahar, símbolo de pureza. Toda la composición está visiblemente acompañada por vegetación, ya sea a través de flores que adornan los cabellos de las damas, como las que están en el suelo sirviendo como alfombra para los novios, e incluso las enredaderas que decoran la escalera y las coronas decorativas.



Imagen 115. Dante Gabriel Rossetti, *Beatrice encuentra a Dante en una boda y le niega el saludo*, 1851, Ashmolean Museum, Universidad de Oxford.



Imagen 116. Dante Gabriel Rossetti, *Beatrice encuentra a Dante en una boda y le niega el saludo*, 1855, Ashmolean Museum, Oxford.

La otra versión del mismo pasaje la compuso, una vez más, Evelyn Paul para su serie sobre la *Vita Nova*. Si con anterioridad se había podido observar que la artista se inspiraba en Rossetti a la hora de crear sus composiciones, en este caso la estructura varía totalmente y aporta una nueva visión de la escena que se sitúa en un espacio interior: un salón con detalles de influencia medieval con pinturas de santos y santas que decoran los muros. El espacio es muy reducido para la cantidad de figuras que forman parte en la escena. Todas ellas se estructuran alrededor de una mesa, probablemente la del banquete de bodas. La parte izquierda concentra mayor cantidad de figuras, entre las que destaca Beatrice, claramente reconocida por su cabello rojizo. Las damas que la acompañan cuchichean a su alrededor y se ríen, aludiendo al momento de burla que tuvo hacia Dante después de que este se sintiese indispuesto ante su contemplación. Aparece también un personaje masculino de espaldas al espectador que, probablemente sea el novio. Esta disposición figurativa puede recordar a algunas representaciones de la *Última Cena* donde los personajes se sitúan alrededor de una mesa y la mitad de ellos dan la espalda al espectador. En ese sentido se podría apreciar las influencias extraídas por parte de Evelyn Paul de la pintura medieval. Un ejemplo de estas composiciones se encuentra en la *Última Cena* de Giotto en la *Cappella Scrovegni*.

Al lado del novio, intentando alcanzar unos dulces, aparece un mono. La representación de animales exóticos en algunas obras de arte, era algo habitual en el mundo artístico, sobre todo en la representación de las Vanitas.

En la parte derecha de la composición aparecen Dante y el amigo con el que había ido a la boda. El poeta aparece con las manos en el pecho aludiendo a la indisposición que sintió al contemplar a Beatrice. Su amigo, vestido de rojo, muy sorprendido lo observa incrédulo. En el centro hay un elemento común a la obra de Rossetti y que no aparece en los poemas de Dante, es una niña. En el caso de Rossetti, la niña ofrece un ramillete de flores al poeta, mientras que en este caso sirve como división de la escena y lo observa con preocupación, pero no pasa a la acción.

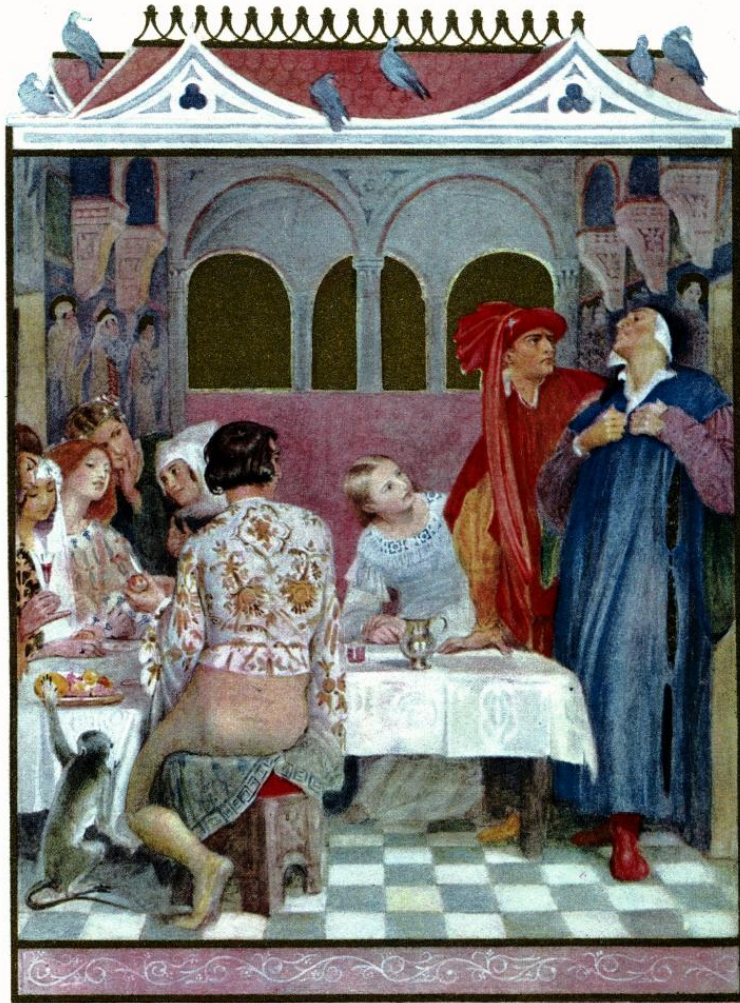


Imagen 117. Evelyn Paul, *Dante encuentra a Beatrice en una boda*, 1916, Londres.

Ambos artistas, Dante Gabriel Rossetti y Evelyn Paul, plasmaron de forma fiel y didáctica los versos del poeta, aunque cada uno con un estilo y una composición diferente que otorga dinamismo y distintos puntos de vista a la misma escena.

2.1.7 Muerte de Folco Portinari

La muerte del padre de Beatrice es una premonición de su propia muerte. En el arte es un episodio que prácticamente no ha sido representado, y si ha sido el caso, generalmente suele aparecer el momento en el que Dante pregunta a un grupo de mujeres por el estado anímico de su amada. Este episodio se narra en el capítulo XXII de la *Vita Nova*, donde Dante centró su atención, más que en la muerte de Folco Portinari, en el estado de Beatrice a través de relatos e historias que le cuentan las mujeres que pasan por su puerta. A través de estas historias, Dante recreó dos sonetos al respecto, centrándose en Beatrice y sus ojos plagados de lágrimas.

Appresso ciò non molti dì passati, sì come piacque al glorioso sire lo quale non negòe la morte a sé, colui che erastato genitore di tanta maraviglia quanta si vedea ch'era questa nobilissima Beatrice, di questa vita uscendo, a lagloria eternale se ne giò veracemente.

Onde, con ciò sia cosa che cotale partire sia doloroso a coloro cherimangono e sono stati amici di colui che se ne va; e nulla sia sì intima amistade come da buon padre a buonfigliuolo e da buon figliuolo a buon padre; e questa donna fosse in altissimo grado di bontade, e lo suo padre, sì come da molti si crede e vero è, fosse bono in alto grado; manifesto è che questa donna fue amarissimamente pienadi dolore.

E con ciò sia cosa che, secondo l'usanza de la sopradetta cittade, donne con donne e uomini con uomini' adunino a cotale tristizia, molte donne s'adunaro colà dove questa Beatrice piangea pietosamente: onde iovegendo ritornare alquante donne da lei, udio dicere loro parole di questa gentilissima, com'ella si lamentava; tra le quali parole udio che diceano: «Certo ella piange sì, che quale la mirasse doverebbe morire di pietade».

Alloratrappassaro queste donne; ed io rimasi in tanta tristizia, che alcuna lagrima talora bagnava la mia faccia, onde io miricopria con porre le mani spesso a li miei occhi: e se non fosse ch'io attendea audire anche di lei, però ch'io era inluogo onde se ne giano la maggior parte di quelle donne che da lei si partiano, io mi sarei nascoso incontanente che le lagrime m'aveano assalito.

E però dimorando ancora nel medesimo luogo, donne anche passaro presso di me, le quali andavano ragionando tra loro queste parole: «Chi dee mai essere lieta di noi, che avemo udita parlare questadonna così pietosamente?».

Appresso costoro passaro altre donne, che veniano dicendo: «Questi ch'è qui, piangené più né meno come se l'avesse veduta, come noi avemo». Altre dipoi diceano di me: «Vedi questi che non parezzo, tal è divenuto».

E così passando queste donne, udio parole di lei e di me in questo modo che detto è.³⁹⁷

La importancia de los ojos de Beatrice será mucho más notable en el Paraíso de la *Divina Commedia*, pero en la *Vita Nova*, el poeta ya proporciona al lector algunas pistas que hacen deducir su futura transcendencia. La interpretación artística de los ojos de Beatrice llorando por la muerte de su padre es un tema con poca tradición figurativa. Pero, es posible encontrar un ejemplo claro de la mano de Vittorio Grassi quien realizó una acuarela horizontal que acompañaba el final del capítulo XXII. En ella aparece en primer plano Beatrice con el rostro apenado y cubierto de lágrimas. Sus ojos azules destacan en la representación y con la mano derecha se cubre parte de la mejilla.

Beatrice aparece acompañada por un puñado de candelabros, algunos de los cuales ya apagados, otros llameantes y otros cortados por el mismo autor, tal y como había hecho en otras ocasiones con figuras. Los candelabros apagados podrían hacer referencia al final de la vida de Folco.

³⁹⁷ ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 252.



Imagen 118. Vittorio Grassi, *Beatrice llorando por la muerte de su padre*, 1921, Bérghamo.

Los cambios emocionales que Beatrice sufre a lo largo de toda la obra poética de Dante son variados y justifican cada uno de los momentos de la historia. En este episodio, su tristeza se trasladó rápidamente a Dante quien lloró igualmente desconsolado y apenado, más que por la muerte de Folco, por los sentimientos que dicha muerte le pudieron generar a *la gentilissima*.

2.1.8 La visión o sueño de la muerte de Beatrice

Cuando se hablaba sobre la figura de Beatrice Portinari en la obra literaria de Dante, se ha explicado que la muerte de la dama, a pesar de ser uno de los elementos narrativos principales del *libello*, no aparece propiamente descrito, sino que se intuye a través de las visiones premonitorias y de las composiciones poéticas, tales como *Gli occhi dolenti per pietà del core*.

El principal sueño donde se intuye, de forma clara, la muerte de Beatrice, está narrado en el capítulo XXIII, poco después del fallecimiento de Folco Portinari³⁹⁸. Dante, acosado por una dolorosa *infermitade* permaneció nueve días inmóvil en el lecho, durante los cuales sufrió una fuerte recaída a causa de un pensamiento:

*Di necessitate convene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia*³⁹⁹

Esta trágica reflexión sumergió, una vez más, a Dante en una terrible visión donde mujeres despeinadas le gritaban:

*Tu se' morto*⁴⁰⁰

Los pájaros caían muertos de su vuelo y el día se oscurecía dando paso a una noche de estrellas llorosas. Estas señales que premonizaban la muerte de Beatrice, han sido reconocidas como premoniciones apocalípticas que forman parte del repertorio bíblico de las señales que anuncian la muerte de Cristo⁴⁰¹.

³⁹⁸ El fallecimiento de Folco Portinari, es nuevamente una prefiguración de la muerte de Beatrice, además, según apunta el profesor Raffaello Pinto en su comentario de la *Vita Nuova*, en este caso la analogía con Cristo es más potente, ya que al igual que él, antes de morir experimentó el dolor y la angustia.

³⁹⁹ ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 262.

⁴⁰⁰ ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 262.

⁴⁰¹ TONELLI, Natascia, 2003, p. 241.

En ese momento onírico, Dante imaginó que *alcuno amico* le anuncia la muerte de Beatrice. La visión continuaba plagada de numerosas reminiscencias bíblicas a Cristo y ángeles cantores. Amor tomaba al poeta de la mano y lo llevaba ante el cuerpo yacente de Beatrice. Nobles damas cubrían su cabeza con un blanco velo mientras Dante quedaba totalmente afligido por el momento.

Es justo esta parte del sueño premonitorio, la que los artistas han escogido para las representaciones del fallecimiento de Beatrice, a pesar de que ella, en la historia, continuaba todavía con vida y aparecía en los siguientes capítulos. Es oficialmente en el capítulo XXVIII cuando Beatrice falleció, lo que se intuye a partir de las siguientes palabras del poeta, varias de las cuales fueron tomadas por artistas para contextualizar el momento de la muerte:

Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium. Io era nel proponimento ancora di questa canzone, e compiuta n'avea questa soprascritta stanza, quando lo segnore de la giustizia chiamoe questa gentilissima a gloriare sotto la insegna di quella regina benedetta virgo Maria, lo cui nome fue in grandissima reverenzia ne le parole di questa Beatrice beata⁴⁰²

Evidentemente el autor que más ha trabajado hasta el día de hoy la muerte de Beatrice fue Dante Gabriel Rossetti, quien realizó tres versiones muy similares, tituladas *El sueño de Dante*. La primera de ellas fue una acuarela diseñada en su fase juvenil, cuando contaba con veintiocho años, pero su estructura sirvió como modelo para las dos versiones siguientes. En ella se puede apreciar en el centro de la imagen a Amor conduciendo al poeta ante el cuerpo sin vida de Beatrice, mientras este la besa en la frente. Dos mujeres, una a cada lado de la composición, cubren el cuerpo con un velo blanco, sobre el que se disponen flores.

Para el personaje de Beatrice, posó la esposa del pintor, Elizabeth Siddal, aunque en versiones futuras, una vez fallecida, Rossetti optó por otros modelos. Esta primera versión difiere de las siguientes en la simplificación de carga simbólica, sin embargo sirvió como modelo para las versiones posteriores. Es necesario destacar la vestimenta azul de la figura de Amor, algo inusual en las representaciones de Rossetti, que generalmente lo vestía de rojo.

⁴⁰² ALIGHIERI, Dante, 2003, p.324.



Imagen 119. Dante Gabriel Rossetti. *El sueño de Dante*, 1856, Tate Gallery, Londres.

La segunda de las versiones, la más monumental de todas, es la realizada entre 1869 y 1872, por encargo de William Graham, quien, esperando que la obra fuese de menores dimensiones, al verla terminada decidió no colocarla donde tenía pensado en principio y la colgó en una escalera, lo que turbó enormemente a Rossetti, quien decidió repetir la obra en dimensiones más reducidas. El pintor dejó en su estudio esta segunda versión, que tiempo después fue comprada por Charles August Howell, un comerciante de arte, conocido por persuadir al pintor a exumar el cuerpo de su esposa para recuperar unos poemas con los que había sido enterrada.

En esta obra se puede observar una etapa más madura del artista con una simbología más definida y clara. Rossetti tomó como ejemplo la primera versión en acuarela para estructurar esta segunda. Sin embargo, como se ha comentado, cambió de modelo para la representación Beatrice. Esta vez optó por Jane Burden, esposa de su compañero William Morris. La dama de la cabecera es Marie Spartall Stillman quien también era pintora de temas dantescos. Y finalmente, la dama que aparece a los pies de Beatrice es Alexa Wilding, una de las modelos favoritas de Rossetti que posó para él en obras tan conocidas como *Lady Lilith* o *La Ghirlandata*.

La figura de Dante, al igual que en muchas representaciones rossettianas, va vestido de oscuro y Amor de rojo, como en anteriores episodios de la *Vita Nova*

creados por el artista. Siguiendo la estructura representativa de *Dantis Amor*, se le caracteriza con una flecha en la mano. En contraposición a todos ellos, Beatrice destaca por su indumentaria blanca, tal y como Dante la había visto en el segundo encuentro a los dieciocho años cuando lo honró con su saludo.



Imagen 120. Dante Gabriel Rossetti, *El sueño de Dante*, 1869-1872, Walker Art Gallery, Liverpool.

La atención de la obra se centra también en las flores y accesorios del cuadro, ya que recuerda al profundo misticismo de los poetas del siglo XII. En la composición aparecen varias aves de color carmín, algo muy común en muchas obras, tanto pictóricas como poéticas de Rossetti, especialmente las relacionadas con la *Vita Nova*. Este añadido, con respecto a la primera composición, probablemente se deba a la evolución y depuración de su estilo y técnica artística. De hecho, como más adelante se verá, esta ave aparecerá de nuevo en la *Beata Beatrix*, homenajeando por un lado a Beatrice Portinari y por otro a su esposa Elizabeth Siddal. Rossetti tenía la creencia de que las almas de los fallecidos se trasladaban a los pájaros, de ahí la fuerte carga simbólica que tienen las aves en sus obras⁴⁰³.

La composición se estructura, al igual que en el caso anterior dentro de una cámara oscura, iluminada solamente por la frágil luz de vela que pende sobre el lecho. Todo el suelo está cubierto por adormideras, símbolo del sueño y la

⁴⁰³ Pre-raphaelite Sisterhood <http://preraphaelitesisterhood.com/>. Fecha de consulta 02/02/2016

muerte, y es común observar algunas enredaderas vegetales colgando del techo, incluso de las paredes. Como telón de fondo se puede apreciar a través de una ventana, la Florencia medieval del siglo XIII. Arriba de la composición, al fondo, de forma casi imperceptible se aprecia de forma muy difusa el espíritu de Beatrice rodeado de ángeles y llevado hasta el Paraíso. Este elemento podría haber pasado desapercibido sino hubiese sido por un dibujo preparatorio conservado en la actualidad en una colección privada.



Imagen 121. Dante Gabriel Rossetti, Estudio para *El sueño de Dante*, 1857, The National Gallery, Londres.

En la última de las versiones, realizada en 1880, el artista copia enteramente la versión anterior, pero en un tamaño más reducido. Tanto la composición como la elección de modelos y colores es exactamente la misma. La única diferencia es la decisión de añadir una predela, en cuyo centro citó la traducción al inglés de los versos 53-70 del capítulo XXIII de la *Vita Nova* correspondiente a la canción *Donna Pietosa e di novella Etade*.



Imagen 122. Dante Gabriel Rossetti, *Sueño de Dante*, 1880, Dundee Art Galleries and Museums Collection, Dundee.

En la parte inferior de la predela aparecen dos imágenes vinculadas a este pasaje. En la primera de ellas se representa a Dante enfermo en el lecho desvariando mientras tiene lugar en su subconsciente el sueño premonitorio de la muerte de Beatrice. Cinco mujeres lo acompañan y asisten en este trance. La obra es muy característica del estilo tardío de Rossetti y se observa claramente la influencia de Miguel Ángel, así como de la escultura florentina en relieve, por la magnitud y cantidad de figuración en un espacio muy reducido, con un apurado detallismo en los ropajes, muy al estilo clásico. Al fondo, una nubecilla de color rojo deja entrever la representación de la muerte de Beatrice en la que Amor besa a la dama mientras conduce a Dante ante ella.



Imagen 123. Dante Gabriel Rossetti, detalle de la predela izquierda de *El Sueño de Dante*, 1880, Dundee Art Galleries and Museums Collection, Dundee.

La segunda predela, situada a la derecha, está ambientada momentos después de la representación de la primera, una vez Dante despierta de la pesadilla. La nubecilla del sueño se ha disuelto y las mujeres que lo rodean parecen conmocionadas ante las alucinaciones del poeta que acaban de presenciar



Imagen 124. Dante Gabriel Rossetti, detalle de la predela derecha de *El Sueño de Dante*, 1880, Dundee Art Galleries and Museums Collection, Dundee.

Tanto las tres versiones de este pasaje, como la enorme cantidad de dibujos preparatorios dan una idea del tiempo que Rossetti dedicó a este episodio a lo largo de su carrera, ya que muy posiblemente lo relacionó con la muerte de su esposa.

Otra artista que inmortalizó este pasaje de la *Vita Nova* fue la pintora Evelyn Paul, quien se inspiró nuevamente en la obra de Rossetti para su composición. La estructura es prácticamente idéntica, aunque existen variaciones. Beatrice aparece tumbada sobre el lecho fúnebre vestida nuevamente de inmaculado blanco y con el cabello suelto y rojizo. A ambos extremos de la cama aparecen dos mujeres que cubren el cuerpo sin vida de la dama, al igual que en la pintura de Rossetti, aunque en esta ocasión, están en un segundo plano, y el rostro de una de ellas aparece tapado por la figura de Dante.

Amor se muestra de espaldas al espectador, casi desnudo y con alas de color carmín. Se aprecia como se aproxima a Beatrice, mientras que de la mano lleva a Dante, situado en un segundo plano. La autora siguió fielmente la tradición iconográfica de Dante y optó por vestirlo de rojo, hecho que provoca la atención inmediata del espectador. Esta representación recuerda a las imágenes inspiradas en las Lamentaciones sobre Cristo muerto, en las que alrededor del cuerpo yacente de Jesús se compone la estructura de la obra. Esta equivalencia confirma una vez más, la naturaleza cristológica de Beatrice.

Por otro lado, si se observa con detenimiento el texto que toman los artistas para esta tipología de imagen se aprecia como son conocedores del poema, ya que plasman algunos detalles del texto en las pinturas:

Allora mi pareo che lo cuore, ove era tanto amore, mi dicesse: "Vero è che morta giace la nostra donna". E per questo mi pareo andaré per vedere lo corpo ne lo ne lo quale era stata quella nobilissima e beata anima; e fue sì forte la erronea fantasia, che mi mostrò questa donna morta: e paremi che le donne la covrissero, cioè la sua testa, con uno bianco velo; e pareami che la sua faccia avesse tanto aspetto d'umiltade, che pareo che dicesse: "Io sono a vedere lo principio de la pace"⁴⁰⁴

En el caso de las versiones rossettianas se aprecia como el fondo no es solamente un contexto donde incluir la escena principal, sino que forma parte de la composición a través de numerosos detalles como las aves de color carmín o la vela a punto de perecer. Sin embargo, Evelyn Paul centra la atención en la escena principal, por ello, el fondo de su imagen emula una ambientación con estética medieval fantástica. Los elementos arquitectónicos góticos se apoderan del fondo a través de pináculos y arcos apuntados, mientras que el suelo que pisan los personajes simula un jardín.

⁴⁰⁴ ALIGHIERI, Dante, 2003, p.264.



Imagen 125. Evelyn Paul, *La muerte toma a Beatrice*, 1916, Londres.

En una cornisa situada en la parte superior de la imagen creada por Evelyn Paul hay una inscripción que dice *O Beatrice benedetta si tu*, extraída del capítulo XXIII de la *Vita Nova*, donde después de la convalecencia del poeta, este reflexionó sobre la fragilidad y caducidad de la vida, lo que inevitablemente le llevó a pensar en la muerte de su amada.

Otra representación algo distinta de las anteriores fue una perteneciente a la serie realizada por Vittorio Grassi. Su escena deja de lado el intenso colorido al que tenía acostumbrado al espectador, al recrear una imagen gris, blanca y triste acorde con el momento que se ilustra. La imagen, al igual que las anteriores, se diseñó a partir de la horizontalidad del lecho fúnebre donde está Beatrice muerta. A su alrededor gira toda la escena. Tres mujeres la acompañan y siguiendo las palabras del poeta:

*...la covrissario, cioè la sua testa, con uno bianco velo...*⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 264.

Esta visión la había padecido Dante en el capítulo III cuando soñó con Amor llevando a Beatrice desnuda y cubierta con un paño; que no es más que la prefiguración de Cristo envuelto en la Síndone, así como a la alusión al paño de la Verónica.

Una cuarta persona, no se sabe si hombre o mujer, vestida de negro aparece rezando sobre el lecho, mientras que otras tantas aparecen al fondo con las manos cruzadas en el pecho. El dolor y la tragedia de la imagen se palpan en cada figura. Una de ellas situada a la derecha, dirige su mirada fuera de la escena, como si estuviese mostrando el rostro de Beatrice a alguien. No hay que olvidar que este momento forma parte de un sueño de Dante, y él mismo aparece en el sueño junto a Amor, observando como cubren el rostro de Beatrice. Es posible que el objetivo de esa mirada sea el mismo Dante que todavía no ha entrado a escena. El detallismo, en este caso, está reservado exclusivamente para el juego de pliegues de los ropajes, así como para los motivos decorativos del lecho de Beatrice, donde predominan los ángeles.



Imagen 126. Vittorio Grassi, *La muerte de Beatrice*, 1921, Bérghamo.

El rostro de Beatrice está sereno, incluso parece esbozar una tímida sonrisa. Según palabras de Dante, su rostro:

*...avesse tanto aspetto d'umiltade, che pareva che dicesse "Io sono a vedere lo principio de la pace"...*⁴⁰⁶

De esa forma la devoción que Dante sentía por Beatrice se magnificó y consolidó tras su muerte, ya que una vez fallecida la dama, pudo adorarla sin tener ningún temor y sin exponerse al *gabbo*⁴⁰⁷. A pesar de toda la carga trágica que envolvía al relato, Dante encontró la muerte como algo positivo ya que había tomado forma en Beatrice, y esto la convirtió en algo sagrado:

*Morte, assai dolce ti tegno,
tu dei omai esser cosa gentile,
por che tu se' ne la mia donna stata,
e dei aver pietate e non disdegno*⁴⁰⁸.

2.1.9 El encuentro con Giovanna y Beatrice

Como se ha comentado con anterioridad, el capítulo XXIV de la *Vita Nova* es conocido por la gran analogía descrita por Dante entre Beatrice y Cristo. En dicho capítulo hay dos protagonistas principales: Beatrice y Giovanna, también conocida como *Monna Vanna* o Primavera. En varios momentos de la *Vita Nova*, Dante hizo constantes alusiones a acompañantes de Beatrice, aunque sin aludir a sus nombres o dar detalles sobre ellos. Esta constante cambió al llegar a este episodio en el que introdujo a Giovanna y dio detalles personales sobre su persona. Se han encontrado algunas ilustraciones e imágenes en las que la figura de Beatrice aparece caminando con algunas amigas, especialmente, cuando se hace referencia al saludo o al encuentro en la boda. Sin embargo, hay un momento en el capítulo XXIV en el que se narra que, mientras Dante estaba sentado atormentado por sus sentimientos amorosos, tras haber soñado con la muerte de Beatrice, vio aparecer a Beatrice acompañada por Giovanna:

Appresso questa vana imaginazione, avvenne uno die che, sedendo io pensoso in alcuna parte, ed io mi sentio cominciare un tremuoto nel cuore, così come se io fosse stato presente a questa donna.

Allora dico che mi giunse una imaginazione d'Amore; che mi parve vederlo venire da quella parte ove la mia donna stava, e pareami che lietamente mi dicesse nel cor mio: «Pensa di benedicere lo di che io ti presi, però che tu lo dei fare». E certo me pareva avere lo cuore sì lieto, che me non pareva che fosse lo mio cuore, per la sua nuova condizione.

E poco dopo queste parole, che lo cuore mi disse con la lingua d'Amore, io vidi venire verso me una gentile donna, la quale era di famosa bieltade, e fue già molto donna di questo primo mio amico. E lo nome di questa donna era Giovanna, salvo che per la sua bieltade, secondo che altri crede, imposto l'era nome Primavera; e così era chiamata. E appresso lei, guardando, vidi venire la mirabile Beatrice.

⁴⁰⁶ ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 264.

⁴⁰⁷ "Gabbo" en *Enciclopedia Dantesca Treccani*, hace alusión a una palabra vinculada a la poesía provenzal definida como burla. Fecha de consulta 10/02/2016.

⁴⁰⁸ ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 270.

Queste donne andaro presso di me così l'una appresso l'altra, e parve che Amore mi parlasse nel cuore, e dicesse: «Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d'oggi; ché io mossi lo imponentore del nome a chiamarla così Primavera, cioè prima verrà lo die che Beatrice si mosterrà dopo la imaginazione del suo fedele. E se anche vogli considerare lo primo nome suo, tanto è quanto dire 'prima verrà', però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette la verace luce, dicendo: 'Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini'».

Ed anche mi parve che mi dicesse, dopo, queste parole: «E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molta simiglianza che ha meco»⁴⁰⁹

La ilustración de Evelyn Paul para este episodio refleja fielmente las palabras del poeta, ya que no solamente se centró en el momento de la aparición de Beatrice y Giovanna, sino que también introdujo la figura de Amor susurrante al oído de Dante explicándole quién era Giovanna y qué movió a Cavalcanti a llamarla Primavera.



Imagen 127. Evelyn Paul, *Dante observa a Giovanna y Beatrice acercándose*, 1916, Londres.

Tanto Giovanna como Beatrice aparecen vestidas con telas estampadas de influencia medieval, posiblemente inspiradas en las que había en el taller de William Morris. En este caso es complicado deducir, a simple vista, quién es Beatrice y quién Giovanna, ya que supuestamente, si se sigue el texto dantesco, Giovanna habría de anteceder a Beatrice. En este caso caminan a la par, pero

⁴⁰⁹ ALIGHIERI, Dante, 2003 pp.283-284.

observando el resto de imágenes de la *Vita Nova* realizadas por Evelyn Paul, se puede suponer que Beatrice está encarnada por la figura de la izquierda, ya que su cabello rojizo es el mismo de las otras representaciones, así como el rostro. Otro hecho que puede hacernos suponer que Giovanna es la figura de la derecha es que, si se observa con detenimiento la imagen, se puede ver como toma de las muñecas a Beatrice y la guía. Este hecho de conducir y de abrir el camino, se puede interpretar gracias al texto de Dante que dice que Giovanna va delante de Beatrice y así tiene sentido la analogía de Beatrice-Cristo.

Dante, como es costumbre en su representación artística, aparece observando la escena principal a un lado de la imagen y, a pesar de estar en un primerísimo plano, queda relegado a un mero espectador, ya que todo el protagonismo se lo llevan las dos damas. La representación de Amor es común a las demás ilustraciones de Evelyn Paul que se han ido analizando. En esta ocasión la pintora suprimió los fondos geométricos para situar la imagen en un ambiente exterior, posiblemente en un bosque o jardín.

Otra de las ilustraciones referidas a este momento fue creada por la mano de Vittorio Grassi, quien siguiendo su estilo muy influenciado por el *Art Decó*, realizó una composición muy simple con dos figuras estilizadas y un seto con flores como única decoración. El fondo de la escena es un cielo azul con algunos matices blancos que representan nubes y cuya gama cromática acompaña perfectamente a las figuras. En primer plano aparece Giovanna con el pelo castaño y recogido. Su vestimenta es azul clara y aparece cubierta con un manto blanco decorado con un árbol ramificado en tonos azules, verdes y amarillos. Giovanna se gira y mira detrás de ella a su acompañante, Beatrice que camina, según lo convenido en el texto de Dante, un paso por detrás. Beatrice aparece como siempre, vestida de blanco, pero en esta ocasión no lleva el pelo recogido, ni tampoco velo, lo que le da un aspecto más juvenil y fresco. Ambas caminan por un jardín o por el campo a juzgar por el seto florido alrededor del cual están paseando.

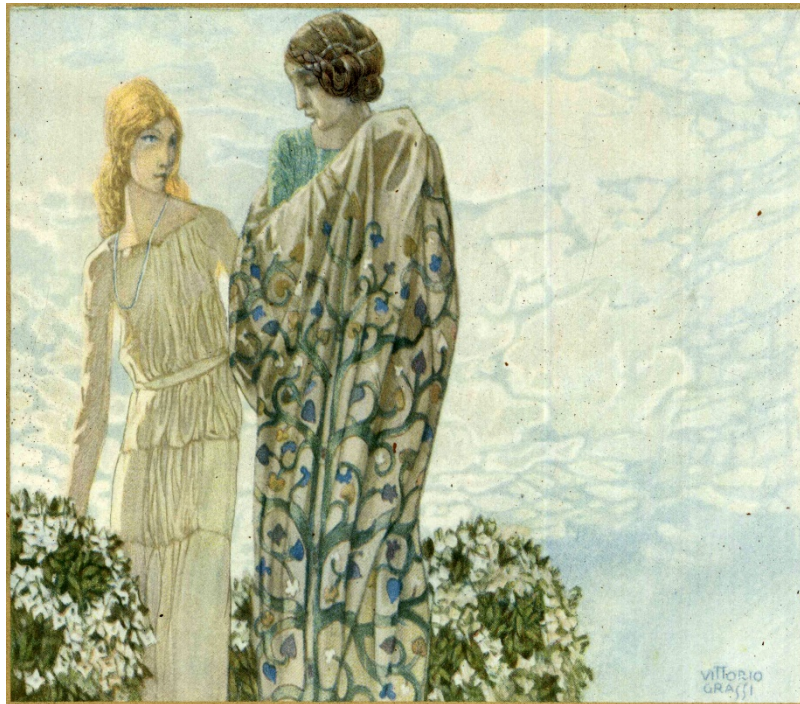


Imagen 128. Vittorio Grassi, *Beatrice y Giovanna*, 1921, Bérgamo.

2.1.10 *Tanto gentile*

Entre 1880 y 1881, Rossetti pintó de nuevo un lienzo titulado *Tanto Gentile*, relacionándolo directamente en el soneto XXVI de la *Vita Nova*, aunque es común encontrarlo titulado como *El Saludo*. En un primer plano aparece Beatrice caminando hacia el espectador, vestida con un hábito muy sencillo de color blanco, tal y como la describió Dante en el saludo, probablemente de ahí el título que en ocasiones se le da. Aparece rodeada de un rosal y un jazminero. Rossetti, siguiendo la tradición trovadoresca, puede que relacionase la rosa con un símbolo del amor terrenal⁴¹⁰. Es extraño encontrar a Beatrice sola, sin la compañía de las damas que generalmente se representan junto a ella en la mayoría de pasajes.

⁴¹⁰ BIEDERMANN, Hans, 1993, p. 403.



Imagen 129. Dante Gabriel Rossetti, *Tanto Gentile o El saludo*, 1880-1881, Art Museum of Art, Toledo (Ohio).

En un segundo plano, se puede apreciar como la figura de Dante aparece cobijada bajo las alas de Amor, ya que el poeta se encontraba completamente bajo su influjo y a su merced.



Imagen 130. Dante Gabriel Rossetti, *Tanto Gentile o El saludo*, 1880-1881, Art Museum of Art, Toledo (Ohio).

Rossetti incorporó símbolos medievales a la obra como el pozo en el que Amor aparece sentado, elemento que más adelante aparecerá en otras obras suyas, como la conocida *Beata Beatrix*. El pozo es un elemento muy recurrente en la simbología cristiana, ya que está presente en muchos de los pasajes bíblicos y además suele relacionarse con la Virgen María. Considerando la vida como un viaje en el cual la persona se convierte en peregrino, el pozo significa la salvación y el renacimiento, ya que su agua es purificadora. Aunque en la emblemática medieval, el pozo también era símbolo del ánima y un atributo de lo femenino⁴¹¹.

A la muerte del artista, esta obra quedó incompleta y fue finalizada por Ford Madox Brown o Treffry Dunn, en este sentido las fuentes son contradictorias, por ello hay elementos pictóricos que no se relacionan con estilo de Rossetti, como es el brillo excesivo del cabello de la dama. La arquitectura tan particular fue tomada de las fotografías de Farifax Murray. Es posible que reflejen la ciudad de Siena, aunque en la ficción simbolicen la ciudad de Florencia. Dante Gabriel Rossetti, a pesar de su origen familiar, nunca viajó a Italia, por lo que tenía que inspirarse de fotografías y de otras pinturas para realizar sus fondos.

Vittorio Grassi fue otro de los pocos artistas que se aventuraron a interpretar este pasaje. En este caso, Beatrice es la única protagonista de la escena. Se encuentra de frente al espectador bajando por unas escaleras, al parecer a la salida de una iglesia, según se puede deducir a partir del fondo de vidrieras cuidadosamente representadas. Sus vestimentas, en este caso, son azules y blancas, y su figura muy estilizada. Con su mano derecha sujeta el manto blanco que la cubre y la izquierda está a la altura de la cintura. El alargamiento de las manos, así como de los dedos, hace que transmita delicadeza y el espectador la imagine bajando lentamente las escaleras. Su rostro, transmite nuevamente una sensación de calma y serenidad, dejando de lado la Beatrice que se observaba en la negación del saludo con un gesto mucho más regio, frío y serio.

El autor experimentó de nuevo con los juegos de luces. El interior de la iglesia aparece ensombrecido y solo se refleja algo de luz a través de la vitrina. El foco de luz está justo en frente de la acción, de hecho se observa con claridad la sombra de Beatrice, así como la de tres figuras más que no aparecen en la escena.

⁴¹¹ CIRLOT, Juan Eduardo, 1991, p.371.

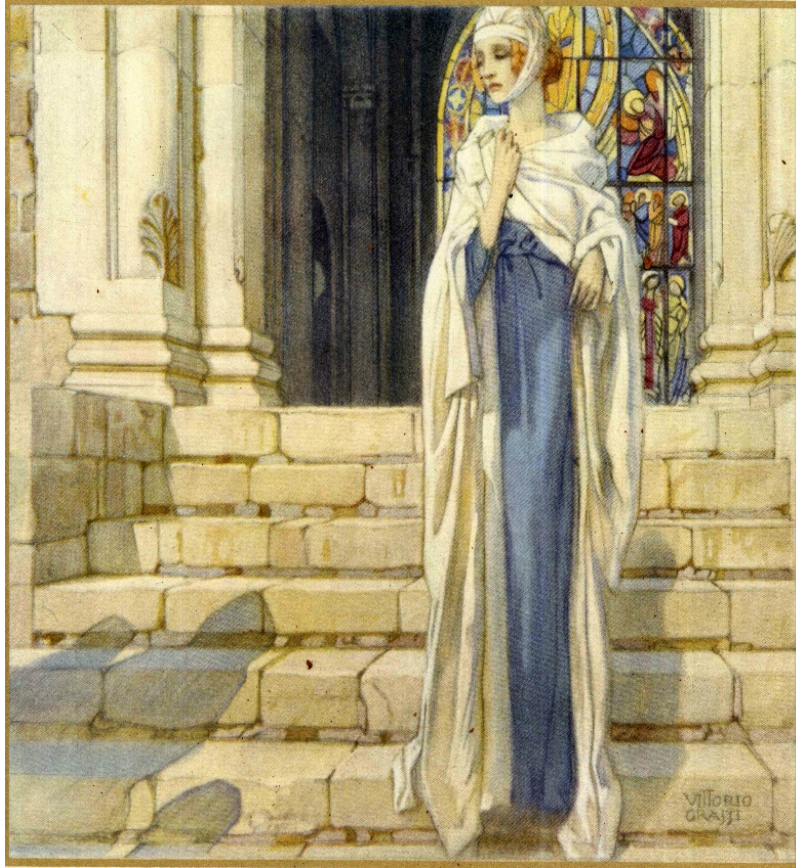


Imagen 131. Vittorio Grassi, *Tanto Gentile*, 1921, Bérghamo.

2.1.11 Aniversario de la muerte de Beatrice

Pasado un año de la muerte de Beatrice, Dante no había conseguido apaciguar su dolor. Su alma y su mente todavía estaban impregandose por el deseo a Beatrice y esto hacía que no sea capaz de sobrevivir sin ella, a pesar de haber encontrado consuelo en *la donna della finestra*. Esta carencia le llevaba a tener sueños y visiones protagonizados por Beatrice. Quizás la más significativa esté narrada en el capítulo XXXIX de la *Vita Nova* cuando en un momento dado Dante sufrió una visión en la que se le apareció Beatrice vestida con el vestido de color sanguinoso con el que se le apareció por primera vez siendo una niña:

Contra questo avversario de la ragione si levoe un die, quasi ne l'ora de la nona, una forte imaginazione in me, che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne co le quali apparve prima a li occhi miei; e pareami giovane in simile etade in quale io prima la vidi.

Allora cominciai a pensare di lei; e ricordandomi di lei secondo l'ordine del tempo passato, lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere de lo desiderio a cui s'è vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia de la ragione: e discacciato questo cotale malvagio desiderio, s'è si rivolsero tutti li miei pensamenti a la loro gentilissima Beatrice.

E dico che d'allora innanzi cominciai a pensare di lei s'è con tutto lo vergognoso cuore, che li sospiri manifestavano ciò molte volte; però che tutti quasi diceano nel loro uscire quello che nel cuore si

ragionava, cioè lo nome di quella gentilissima, e come si partio da noi. E molte volte avvenia che tanto dolore avea in sé alcuno pensiero, ch'io dimenticava lui e là dov'io era.

Per questo raccendimento de' sospiri si raccese lo sollenato lagrimare in guisa che li miei occhi pareano due cose che desiderassero pur di piangere; e spesso avvenia che per lo lungo continuare del pianto, dintorno loro si faceva uno colore purpureo, lo quale suole apparire per alcuno martirio che altri riceva.

Onde appare che de la loro vanitate fuoro degnamente guiderdonati; sì che d'allora innanzi non potero mirare persona che li guardasse sì che loro potesse trarre a simile intendimento.

Onde io, volendo che cotale desiderio malvagio e vana tentazione paresse distrutto, sì che alcuno dubbio non potessero indurre le rimate parole ch'io avea dette innanzi, propuosi di fare uno sonetto ne lo quale io comprendesse la sentenza di questa ragione. E dissi allora: Lasso! per forza di molti sospiri; e dissi 'lasso' in quanto mi vergognava di ciò, che li miei occhi aveano così vaneggiato.

Questo sonetto non divido, però che assai lo manifesta la sua ragione.

*E fatti son che paion due disiri
di lagrimare e di mostrar dolore,
e spesse volte piangon sì, ch'Amore
li 'ncerchia di corona di martiri.*

*Questi pensieri, e li sospir ch'eo gitto,
diventan ne lo cor sì angosciosi,
ch'Amor vi tramortisce, sì lien dole;*

*però ch'elli hanno in lor li dolorosi
quel dolce nome di madonna scritto,
e de la morte sua molte parole.⁴¹²*

Este primer aniversario de la muerte de Beatrice fue plasmado en el arte por distintos artistas como Rossetti o Paul, sin embargo, ellos prefirieron escoger otro pasaje en el cual Dante dibujaba un ángel en su honor. Pero, Vittorio Grassi decidió representar de forma muy sencilla y delicada, la aparición de Beatrice. En la imagen se puede apreciar a la *gentilissima* vestida de rojo, tal y como el mismo Dante describió en el capítulo XXXIX. En esta ocasión, el artista decidió representarla tal y como lo había hecho a lo largo de toda su serie, como una mujer adulta y no como una niña de nueve años. Además añadió un simbolismo personal, las golondrinas, que beben agua del surtidor de una fuente.

⁴¹² ALIGHIERI, Dante, 2003, pp.402-404.



Imagen 132. Vittorio Grassi, *Beatrice*, 1921, Bérghamo.

Las golondrinas ya habían sido introducidas por el autor a lo largo de la obra, generalmente acompañando a Beatrice en representaciones secundarias en las que la imagen de la musa de Dante acompañaba algún soneto. Un ejemplo es el la *canzone* que acompaña al capítulo XIX de la *Vita Nova: Donne ch'avete*. En él, Grassi representó a Beatrice vestida de blanco observando fijamente la golondrina que lleva en la mano. Como telón de fondo se dibujan los edificios más característicos de la Florencia medieval, entre los que destaca la enorme torre del *Palazzo della Signoria* y la del *Bargello*.



Imagen 133. Vittorio Grassi, *Beatrice*, 1921, Bérgamo.

Otro de los momentos en los que Grassi vinculó las golondrinas a Beatrice, es en el capítulo XXI de la *Vita Nova* en el que Dante compuso un soneto de alabanza a Beatrice, *Ne li occhi porta*, en el que hablaba de los efectos que tiene en la gente cuando pasa:

Poscia che trattai d'Amore ne la soprascritta rima, vennemi voluntade di volere dire anche, in loda di questa gentilissima, parole, per le quali io mostrasse come per lei si sveglia questo Amore, e come non solamente si sveglia là ove dorme, ma là ove non è in potenza, ella, mirabilmente operando, lo fa venire.

E allora dissi questo sonetto, lo quale comincia: Ne li occhi porta.

*Ne li occhi porta la mia donna Amore,
per che si fa gentil ciò ch'ella mira;
ov'ella passa, ogn'om ver lei si gira,
e cui saluta fa tremar lo core,*

*sì che, bassando il viso, tutto smore,
e d'ogni suo difetto allor sospira:
fugge dinanzi a lei superbia ed ira.
Aiutatemi, donne, farle onore.*

*Ogne dolcezza, ogne pensiero umile
nasce nel core a chi parlar la sente,
ond'è laudato chi prima la vide.*

*Quel ch'ella par quando un poco sorride,
non si pò dicer né tenere a mente,
sì è novo miracolo e gentile⁴¹³.*

⁴¹³ ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 244.

Para esta ocasión, Grassi diseñó una acuarela en formato vertical en la que se destaca en primer plano el rostro de Beatrice. Los ojos, que tanta importancia tienen en la obra de Dante, son el elemento que más llama la atención, además de combinar perfectamente con el colorido del fondo. Beatrice porta la cabeza cubierta con un velo que baila al son del viento. Aparece rodeada de flores blancas y al fondo siete golondrinas vuelan alrededor de ella.



Imagen 134. Vittorio Grassi, *Ne li occhi*, 1921, Bérghamo.

Finalmente, Grassi coloca golondrinas, una vez más, en la primera de las ilustraciones de su edición del *libello* como acompañamiento al capítulo I, donde el autor declara sus intenciones en la *Vita Nova*:

*In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: INCIPIT VITA NOVA. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza*⁴¹⁴



Imagen 135. Vittorio Grassi, *Incipit Vita Nova*, 1921, Bérghamo.

⁴¹⁴ ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 72.

En la imagen se puede apreciar claramente el *libro della memoria* del que habla Dante, sobre un pedestal con un águila decorado con lirios blancos, símbolos de la pureza y a menudo vinculados a la Virgen María. Rodeando el libro, una vez más, golondrinas revoloteando aludiendo a Beatrice, ya que la *Vita Nova* comienza con el primer encuentro de Dante y Beatrice y finaliza con el propósito por parte del autor de hablar de ella como no se ha hablado de ninguna.

2.2 Beatrice Portinari y sus representaciones artísticas ligadas a la *Divina Commedia*

Mientras que las imágenes de Beatrice vinculadas al *libello* nacieron en el siglo XIX impulsadas por la tendencia de recuperación de mitos literarios del pasado clásico y medieval, en el caso de las representaciones artísticas de la *Divina Commedia*, tuvieron un temprano nacimiento. De ese modo la imagen de Beatrice fue evolucionando en cada época y adoptando distintos cánones de belleza, según el periodo artístico que se estudie. Las primeras interpretaciones artísticas del texto fueron creadas para acompañar al poema en muchos de los manuscritos medievales, por ello es fácil encontrar muchas más representaciones artísticas de Beatrice vinculadas a la *Divina Commedia* que a la *Vita Nova*. Sin embargo, la mayoría de ellas se encuentran ligadas al *poema sacro* y por lo tanto están siempre asociadas a una edición del libro, encontrando muchas menos imágenes individuales. Esto significa que la mayoría de representaciones artísticas a tratar en este estudio van a formar parte de una serie de ilustraciones creadas para acompañar al texto. Aún así, existen artistas que se aventuraron con las representaciones artísticas inspiradas en la figura de Beatrice independientes. El inconveniente que existe en el caso de la *Commedia* con respecto a la *Vita Nova* es que en las imágenes independientes, la magnitud y cantidad de episodios que conforman el poema, eclipsan muchos momentos en los que aparece Beatrice y prestan más atención a episodios más anecdóticos o populares como el encuentro de Dante con las tres fieras, la historia de Paolo y Francesca, el pasaje de Ulises, la barca de Caronte, el encuentro con Pia de'Tolomei etc. Afortunadamente, hay un episodio en concreto en el cual Beatrice es la protagonista indiscutible y es su aparición en el Paraíso Terrenal. De hecho, es uno de los momentos más significativos del poema, como más adelante se observará a partir de las numerosas representaciones artísticas creadas en base a este episodio.

Beatrice es la heroína indiscutible de la *Commedia*: la que salva a Dante descendiendo a los Infiernos y encomendándole su seguridad a Virgilio; es la guía que lo transporta a las esferas celestes del Paraíso, una vez purificado, y lo lleva a contemplar los santos, la Virgen y Dios. La *gentilissima* asciende a una esfera superior, la esfera divina, a la que Dante es transportado para conocer los

misterios de la creación y el saber. La *Vita Nova* no era más que un aperitivo que sentaba las bases de la figuración de Beatrice para desarrollarlas a un nivel superior en la *Divina Commedia*. De ese modo los momentos en los que aparece Beatrice en el poema están escogidos cuidadosamente y siempre envueltos en un aura simbólica en la que se entrevén algunas reminiscencias de su figuración en la *Vita Nova*.

Los momentos en los que Beatrice hace su aparición en la *Divina Commedia* son tres, uno por canto, y en cada uno de ellos hay una clara intención diferenciada. En el primero, Beatrice desciende a los Infiernos para salvar a Dante de las tres fieras gracias a la mediación de Virgilio, con una clara intención salvadora o salvífica. En un segundo momento, Beatrice aparece ante Dante en el Paraíso Terrestre después de una simbólica y larga procesión, para reprenderlo poco después por sus pecados, en lo que podría ser una intención educativa sobre la moral perdida de Dante. Y, finalmente, durante todo el Paraíso, Beatrice tiene el cometido de guiar al poeta a través de las esferas celestes para mostrarle y enseñarle los misterios de la creación y la Cristiandad.

En estas tres facetas, se descubre una Beatrice desconocida hasta el momento. En la *Vita Nova*, a pesar de que la obra estuviese centrada en su forma de ser y sus reacciones con Dante, su personalidad era más pasiva. Nunca cruzó una palabra con el poeta, de hecho en el capítulo XIV del *libello* cuando tiene lugar el encuentro entre ambos en una boda, Dante narra cómo Beatrice se burla de él junto con otras damas, pero no dice si se ha dirigido a él para tales comentarios o, por el contrario, se ha reído en la distancia. Esto contrasta enormemente con la actitud de Beatrice en la *Divina Commedia* en el momento en el que se dirige directamente a él mirándolo a los ojos. En el sacro poema aparece una nueva Beatrice con voz, una voz de autoridad y enseñanza que guía a Dante en el Paraíso. Es un personaje activo, un personaje con decisión y personalidad que reprocha al poeta sus faltas, habla con los sabios de la Cristiandad y que tiene un lugar privilegiado asignado en el Paraíso junto con Raquel.

Este cambio de registro también se refleja en el arte. Mientras que en las representaciones artísticas de la *Divina Commedia* se encontraba una Beatrice vestida como cualquier otra dama florentina, a excepción de la simbología cromática asignada por el poeta, en este momento aparece una Santa vestida como tal que adoctrina a su devoto más fiel. En esta parte del estudio, también es necesario mencionar el cambio de registro que efectúa Dante. Ya no va a aparecer a un lado de la composición, marginado y como primer espectador de la acción, sino que ahora va a formar parte del momento que se está ilustrando. Va a ser capaz de mantener, aunque de forma temerosa en muchos casos, una conversación con Beatrice.

2.2.1 Bajada a los Infiernos y encuentro con Virgilio

Cuando al principio de la *Divina Commedia* Dante se encuentra en la selva oscura amenazado por tres fieras, Virgilio acude a su rescate avisado por Beatrice. Como se ha explicado con anterioridad, la Virgen María solicita a Santa Lucía que salve a su devoto más fiel del peligro que le acecha. A su vez Lucía le encomienda esta misión a Beatrice, ya que es conocedora de la historia vivida entre ambos cuando eran jóvenes.

El momento en el que Beatrice solicita a Virgilio la seguridad de Dante, se narra a través del recuerdo del propio poeta romano, ya que es algo que sucede mientras el lector está todavía en el canto I donde las fieras acechan la figura de Dante. La historia narrada por Virgilio a Dante sobre la solicitud de Beatrice supone un momento de reflexión entre la selva oscura y el ingreso al Infierno, algo necesario en la historia para contextualizar y explicar los motivos por los que Dante se ve de repente en esa situación. Es este primer momento en el que Beatrice hace su aparición en la *Commedia* se evoca al Paraíso, sede eterna de *le tre donne benedette* y del resto de los beatos, además del premio que aguarda a Dante si supera de forma noble el Infierno y el Purgatorio. Dante tiene dudas con respecto a lo que se le ha encomendado, y es normal, ya que solamente puede superar los dos primeros reinos gracias a la intercesión divina manifestada en María, Lucía y sobre todo Beatrice, la mujer de la virtud.

La Beatrice que se encuentra en la *Commedia* ya no es la joven florentina de la que Dante se enamoró en al *Vita Nova*, sino una criatura angelical capaz de superar los límites de la razón humana gracias a sus nuevas cualidades divinas. En ella se encarnan las más altas formas del amor, tal y como ella misma dice. Es el amor lo que hace que descienda al Limbo y más tarde regresar al Paraíso:

*amor mi mosse, che mi fa parlare*⁴¹⁵

Es la primera vez que el lector encuentra a Beatrice vista a través de los ojos de otra persona que no es Dante, y esto hace que la descripción a la que el poeta tenía acostumbrado al espectador varíe. Virgilio, ve por primera vez a Beatrice y la describe escueta pero acertadamente como una dama santa y bella, cuyas pupilas brillaban más que las estrellas y con voz angelical:

*Io era tra color che son sospesi,
e donna mi chiamò beata e bella,
tal che di comandare io la richiesi.*

⁴¹⁵ Inf. II, v.72.

*Lucevan li occhi suoi più che la stella;
e cominciommi a dir soave e piana,
con angelica voce*⁴¹⁶

Ya se ha hablado con anterioridad de la mirada de Beatrice que servirá de vehículo para transportar a Dante a través de las esferas celestes. Desde esta primera aparición en la *Commedia* ya se va avisando al lector sobre la importancia que Beatrice va a ejercer en la obra de Dante. De hecho, el autor continúa vinculándola y relacionándola con Cristo. El descenso al Limbo de Beatrice es, sospechosamente, parecido, al descenso a los infiernos por parte de Cristo después de llegar a los cielos. Mientras que Cristo rescató las almas de los patriarcas del Antiguo Testamento, Beatrice desciende para rescatar, aunque no de forma directa, el cuerpo y alma de Dante. Por un lado intenta evitarle daño físico, puesto que las tres fieras le están acechando, pero por otro intenta protegerlo del pecado al que había estado expuesto durante muchos años.

El contexto en el que se encuentran Virgilio y Beatrice tiene una ambientación poética de herencia *stilnovista*, ya que utiliza palabras y recursos típicos de la poesía del *Dolce Stil Novo* tales como *beata*, *soave* o *bella*, adjetivos utilizados por Virgilio para describirla. Además, resulta interesante observar como tras el telón de la *Divina Commedia* persisten todavía flecos heredados de la historia de la *Vita Nova* como la frase que Santa Lucía le dice a Beatrice:

*ché non soccorri quei che t'amò tanto,
ch'uscì per te de la volgare schiera?*⁴¹⁷

Trasladando este breve episodio al arte, es necesario advertir antes que nada que, a pesar de significar nuevamente la aparición de Beatrice en la obra literaria de Dante, no se han encontrado obras artísticas independientes que reflejen este momento. Todas ellas están asociadas a series de ilustraciones que acompañaban el poema. Esto probablemente se deba a que los artistas prefieren reflejar otros momentos más importantes y significativos de Beatrice en la *Divina Commedia* como su aparición en el Paraíso Terrenal. Aun así, no todos los ilustradores encargados de trasladar el poema al arte, reflejan el episodio de Virgilio y Beatrice, ya que es común ilustrar el canto II del Infierno con Dante y Virgilio conversando tras haber sido rescatado de las tres fieras.

Los artistas que han creado ilustraciones para acompañar este segundo canto, han seguido una de las dos variantes compositivas que habían creado los artistas de siglos anteriores al ilustrar la *Divina Commedia*. La primera de ellas representa una imagen simple en la que se muestra la conversación mantenida en el Limbo entre Virgilio y Beatrice. Sin embargo, el segundo tipo de composición es algo

⁴¹⁶ Inf. II, vv. 52-57.

⁴¹⁷ Inf. II, vv. 104-105.

más elaborada, ya que aparecen en un primer plano Dante y Virgilio. Este último le está contando, tal y como aparece en el poema, la aparición y petición de Beatrice, reflejada a través de una nubecilla que representa el recuerdo. Este recurso, ha sido utilizado por otros autores a lo largo de todo el poema, para mostrar los recuerdos de las almas con las que se va encontrando Dante, que son una parte muy importante del poema. Quizás los episodios que más utilizan este recurso son los de Paolo y Francesca (canto V del Infierno) y el pasaje del Conde Ugolino y el Arzobispo Ruggieri (canto XXXIII del Infierno). Giovanni Stradano fue uno de los artistas que más utilizó este medio de representación en sus ilustraciones, y probablemente uno de los que más influyó en los ilustradores del siglo XIX, especialmente en Gustave Doré que, a su vez, influyó en los artistas posteriores y de su generación. En este caso veremos dos representaciones, una de Joseph Anton Koch y la otra de Gustave Doré.

Quizás el más temprano de los artistas en representar en este periodo la conversación entre Beatrice y Virgilio en el Infierno, sea Joseph Anton Koch, conocido principalmente por su aportación a los frescos de la Sala Dante del *Casino Massimo*. Son algo más desconocidas las ilustraciones del Infierno y el Purgatorio que realizó entre 1800 y 1805 a su llegada a Roma⁴¹⁸ y que supusieron, para el artista, un episodio decisivo en su vida y su obra, tal y como el mismo Koch cuenta en una carta que envió desde Roma a su amigo de juventud, Gerhard Friedrich von Fischer, donde narra cómo encontró la liberación en este trabajo tras haber sufrido un periodo complicado protagonizado por una crisis personal y anímica⁴¹⁹. El artista creó para la ocasión una composición doble con dos escenas. En la de la izquierda muestra el momento de la conversación entre Beatrice y Virgilio, y en la de la derecha, a Virgilio enseñando a Dante la advertencia de la puerta del Infierno.

En este caso el artista recurrió a la segunda tipología de representación, solo que en lugar de colocar en un primer plano a Dante y a Virgilio, y en la nube a Beatrice con Virgilio, el recurso es utilizado más allá. Koch situó en un primer plano la conversación entre Virgilio y Beatrice y en la nubecilla a *le tre donne benedette*, la Virgen María, Santa Lucía y Beatrice. En primer plano, donde se desarrolla la escena principal, se observa la carencia de elementos visuales que hacen pensar que los protagonistas se encuentran en el Infierno. De hecho, aparece incluso un ángel al lado de Beatrice con una rúbrica donde está escrita la palabra "Teología", indicando de ese modo que la presencia femenina es, sin lugar a dudas, la musa del poeta. En este caso la representación, a pesar de estar ubicada en el Infierno, tiene un carácter tranquilo y sosegado. Se podría incluso decir que parece que

⁴¹⁸ GIZZI, Corrado, 1988, p. 90.

⁴¹⁹ ASSUNTO, Rosario, 1988, p. 25.

esté inspirado en un capítulo del Paraíso. La aparición de Beatrice otorga el elemento divino a la composición y hace que la tranquilidad se traslade a la primera cántica. De hecho, si se observa con detenimiento la imagen de al lado, donde se representa la entrada al Infierno, se aprecia un abigarramiento de cuerpos desnudos en continuos escorzos que dan movimiento y dinamismo a la composición, elementos más relacionados con el Infierno.



Imagen 136. Joseph Anton Koch, Ilustración del canto II del Infierno, 1800-1805, Roma.

Gustave Doré, por el contrario recurrió a la representación clara y simple. Situó, en medio de un frondoso bosque, dos figuras aisladas conversando, dando la sensación de que el espacio que los rodea es desproporcionado en relación a las escasas figuras que lo pueblan. Beatrice está situada frente a Virgilio señalando al cielo, mientras le cuenta la intervención divina al poeta que queda, presumiblemente, sorprendido.

Toda la luz de la composición se genera desde la figura de Beatrice que aparece rodeada de un halo luminoso. En este sentido, cabe decir que según narra Dante, Dios es luz y calor, y el Infierno es el punto más alejado de Dios, por eso es frío y

oscuro en muchas ocasiones⁴²⁰. Es por ello que Beatrice genera mucha más luz de la que hay en todo el Infierno.

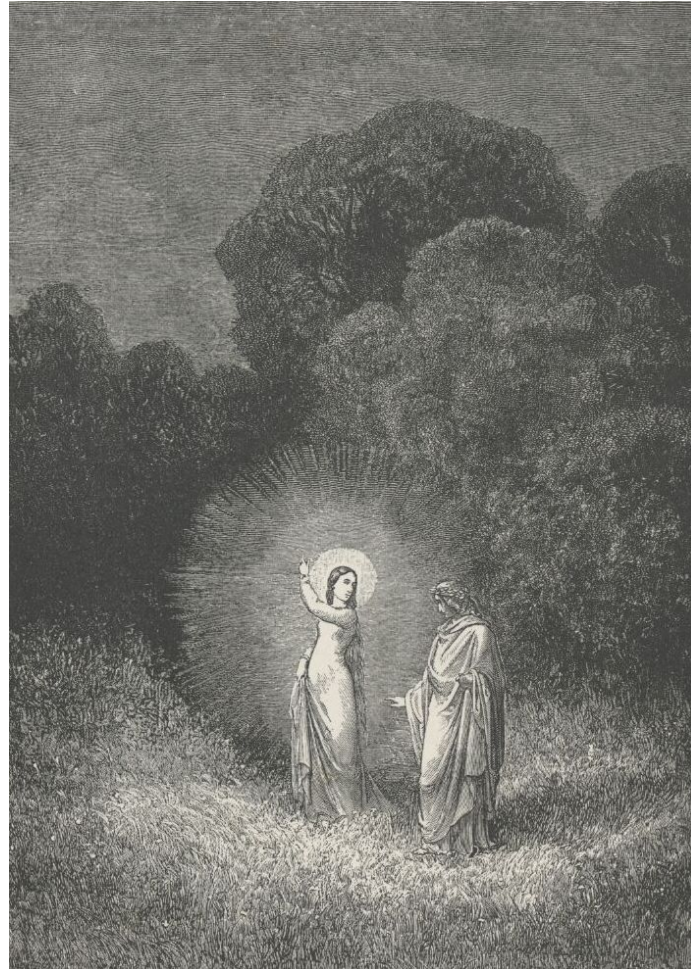


Imagen 137. Gustave Doré, *Beatrice y Virgilio en el Limbo*, 1861, Estrasburgo.

Este primer tipo de representación en la que aparece Beatrice, no ha sido muy popular entre los artistas a pesar de ser un momento clave. La musa del poeta desciende a los Infiernos a rescatar a Dante, tal y como ya lo hiciera Cristo cuando bajó al inframundo a salvar a los Patriarcas y hombres sabios del Antiguo Testamento.

Este descenso no solo supone la salvación de Dante, sino también una declaración de intenciones por parte del poeta, ya que en el segundo canto de la obra queda muy claro la comparativa entre Beatrice y Cristo, de la que ya se hablaba en la *Vita Nova*.

⁴²⁰ Cuando al final del Infierno, Dante y Virgilio llegan hasta el lago helado llamado Cocito donde está Satanás, la comparativa entre frío y calor, queda totalmente claro.

2.2.2 Aparición en el Paraíso Terrenal

La aparición de Beatrice en la cima del Monte Purgatorio es uno de los momentos más importantes, no solo de la *Commedia*, sino de la producción poética de Dante. Tras el tímido y breve episodio protagonizado en el canto II del Infierno junto a Virgilio, Beatrice aparece en el Paraíso Terrenal en todo su esplendor para marcar un momento clave en la historia. A partir de aquí, será ella quien asuma las riendas del poema y se autodenomine guía de Dante en el resto de la obra. Esto supuso la desaparición de Virgilio, que sin ningún tipo de preaviso se marchó de vuelta al Limbo, ante el desconsuelo de Dante. La forma en la que Beatrice se manifiesta tiene muchos aspectos vinculados al Cristianismo, tal y como se ha podido ir observando a lo largo del poema.

Por segunda vez, Beatrice abandona el Paraíso para ayudar a Dante. En este caso, Dante ya ha sido purgado de sus pecados y los ángeles guardianes de cada uno de los estadios del Purgatorio le han grabado una "P" en la frente como símbolo de superación de cada uno de los pecados capitales. Esto hace que el alma de Dante se encuentre limpia y ligera para, en primer lugar, ascender al Paraíso, y en segundo, para que sea digno de que Beatrice le hable. Sin embargo, en este primer momento, Beatrice todavía deja ver su pasado humano y surge lo que podría interpretarse como una pasión humana consistente en el enfado y la recriminación. Beatrice sin ni siquiera saludar a Dante, comienza a reprobarle sus faltas e instarlo a que pare de lamentarse por la ausencia de Virgilio.

El poeta se encuentra en este momento con su pasión juvenil, con la mujer que amó y que sigue amando, y que se convirtió en símbolo y fin de su obra poética. Beatrice aparece tras una larga procesión vestida de color *fiamma viva* con un manto verde y un velo blanco coronado por olivo. El color del vestido recuerda al que lucía en el primer encuentro que protagonizaron durante su infancia en la casa paterna de Beatrice. La procesión y su consecuente aparición comprenden los cantos XXIX y XXX del Purgatorio. La figura de Beatrice, en este momento, todavía tiene reminiscencias biográficas de Dante, asemejándose en algunos aspectos a la amada del poeta en la *Vita Nova*. Esto se aprecia claramente cuando Dante dice:

*conosco i segni de l'antica fiamma!*⁴²¹

Fragmento tomado de la *Eneida* (Libro IV, v.23), pero que, sin embargo, Dante utiliza para recordar al lector la pasión sentida en su juventud cuando Beatrice estaba todavía viva. Otra referencia indiscutible a la *Vita Nova* y que demuestra claramente que, en este momento, Beatrice todavía está ligada a su forma e

⁴²¹ Purg. XXX, v.48.

historia humana, se encuentra en la recriminación que le hace a Dante por su comportamiento tras su fallecimiento.

Todas estas reminiscencias vinculadas al *libello*, están ligadas a un pasado común entre ambos. Beatrice todavía conserva recuerdos de su vida pasada y eso hace que en el Purgatorio aún se vislumbre algo de la Beatrice de la *Vita Nova*. Además, el hecho de que vista de forma similar a su primer encuentro, es un guiño por parte del poeta, para aclarar que la Beatrice de la *Vita Nuova* es ahora una de las beatas más importantes del Paraíso, como más adelante se verá. Toda la parafernalia de la que Beatrice se ve rodeada en esta aparición, es un claro homenaje del poeta con el fin de honrar a su amada. No hay más que recordar las últimas palabras de Dante en la *Vita Nova* donde advertía que hablaría de ella como no se había hablado de ninguna. Esta promesa se cumple años después con la *Divina Commedia*, especialmente al final del Purgatorio y por supuesto, en el Paraíso, cuando lo guíe por los cielos y descubra a Dante el lugar más sagrado y especial de la Cristiandad.

Si, desgraciadamente, en el caso anterior se observaban pocas representaciones artísticas vinculadas al encuentro entre Virgilio y Beatrice en el Infierno, en este caso ocurre lo contrario y es muy inusual encontrar una edición ilustrada completa que no represente este momento. Ya se ha aclarado que es uno de los momentos más significativos de todo el poema y esto tiene su repercusión en el arte.

Tras el estudio de las obras, se han podido identificar dos tipologías de representación: la primera de ellas muestra la procesión alegórica; el segundo tipo de representación, por el contrario, se centra más en la figura de Beatrice rodeada de la simbología descrita por Dante en el canto XXX del Purgatorio y conversando con Dante. Cada uno de estos momentos, se corresponde con un momento diferente descrito exhaustivamente por Dante en el poema, creando así una clara correspondencia entre texto e imagen. Es común, especialmente en los artistas que han realizado una serie completa de ilustraciones, que aparezcan varias representaciones artísticas del mismo autor o autora en este apartado.

Aunque no en todas las representaciones de esta procesión alegórica aparezca Beatrice, es conveniente analizar algunas imágenes para poder entender la importancia que el poeta otorga a la aparición de Beatrice, ya que este triunfo no es parangonable ni siquiera al que tendrá el mismo Cristo en el Paraíso que aparecerá de una forma gloriosa, pero mucho más discreta.

Para este episodio, de todos los autores que han contribuido a la realización de imágenes para la *Divina Commedia*, se han seleccionado las obras de Gustave

Doré, Lionello Balestrieri y Amos Nattini⁴²². Tanto Doré como Nattini realizaron varias ilustraciones de la misma procesión a partir de los versos del poeta.

Siguiendo un orden cronológico, fue Gustave Doré quien marcó un antes y un después con sus grabados para la *Divina Commedia* de Dante, y fue muy aclamado cuando la crítica vio por primera vez las ilustraciones que acompañaban al poema. De ese modo cobraron gran importancia episodios que hasta el momento habían estado representados de forma superficial como por ejemplo el episodio de Pier della Vigna en el bosque de los Suicidas⁴²³. Con un gusto claramente romántico, Doré dotó a cada uno de sus grabados de un ambiente dramático que reflejaba en cada uno de los momentos, y de forma muy evidente, los sentimientos de Dante (personaje) a lo largo de todo el poema.

En el primero de los grabados que el autor realizó para acompañar el episodio de la procesión, Doré siguió fielmente las palabras de Dante del canto XXIX del Purgatorio. A pesar de estar en el Paraíso Terrenal, Doré interpretó esta última parte del Purgatorio con una atmósfera un tanto oscura provocada por la espesura de la vegetación. La oscura frondosidad del bosque crea un evidente contraste con los hábitos blancos de los ancianos que encabezan la procesión.

Tal y como el mismo Dante describió, los ancianos aparecen caminando de dos en dos y coronados por lirios, símbolo de pureza. Detrás de ellos, en la lejanía y de forma un tanto desdibujada, se puede apreciar el grifo, símbolo de Cristo, con las alas desplegadas y ocupando gran parte de la composición. A su lado el león y el águila, símbolos de San Marcos y San Juan Evangelista. En esta escena no aparecen ni Dante ni Virgilio por lo que se podría decir, que el espectador está contemplando la escena a través de los ojos de los protagonistas. De este modo Doré prepara el terreno para la entrada triunfal de Beatrice, de la cual el artista creó una imagen especial, como más adelante se observará. Doré prestó gran atención a la vegetación y dispuso diversos detalles a lo largo de la composición, como el estanque con los juncos reflejados en su agua, las flores que crecen en la tierra y los desniveles de la tierra por los que camina la procesión.

⁴²² El resto de artistas se centraron más en episodios futuros.

⁴²³ Fue un poeta y protonotario, consejero y amigo del emperador Federico II. Pero en 1248 perdió la gracia del emperador y fue acusado de traición y encarcelado. En 1269, cuando no pudo soportar más aquella situación se rompió la cabeza contra el muro de la celda (Inf. XIII, vv.58-90)



Imagen 138. Gustave Doré, *Procesión del Paraíso Terrenal*, 1868, Estrasburgo.

La segunda de las representaciones, fue creada en 1900 para el *Concorso Alinari*, de la mano de Lionello Balestrieri. En su interpretación, colocó en una orilla del río Leteo a Dante junto con Matelda, Estacio y Virgilio. Parece ser el momento en el que Matelda le pide a Dante atención ante lo que está a punto de suceder:

*allor si mosse contra 'l fiume, andando
su per la riva; e io pari di lei,
picciol passo con picciol seguitando.*

*Non eran cento tra ' suoi passi e ' miei,
quando le ripe igualmente dier volta,
per modo ch'a levante mi rendei.*

*Né ancor fu così nostra via molta,
quando la donna tutta a me si torse,
dicendo: "Frate mio, guarda e ascolta"⁴²⁴*

En la otra orilla, se observa cómo avanza la procesión. A simple vista, se aprecia un importante cambio estilístico que se dirige a una pintura más influenciada por el movimiento impresionista y simbolista, cuyas pinceladas se aprecian en cada

⁴²⁴ Purg. XXIX, vv.7-15.

uno de los detalles de la composición, tal y como se puede observar en el tratamiento de las vestimentas.



Imagen 139. Lionello Balestrieri, Imagen del canto XXIX del Purgatorio, 1900, Florencia.

La tercera de las representaciones llega de la mano de Amos Nattini, quien dedicó tres láminas distintas para ilustrar el momento clave de la procesión. Pero, por ahora, solamente se mencionará la primera, ya que el resto pertenecen a los otros apartados que se han descrito anteriormente. En este sentido, la primera de las láminas de Nattini es muy significativa, ya que el autor fue capaz de representar completamente la procesión de un modo general en una primera lámina. La atención de esta obra está totalmente centrada en las alas doradas del grifo que se elevan hacia el cielo. Por otro lado, los colores vivos y encendidos están repartidos en cada uno de los detalles de la pintura y ayudan a acompañar la simbología del entorno creada a partir del texto de Dante.



Imagen 140. Amos Nattini, Imagen del canto XXIX del Purgatorio, 1921, Milán.

El autor utilizó un recurso muy inteligente: creó el recorrido para la procesión a partir de una curva, de ese modo es fácil observar todos sus componentes. En la imagen se aprecia claramente el orden marcado por Dante: candelabros, ancianos, grifo rodeado por el tetramorfos, carro con virtudes cardinales y teologales danzando a los lados, los ancianos que representan los libros de la Biblia, etc.

Nattini dio importancia a todo el cortejo por igual y, a diferencia de Gustave Doré, no se centró exclusivamente en la parte de la procesión donde aparecen los ancianos del Antiguo Testamento y el carro de la Iglesia. A diferencia también de

Dore, en esta ocasión, Nattini representó los candelabros que abren la procesión. A este respecto Dante comentó:

*Poco più oltre, sette alberi d'oro
falsava nel parere il lungo tratto
del mezzo ch'era ancor tra noi e loro;*

*ma quand'ì fui sì presso di lor fatto,
che l'obietto comun, che 'l senso inganna,
non perdeva per distanza alcun suo atto,*

*la virtù ch'a ragion discorso ammannava,
sì com'elli eran candelabri apprese,
e ne le voci del cantare 'Osanna'⁴²⁵*

El poeta confundió los candelabros con árboles, pero en ningún momento dijo quién o qué los portaba, por lo que Nattini imaginó que era un ángel vestido de rojo quien lo hacía. Cabe la posibilidad de que Doré omitiese los candelabros por esta cuestión. En cualquier caso, el ángel que encabeza la procesión con los candelabros, sigue la línea de lo establecido por Dante y no es una idea descabellada, ya que al fin y al cabo el poeta se encontraba casi a las puertas del Paraíso, y los ángeles han ido apareciendo a lo largo de toda la obra, incluso en el Infierno⁴²⁶. Otra ligera licencia que se tomó Nattini para esta imagen fue la de colocar una estela de color a cada una de las llamas de los candelabros marcando así el recorrido de la procesión, lo que da movimiento y dinamismo a la imagen. Beatrice todavía no aparece en la composición, ya que todavía no ha hecho su aparición. Al otro lado del Leteo es Dante, acompañado por Estacio y Virgilio. Los tres observan detenidamente la procesión en un segundo plano. La monumentalidad y escenografía de las láminas de Nattini puede que encuentre su origen en el objetivo inicial del propio artista. A diferencia de otros autores que ilustraron la *Commedia* en algún momento de su vida, Amos Nattini, sabía que su obra iba a estar vinculada a un proyecto editorial. Esto hizo que imaginase una gran obra impresa con la intención de hacerla perdurar a través del tiempo y que llegase a superar las realizadas en los siglos anteriores.

La aparición de Beatrice Portinari en el Paraíso Terrenal, tiene lugar cuando la procesión finaliza y el carro tirado por el grifo se detiene frente a Dante. En ese momento, el poeta narra cómo comenzaron a escucharse cánticos inspirados en los versos del *Cantar de los Cantares*, del Evangelio de Mateo e incluso de la *Eneída*. En ese contexto, rodeada por un nimbo de flores, aparece Beatrice cubierta con un velo blanco, coronada de rama de olivo bajo un manto verde y vestida de rojo.

⁴²⁵ Purg. XXIX, vv. 43-51.

⁴²⁶ En este aspecto es conveniente recordar el pasaje de Infierno IX, vv. 76-87, cuando un ángel intercede por Dante y Virgilio para que puedan acceder a la ciudad de Dite.

Este breve momento, que dura tan solo dieciocho versos (vv.22-39), ha sido interpretado por los autores de formas muy distintas. Siguiendo un orden cronológico, es preciso comenzar por William Blake, quien decidió representar a Beatrice sobre el carro con el grifo de una forma un tanto particular. El artista corrigió constantemente a Dante en algunos aspectos, para adaptarlos mejor a su pensamiento. En este sentido, representó a Beatrice Portinari ataviada con un velo transparente que deja entrever su desnudez, algo totalmente impensable para Dante. No hay rastro del manto verde, el vestido color ardiente llama y el velo blanco. Es como si Blake hubiese sentido cierta aversión al representarla, por el temor que había creado en Dante a lo largo de la última cántica y parte de la penúltima.

Al parecer esta representación puede interpretarse como una crítica del artista a las creencias del poeta, ya que Beatrice, símbolo de la Iglesia en toda la obra de Dante, para Blake representaba la encarnación de la voluntad femenina, por ello la representó coronada, lo que simbolizaría el poder e influencia que tendría sobre Dante. Si se acepta esta interpretación, supondría la confirmación de que Dante estaba indiscutiblemente atemorizado por la doctrina eclesiástica⁴²⁷, igual que lo estará posteriormente cuando Beatrice le recrimine sus faltas. La dama se muestra como una mujer poderosa, situada de pie sobre el carro y con actitud triunfante.

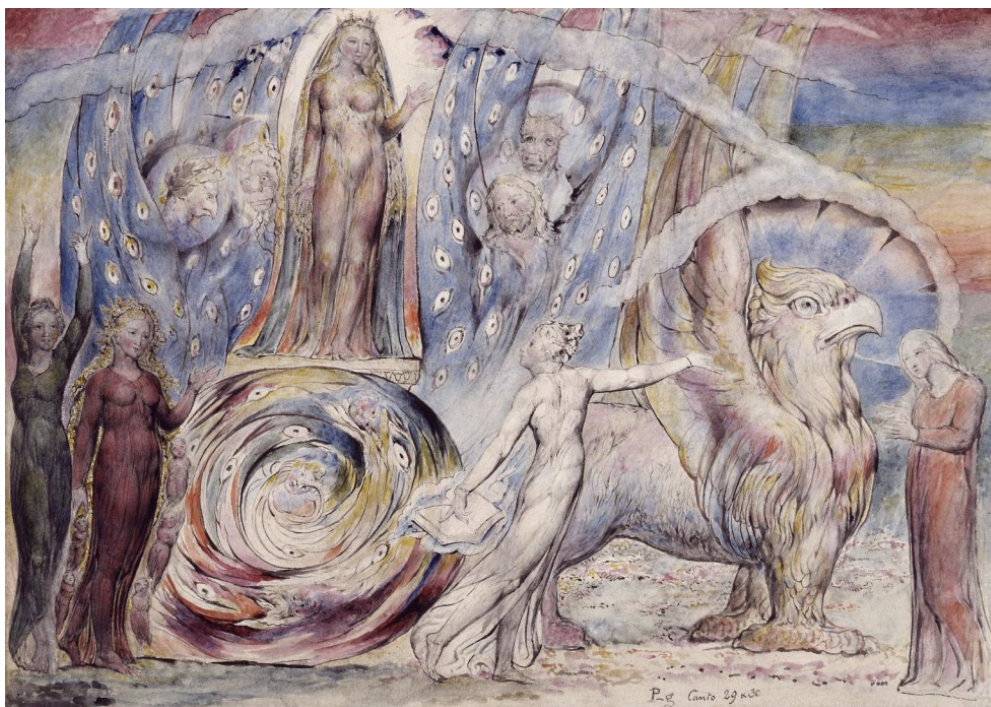


Imagen 141. William Blake , *Beatrice acercándose a Dante en el carro*, 1824-1827, Tate Gallery, Londres.

⁴²⁷ BELLONZI, Fortunato, 1983, p.20.

Según la interpretación de Blake, Beatrice llega con el carro, rodeada por el Tetramorfos. El colorido, siempre intenso y protagonista en la trayectoria de Blake, expresa el placer de Dante que por fin se reúne con su musa y por otro lado, refuerza el contexto fantástico del mundo ultraterreno en el que se encuentran los personajes⁴²⁸.

El artista Henri Delaborde realizó una composición en la que Beatrice aparecía sentada en el carro que tira el grifo. La representación está realizada de tal modo que si el espectador no conociese el título, al primer golpe de vista, creería que se trata de una representación de la Virgen María o de alguna santa. Beatrice acapara toda la atención de la obra. Está sentada sobre un trono, que a su vez se apoya en el carro, símbolo de la Iglesia. A su alrededor están los ancianos del Apocalipsis vestidos de inmaculado blanco, algunos de ellos con la cabeza agachada, en actitud de adorarla. Por encima, distintos ángeles dejan caer pétalos de flores sobre la escena. Dante aparece frente al grifo, de un tamaño minúsculo, si se compara con el resto de representaciones, de rodillas adorando a su musa. Beatrice lo mira, con gesto sereno y delicado. Aparece vestida como el poeta la describe. Más que una aparición este lienzo muestra una auténtica devoción por parte de Dante a su musa.



Imagen 142. Herni Delaborde, *Aparición de Beatrice*, 1839, localización desconocida.

⁴²⁸ "William Blake", en *Tate Gallery of London* (<http://www.tate.org.uk/>). Fecha de consulta: 20/02/2016.

Este cuadro parece haberse inspirados en una *conversazione sacra* protagonizada por la Virgen. Además, Delaborde tomó características típicas de los retablos medievales como la quietud y la simetría para componer esta obra.

Andrea Pierini, uno años después, realizó una composición similar a la de Delaborde. En ella se vuelve a situar a Beatrice como una santa entronizada. La escena, una vez más gira a su alrededor. En este caso, es más dinámica y menos hierática que la que se encontraba con Delaborde. Aquí, Pierini, horizontaliza la composición para darle más espacio y sitúa prácticamente a todas las figuras de la procesión alrededor. Los ángeles ya han lanzado los pétalos de flores, que ahora están en el suelo, y bailan sobre su cabeza cogidos de la mano.

Beatrice, al parecer ha comenzado a hablar con Dante y este gira la cabeza a un lado, probablemente de vergüenza ante la recriminación de su musa. El poeta está situado a un lado de la composición y está de rodillas, es un personaje más, ya que la protagonista indiscutible en este caso es Beatrice. Como fondo de la composición se pueden apreciar nubes que se sitúan alrededor del carro donde está la musa de Dante. Estas nubes, probablemente aluden al Paraíso del que tan cerca están.



Imagen 143. Andrea Pierini, *Reencuentro de Dante y Beatrice en el Purgatorio*, 1853, Galería de Arte Moderno del Palazzo Pitti, Florencia.

Otros autores, como Gustave Doré, no concedieron una importancia exagerada a Beatrice en su obra y se decantaron por una interpretación más tradicional. El artista francés, imaginó a Beatrice descendiendo del cielo en un trono creado por ángeles que vuelan a su alrededor mientras le lanzan flores. Este espectacular grabado pone de manifiesto la importancia del momento de la aparición de la que, a partir de ahora. Al igual que en la obra anterior del mismo autor, el espectador está viendo la obra a través de los ojos y la descripción de Dante, ya que él no aparece en ningún sitio. El público que observa la imagen está viviendo las palabras de Dante a través de la obra de Doré. Beatrice es el centro de la representación y se puede observar claramente cómo, a partir de este primer momento, va a ir adquiriendo poco a poco una simbología vinculada al mundo cristiano y a las almas beatas del Paraíso.



Imagen 144. Gustave Doré, *Aparición de Beatrice*, 1868, Estrasburgo.

Interpretar la aparición de Beatrice en el Purgatorio como un descenso, tiene una explicación lógica, ya que según el orden moral establecido en el poema, Beatrice ocupaba un asiento privilegiado en el Paraíso y la única forma que tenía de ascender y descender de él es volando. Beatrice es capaz de moverse por cualquiera de los reinos de ultratumba por sí misma, como se observaba en el

canto II del Infierno cuando aparecía para solicitar ayuda a Virgilio, y como se verá más adelante cuanto ascienda con Dante al Paraíso. Sin embargo, en este caso en concreto está sobradamente justificado que un nimbo de ángeles la acompañe, ya que esta aparición es un momento clave de la obra, y supone la desaparición de Virgilio y el reencuentro entre Dante y Beatrice. Además, la vinculación de los ángeles otorga a Beatrice un simbolismo más sagrado y espacial. Cabe recordar que Dante en la *Vita Nova* ya hablaba de Beatrice como la *donna angelicata*:

*Ella coronata e vestita d'umiltade s'andava, nulla gloria mostrando di ciò ch'ella vedea e udia. Diceano molti, poi che passata era: "Questa non è femmina, anzi è uno de li bellissimi angeli del cielo". E altri diceano: "Questa è una maraviglia; che benedetto sia lo Signore, che sì mirabilmente sae adoperare!"*⁴²⁹

Y también:

*Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare*⁴³⁰

Los grabados de Doré para la *Divina Commedia* gustaron al público y la crítica, por ello es normal que crearan tendencia y sirvieran como inspiración a otros artistas como Yan D'Argent. Su interpretación artística sobre la *Commedia* creada en 1879 estaba basada, en parte, en los grabados de Doré, sobre todo a la hora de realizar la composición de las figuras, además del característico degradado de Doré. En este caso, D'Argent, realizó una estructura similar a la de Doré. En la imagen se aprecia como aparece Beatrice rodeada por ángeles, que lanzan flores y pétalos. El autor llegó a incluir dos querubines. El cambio sustancial con respecto a Doré es que mientras que, en el primero, la figura de Beatrice tiene un claro carácter descendente, en este caso, parece estar ascendiendo hacia el cielo. Su mirada, incluso, está fija en lo alto de la composición, asemejándose, incluso por la posición de las manos, a una de las Asunciones de la Virgen.

⁴²⁹ ALIGHIERI, Dante, 2003, p.309.

⁴³⁰ ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 310.



Imagen 145. Yan D'Argent, *Aparición de Beatrice*, 1879, París.

En 1845, el pintor alemán, Carl Wilhelm Friederich Oesterly, realizó una pintura que reflejaba el momento justo después de la aparición de Beatrice, cuando parece que se va a dirigir a Dante. Es una interpretación idílica en la que Beatrice todavía no ha desatado su rabia contra Dante, y en la que aparece dulce y delicada bajando del carro. Oesterly se inspiró en las palabras del poeta en lo que a la vestimenta de la dama se refiere. Al igual que en las representaciones anteriores, se puede observar con suficiente claridad el paralelismo iconográfico que existe entre la Virgen u otra santa cristiana y Beatrice. Además, en esta escena en concreto, el autor ha imaginado que las flores con las que los ángeles decoraban la entrada en escena de Beatrice, son lirios, flor directamente vinculada con la Virgen María, por ser un símbolo de pureza.

Beatrice es dueña de captar toda la luz de la composición dejando a Dante en sombra en un segundo plano, tal y como había ocurrido en otras escenas vinculadas al *libello* pero también a otros episodios de la *Commedia*. Queda claro, por lo tanto, que la protagonista de este pasaje es, indiscutiblemente, Beatrice, que vuelve a ser dueña de la mente del poeta, como ya había sucedido en la *Vita Nova*.



Imagen 146. Carl Wilhelm Friederich Oesterly, *Dante y Beatrice*, 1845, ubicación desconocida.

Dante Gabriel Rossetti también realizó varias interpretaciones del encuentro entre Dante y Beatrice en el Paraíso Terrestre. La primera la realizó entre 1849 y 1850 y es un estudio con lápiz y tinta⁴³¹ que esbozaba el futuro díptico que finalizaría en 1859⁴³².

⁴³¹ Esta imagen ya se había visto en el apartado de las representaciones artística de la *Vita Nova*, sin embargo, se dejó sin comentar la parte del encuentro entre Dante y Beatrice en el Paraíso. Este primer estudio estructura la escena y crea la futura composición que se analizará más adelante.

⁴³² GIZZI, Corrado, 1984, p. 183.



Imagen 147. Dante Gabriel Rossetti, Estudio para *El saludo de Beatrice*, 1849-1850, Fogg Museum of Art, Universidad de Harvard.

La segunda composición, realizada entre 1853 y 1854, es una acuarela sobre papel y está mucho más elaborada que la primera. La escena es prácticamente igual que la anterior. Se muestra a Dante frente a Beatrice y dos mujeres que la acompañan, mientras tocan la cítara⁴³³. Este hecho puede recordar al famoso saludo de la *Vita Nova*, ya que en ese momento a Beatrice la acompañaban dos mujeres.

Beatrice está perfectamente pintada, según las palabras del poeta. En este caso, la actitud de Dante es distinta a las anteriores, ya que acaba de descubrir el rostro de Beatrice que se acaba de retirar el velo. En otras imágenes es común encontrarlo de rodillas o haciendo una reverencia a Beatrice, pero en esta representación se muestra el momento previo. La acción se sitúa en un frondoso jardín con poca floración a su alrededor.

⁴³³ GIZZI, Corrado. 1984, p.184



Imagen 148. Dante Gabriel Rossetti, *El encuentro de Dante y Beatrice en el Paraíso*, 1853-1854, The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Finalmente, en 1859, Rossetti realizó el tríptico definitivo, que ya se comentó detalladamente al hablar del saludo de Beatrice, en el que se ilustra a la derecha de la tabla el encuentro en el Paraíso Terrenal entre los personajes. Al igual que en el panel del primer saludo, Rossetti llenó la obra y el marco de inscripciones. Dentro de la pintura, escrito en rollos de papel colocados en las esquinas se puede leer lo siguiente: en la esquina de la parte derecha de la representación Rossetti escribió *Hortus Eden*, detrás de la cabeza de Dante, *Poeta Dantes de Alghieris de Florentia*; y detrás de la cabeza de Beatrice, *Beata Beatrix*. Ya en el marco, sobre el panel que nos ocupa, Rossetti citó un verso de Purgatorio XXX (vv. 31-33), *Sovra candido vel cinta d'uliva, donna m'apparve sotto verde manto vestita di color di di fiamma viva*. Y en la parte de debajo del manto las famosísimas palabras de Beatrice, *Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice*⁴³⁴. En este caso, las damas que acompañan a Beatrice, también están tocando la cítara mientras hablan entre ellas y observan detenidamente la reacción de Dante.

⁴³⁴ Purg. XXX, v.73.



Imagen 149. Dante Gabriel Rossetti, *El saludo de Beatrice*, 1859, National Gallery of Canada, Ottawa.

Rossetti ideó la escena del encuentro en el Paraíso algo distinta a la de los otros artistas, ya que se centró en el momento justo en el cual el poeta se acababa de retirar las manos del rostro. Toda la representación está envuelta en un florido jardín cerrado por rosales.

Otra interpretación del mismo pasaje es el creado a finales del siglo XIX por Élisabeth Sonrel⁴³⁵. Su interpretación forma parte de un díptico compuesto por tres paneles decorados con el enamoramiento de Dante cuando era niño, el saludo de Beatrice a los dieciocho años, y finalmente el encuentro entre ambos en lo alto del Monte Purgatorio.

⁴³⁵ Esta artista, ya había sido estudiada en el capítulo anterior cuando se analizaban las representaciones artísticas de Beatrice Portinari en la *Vita Nova*.

Una vez más, la autora, siguió las palabras de Dante e interpretó el episodio de forma fidedigna adecuándose al complejo y estrecho espacio. En primer plano, en la parte derecha de la composición, se aprecia a la protagonista con los brazos cruzados en el pecho observando la figura de Dante, que se acerca desde el fondo. Tres ángeles parecen custodiarla mientras la rodean de flores de color de rosa. El movimiento de las telas, así como las flores en el aire, sugieren un momento fugaz. A Beatrice se la representa tal y como el poeta la describe en el poema.



Imagen 150. Élisabeth Sonrel, Detalle de *Los tres encuentros de Dante y Beatrice*, finales del siglo XIX.

Dante y Estacio aparecen en un segundo plano, al lado izquierdo. Virgilio ya ha desaparecido, pero Dante todavía no se ha dado cuenta porque está observando de forma incrédula lo que están viendo sus ojos. En este sentido, una vez más, Beatrice adquiere un significado religioso a través de las vestiduras, la posición de los brazos, así como por los ángeles que la custodian.

Asimismo existe otra representación con estructura similar. Se trata de la creada por Carlo Muccioli⁴³⁶, quien fuera director de la *Scuola Vaticana del Mosaico* y quien realizó pinturas en la basílica de San Pedro del Vaticano. En este caso, el artista creó esta composición para el *Concorso Alinari*. En ella, se observa a Beatrice a la parte derecha de la composición y tras ella se encuentran los ángeles que la habían acompañado hasta hacía un momento. Beatrice aparece sin velo y con un largo vestido que se funde con la nube que la acompaña. Los ángeles parecen estar cobijándose detrás de ella, mientras observan sorprendidos la escena que Dante está protagonizando. De hecho el poeta ya se ha dado cuenta de que Virgilio no está presente y se ha arrodillado ante la dama juntando las manos.



Imagen 151. Carlo Muccioli, Imagen del canto XXX del Purgatorio, 1900, Florencia.

La artista Evelyn Paul centró gran de su actividad artística en ilustrar la *Vita Nova*, pero unos años antes, en 1911, para el libro *Stories from Dante* realizó unas ilustraciones alternas sobre la vida y obra del poeta. Una de ellas se centró en el encuentro de Dante y Beatrice en el Paraíso Terrenal. Esta ilustración, realizada

⁴³⁶ https://archive.org/stream/bub_gb_Zz0bAAAAYAAJ#page/n315/mode/2up. Fecha de consulta 13/03/2016.

bajo una mirada muy edulcorada de lo que Dante plantea en Purgatorio XXX, se caracteriza por la mirada afable y dulce de Beatrice. Parece más bien una escena extraída de la *Vita Nova*, ya que en ella no aparece nada que pueda resultar sospechoso de pertenecer al reino de los muertos. En este caso a Beatrice la acompañan tres mujeres, que pueden interpretarse como las virtudes teologales o simplemente tres ángeles que la acompañan. La *gentilissima* acaba de retirarse el velo de la cara y se muestra ante un Dante perplejo que la observa incrédulo. Toda la ambientación se sitúa en un jardín aludiendo a ese jardín del Edén o Paraíso Terrenal donde Dios creó en primera instancia a Adán y a Eva.



Imagen 152. Evelyn Paul, *El encuentro en el Paraíso*, 1911, Londres.

La otra versión, también realizada por Evelyn Paul, para la edición de 1916 ofrece una composición muy diferente. En este caso no hay rastro de Dante, tan solo aparece Beatrice rodeada por cuatro ángeles músicos que se arrodillan frente a ella. La musa del poeta aparece con gesto serio mirando directamente al espectador, mientras se descubre la cabeza, anteriormente cubierta por el velo blanco que la cubría. Beatrice se encuentra en el centro de la composición, ocupando la mayor parte del espacio. Aparece encuadrada en arquitectura medieval caracterizada por arcos apuntados y pináculos. La artista ha omitido el

manto verde, pero sí la ha representado vestida de rojo y coronada de olivo. Los ángeles que la acompañan están de rodillas adorándola.



Imagen 153. Evelyn Paul, *Aparición de Beatrice*, 1916, Londres.

Un notable cambio de estilo llega de la mano del artista austriaco Franz von Bayros, quien en 1921, realizó para la conmemoración del sexto aniversario de la muerte del poeta, sesenta ilustraciones que acompañaban una edición de la *Divina Commedia* con tan solo doscientos cincuenta ejemplares firmados por el artista a la venta. El estilo decadente de Bayros, se entremezcló con una clara influencia simbolista de Gustave Klimt, además de algunos elementos prerrafaelitas que se aprecian en los numerosísimos detalles de la obra⁴³⁷. La estructura de la composición está claramente presidida por Beatrice que conforma el eje central. Alrededor de ella se desenvuelve toda la imagen. Al igual que Doré, Bayros, rodea a Beatrice de una nube de ángeles que portan lirios blancos en sus manos, aludiendo a la pureza de Beatrice. Además, el artista le ha incorporado una aureola octogonal, lo que junto a los lirios hacen referencia a la

⁴³⁷ *Florence Inferno* (<http://www.florenceinferno.com>). Fecha de consulta: 13/02/2016.

Virgen María, que fue, al fin y al cabo, la que inició la petición de salvar al poeta de la selva oscura. Beatrice invita con la mano a Virgilio a marcharse del Purgatorio y volver a su lugar en el Limbo. Esta escena en la que Beatrice y Virgilio están juntos, no se había visto muchas veces hasta ahora, ya que en el texto tampoco se aprecia. Cuando comienza la aparición de Beatrice, se evapora la figura de Virgilio, quien marcha sin despedirse. Esta interpretación se aleja del resto, incluso de la de William Blake. Dante, por otro lado, aparece a los pies de su musa, como si de un fiel se tratase. Su rostro parece consumido ante la visión divina que está presenciando y la estilización de su cuerpo hace que incluso se le vea un tanto deforme ante lo que está viendo.

Toda la escena está planteada en un universo distinto al que nos plantea Dante. El escenario no parece ser el Paraíso Terrenal, sino un espacio indefinido en el cual, sobre una nube, tiene lugar la aparición. El colorido azul del fondo es muy llamativo y contrasta con el blanco de las vestiduras, las grandes protagonistas de esta obra. Este contraste hace que la escena quede resaltada y que los dorados de las aureolas y otros detalles hagan que el espectador se fije principalmente en Beatrice.



Imagen 154. Franz von Bayros, *Aparición de Beatrice*, 1921, Viena.

Otra interpretación muy distinta de la aparición de Beatrice en el Paraíso Terrenal, fue compuesta por Amos Nattini para su edición de la *Divina Commedia* de 1921. Nattini imaginó esta escena en un espacio más abierto desde donde se pudiese apreciar una escena más amplia que englobase a todas las figuras importantes del canto. La procesión se ha detenido y los ancianos del Apocalipsis aparecen con la cabeza agachada en señal de respeto hacia la dama. En lo alto del carro se vislumbra una nubecilla que comienza a disiparse y que acompaña a los ángeles que lanzan flores a Beatrice que ya está sobre el carro con los brazos extendidos. La escena es de absoluta adoración a Beatrice, no solo Dante contempla su aparición, sino que todo el cortejo está pendiente de ella, a excepción de las virtudes teologales y Matelda que miran a Dante. Una vez más el poeta aparece en un segundo plano y ensombrecido, recordando de nuevo sus representaciones de la *Vita Nova*.



Imagen 155. Amos Nattini, Imagen del canto XXX del Purgatorio, 1921, Milán.

El colorido, elemento muy característico e importante en la obra de Nattini, está protagonizado principalmente por el verde, el blanco y el rojo. Dichos colores no son más que una extensión de la propia vestimenta de Beatrice, descrita por Dante⁴³⁸. El verde, símbolo de esperanza, está presente en la vegetación y los árboles que dominan plenamente la escena. El blanco, símbolo de la caridad, se concentra en el centro de la composición y lo protagonizan la nubecilla que rodea a Beatrice, así como en el grifo y las alas de los ángeles. Finalmente, el rojo, símbolo de la fe está presente sobre todo en las vestimentas de los personajes que protagonizan la escena, incluidos Dante y Beatrice. Estos colores aparecen descritos por Dante antes de la aparición de Beatrice, cuando la procesión está avanzando hacia el poeta, este observa como las tres virtudes teologales hacen su aparición junto al carro y visten cada una de ellas uno de estos colores. Con todo lo anterior se deduce que Amos Nattini no ha elegido al azar el cromatismo para la composición, y aunque él en su obra, muchas veces elija colores llamativos, en este caso tiene una justificación con el contexto literario en el que se mueve.

2.2.3 Guía de Dante por las esferas celestes

Después de la purificación completa de Dante, Beatrice se trasladó con él al Paraíso para completar su recorrido y mostrarle a Dios. A diferencia de las anteriores cánticas, aquí Dante no va a tener que soportar los momentos desagradables que había vivido en el Infierno y el Purgatorio porque las almas de los beatos que pueblan el Paraíso están totalmente purificadas y se han ganado un lugar en este privilegiado espacio por su comportamiento ejemplar en vida. Estas almas que pueblan el Paraíso contemplan continuamente la divinidad de Dios y están eternamente bendecidas y colmadas de su gracia. Dante compuso la estructura del Paraíso a partir del sistema geocéntrico defendido por Claudio Ptolomeo en el cual la Tierra era el centro del universo y a su alrededor giraban diferentes esferas. Cada una de estas esferas está vinculada a un cielo que deberán atravesar Dante y Beatrice.

En esta tercera parte del poema, Beatrice aparece en todos los cantos acompañando y guiando a Dante. Su función es, en primera instancia, la de proteger, guiar, explicar y trasladar a Dante de una esfera a otra. Es prácticamente la misma función que tuvo Virgilio en el Infierno y el Purgatorio, sin embargo, con Beatrice, Dante tiene conversaciones que se escapan de la razón y adquieren un carácter más trascendental.

En el Infierno y el Purgatorio, Dante, a pesar de estar estrechamente vinculado a Virgilio, era independiente y se movía con total autonomía, a pesar del terreno;

⁴³⁸ GIZZI, Corrado, 1998, p.332.

a excepción, claro está, de algunos pasajes concretos en los que Santa Lucía lo transportó mientras el poeta dormía. En el Paraíso, sin embargo, no es así. El poeta ya no se encuentra en ningún lugar de la Tierra, y las condiciones físicas son muy distintas. Para trasladarse de una esfera a otra, será necesaria la intervención de Beatrice, ya que sin ella, es imposible que el poeta llegue siquiera a las puertas del Paraíso.

La indumentaria y la caracterización de Beatrice varían a lo largo de las representaciones, aunque existen algunas tendencias que se repiten. En este caso es común encontrarla vestida de rojo, con un mano verde y un velo blanco, además de la corona de olivo. En otras ocasiones la vestimenta varía dependiendo del autor, y se la puede encontrar vestida a la forma clásica o siguiendo el código de vestimenta medieval. Su cabello suele ser largo y priman las composiciones en las que lo luce suelto, pero también se verá algún caso donde la representen con el cabello recogido. Muchos artistas, a pesar de no vestirla igual que en el Paraíso Terrenal, la coronan con olivo.

En vida Beatrice enseñó a Dante el significado del amor. A lo largo de toda la *Vita Nova* se ha ido viendo las distintas fases sufridas por el poeta y como este amor iba creciendo. A la muerte de Beatrice, a pesar de todo, el amor no disminuyó sino que se incrementó y fue, posiblemente, uno de los alicientes para que Dante escribiese la *Commedia*. Con Virgilio, representante de la razón, el poeta aprendió a lo largo del Infierno y el Purgatorio, distintas lecciones sobre los pecados y su correspondiente purificación, ya que su objetivo era volver a la *diritta via*, la cual había perdido tras la muerte de Beatrice.

En esta tercera cántica correspondiente al Paraíso, es necesario advertir que a pesar de que Beatrice tenga un marcado protagonismo, su función es repetitiva a lo largo de todas las esferas por las que van pasando: explica, acompaña y transporta a Dante al siguiente cielo. Es por ello que en bastantes representaciones la encontraremos de pie, junto al poeta, sin ninguna característica que destaque. Las imágenes del Paraíso son mucho más calmadas y menos activas que en las otras dos cánticas.

La función salvífica de Beatrice que tenía en la *Vita Nova* también se traslada a la *Commedia*. Al igual que hizo Virgilio en las anteriores dos cánticas, Beatrice es la responsable inmediata de velar por su seguridad. A pesar de que se encuentren en el lugar más sagrado de la Cristiandad, Dante es todavía humano y su temor ante lo desconocido es inevitable. Tal y como se puede apreciar en esta lámina del artista italiano Francesco Morani, Dante se impresiona ante la visión de Piccarda Donati y de la reina Costanza d'Altavilla, ambas obligadas a abandonar los hábitos para casarse con hombres que no querían. En esta primera esfera, las almas abandonaron sus votos en vida, ya fuese de forma voluntaria o

involuntaria como es el caso de Piccarda Donati que murió poco después de que sus hermanos la obligasen a abandonar el convento franciscano de Santa Clara en el que residía, para contraer matrimonio con Rossellino della Tosa⁴³⁹



Imagen 156. Vincenzo Morani, *Dante y Beatrice encuentran a Piccarda Donati y a la Reina Costanza*, 1862, ubicación desconocida.

Esta sorpresa, o temor, se ve rápidamente calmada por Beatrice que coge a Dante por la espalda y deja que él la sujete. En la *Commedia* no existe ningún verso que haga pensar o que sugiera que Dante toca en alguna ocasión a Beatrice, pero es interesante ver cómo los pintores interpretan los poemas de Dante en este sentido. Esta función protectora de Beatrice hace que se materialice más su santidad, creada por Dante, y que el poeta se encomiende a ella. Esta composición se asemeja a otra realizadas para ilustra el canto V del Infierno cuando Dante encuentra en la vorágine eterna a Paolo y Francesca. Virgilio intenta, sin mucho éxito, calmar su temor y desasosiego es. El amparo de Dante en sus guías es una constante a lo largo de toda la obra.

⁴³⁹ BEVERINI DEL SANTO, M. Grazia, 2007, p. 34.

La parte didáctica de Beatrice es otra de sus funciones principales y se ve reflejada en bastantes imágenes del Paraíso en las que se la puede ver explicando a Dante distintos misterios del Paraíso. No hay que olvidar que Beatrice representa la Teología en la *Commedia* y que su función también es la de adoctrinar y enseñar al poeta aspectos nuevos de su fe, así como recordarle otros que había perdido al alejarse del camino correcto y hundirse en el pecado.

La función didáctica de Beatrice se refleja en las representaciones artísticas de un modo muy claro. Generalmente suele aparecer de pie mirando fijamente al poeta y, en ocasiones señalando hacia un lugar, que el espectador no puede ver, y que es donde se está desarrollando la acción por la que Dante ha preguntado. Algunos de estos ejemplos llegan de la mano de Carlo Muccioli o Vincenzo La Bella, ambos participantes del *Concorso Alinari*.

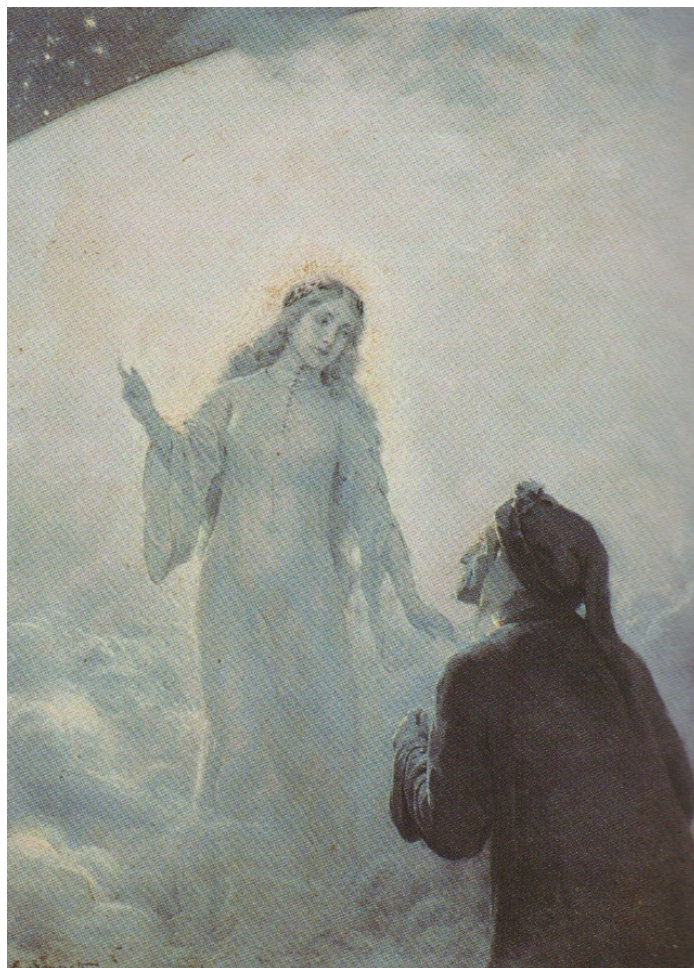


Imagen 157. Vincenzo La Bella, Imagen del canto IV del Paraíso, 1900, Roma.

Esta imagen hace alusión al primer cielo del Paraíso, La Luna. En él Beatrice resuelve dudas que tiene el poeta sobre los misterios del Cosmos. En esta primera esfera, el protagonismo de Beatrice es mayor, ya que Dante pisa por primera vez el Paraíso y deja atrás el Purgatorio y el Paraíso Terrenal, lo que le genera

innumerables dudas que tienen que ser resueltas y aclaradas por Beatrice. En este caso, la nueva guía de Dante, le explica por un lado, la verdadera causa de las manchas de la luna⁴⁴⁰ y por otro le describe el orden de todas las esferas celestes, lo que lleva a comentarle el carácter sagrado de los votos que supone un pacto con Dios.

Según Dante, siguiendo las enseñanzas de Averroes, las manchas de la luna estaban causadas por la diferente densidad de los cuerpos. Esta idea, provenía a su vez de Aristóteles. Beatrice, tras descartar esta teoría, se dispone a darle la solución correcta:

*Dentro dal ciel de la divina pace
si gira un corpo ne la cui virtute
l'esser di tutto suo contento giace.*

*Lo ciel seguente, c' ha tante vedute,
quell'esser parte per diverse essenze,
da lui distratte e da lui contenute.*

*Li altri giron per varie differenze
le distinzion che dentro da sé hanno
dispongono a lor fini e lor semenze.*

*Questi organi del mondo così vanno,
come tu vedi omai, di grado in grado,
che di sù prendono e di sotto fanno.*

*Riguarda bene omai sì com'io vado
per questo loco al vero che disiri,
sì che poi sappi sol tener lo guado.*

*Lo moto e la virtù d'i santi giri,
come dal fabbro l'arte del martello,
da' beati motor convien che spiri;*

*e 'l ciel cui tanti lumi fanno bello,
de la mente profonda che lui volve
prende l'image e fassene suggello.*

*E come l'alma dentro a vostra polve
per differenti membra e conformate
a diverse potenze si risolve,*

*così l'intelligenza sua bontate
moltiplicata per le stelle spiega,
girando sé sovra sua unitate.*

⁴⁴⁰ En la Edad Media se atribuía la culpa de las manchas de la luna a Caín.

*Virtù diversa fa diversa lega
col prezioso corpo ch'ella avviva,
nel qual, sì come vita in voi, si lega.*

*Per la natura lieta onde deriva,
la virtù mista per lo corpo luce
come letizia per pupilla viva.*

*Da essa vien ciò che da luce a luce
par differente, non da denso e raro;
essa è formal principio che produce,*

conforme a sua bontà, lo turbo e 'l chiaro"⁴⁴¹

Además, tras esta explicación Beatrice inculca a Dante otra valiosa lección en la que relaciona el lugar en el que se encuentran, el Cielo de la Luna donde encontrarán las almas que en vida abandonaron sus votos, ya fuese de forma voluntaria o involuntaria. En este sentido aconseja a Dante sobre cómo resistir las presiones para no doblegar la voluntad del alma, además de ensalzar el carácter sagrado de los votos:

*Parere ingiusta la nostra giustizia
ne li occhi d'i mortali, è argomento
di fede e non d'eretica nequizia.*

*Ma perché puote vostro accorgimento
ben penetrare a questa veritate,
come disiri, ti farò contento.*

*Se violenza è quando quel che pate
niente conferisce a quel che sforza,
non fuor quest'alme per essa scusate:*

*ché volontà, se non vuol, non s'ammorza,
ma fa come natura face in foco,
se mille volte violenza il torza.*

*Per che, s'ella si piega assai o poco,
segue la forza; e così queste fero
possendo rifuggir nel santo loco.*

*Se fosse stato lor volere intero,
come tenne Lorenzo in su la grada,
e fece Muzio a la sua man severo,*

*così l'avria ripinte per la strada
ond'eran tratte, come fuoro sciolte;
ma così salda voglia è troppo rada.*

⁴⁴¹ Par. II, vv.112-147.

*E per queste parole, se ricolte
l' hai come dei, è l'argomento casso
che t'avria fatto noia ancor più volte.*

*Ma or ti s'attraversa un altro passo
dinanzi a li occhi, tal che per te stesso
non usiresti: pria saresti lasso.*

*Io t' ho per certo ne la mente messo
ch'alma beata non poria mentire,
però ch'è sempre al primo vero appresso;*

*e poi potesti da Piccarda udire
che l'affezion del vel Costanza tenne;
sì ch'ella par qui meco contradire.*

*Molte fiate già, frate, addivenne
che, per fuggir periglio, contra grato
si fé di quel che far non si convenne;*

*come Almeone, che, di ciò pregato
dal padre suo, la propria madre spense,
per non perder pietà si fé spietato.*

*A questo punto voglio che tu pense
che la forza al voler si mischia, e fanno
sì che scusar non si posson l'offense.*

*Voglia assoluta non consente al danno;
ma consentevi in tanto in quanto teme,
se si ritrae, cadere in più affanno.*

*Però, quando Piccarda quello sprema,
de la voglia assoluta intende, e io
de l'altra; sì che ver diciamo insieme"⁴⁴²*

Estas enseñanzas, son un ejemplo del fundamental papel que tiene Beatrice en esta última cántica. Otro ejemplo de este tipo de representaciones en las que la musa de Dante lo alecciona sobre los misterios del Paraíso, ha sido representado por Carlo Muccioli en relación al canto XXVIII cuando ambos personajes se encuentran en el cielo del Primer Móvil.

⁴⁴² Par. IV, vv.67-114.



Imagen 158. Carlo Muccioli. Imagen del canto XXVIII del Paraíso, 1900, Roma.

En este momento Beatrice explica a Dante el orden celeste y el orden que rige el mundo, además de la jerarquía de los ángeles, una parte fundamental para comprender el Paraíso. Muccioli da importancia al momento realizando una composición protagonizada tan solo por Dante y Beatrice. Ella, se encuentra de pie en el centro de la composición, ataviada con vestiduras clásicas, y a diferencia del resto de autores le coloca una melena ondulada corta. Su mano derecha señala a los círculos que giran entorno de Dios y que están compuestos por ángeles. Dante, siempre en una tonalidad más oscura, va vestido con su característica indumentaria. Está de rodillas, junto a ella, y mira al cielo siguiendo las indicaciones de la dama.

Beatrice también cumple la función de acompañar a Dante en todo momento. Es una figura, casi maternal, pendiente del poeta y siempre representada junto a él. Esta función finaliza en el canto XXI cuando se marcha, sin previo aviso, a la tercera hilera de beatos, con una aureola de luz como corona, como más adelante se verá. Las representaciones artísticas relacionadas con esta tipología son, sin lugar a dudas, las más numerosas en las que parece Beatrice. Por poner un ejemplo, en la gran mayoría de ilustraciones realizadas por Gustave Doré aparece

siempre del mismo modo. Generalmente se la puede ver de pie, inmóvil junto a Dante, y observando la escena que se presenta.



Imagen 159. Gustave Doré, Imagen del canto XXXI del Paraíso, 1868, Estrasburgo.

Esta imagen de Gustave Doré es tan solo un ejemplo de la variedad de representaciones de las mismas características que se han realizado para la *Divina Commedia*. En este caso, Dante y Beatrice están ante la Cándida Rosa, lugar en el que están las almas de los mortales que alcanzaron la salvación.

Otro ejemplo llega de la mano del italiano Armando Spadini quien crea para el canto XXIV del Paraíso una composición en la que Dante aparece arrodillado frente a San Pedro mientras que Beatrice está relegada a un segundo plano observando la escena y acompañando a Dante. En este canto se produce una escena que se repetirá a lo largo de todo el Paraíso. Cuando San Pedro comienza a interrogar a Dante por su fe, este antes de contestar mira a Beatrice, quien le anima a hacerlo. Este detalle tiene una gran importancia ya que ante la pregunta de San Pedro, Dante duda si contestar o no, y es Beatrice quien le anima a hacerlo.



Imagen 160. Armando Spadini, Imagen del canto XXIV del Paraíso, 1900, Roma.

La última de las funciones de Beatrice en el Paraíso con respecto a Dante, y quizás la más importante, es la de ayudarlo a transportarlo de una esfera a otra. Beatrice tiene esta capacidad y la hace extensible a Dante para ayudarlo a moverse por los distintos cielos del Paraíso. La primera vez que Dante siente esta ascensión es al pasar del Paraíso Terrestre al Paraíso Celeste. El poeta observa expectante la belleza de Beatrice mientras que ella mantiene fija la mirada en el sol, acto que indica la naturaleza sobrehumana que ha adquirido Beatrice tras su muerte. Mientras Dante observa como se refleja la luz del sol en los ojos de su amada va ascendiendo al Paraíso. Pero esto sucede sin que el poeta casi se dé cuenta, solo es consciente cuando se lo revela Beatrice:

*Tu non se' in terra, sì come tu credi;
ma folgore, fuggendo il proprio sito,
non corse come tu ch'ad esso riedi*⁴⁴³

La ascensión de las esferas se puede reflejar artísticamente de dos formas: la primera es el momento previo a la ascensión en el que la protagonista principal de la escena es Beatrice que suele aparecer de pie mirando a lo alto. Dante permanece en un segundo plano y en ocasiones arrodillado esperando ascender con ella. Una de las representaciones que mejor ilustra este momento es el referido al canto I del Paraíso realizado por Ary Scheffer en 1851.

⁴⁴³ Paraíso, I, vv.91-93



Imagen 161. Ary Scheffer, *Dante y Beatrice*, 1851, Museum of Fine Arts, Boston.

En la imagen se puede apreciar a Beatrice mirando el cielo y con la mano derecha en el pecho. Si Dante no apareciese en la escena sería difícil no confundirla con una Santa, e incluso con la Virgen María, ya que tanto los rasgos como la escenografía son muy similares. El manto rojo ha sido sustituido por uno mucho más claro, probablemente para destacar con respecto a Dante que también viste de rojo. Al poeta lo encontramos en un segundo plano y en una altura inferior fijando su mirada en Beatrice. El artista coloca la imagen en un espacio ambiguo solamente caracterizado por una nubecilla sobre la que se posa Beatrice y una esfera situada en el fondo de la composición.

Sin embargo, el caso de Ary Scheffer no es el único existente de este tipo. Gustave Doré representó un momento de vital importancia en el canto XXI del Paraíso cuando Dante vuelve a fijar sus ojos en Beatrice para ascender al cielo de Saturno. Las características, en cuanto a la disposición de la composición, son similares a las que estaban presentes en la representación de Scheffer. Beatrice está de pie mirando al cielo y Dante junto a ella, en un segundo plano mirándola fijamente. Este caso, en concreto, tiene algo de particular. Beatrice y su sonrisa son elementos clásicos de estudio entre la crítica literaria dantesca, pero en este caso el rostro de Beatrice refleja bastante seriedad. La justificación a este hecho viene explicado por la propia Beatrice al comienzo del canto XXI:

*Già eran li occhi miei rifissi al volto
de la mia donna, e l'animo con essi,
e da ogne altro intento s'era tolto.*

*E quella non ridea; ma "S'io ridessi",
mi cominciò, "tu ti faresti quale
fu Semelè quando di cener fessi:*

*ché la bellezza mia, che per le scale
de l'eterno palazzo più s'accende,
com' hai veduto, quanto più si sale,*

*se non si temperasse, tanto splende,
che 'l tuo mortal potere, al suo fulgore,
sarebbe fronda che trono scoscende⁴⁴⁴.*

La potencia de la sonrisa de Beatrice es tan fuerte en este momento que un humano no la podría soportar y moriría abrasado por ella, de igual forma que le ocurrió a Sémele ante la aparición de Zeus en todo su esplendor.



Imagen 162. Gustave Doré, Imagen del canto XXI del Paraíso, 1868, Estrasburgo.

Se ha hablado de la doble representación artística de la que se sirvieron los artistas para contar la ascensión de las esferas. Tras observar dos ejemplos de la primera, se va a exponer a continuación la tipología más representada que cuenta con una larga tradición procedente de los primeros manuscritos iluminados de la *Commedia*. Dicha tipología es la de la ascensión propiamente dicha, Beatrice y Dante aparecen representados mientras se elevan por el Paraíso de una esfera a

⁴⁴⁴ Par. XXI, vv. 1-12.

otra desafiando cualquier ley física terrenal. En este modo de ascensión Beatrice suele encabezar el camino, ya que por un lado es ella quien lo provoca y por otro no hay que olvidar la función de guía que tiene en el Paraíso, hecho que suele quedar claro colocándola por delante del poeta.

El artista inglés William Dyce, dedicó un lienzo exclusivamente a la ascensión entre las esferas de Beatrice y Dante. El autor, situó por delante a Beatrice cogiendo de la mano al poeta e indicándole el camino a seguir. En esta ocasión, Dante parece un poco reacio a hacerlo, pareciendo incluso un poco forzado. El lienzo está sin terminar, pero se puede apreciar el rápido movimiento a través de los pliegues del vestido de Beatrice. La velocidad con la que tiene lugar este hecho es tal que Beatrice le dice a Dante al respecto que un rayo que cae desde lo alto del cielo hacia la tierra, es más lento que su ascensión hasta los cielos.



Imagen 163. William Dyce, *Dante y Beatrice*, William Doyce, Fecha desconocida, Aberdeen Art Gallery and Museums.

El ilustrador florentino Osvaldo Toffani ilustró también de un modo muy claro y preciso esta elevación a los cielos. Presentó la ascensión guiada por Beatrice que, al igual que Doyce, coge de la mano a Dante para guiarlo. Su mano izquierda indica el lugar al que se dirigen, sin embargo, el poeta no deja de fijar su mirada

en ella. Aquí también se puede apreciar la velocidad gracias al juego de pliegues. El rostro dulce de Beatrice, concentrado en guiar y conducir al poeta hacia el cielo de la Luna se asemeja a las distintas interpretaciones de santos que miran hacia el cielo. Como fondo de la composición Toffani colocó nubes, al igual que muchos otros autores que imaginaron de ese modo el cielo.



Imagen 164. Osvaldo Tofani, *Ascensión de Beatrice y Dante del Paraíso Terrestre al cielo de la Luna*.
Osvaldo Tofani, 1900, Roma.

El último ejemplo de representación de las ascensiones en el Paraíso protagonizadas por Dante y Beatrice, llega del artista italiano Amos Nattini. El autor presentó unas características similares a las de otros artistas, pero añadió unas perspectivas que hacen que las composiciones sean más llamativas. El contrapicado es utilizado por el autor en muchas partes del Paraíso. En esta escena, en concreto, se aprecia esa perspectiva en la que el espectador se sitúa en la parte inferior de la representación.

Dante y Beatrice se dirigen del sexto al séptimo cielo, lugar donde están las almas contemplativas y meditativas. Al poco de llegar se encuentran con el alma de San Pedro Damián, un Doctor de la Iglesia. La ascensión de Beatrice da la sensación de ser más ligera, mientras que Dante parece sorprendido por la escena y echa su

cuerpo hacia atrás para intentar frenar. El control de la situación está totalmente gobernado por Beatrice como guía del poeta en el Paraíso.



Imagen 165. Amos Nattini, Imagen del canto XXI del Paraíso, 1921, Milán.

En otros casos los artistas representan a Beatrice y Dante flotando por el Paraíso, sin embargo, no se están trasladando de un lugar a otro, sino que los propios pintores interpretan de ese modo el Paraíso, como un lugar donde casi no se camina y eternamente aparecen levitando.

Uno de esos artistas es William Blake, quien a través de dos de las diez representaciones que realizó del Paraíso representó a los personajes flotando en los cielos de los planetas de esta tercera cántica. En la primera de estas imágenes, se puede observar cómo Beatrice y Dante aparecen flotando frente a San Pedro, al que se puede reconocer por las llaves que sostiene en su mano derecha. La obra está inacabada, ya que Blake falleció antes de terminar toda la serie, pero aun así son apreciables las figuras de Dante y Beatrice en la parte inferior de la composición. Beatrice le muestra al poeta la figura de San Pedro mientras flotan por el Paraíso.



Imagen 166. William Blake, *San Pedro, Beatrice y Dante*, 1824-1827, National Gallery of Victoria, Melbourne.

En el texto, el poeta nos indica que primero San Pedro y más tarde también San Juan, flotaban y daban vueltas alrededor de Beatrice. Sin embargo, Blake imagina que también Dante y Beatrice siguen volando en el etéreo Paraíso.

Esta imagen se repite de nuevo en la que sigue a la anterior y tiene una estructura similar. En este caso la figura de Beatrice a penas se aprecia porque es la única que no está coloreada y está situada en el lado derecho de la composición.



Imagen 167. William Blake, *San Pedro, San Juan, Beatrice y Dante*, 1824-1827, National Gallery of Victoria, Melbourne.

También Francesco Scaramuzza utilizó este recurso para sus representaciones del Paraíso. Dante y Beatrice suelen aparecer flotando en la mayoría de sus ilustraciones, y cuando no lo están, aparecen apoyados en nubes.

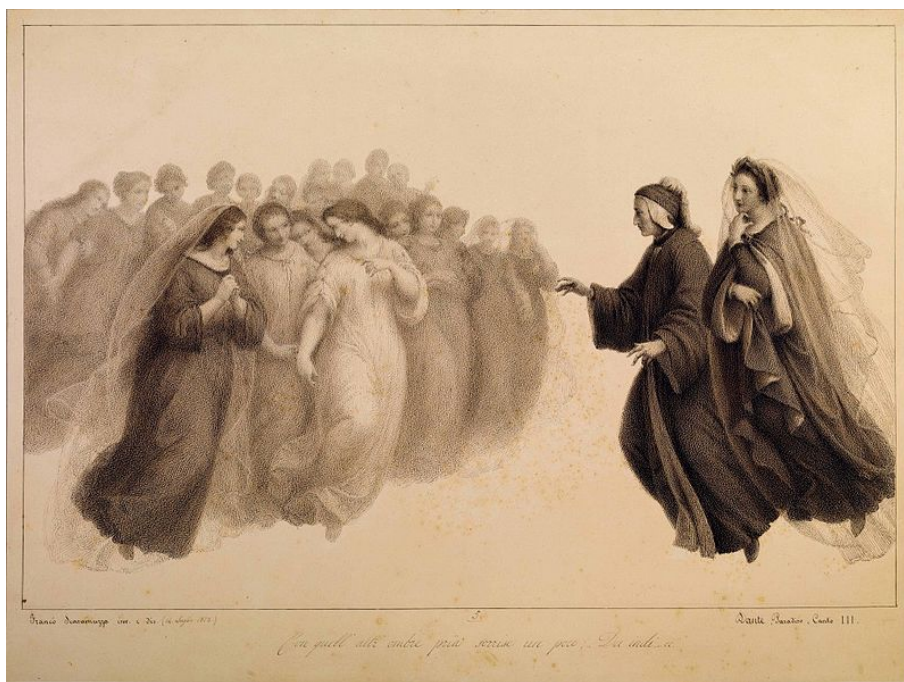


Imagen 168. Francesco Scaramuzza, *Dante y Beatrice encuentran a Piccarda Donati y Costanza d'Altavilla*, 1838-1876, Roma.

En esta ocasión, el artista recurre al movimiento y dinamismo de las telas para crear el efecto de levitación. El vuelo de los personajes queda naturalizado y no forzado, como en la representación de Nattini.

2.3 Otras representaciones artísticas inspiradas en Beatrice

Existe un tercer grupo de representaciones que no están directamente ligadas o inspiradas ni a la *Vita Nuova* ni a la *Divina Commedia*. Dichas imágenes son el resultado de la imaginación de muchos artistas que no dudaron en representar a la musa del poeta en un contexto diferente a los que se han visto en los dos puntos anteriores. Este grupo no sigue una línea lógica que relacione unas obras con otras, ya que cada uno de los autores siguió una vía representativa diferente.

2.3.1 La *Beata Beatrix*

La obra *Beata Beatrix* de Dante Gabriel Rossetti, es sin lugar a dudas, uno de estos ejemplos y quizás es la imagen de Beatrice que mayor proyección y fama ha tenido aún sin pertenecer directamente a una serie del *libello* o la *Commedia*.

Concretamente alude al capítulo XXVIII de la *Vita Nova* donde Dante narra el momento en el cual:

lo segnore della giustizia chiamoe questa gentilissima a gloriare sotto la insegna di quella Regina benedetta virgo Maria, lo cui nome fue in grandissima reverenzia ne le parole di questa Beatrice beata.

Añadiéndole el adjetivo de beata, Dante, no hace más que revelar el destino que le espera a Beatrice entre los bienaventurados, destino al que, por otro lado, estaba predestinada a través de su nombre. Rossetti, en una carta dirigida a William Graham, le explica que su idea no es representar la muerte en sí de Beatrice, sino crear un ideal del sujeto simbolizado a través de un trance o una trasfiguración espiritual⁴⁴⁵.

Toda la imagen está envuelta de una atmósfera onírica donde los colores atenuados y difuminados entre sí acentúan esa carga misteriosa y espiritual. Este cambio de estilo del autor, que no se encuentra en ninguna otra de sus obras, probablemente se deba al suicidio de su esposa, Elizabeth Siddal. De hecho, Rossetti inició esta pintura el mismo año de su fallecimiento, en 1862, pero lo abandonó al poco tiempo. Fue en 1864 cuando el artista realmente se enfrentó a él, aunque no lo terminara hasta 1870. Aunque, bien es cierto que, en las sucesivas copias que realizó, siempre por encargo, el parecido disminuye bastante. Es muy complicado hablar de esta obra y su significado sin hacerlo de la vida personal del propio Rossetti. En esta pintura se sobreponen en un mismo plano aspectos de la vida personal del artista bajo un fondo ligado a la *Vita Nova* de Dante.

De esta misma pintura, el autor realizó cinco copias, además de una gran cantidad de bocetos y estudios preparatorios. En todos ellos se representa de forma, casi idéntica, a Beatrice Portinari con el rostro de Elizabeth Siddal en posición orante y vestida de verde y rojo. Aunque tenga los párpados cerrados es consciente del nuevo mundo al que va a ser transportada, tal y como el propio poeta indica en los últimos versos de la *Vita Nova*:

*Quella benedetta Beatrice, a la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui qui est per omnia secula benedictus*⁴⁴⁶

Un ave aureolada de color carmín, como mensajera de la muerte⁴⁴⁷, deja caer entre las mano de Beatrice una amapola o adormidera, muy apreciada en la antigüedad por el opio que se extraía de sus cabezuelas. Esta flor, símbolo del renacimiento, está relacionada con la diosa Ceres y con el dios del sueño Morfeo. También está asociada a la brevedad de la vida, por ello en muchas ocasiones se solía poner junto a las tumbas de niños, y en este caso alude a la corta vida de la dama. Beatrice, en esta representación, aún es una figura terrena, sin embargo el

⁴⁴⁵ PESCE, Veronica, 2015, p.213.

⁴⁴⁶ ALIGHIERI, Dante, 2003, p. 428.

⁴⁴⁷ PESCE, Veronica, 2015, p.213.

ave le concede la espiritualización necesaria para considerarla bienaventurada. Todos los símbolos religiosos que aparecen en las obras de Rossetti precedentes se convierten en este momento en elementos presimbolistas.

Otro de los elementos simbólicos más importantes de la obra es, sin lugar a dudas, el reloj solar marcando las nueve, que ya había aparecido en otras composiciones de Rossetti como *Dantis Amor*. A espaldas de Beatrice se puede distinguir claramente un puente, podría ser el *Ponte Vecchio*, aludiendo a la ciudad viuda de Florencia. Sin embargo, se ha especulado también que para conferir todavía más un aspecto autobiográfico, Rossetti podría haber representado el *Battersea Bridge* de Londres.

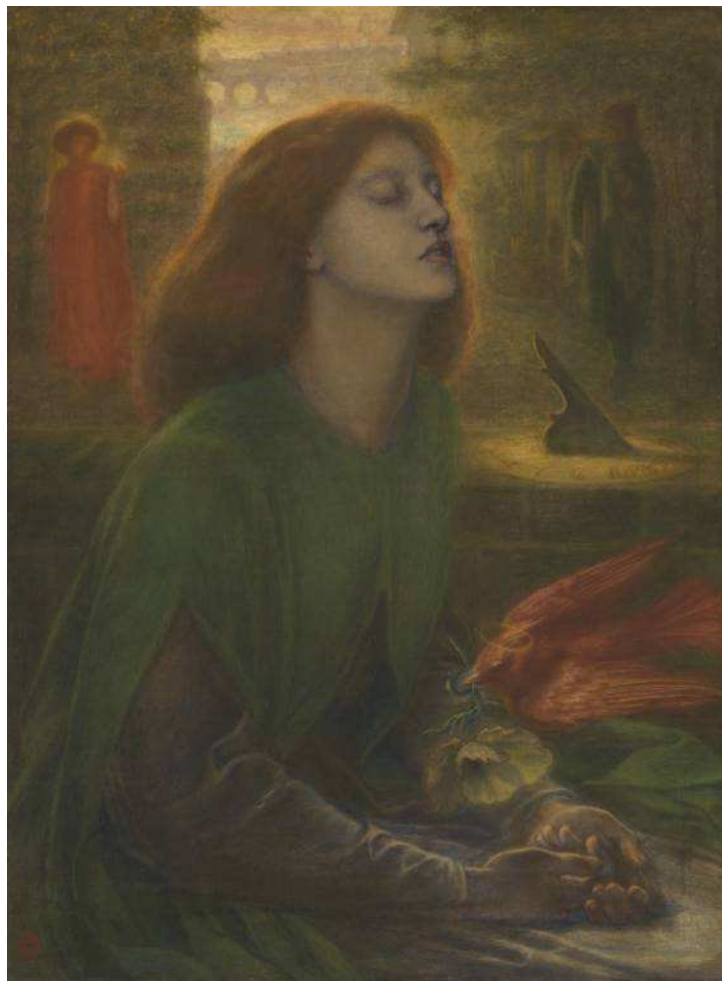


Imagen 169. Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, 1864-1870, Tate Gallery, Londres.

Entre el plano principal donde se encuentra Beatrice y el fondo que representa la ciudad, se aprecian dos figuras que se cruzan solitarias por la calle. La de la izquierda representa a Amor, vestido de rojo, y la de la derecha a Dante. El dominio de los colores rojizos en toda la obra no hace más que acentuar el carácter de muerte y pasión humana ayudado por otros elementos simbólicos de la vida y el tiempo terreno como el pozo y el árbol florido.

En 1872, Rossetti, realizó una segunda copia a la que añadió una predela donde se representa el encuentro de Dante y Beatrice en el Purgatorio. Al fondo un grupo de mujeres tocan instrumentos musicales mientras que palomas blancas echan a volar.



Imagen 170. Dante Gabriel Rossetti, Beata Beatrix, 1871-1872, *The Art Institute of Chicago*.

En la cornisa se leen frases extraídas claramente de la *Vita Nova* y que hacen referencia tanto a la muerte de Beatrice como a la aparición de esta en el Purgatorio: “Jun. Die 9 Anno 1290. Quomo Sedet Sola Civitas”⁴⁴⁸ y en la predela “Mart. Die 31. Anno 1300, Vieni sposa de Libano”⁴⁴⁹. La composición es exactamente la misma que la del original de 1864, pero el estilo es más tardío. También aparece grabado 31 de Marzo de 1300, fecha en la que, siguiendo el calendario de la *Divina Commedia*, Dante y Beatrice se encontraron en lo alto del Monte Purgatorio, en el Paraíso Terrenal.

⁴⁴⁸ Esta inscripción ya la habíamos visto con anterioridad en “El saludo de Dante a Beatrice”

⁴⁴⁹ Palabras que encontramos en el Purgatorio y que Dante toma de “El cantar de los cantares” El hecho de que llame a Beatrice “esposa del Libano” la relaciona con la esposa de Cristo



Imagen 171. Estudio para la predela de *Beata Beatrix*, 1872, Auckland City Art Gallery.

2.3.2 Beatrice santificada junto a otras musas

Después de ver todas las representaciones artísticas relacionadas con Beatrice, queda claro que la musa del poeta a partir del siglo XIX se convirtió en un tema muy importante y recurrente en la representación artística. Una característica perdurable a la cual se vincula Beatrice, es a su comparativa con una santa del Paraíso. Es por ello, que la mayoría de los artistas, sobre todo a partir de su aparición en el Paraíso Terrenal, la han representado de este modo.

Beatrice, poco a poco, se fue convirtiendo en un tema de cabecera en la representación dantesca, al igual que otros pasajes como el protagonizado por Paolo y Francesca. La independencia de la imagen Beatrice del texto, solía tener unas claras referencias a la iconografía cristiana tradicional, tal y como se aprecia en la siguiente obra del francés Louis Boulanger. Es una litografía muy curiosa que no hace más que alimentar el mito de la musa de Dante, en este caso acompañada por Laura, la musa de Petrarca y Orsolina, musa de Ariosto. Beatrice está en el centro de la composición y una vez más se asocia a la Virgen María. Aparece sobre un trono mirando al cielo y rodeada de ángeles, cada uno de los cuales sostiene una leyenda con el nombre del poeta que inspiró. El autor eleva a Beatrice y la sitúa en un estamento mayor, lo que le da protagonismo y hace que Laura y Orsolina queden en un segundo plano y hagan la función de acompañamiento más que otra cosa.



Imagen 172. Louis Boulanger, *Tres amores poéticos*, 1840 Musée des Augustins, Toulouse.

2.3.3 Retratos de Beatrice

No existen retratos de Beatrice realizados en su contemporaneidad, ni tampoco ninguna descripción física que diese pistas a los artistas para representarla de forma fidedigna, así que cada uno de ellos la representó a su modo, según su propio estilo e ideal de belleza. Uno de los retratos más tempranos fue creado por William Dyce en 1859. Dyce, lo pintó por petición del primer ministro William Gladstone, gran admirador de Dante⁴⁵⁰. El artista imaginó a Beatrice como una mujer joven ataviada con un vestido simple blanco y coronada con jazmines. Es curioso observar cómo no la ha coronado con olivo como generalmente se hacía, para recordar su aparición en el Paraíso Terrenal. Esta pintura emula los retratos renacentistas que se hacían de las damas, aunque también tiene cierta influencia de las pinturas de los nazarenos que, en varias ocasiones, coronaban a las damas con jazmín.

⁴⁵⁰ Para conocer más sobre la admiración de William Gladstone a Dante: ISBA, Anne. *Gladstone and Dante: Victorian Statesman*, Londres: *Medieval Poet Royal Historical Society Studies in History New Series*, 2006.

Debido a su iconografía casi minimalista, en este caso, se despoja a Beatrice de todos los signos y símbolos que recuerdan al espectador su función teológica o su condición sobrehumana en la *Commedia*. Solamente se la puede identificar por el título de la obra. Es curioso conocer que la modelo que hizo de Beatrice en este caso, fue una prostituta que conocía a Dyce y a quien pidió que posase para él⁴⁵¹.



Imagen 173. William Dyce, *Beatrice*, 1859, Aberdeen Art Gallery.

Como no podía ser de otro modo, Dante Gabriel Rossetti también dedicó parte de su obra a retratar a su Beatrice ideal. Quizás estos retratos hayan podido pasar desapercibidos al espectador, ya que a pesar de tener una calidad óptima, quedan en un segundo plano al lado del resto de representaciones que gozan mucho más de un simbolismo dantesco. Los retratos más significativos los realizó después de la muerte de Elisabeth Siddal y tenían como modelo a Jane Burden. Los dos primeros, datan de fechas similares y son muy parecidos, tan solo existen algunas variantes en lo que a la gama de colores se refiere y algún que otro detalle.

El primero de ellos, data de 1869, y aparece Jane Burden como Beatrice con el cabello recogido y decorado con una cinta semitransparente, mirando al infinito y con las manos entrecruzadas en el pecho. Es una imagen triste y melancólica de Beatrice. En la parte superior izquierda aparece una leyenda con el poema de la

⁴⁵¹ STRAUB, Julia, 2009, p. 27.

Vita Nova, Tanto gentile. En esta primera versión, Rossetti decidió pintar los labios de Beatrice de color carmín para resaltar parte de su sensualidad, junto con el hecho de mostrar el cuello largo desnudo.



Imagen 174. Dante Gabriel Rossetti, *Beatrice*, 1869, colección privada.

La segunda de las representaciones es prácticamente igual a la primera. Su fecha de realización comprende desde 1869 a 1872, y varía la técnica, en este caso ya no es un óleo sino una acuarela. La gama cromática también cambia y se ha decantado, en esta ocasión, por los tonos azulados y suaves, lo que da la sensación de ser una imagen mucho más tranquila. Beatrice ya no lleva los labios pintados, lo que hace que la atención del espectador se disperse por toda la obra. La postura es la misma, así como el resto de detalles, incluido el poema y la vegetación. Su gesto parece más serio y triste que en el anterior.



Imagen 175. Dante Gabriel Rossetti, *Beatrice*, 1869-1872, ubicación desconocida.

El tercero de los retratos data de 1879, y es una variación de los dos anteriores, aunque con un plano reducido al rostro. Se aprecia con claridad en la parte superior izquierda el monograma de Rossetti, así como el año de ejecución. En la parte posterior de la obra aparece la inscripción *Tanto gentile e onesta pare* extraída una vez más de la *Vita Nova*. En este caso, Rossetti se declinó por las tonalidades verdosas, al igual que en la versión de 1869, que conjugaba muy bien con el cabello y los ojos de Jane. La sobriedad de la representación tan solo se rompe con el broche del pelo de forma circular que aparece en numerosas obras del mismo autor como *Monna Vanna* (1866), *Joli Coeur* (1867), *La Mandolinata* (1869) o *La Gloria de la Pradera* (1872), entre otras.



Imagen 176. Dante Gabriel Rossetti, *Beatrice*, 1879, The Butler Institute of American Art, Youngstown (Ohio)

Una de las pintoras que más ha representado a Beatrice ha sido Marie Spartali Stillman, quien tenía estrechos vínculos con los componentes de la Hermandad Prerrafaelitas y con los que compartía tanto la temática de sus obras, como las preferencias estilísticas de las cuales se puede destacar el uso de los colores brillantes, así como la preferencia por la inspiración de las tradiciones literarias y mitológicas. Marie Spartali Stillman imaginó a una Beatrice rodeada por rosas símbolo de amor y pasión. Es una imagen dulce, en la que Beatrice, pensativa mira al infinito en una pausa de su lectura. Stillman desarrolló su propio estilo generando una visión de la mujer culta. Para ella, Beatrice ya no era un mero icono visual y sensual como había sido representada en muchas obras de sus compañeros masculinos, Stillman dejó de lado las largas melenas, joyas valiosas, vestimentas lujosas y labios gruesos, rojos y sugerentes.

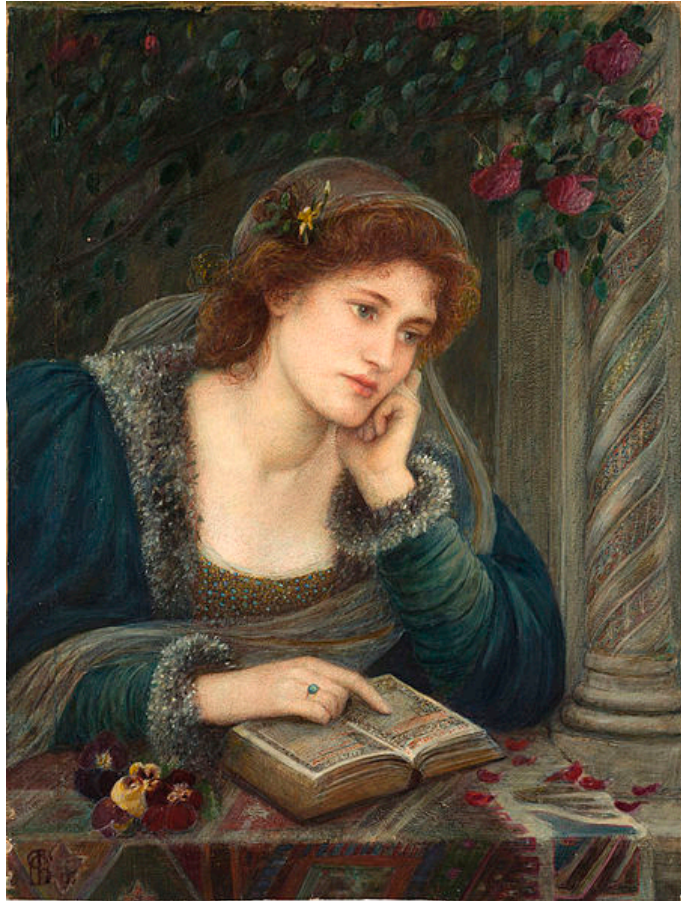


Imagen 177. Marie Spartali Stillman, *Beatrice*, 1895, Delaware Art Museum, Londres.

La Beatrice imaginada por Stillman no se la identifica por su sensualidad o su físico, sino por sus gestos y los objetos que la rodean que dan pistas de un análisis psicológico del personaje. El recurso del libro no es novedoso en esta obra, sino que la artista lo utilizó en infinidad de obras para recalcar su nuevo modelo de mujer. Algunos de estos ejemplos son: *Convento de Lirio* (1891) o *Sonetos de amor* (1894).

La francesa Élisabeth Sonrel no se limitó a componer el tríptico en el que representaba el encuentro de Dante y Beatrice de niños, el saludo a los dieciocho años y el episodio en el Paraíso Terrenal, sino que también realizó un retrato de la musa de Dante. Dicha composición no está tampoco fechada, pero por su temática puede deducirse que la artista la realizó tras su etapa italiana en la que cambió de registro temático y optó por la representación de leyendas y literatura de origen medieval. El retrato está realizado de forma muy detallista y delicada. Hay un cambio de registro con respecto a la Beatrice que había realizado para el tríptico ya mencionado. En este caso, la musa del poeta aparece con un color de pelo y ojos oscuros bastante intensos. Dicha intensidad se refleja claramente en la profundidad de sus ojos que llaman la atención del espectador por su color y su brillo. El vestido de influencia medieval, está manejado de forma muy

específica y los detalles de los pliegues, así como de la decoración dorada son elementos muy bien tratados en la obra. El personaje aparece sujetando un ramillete de azucenas naranjas, algo inusual en las representaciones de Beatrice, a quien generalmente se la encuentra vinculada a los lirios blancos, el olivo e incluso el jazmín, como en la obra de William Dyce.



Imagen 178. Élisabeth Sonrel, *Retrato de Beatrice*, fecha y ubicación desconocida.

Aunque si hay un retrato de Beatrice que llama enormemente la atención tanto por su colorido, como por su cambio de estilo es el realizado en 1897 por el artista francés Odilon Redon, quien utilizó colores llamativos como el amarillo y el rojo para mostrar el rostro de Beatrice. El artista francés, en contraposición a la corriente impresionista imperante en el siglo XIX, se decantó por un retrato sencillo basado en la simplificación de elementos. En esta ocasión, la línea es fundamental en el contorno del busto de Beatrice, mientras que el fondo es mucho más abstracto. Representó una imagen de la musa del poeta muy delicada y sencilla. Beatrice aparece de perfil con el rostro mirando hacia el suelo y coronada por flores. Su figura parece estar casi desnuda y utiliza el juego de claroscuro para matizar algunas partes de la anatomía. El fondo, adquiere un color predominantemente azul teñido de rojo, en algunos casos, para representar montañas y algunas nubes.

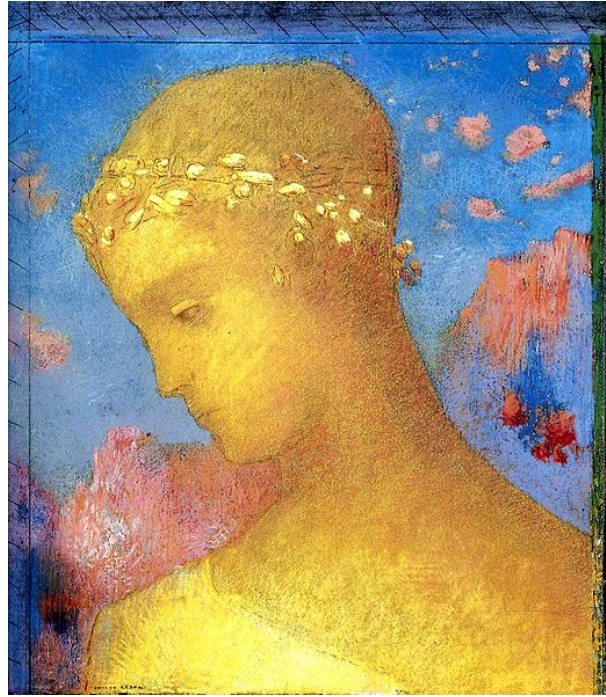


Imagen 179. Odilon Redon, *Beatrice*, 1885, Colección privada.

De esta misma composición hizo varias versiones, quizás la más representativa es la litografía realizada en 1897, con una estructura idéntica, aunque con una atenuación notable del colorido. Esta degradación permite apreciar mucho mejor el fondo que en la imagen anterior, aunque la composición es idéntica.

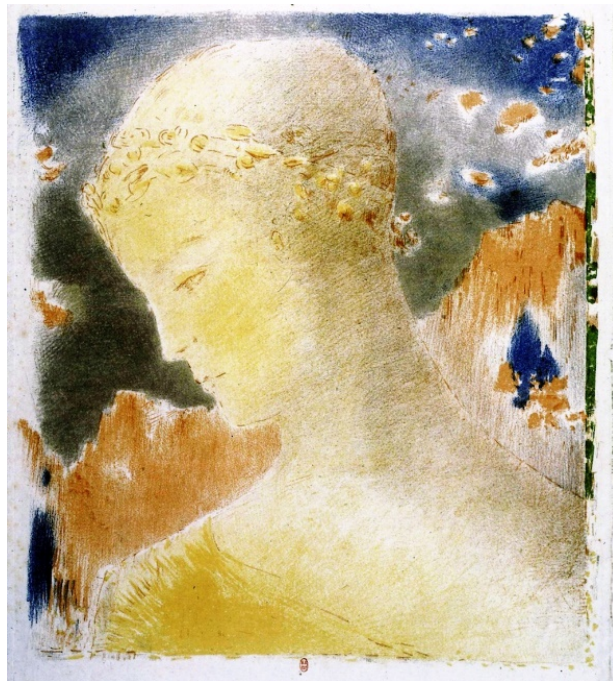


Imagen 180. Odilon Redon, *Beatrice*, 1897, Biblioteca Nacional de Francia.

El artista, fuera del periodo que nos ocupa también realizó una composición en la que aparecían los rostros de Dante y Beatrice confrontados, con los ojos cerrados y con un fondo un tanto abstracto que recuerda a estos primeros retratos de Beatrice.

Con motivo del *Concorso Alinari*, muchos fueron los artistas que representaron a Beatrice. Pero, Giovanni Costetti aporta una singular imagen de Beatrice de inspiración renacentista. El autor representó el rostro de la musa del poeta de perfil en el interior de un tondo. La influencia renacentista está clara en cuanto a la disposición del retrato, así como el fondo que puede recordar ligeramente al que se encuentra por detrás de archiconocida *Gioconda* de Leonardo Da Vinci. Beatrice lleva el pelo suelto y se deja caer por los hombros y su gesto es regio y serio. Alrededor del tondo, el artista ha dibujado un marco con decoración vegetal con la inscripción *Beatrice Portinari*.



Imagen 181. Giovanni Costetti, *Beatrice Portinari*, 1900, Roma.



Cuarta Parte



1. CONCLUSIONI

Dopo il percorso compiuto lungo il poema visuale creato da Dante e da tutti gli artisti citati è arrivato finalmente il momento di trarre le conclusioni dell'analisi e della descrizione delle opere d'arte menzionate. L'obiettivo principale della mia tesi era quello di avvicinarmi e illustrare l'iconografia di Beatrice Portinari nelle espressioni artistiche dal 1800 al 1921 ispirate dalle due principali opere poetiche dell'Alighieri: *Vita Nova* e *Divina Commedia*. Attraverso tutte queste pagine ho cercato, partendo da innumerevoli opere artistiche, di dettagliare il più possibile gli aspetti caratteristici della rappresentazione iconografica di Beatrice.

Quando iniziai la mia ricerca per realizzare questa tesi, visto che esisteva un gran numero di raffigurazioni artistiche della *Commedia*, presupposi erroneamente che l'iconografia relativa alla Beatrice di quest'opera fosse più abbondante di quella della Beatrice del *libello*, non avendone reperito raffigurazioni anteriori al XIX secolo. Ma progredendo nella ricerca mi resi conto che le opere d'arte relative alla Beatrice della *Vita Nova* erano molto più abbondanti di quelle relative alla *Commedia*. Ciò si spiega proprio perché Dante nel caso della *Vita Nova* elevò Beatrice a protagonista assoluta della sua opera giovanile, per cui è normale che la relativa iconografia si centri sulla donna: gli altri personaggi del *libello* sono figure secondarie, come lo è anche lo stesso Dante che, nonostante riporti in prima persona le proprie vicissitudini giovanili, dà a intendere che ogni sentimento provato, ogni azione compiuta ha origine o deriva da Beatrice. Alla morte della sua musa Dante la trasforma in una santa: descrivendone la fine, allo stesso modo di come seppero fare i grandi autori classici con i loro eroi, la rende immortale. Così la ricerca di Dante del femminile eterno ha la sua realizzazione nella *Divina Commedia*, in cui Beatrice diviene immortale.

Il cambiamento da *donna angelicata* o *donna gentile* a eroina immortale avviene anche nell'espressione artistica. Lungo il passaggio nei tre mondi dell'aldilà raffigurati nella *Divina Commedia* il poeta incontra una moltitudine di importanti personaggi storici, mitologici o politici che popolano i versi dell'opera: uomini e donne la cui fama in vita sminuisce in qualche modo il protagonismo di Beatrice, figura centrale, essere divino e immortale, invece, della *Vita Nova*; costei diventerebbe allora un personaggio in più della *Divina Commedia*, se Dante non intervenisse dotandola di uno speciale protagonismo, evidente negli ultimi canti del Purgatorio, in cui ne descrive l'apparizione e il trionfo nel Paradiso.

Le apparizioni di Beatrice nella *Divina Commedia* e quindi nell'arte figurativa sono più numerose, ma variano meno: nell'opera la donna condivide il protagonismo con altri importanti personaggi, come per esempio Virgilio. Lungo tutto il poema appare solo per un momento, e sempre come ricordo, nell'Inferno. Più avanti compare nel Purgatorio, ma è solo nel paradiso che acquisisce un ruolo preminente, anche se deve cederne una parte a Dante, che a lei s'appoggia per salire attraverso le sfere celesti: si potrebbe allora affermare che diviene la di lui serva per poter ottenere il proprio trionfo nel Paradiso. Tali raffigurazioni paradisiache sono spesso ripetitive: in nessuna di queste Beatrice ne è protagonista assoluta, tranne quando si rivolge al poeta per spiegargli concetti divini o filosofici e aiutarlo ad attraversare le sfere celesti. Da ciò ne consegue che la maggior parte degli artisti che la ritraggono riducono le sue apparizioni alla scena della processione nel Paradiso Terrestre e a quelle in cui Dante ascende fra le sfere celesti, senza riferirsi invece, nella maggior parte dei casi, alla discesa all'Inferno, episodio secondo me fondamentale per rafforzare la simbologia fra lei e Cristo.

Senza dubbio il momento più rappresentativo di Beatrice nella *Divina Commedia*, ripreso da molteplici raffigurazioni artistiche, è il proprio trionfo, l'apparizione dietro alla lunga processione nel Paradiso Terrestre: apparizione trionfale che acquista addirittura maggior trascendenza di quella di Cristo o della Vergine. Negli ultimi canti del Purgatorio Dante crea una scenografia degna di un'opera teatrale, che prelude all'arrivo dell'amata defunta, convertitasi in una beata illuminata dalla grazia divina e arricchitasi di maggior sapienza dopo la sua morte. Nell'iconografia corrispondente, allora, la Beatrice della *Divina Commedia* è quasi sempre in compagnia di altri personaggi, fra cui soprattutto Dante, anche se costui riserva all'arrivo di Beatrice un momento esclusivo, di grande importanza; momento che viene sempre rappresentato nelle grandi serie d'illustrazioni della *Divina Commedia* e che gli artisti hanno saputo riconoscere perfettamente, concentrandolo nell'iconografia del trionfo di Beatrice.

Dunque il protagonismo di Beatrice nel mondo artistico è maggiore nella *Vita Nova* che non nella *Divina Commedia*, nonostante ci siano più raffigurazioni artistiche relative a quest'ultima. Probabilmente ciò è dovuto al fatto che nel XIX secolo il libello rappresentasse molto meglio l'ideale romantico, che si estese anche al XX. A ciò si aggiunga che gli illustratori della *Commedia* impiegarono un repertorio di raffigurazioni limitato e condizionato dai vari mecenati o propulsori del progetto artistico, per cui l'apparizione di Beatrice nell'Inferno o in altri momenti in cui appariva come protagonista furono trascurati e sostituiti da altri di maggior forza simbolica. Inoltre quando si creavano opere d'arte ispirate alla *Divina Commedia*, sia pittoriche sia scultoriche, non associate ad alcuna edizione,

Beatrice non era quasi mai personaggio unico dell'opera, ma era raffigurata di solito insieme a Dante, cosa che invece non accade nelle opere relative alla *Vita Nova*, in cui la donna è protagonista assoluta.

Un altro obiettivo di questo mio lavoro è stato quello di realizzare nelle due opere in questione l'individuazione delle tre modalità differenti di raffigurazione a cui Beatrice è soggetta. Non bisogna dimenticare che quando Dante scrisse la *Vita Nova* Beatrice era già deceduta, quindi tutto quello che il poeta narrò lo ricavò dai propri ricordi, che hanno dato adito a tre modi differenti di raffigurazione: quello dei ricordi dei momenti reali, dei momenti onirici e dei momenti divini. Facile è associare il primo con la prima metà della *Vita Nova*, perché Beatrice è ancora viva, passeggia per le strade di Firenze, va in chiesa, è in compagnia di amiche, ecc.; per il secondo, la raffigurazione dei momenti onirici, si fa riferimento alle visioni di Dante nella *Vita Nova*, in cui in genere gli si annuncia la morte della donna: la relativa tipologia è a cavallo fra il mondo reale e quello dell'aldilà, poiché Beatrice non è ancora morta ma se ne preannuncia già vicina la fine prematura; l'ultimo, corrispondente alla terza tipologia, si riferisce ai capitoli conclusivi della *Vita Nova* e a tutti i momenti in cui Beatrice appare nella *Divina Commedia*: in quest'ultimo tipo raffigurativo Beatrice viene santificata impiegando elementi di simbologia cristiana più che ricordi personali dell'autore; se ne ha la conferma nella descrizione della processione nel Paradiso Terrestre che la precede: lì compaiono numerosi personaggi legati all'ambito dell'esegesi biblica.

Ogni tipologia raffigurativa si basa tanto sulle descrizioni del poeta quanto sull'apporto personale di ogni artista, come si è potuto riscontrare nell'analisi della configurazione dell'immagine di Beatrice nelle opere artistiche corrispondenti. Di solito nelle raffigurazioni del primo tipo è facile ritrovarla vestita di rosso (nel primo incontro), o di bianco (nel saluto), oppure mentre passeggia per Firenze e, di norma, in compagnia. In tutti questi casi Beatrice viene raffigurata come una donna giovane, bella, delicata, onesta e casta; ma quando si passa a raffigurare l'universo onirico della mente di Dante la musa del poeta cambia notevolmente e si trasforma di solito in un oggetto del dolore, poiché viene rappresentata o addormentata o morta. Sia in un caso che nell'altro sarà sempre in compagnia di Amore, che rivolgendosi al poeta lo guiderà e gli spiegherà ciò che sta avvenendo. Inoltre nel sogno che Dante fa di Beatrice addormentata nelle braccia di Amore, costei acquisisce un che di erotico e presenta un aspetto più sensuale, poiché è seminuda, coperta unicamente da un drappo. Infine, nella terza tipologia rappresentativa, Beatrice viene posta a un gradino più alto, acquistando una dimensione sovrumana, divina, in cui anche il suo carattere cambierà: se nelle precedenti tipologie quasi non proferisce parola,

in questa invece si esprime come un essere superiore che discende all'inferno per conferire con Virgilio; anzi, va oltre quando si manifesta a Dante nel Paradiso Terrestre e lo biasima per i peccati da lui commessi. E ne cambia anche la tipologia raffigurativa corrispondente, venendo a coincidere con l'iconografia tradizionale di alcune sante cristiane: coronata d'olivo, con indosso un manto, con il capo velato. Di solito, inoltre, le raffigurazioni in cui ascende alle sfere celesti o ai cieli sono simili ad alcune relative al cristianesimo, come rassomigliano alle tipiche immagini della Madonna, anch'essa circondata e sostenuta da esseri divini, anche quelle in cui Beatrice appare circondata da angeli e fiori sulla cima del Monte del Purgatorio.

Del resto a conclusione di questo processo di ricerca è utile ricordare che la configurazione dell'iconografia di Beatrice Portinari viene definita nel XIX secolo sia perché è quando nascono le prime rappresentazioni artistiche della *Vita Nova*, sia perché diversi movimenti artistici, ispirandosi a Dante, recuperano miti medievali. A tal proposito è importante ricordare il pittore Dante Gabriel Rossetti, che arrivò a diffondere la figura di Beatrice tanto da creare una nuova musa per l'arte europea: di fatto abbiamo già accennato all'intensa ricerca del pittore inglese di un proprio stile artistico dettato dalla conoscenza dei versi dell'Alighieri, e potremmo anche aggiungere che il confronto fra le biografie dei due artisti è inevitabile: nel caso di Rossetti l'idea fissa su Beatrice potrebbe essere spiegata dalla funesta morte della moglie trasformata nella nuova Beatrice, figura da costui riprodotta in molteplici modelli a cui se ne sarebbero aggiunti altri, come ci risulta dall'osservazione realizzata. Ma se Rossetti fu il propulsore della configurazione dell'effigie di Beatrice, nondimeno vanno dimenticati tutti gli artisti che lo seguirono e crearono numerose rappresentazioni della Beatrice dantesca, figura principale delle loro opere.

Nel XX secolo si sono continuate ad avere numerose pubblicazioni della *Vita Nova* corredate da diverse illustrazioni, di cui forse le più rilevanti sono quelle di Vittorio Grassi, perché praticamente tutte sono incentrate sulla figura di Beatrice, arrivando costui a raffigurare episodi narrati nel *libello* che non hanno mai avuto una tradizione raffigurativa comune, come per esempio la Beatrice piangente per la morte del padre Folco. Purtroppo però tipologie come questa non hanno avuto la fortuna di essere tramandate fino ai giorni nostri, anche se è importante evidenziare alcune attuali edizioni illustrate della *Vita Nova* che continuano a esaltare la figura di Beatrice, quali quella illustrata da Alberto Sughi o la *Vita Nova* illustrata interamente da Edi Brancolini, Danilo Fusi, Gerico e Impero Nigiani: quest'ultima contenente in particolare magnifiche illustrazioni innovative che trasformano completamente l'ortodossia artistica della *Vita Nova*, concentrandosi esclusivamente su differenti raffigurazioni del volto e degli occhi di Beatrice, che

mutano col mutare della narrazione. Tali illustrazioni mostrano anche il costante dolore di Dante e, cosa finora mai avvenuta, offrono interpretazioni della figura di Amore come viene descritto nei diversi poemi.

Il contributo principale, dunque, di questo lavoro è stato quello di cercare, raccogliere e spiegare una gran quantità di rappresentazioni artistiche concernenti la Beatrice Portinari della *Vita Nuova* e della *Divina Commedia*. Potrebbe definirsi un catalogo visivo che ha l'obiettivo di preparare il terreno a una nuova disciplina, nell'ambito degli studi danteschi, che dia rilievo e analizzi la figura e il ruolo della donna nelle rappresentazioni artistiche ispirate dall'opera di Dante. E pur essendo evidente che questa tesi riguarda solo Beatrice Portinari e un'epoca artistica determinata, cionondimeno va ricordata la numerosa iconografia relativa ad altre eroine che nella poetica dantesca ricoprono anch'esse un ruolo fondamentale. Di alcune se n'è fatta menzione parziale in questa tesi: Francesca da Rimini, Pia de' Tolomei, Santa Lucia, ecc. Tutte donne che particolari circostanze legano al poeta: nel caso di Francesca da Rimini, Dante ne conobbe la famiglia e il padre, che lo accolse quando giunse a Ravenna in esilio. Di lei conobbe anche Paolo, l'amante; fu amico intimo di uno dei fratelli di Pia de' Tolomei; fu molto devoto a Santa Lucia, soprattutto dopo essere guarito, in gioventù, da una malattia oculare. Il sommo poeta fece rivivere nelle sue opere queste e molte altre donne, immortalate successivamente in altrettante opere artistiche, ma a cui purtroppo non è stato possibile concedere uno spazio in questo mio lavoro.

Per concludere non mi resta che aggiungere qualche considerazione, iniziando dalla constatazione che la scarsità di altre ricerche e studi sul tema scelto ha costituito in molti casi un ostacolo alla mia ricerca, anche se in altri mi ha permesso di procedere con maggior libertà nell'analisi interpretativa dell'iconografia relativa a Beatrice: è stata una vera e propria sfida dover andare avanti senza il supporto di una qualche guida o monografia che contenesse i principi fondamentali dello studio a cui mi sono applicata, ma tutto questo mi ha dato energia per proseguire, sempre più cosciente di ciò che volevo e sempre più responsabile di ciò che facevo. Non nego che ci sia ancora molta strada da percorrere, cominciando dal dover migliorare e completare il presente lavoro, in modo da renderlo utilissimo per lo studio dell'iconografia legata all'opera dantesca.

2. ANEXO I. TRADUCCIÓN DE TEXTOS

PRIMERA PARTE

Capítulo 4. Estado de la Cuestión y Estudios Previos.

BETTINELLI, Saverio, *Lettere Virgiliane e Inglesi e altri scritti critici*. (p.58)

¿Y esto es un poema, un ejemplar, una obra divina? Un poema tejido de prédicas, de diálogos, de cuestiones, poema sin acciones o con acciones solo de caídas, de pasajes, de salidas, de idas y venidas, y ¿tanto peor conforme se avanza? Catorce mil versos de tales sermones, ¿quién puede leerlos sin desmayarse de disnea o de sueño...

SEGUNDA PARTE

Capítulo 1. Dante Alighieri y su obra como objeto de estudio.

Purg. XXIV, vv. 55-62. (pp. 63-64)

*“¡Ah hermano, ya comprendo! –dijo- el nudo
que a mí, al Notario y a Guitón separa
del dulce estilo nuevo que te escucho!*

*Comprendo ahora cómo vuestras plumas
pegadas van detrás de quien os dicta,
lo cual no sucedía con las nuestras;*

*y quien se ponga a verlo de otro modo
más no hallará del uno al otro estilo”*

Al cor gentil, Guido Guinizelli. (pp. 64-65)

*Al corazón gentil acude siempre Amor
como el pájaro de la selva a la verdura;
ni hizo a Amor antes que a corazón gentil,
ni a gentil corazón antes que a Amor, Natura.
Que entonces como existió el Sol,*

*así pronto fue el esplendor luciente,
mas no antes que el Sol.*

*Y toma Amor en la gentileza el sitio,
tan propiamente
como el calor en la claridad del fuego.*

*Fuego de amor en gentil corazón se enciende
como virtud de la piedra preciosa,
pues de estrella no acude valor
antes que el Sol la haga gentil cosa;
luego que le ha quitado afuera
la vileza con su fuerza el Sol,
la estrella le da valor:
así al corazón hecho por Natura,
elegido, puro, gentil,
mujer a guisa de estrella lo enamora.*

*Amor arde deste modo en corazón gentil,
como fuego en lo alto de la antorcha:
esplende a su gusto, claro y sutil;
no de otra guisa, pues es fuerte.
Y si la burda naturaleza
enfrenta a Amor como agua al fuego
ardiente, porque es fría,
Amor al gentil corazón se allega,
como alpreciado sitio
adamantino el hierro en la mina.*

*Se da el Sol al fango todo el día,
aunque es vil, pero no pierde calor el Sol.
Dice el hombre: "Por mi raza soy gentil",
pero es como el barro: el Sol es gentil valor.*

*No debe dar el hombre fe
a que gentileza sin corazón exista
con debida dignidad,
y sin virtud en el corazón,
como rayo en el agua
y en el cielo estrellas y esplendor.*

*Esplende en la inteligencia del cielo
Dios creador más que en nuestros ojos, el Sol:
el juicio oye a su factor más allá del cielo,
y el cielo deseando, a Él lo obedece;
y así como corresponde al juicio*

*dar a la justicia de Dios beato cumplimiento,
así en verdad obra deseo
la mujer bella: en la mirada enciende,
por gentileza, el talento
que le será siempre obediente.*

*Señora, Dios me dirá: "¿Qué presumiste?",
siendo mi alma de Él delante.
"El cielo pasaste y hasta Mí viniste
y diste en vano amor a Mí en semblante:
que a Mí convienen laudes,
y a la reina del dominio digno
por quien cesa el fraude".
Dirle podré: "Tiene semblante de ángel
que fuese de tu reino;
no ha sido una falta que la amase".*

Purg. XXIV, vv. 52-54. (p. 66)

*"Soy de los que cuando
Amor me inspira, anoto, y de esa forma
Voy expresando aquello que me dicta"*

Epístola de Cangrande della Scala. (pp. 72-73)

El título del libro es "Inicia la Comedia de Dante Alighieri, florentino de nacimiento, no de hábitos". Como aclaración a aquello que debemos saber la comedia deriva de "comos", "villaggio", e "oda", es decir "canto": por lo tanto la comedia sería casi un canto popular. La comedia es un género de narración poética que se diferencia de los demás. Se diferencia de la tragedia con respecto al contenido: la tragedia al inicio suscita un sentimiento de admiración, pero hacia el final el resultado es repugnante y terrible; es en definitiva así porque deriva de "tragos", que es el "capro" y "oda", como si se tratase de un "canto del capro", es decir disgustoso y maloliente como un macho cabrío, tal y como aparece en las tragedias de Séneca. La comedia, además propone al inicio la dificultad de un evento, pero lo desarrolla llegando a un final feliz, como las comedias de Terencio. A partir de esto, algunos escritores han tomado la costumbre de usar en sus saludos, en vez de "salve", la expresión "trágico principio y cómico final". Del mismo modo los dos géneros se diferencian en la expresión: alada y sublime en la tragedia, modesta y humilde en la comedia, como afirma Horacio en su Arte poética, donde en ocasiones permite a los cómicos expresarse como trágicos y viceversa:

Sin embargo, a veces, también plantea el estilo de la comedia,

*y Cremete debate airado con lenguaje rebuscado;
y a menudo se quejan de palabras descargadas
el trágico Télefo y Pelo...*

Y por esto aparece claramente la razón por la cual esta obra se titula Comedia. En efecto, si miramos el contenido, inicialmente horrible y repugnante, ya que describe el Infierno, y al final es positivo, deseable y agradable, porque ilustra el Paraíso; por lo que respecta a la expresión, se utiliza un lenguaje comedido y humilde, por lo que respecta a la lengua vulgar en la que se expresen las mujercitas. Pero también hay otro tipo de narraciones poéticas, como el poema bucólico, la elegía, la sátira y el canto votivo, como Horacio explica en su Arte Poetica; pero en este contexto, no es oportuno hablar al respecto.

Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*. (p. 73)

Quieren algunos, mal convenir a este libro el título

Inf. I, vv. 8-9. (p. 74)

*...mas por tratar del bien que allí encontré,
diré las otras cosas que acaecieron.*

Inf. IV, vv. 52-63. (pp. 78-79)

*“Nuevo era yo –repuso- en este estado,
cuando bajar aquí vi a un poderoso,
con la corona de los vencedores.*

*Sacó la sombra del primer ancestro,
y las de Abel, su hijo, y de Noé,
de Moisés el legista y obediente;*

*del patriarca Abraham, del rey David,
y de Israel con hijos y con padre,
y con Raquel, por la que tanto hizo,*

*y de otros muchos; y los hizo santos;
y debes de saber que antes de eso,
ni un espíritu humano se salvó”.*

Inf. VII, vv. 46-48. (p. 81)

*Los que no llevan pelo en la cabeza,
clérigos fueron, papas y prelados,
en los que la avaricia el mando tiene.*

Inf. VII, vv. 121-124. (p. 81)

*Hundidos en el cieno dicen: "Tristes
en el dulce aire que se alegra al sol fuimos,
llevando dentro humo acidioso"*

Purg. XVII, vv. 91-135. (pp. 90-91)

*"Ni el Creador ni la criatura, nunca
-él comenzó- estuvieron sin amor
o libre o natural; tú ya lo sabes.*

*El natural no se equivoca nunca,
mas puede el otro errar por mal destino,
o por vigor escaso o demasiado.*

*Mientras que al bien primero se dirige,
y el segundo él mismo se controla,
no puede haber razón de mal deleite;*

*mas cuando al mal se tuerce, o se interesa
del bien menos o más de lo debido,
contra el creador actúa la criatura.*

*De ahí comprender podrás que el amor debe
semilla ser de todas las virtudes
y de los actos condenables todos.*

*Sigamos: como nunca el amor puede
de su sujeto contrariar la dicha,
del odio propio están las cosas libres;*

*y al ser inconcebible separado
ninguno del Principio, y por sí mismo,
de odiarlo es incapaz, cualquier efecto.*

*Si bien dividido, queda que es del prójimo
el mal que se desea; y dicho amor
de vuestro fango nace en tres maneras:*

*Hay quien, cuando al vecino gane, espera
su encumbramiento, por lo cual tan sólo
lo quiere ver caído de su altura;*

*hay quien favor, poder, honor y fama
teme perder porque otro lo supere,
y tal pena le da que ama lo puesto;*

*y hay quien por las injurias se exaspera,
de la venganza se hace deseoso,
y urdir el mal ajeno necesita.*

*Este triforme amor aquí debajo
se llora; y ahora quiero que conozcas
el otro que hacía el bien corre en desorden.*

*Confusamente un bien seguimos todos
donde se aquiete el ánimo, y lo ansiamos;
y todos por lograrlo combatimos.*

*Si un lento amor lo arrastra a contemplarlo
o a hacerse dueño de él, esta cornisa,
tras justo arrepentirse, lo atormenta.*

*Hay otro bien que no da al hombre dicha;
no es la felicidad, la buena esencia,
fruto y raíz de los restantes bienes.*

*Amor que en demasía a éste se entrega,
se llora en tres circuitos por encima;
mas como terna tal se justifica,
me callo, por que busques por ti mismo.*

Purg. XXVII, vv. 20-21. (p. 92)

“Acaso aquí hay suplicios, hijo, mas no muerte”

Purg. XXVIII, vv. 1-33. (pp. 93-94)

*Ansioso de mirar por dentro y fuera
el sacro bosque vívido y frondoso,
que tamizaba, la reciente luz,

sin esperar ya más, dejé su margen,
midiendo a paso lento la campiña*

por el suelo aromado en todas partes.

*Un aura dulce que jamás mudanza
tenía en sí, me hería por la frente
con no más golpear que un suave viento;*

*con el que tremolando los follajes
se doblaban todos hacia el lado
en que la sombra proyectaba el monte;*

*mas no tan lejos de su derecha,
que por sus copas unasavecillas
dejaran todas de ejercer su arte;*

*mas la primera brisa, toda gozo,
cantando, entre las hojas recibían
haciendo de bordón a sus gorjeos,*

*como de rama en rama se acrecienta
en la pineda junto al mar de Classe,
cuando el Siroco desencierra Eolo.*

*Me habían lentos pasos conducido
ya tan adentro de la antigua selva,
que no podía ver por dónde entré;*

*y al punto un río mi avanzar cortaba,
que hacia la izquierda con menudas ondas
las hierbas doblaban a sus orillas.*

*Toda el agua que fuera aquí más límpida,
llevar parecería turbiedad,
a esta que nada oculta comparada,*

*por más que ésta discurra oscurecida
bajo perpetuas sombras, que no dejan
paso a la luz del sol ni luna nunca.*

Umberto Bosco, *Il canto della processione: XXIX Purgatorio.* (p. 94)

...todas las líneas del Purgatorio convergen naturalmente en la aparición de Beatrice; y, no menos, naturalmente, en la figura de Matelda que la preanuncia y se presenta en la fantasía (del poeta) con aquellos colores, de los que él mismo había hablado en la lírica y en la Vita Nuova a través de bellas mujeres que están en torno a ella.

Purg. XXXIII, vv. 142-145. (p. 95)

*De aquella agua santísima volví
como una planta nueva renovada
con un nuevo follaje, transformado,
puro y dispuesto a alzarme a las estresllas.*

Par. IV, vv. 73-87. (p. 97)

*Aun cuando aquel que la violencia sufre
en nada condesciende a quien le obliga,
sin culpa no por ello está su alma:*

*pues el querer no cede sin quererlo,
y es como el fuego por naturaleza,
por mucho que mil veces lo violenten.*

*Si se doblega, pues, o mucho o poco,
sigue la fuerza; igual que, aunque pudieron
acogerse a sagrado, hicieron éstas.*

*Si su deseo hubiera sido firme,
como fue el de Lorenzo en su parrilla,
o con su mano a Mucio hizo severo,*

*a su camino habrían regresado
del que sacados fueron, al ser libres;
más voluntad tan sólida es muy rara.*

Par. XXXI, vv. 70-78. (p. 100)

*Sin responderle levanté los ojos,
y vi que ella formaba una corona
con el reflejo de la luz eterna.*

*De la región que arriba atruena más
el ojo del mortal no dista tanto,
en lo más hondo de la mar hundido,*

*como allí de Beatriz la vista mía;
mas nada me importaba, pues su efigie
no me llegaba con intermediarios.*

Par. XXXI, vv. 79-90. (pp. 100-101)

*“Mujer que das a mi esperanza fuerza,
y has soportado por mi salvación
dejar en el infierno tu pisada,
de tantas cosas cuantas aquí he visto,
de tu poder y tu misericordia
la gracia y la virtud yo reconozco.
la libertad me has dado siendo esclavo
por todas esas vías, y esos medios
que potestad de utilizar tuviste.
En mí conserva tu magnificencia
y así mi alma, que por ti ha sanado,
te sea grata cuando el cuerpo deje”*

Capítulo 2. La influencia de la obra y figura de Dante en el arte.

Inf. Canto V, vv.4-15. (pp. 107-108)

*Allí está Minos rechinando horrible.
Las culpas examina en el ingreso;
y como se relía juga y manda.
Digo que cuando el alma mal nacida
llega ante él, de todo se confiesa;
y aquel definidor de los pecados
ve el puesto del infierno que merece:
se ciñe tantas veces con la cola,
cuanto escalón desea que se hundan.
En su presencia se hallan siempre muchas:
y se acerca a su juicio cada una,
hablan y escuchan y después la tiran.*

Alexander Gilchrist, *Life of William Blake with selections from his Poems and other Writings.* (p. 110)

Estoy tan unido a Dante que no puedo pensar demasiado en otras cosas.

Ludwing Volkman, *Iconografía Dantesca.* (p. 111)

De ese modo vemos en Inglaterra, donde el romanticismo no floreció nunca en un sentido tan intenso como en Alemania, nacer de la escuela de un escultor clásico, el precursor del simbolismo moderno, el predecesor directo de un Rossetti, pero al mismo tiempo, podemos constatar cómo se encontraba en Dante.

William Michael Rossetti, *Dante Rossetti and Elizabeth Siddal.* (p. 119)

Elizabeth era realmente una muchacha hermosa: de altura, con una garganta imponente, con una tez blanca y rosácea, cabello abundante y dorado. Sus grandes ojos de color azul verdosos, eran peculiarmente notables. Sin embargo, no necesito decir mucho aquí sobre su apariencia, ya que los diseños de Dante Rossetti hablan mejor de lo que yo pueda hacer. No es posible haber visto a una mujer cuya conducta y pureza virginal femenina fueran más evidentes. Ella mantenía una actitud reservada y un gran autocontrol. Sin llegar a ser mojigata, y junto a una inclinación de ordenar su forma de vivir de acuerdo a su propio gusto, ya sea o no conforme a los puntos de vista de la madre británica, de la que era, ciertamente distante.

Dante Gabriel Rossetti, Poema para la pintura *El sueño con ojos abiertos o Monna Vanna.* (p. 126)

*Las atestadas ramas del sombrío sicómoro
todavía soportan los jóvenes volantes de mediados del verano;
Desde que el petirrojo contra el descubierto azul
se posó, hasta ahora, en la oscura profundidad en el corazón de la arboleda,
las apremiantes notas de madera de los enramados zorzales se elevan
a través del silencio del verano. Todavía surgen nuevas hojas;
Pero nunca enfundadas en rosa como las que han preparado
sus lenguas en espiral de los brotes de primavera hasta hoy.*

*En el interior de la sombra de la ramificación de Reverie
los sueños pueden durar incluso desde la primavera hasta el otoño; sin embargo,
ninguno es como*

*el avivado espíritu del sueño diurno en ciernes de una mujer.
Mirad! hacia los cielos profundos, no tan profundos como su mirada,
sueña; hasta ahora en su libro olvidado
suelta la flor olvidada de la mano.*

Capítulo 3. Beatrice Portinari.

Giovanni Boccaccio, Nota sobre Inf. II, v.57 de su comentario crítico de la Commedia. (p. 156)

Fue Beatrice una dama florentina, la cual el autor amó honestamente durante mucho tiempo... Fue, entonces esta mujer, a la que había conocido, hija de un valiente hombre llamado, Folco Portinari, antiguo ciudadano de Florencia...

Giovanni Boccaccio, Esposizioni sopra la Commedia. (p. 156)

Fue, por lo tanto, esta dama, según el fiable relato de la persona, la cual la conocía (a Beatrice) y fue por consanguinidad cercana a ella, hija de un valiente hombre llamado Folco Portinari, antiguo ciudadano de Florencia; y aunque el autor siempre la llamó por su nombre originario, Beatrice, ella fue llamada Bice, tal y como testimonia en el Paraíso, justo donde dice:

*“Mas el respeto que de mí se adueña
tan solo con la “be” o con la “ice””*

Pietro Alighieri, Nota sobre Inf. II, vv. 51-102 de su comentario crítico de la Commedia. (p. 156)

Beatrice, muy insigne por sus costumbres y belleza, destacó en la época del autor en la ciudad de Florencia, nacida de una familia de ciertos ciudadanos florentinos que son llamados Portinari.

Codice Magliabechiano Pal. I, 39. (p. 157)

...fue un alma noble la de la dama Beatrice, hija de Folco Portinari de Florencia y esposa... de un Bardi de Florencia.

Giovanni Boccaccio, Nota sobre Inf. II, v.57 de su comentario crítico de la Commedia. (p. 157)

Fue de costumbres y de honestidad loable tanto como una mujer deba y pueda ser; y adornada de belleza y hermosura; y fue la esposa de un caballero de la familia de los Bardi llamado Simone.

Jacopo Alighieri, Nota sobre Inf. II, vv.70-72 de su comentario crítico de la Commedia. (p. 157)

(Se habla) de Beatrice diciendo que a lo largo de todo este libro la divina escritura se entiende, como perfecta y beata

Alessandro Vellutello, Nota sobre Inf. II, vv. 119-120 de su comentario crítico de la Commedia. (p. 158)

Pero para hacerlo, no era necesaria la ayuda de Beatrice, solamente hacía falta la razón humana y natural; pero Beatrice, es decir, la divina gracia, mueve a Virgilio, caracterizado por la razón humana y natural, al auxilio de Dante, osea, la razón que despierta en él, que hasta ahora había permanecido dormida, con el fin de que mediante esta, se puedan conseguir los efectos narrados, y llegar en última instancia con la ayuda de ella, es decir, la Teología, hasta la contemplación

Benedetto Croce, La poesia di Dante. (p. 159)

En realidad la Vita Nuova está escrita como un folleto de devoción, con un claro intento pío y con procedimientos conformes: Dante lo compuso en memoria y honor de una santa muy particular para él, de una mujer-ángel, de Beatrice, que a ella le cantaba, y cuyo pensamiento –pensamiento de paraíso- debía servirle de guía entre los acontecimientos y aventuras de la vida terrena.

Erich Auerbach, Studi su Dante. (p. 160)

La Beatrice de la Vita Nuova es una persona histórica: realmente se le apareció a Dante, realmente lo saludó, y tiempo después realmente le negó el saludo, se burló de él, lloró la pérdida de una amiga, y después la de su padre y está realmente fallecida. Es cierto que esta realidad puede ser real solamente en la experiencia de Dante, ya que un poeta transforma en su propia conciencia aquello que le sucede, y es necesario tomar como base solamente aquello que vive en su conciencia, no en una realidad exterior. Hace falta también, tener presente que para Dante también la Beatrice terrena es desde

el primer día de su aparición, un milagro enviado por el cielo, una encarnación de la verdad divina (...) Beatrice en la Vita Nuova es una persona viva, en la Commedia es una beata muerta.

Guido Cavalcanti, Donna me prega. (p. 162)

*En esa parte donde está la memoria
toma su estancia (le da forma, como
al diáfano la luz, oscuridad
que desde Marte viene) y allí se asienta.
Fenómeno sensible es quien lo crea,
actúa cual alma y cual corazón quiere.*

Vita Nuova, XI. (p. 163)

Digo que cuando ella aparecía por algún lugar, por la esperanza del maravilloso saludo, ningún enemigo me quedaba, antes me embargaba una llama de caridad, que me hacía perdonar a cualquiera que me hubiese ofendido; y a quien entonces me hubiese preguntado de cosa alguna, mi respuesta únicamente sido "Amor", con el rostro vestido de humildad.

Y cuando ella estaba dispuesta casi para el saludo, un espíritu de amor, destruyendo todos los otros espíritus sensitivos, arrojaba a los débiles espíritus de la visión, y les decía "Id a honrar a vuestra señora"; y él se quedaba en su lugar. Y quien hubiese querido conocer a Amor, lo podía hacer mirando el temblor de mis ojos.

Y cuando esta nobilísima salud saludaba, no es que Amor se interpusiera de tal forma que pudiese ensombrecerme la intolerable bienaventuranza, sino que él, casi por el exceso de dulzura, volvíase de tal modo, que mi cuerpo, que estaba entonces por completo bajo su dominio, se movía muchas veces como pesada cosa inanimada.

De tal modo que se ponía claramente de manifiesto que en sus saludos habitaba mi bienaventuranza, la cual muchas veces sobrepasaba y excedía mis capacidades.

Vita Nuova, XIX, Donne ch'avete. (pp. 165-166)

*Damas que sois en amor entendidas,
cantaros quiero acerca de mi dama,
no porque piense concluir su loa
sino hablar en descargo de la mente.
Digo yo que pensando en cuánto vale,*

*tan dulcemente Amor sentir se me hace,
que si yo no perdiera mi osadía,
hablando haría enamorarse a todos.
Y yo no quiero hablar tan altamente,
que, por temor, en vil me convirtiera;*

*mas trazaré de su gentil estado
con ligereza, si ella me remito,
enamoradas damas y doncellas,
que no es para otra gente, con vosotras.*

*Un ángel clama a la mente divina
y le dice: "Señor, se ve en el mundo
un milagro en el acto que proviene
de un alma que hasta lo alto resplandece".*

*El cielo, que no tiene falta alguna
sino el tenerla, a su señor la pide,*

*y gritan tal merced los santos todos.
Sólo Piedad nuestra causa defiende,
Y Dios, a mi señora atento, dice:
"Amados míos, consentid pacientes
que esté cuanto me plazca esa esperanza*

*donde hay alguna que perderla espera,
y dirá en el infierno: "Oh malnacidos
yo he visto la esperanza de los justos".*

*Desea el sumo cielo a mi señora:
Ahora de su virtud yo quiero hablaros.*

*Quien parecer quisiera noble dama,
vaya con ella, que cuando camina,
Amor al corazón villano hiela,
y muere todo pensamiento suyo;
y aquel que contemplara consiguiese,*

o se ennoblecería, o pereciera.

*Y cuando a alguno encuentra que sea digno
de verla, su virtud aquel demuestra,
pues es su salvación lo que ella otorga,
y humildemente toda ofensa olvida.*

*Y aún Dios por mayor gracia le concede
que quien le habló no pueda condenarse.*

Amor dice de ella: "¿Algo mortal

*cómo ser puede tan hermoso y puro?"
Luego la mira, y se jura a sí mismo
que algo no visto Dios quiso hacer de ella.
Tiene casi color de perla cuál
conviene a una mujer, no sin medida;
ella es cuanto de bien naturaleza
puede hacer, y es ejemplo de hermosura.*

*Salen cuando los mueve, de sus ojos
espíritus de amor enardecidos
que a quien la mira hieren en los ojos
y le penetran hasta el corazón:
Amor en su semblante veis pintado,
donde mirarla fijo nadie puede.*

*Yo sé, Canción, que irás a muchas damas
hablando, cuando te haya dado curso.
Te advierto ahora, porque te he educado
como hija de Amor sencilla y joven,
que a donde llegues suplicando digas:
"Enseñadme el camino, pues me envían
a aquella cuyas loas me engalanan".
Y sino quieres caminar en vano,
donde haya gente vil no te detengas:
ingéniate, si puedes, en mostrarte
con damas solo o con hombres corteses,
que allí te llevarán por un atajo
A Amor encontrarás junto con ella,
recomiéndame a él, como tu debes.*

Vita Nuova, XXIII, Donna pietosa e di novella etate. (pp. 167-169)

*Una mujer piadosa y de edad joven,
rica de toda humana gentileza,
donde llamaba yo a la Muerte estaba,
al ver mis ojos llenos de penares,
y mis vanas palabras escuchando,
un fuerte llanto comenzó con miedo.
Y otras mujeres, que se dieron cuenta
de mí por esa que lloró conmigo,*

*hicieron que se fuese,
y se acercaron para confortarme.*

*“No te duermas”, decía
una, y la otra “¿Qué te aflige tanto?”
Dejé entonces la extraña fantasía,
el nombre de mi dama repitiendo.
Tan dolorosas mis palabras eran*

*por la angustia del llanto entrecortadas,
que sólo en el pecho entendí el nombre;
y con toda la vista que se había
mostrado avergonzada de mi semblante,
Amor me hizo que volviera a ellas.*

*Mi color se mostraba de tal modo
que la muerte a cualquiera recordaba.*

*“Consolemos a éste”,
rogaba una a la otra humildemente;
y repetían luego:*

“¿Qué has visto que no tienes ya coraje?”

*Y cuando estuve un tanto confortado
dije: “Voy a decíroslo, señoras.
Mientras pensaba yo en frágil vida,
y en lo efímero que es su duración,*

*Amor lloró en mi pecho, en donde vive;
por lo que estuvo mi alma tan perdida,
que decía en mi mente suspirando:*

-Ha de morir un día mi señora.-

Tanto me turbé entonces, que los ojos

*cerré que mi flaqueza apesaraba,
y tanto se abatieron
mis espíritus, que se dispersaron;
e imaginando luego,
privado de verdad y de cordura,*

*vi doloridos rostros de mujeres:
-Morirás, morirás, me repetían.*

*Vi luego cosas amedrentadoras,
en ese imaginar vano en que entré:
y parecióme estar no sé en qué sitio,
y ver mujeres que iban desceñidas,*

*gimiendo unas y llorando otras,
que de tristeza fuego asaeteaban.
Me pareció después ver poco a poco
turbarse el sol y aparecer la estrella,
y llorar uno y otra;
caer las aves que el aire volaban
y la tierra temblar;
y un hombre apareció pálido y flaco,
diciéndome: -¿Qué haces? ¿no lo sabes?
Muerta es tu dama que era tan hermosa.-
Levanta mis ojos anegados,
y como lluvia de maná veía
ángeles que volvían a los cielos,
rodeados por una nubecilla,
tras de la cual: Hosanna, proclamaban.
Y os lo diría si algo más dijeran.
Y Amor decía: -Ya no te lo oculto;
a nuestra dueña ven a ver yacente.
Me condujo el falaz
imaginar a ver a mi señora
muerte, y vi, al advertirla,
cubriéndola mujeres con un velo;
y en ella había una humildad sincera
que decir parecía: Estoy en paz.
Yo en mi dolor me hacía tan humilde,
tanta humildad viendo encarnada en ella,
que decía: -Cuán dulce me pareces,
Muerte, y desde ahora noble debes ser,
luego de haber estado en mi señora,
y piedad, no desdén debes tenerme.
Ve que vengo, de estar entre los tuyos
tan deseoso, que en la fe te igualo.
Mi corazón te llama.-
Luego me iba, consumado de duelo;
y cuando estaba solo,
mirando al alto reino repetía:
-Alma bella, dichoso es quien te ve-
Después vuestras mercedes me llamaron"*

Vita Nuova, XXVIII. (p. 169)

“¡Cómo se sienta en soledad la ciudad populosa, es como viuda la grande entre las naciones!” Estaba yo aún en el empeño de esta canción, y había de ella completado la sobrescrita estancia, cuando el señor de la justicia llamó a esta nobilísima a gozar de la gloria bajo la enseña de Aquella bendita reina virgen María...

Vita Nuova, XLII. (p.171)

Después de este soneto se me apareció una maravillosa visión, en la que vi cosas que me hicieron proponerme no decir más acerca de esta bendita hasta que pudiese tratar más dignamente de ella.

Y para llegar a esto me esfuerzo cuanto puedo, tal como ella ciertamente sabe. Tal que, si fuese voluntad de aquel por el cual todas las cosas viven, que mi vida dure algunos años, espero decir acerca de ella lo que nunca fue dicho acerca de ninguna.

Y quiera luego aquel que es el señor de la cortesía, que mi alma pueda ir a ver la gloria de su señora, es decir de aquella bendita Beatrice que gloriosamente mira el rostro de aquel que es alabado eternamente.

Inf. II, vv. 32-33. (p.171)

*No soy Eneas ni tampoco Pablo;
no creen ni otros ni yo que tal merezca...*

Inf. II, v. 55. (p. 171)

Brillaban más que estrellas sus pupilas...

Inf. II, vv. 58-74. (p. 172)

“Gentil alma de Mantua, de la cual perdura aún en el mundo la memoria, y ha de durar lejana cuanto el mundo:

mi amigo, que es amigo sin mudanza, encuentra en la ladera tal obstáculo en su camino, que aterrado vuelve:

y temo que esté ya tan confundido,

*que me haya puesto tarde a socorrerlo
según lo que en el cielo escuché de él.*

*Ve pues, y con palabras elocuentes,
y cuanto en su remedio necesite,
ayúdalo, y consuélame con ello.*

*Soy yo, Beatrice, quien hace que camines;
del sitio vengo al que volver ansío;
amor me mueve, y me ha hecho que te hable.*

*Cuando a presencia vuelva de mi Dueño
bien le hablaré de ti frecuentemente” ...*

Inf. II, vv. 103-108. (p. 172-173)

*“Beatrice, de Dios laude veraz -me dijo-,
¿por qué no ayudas a quien te amó tanto,
y por tu causa se apartó del vulgo?*

*¿No escuchas, pues, su llanto doloroso?
¿No ves la muerte que ahora lo amenaza
En la corriente que aventaja al mar?*

Inf. II, vv. 88-93. (p. 173)

*Temer se debe sólo a aquellas cosas
que pueden daño hacer a un semejante;
mas no a las otras, porque no dan miedo*

*Dios con su gracia me ha hecho de tal modo
que no me toca la miseria vuestra,
ni de este incendio llama me acomete.*

Purg. XXIX, v. 93. (p. 174)

...de verde fronda coronados todos.

Purg. XXIX, vv. 97-105. (p. 175)

*A describir su forma no dedico,
lector, más rimas, pues que me urge otra*

*tarea, y no podría aquí alargarme;
pero léete a Ezequiel, que te los pinta
como los vio desde la helada zona
venir, con nubes, vendaval y fuego
y como lo hallarás en sus escritos,
tales eran aquí, salvo en las plumas;
de aquél se aparta Juan, ratificándome.*

Purg. XXX, vv. 46-48. (p. 176)

*“Ni un adarme
de sangre me ha quedado que no tiemble:
del viejo fuego reconozco el signo”*

Purg. XXX, vv. 49-51. (p. 177)

*Pero Virgilio nos había privado
de sí, Virgilio, mi tan dulce padre,
Virgilio, a quien salvífico me dieron;*

Purg. XXX, vv. 55-57. (p. 177)

*“Dante, porque Virgilio se haya ido
no llores tú, no llores todavía;
pues te ha de hacer llorar más aún otra espada”*

Purg. XXX, vv. 103-145. (p. 177-178)

*“Veláis vosotros el eterno día,
sin que ni el dueño ni la noche os roben
del tiempo ningún paso en su camino;
por lo que más cuidado al responder
pondré para que entienda ese que ahí llora,
e igual medida tengan culpa y duelo.
No sólo a causa de las magnas ruedas
que a cada siembra algún final conducen
según los astros que los acompañen,*

*mas por largueza de divina gracia,
que forma en su llover vapor tan alto,
que nuestra vista allí mirar no puede,*

*ése fue tal en su temprana vida
potencialmente, que cualquier virtud
en él hiciera un asombroso efecto.*

*más tanto más maligno y más silvestre,
inculto y mal sembrado se hace el campo,
cuanto mayor vigor su tierra tenga.*

*Yo lo sostuve un tiempo con mi rostro:
mostrándole mis ojos juveniles,
conmigo en derechura lo llevaba.*

*Tan pronto como estuve en los umbrales
de mi segunda edad, mudando de vida,
de mí se separó, y se entregó a otra.*

*Cuando de carne a espíritu subí,
crecida en hermosura y en virtud,
fui yo para él menos querida y grata;*

*y por errada senda volvió el paso,
del bien falsas imágenes siguiendo,
que ninguna promesa entera cumplen.*

*No me valió impetrarle inspiración,
con la que en sueños u otra forma hacerle
volver atrás: ¡tan poco le importaba!*

*Tanto cayó que todas las razones
para su salvación no eran bastantes,
salvo mostrarle el pueblo condenado.*

*Por ello fui a la entrada de los muertos,
y a aquel que lo ha traído hasta aquí arriba,
le dirigí llorando mis plegarias.*

*Una alta ley de Dios se habría roto,
si cruzase el Leteo y tal banquete
fuese gustado sin ninguna paga
de contrición que lágrimas le arranque”*

Purg. XXVII, vv. 133-138. (p. 180)

*Luego a cantar volvían; y aclamaban
a esposas y a maridos pudorosos,
cual la virtud y el matrimonio imponen.
Y estos oficios creo que les duren
en todo el tiempo que los quema el fuego:
comida y medicina convenientes
para cicatrizar la última herida.*

Par. III, v.1-9. (p. 180-181)

*El sol que ardió en mi pecho en mi comienzo,
de la verdad me había presentado,
probando y refutando, el dulce rostro;
y yo, por confesarme corregido

y convencido, para contestarle
erguí cual convenía la cabeza;
mas vino una visión que, al contemplarla,

tan fuertemente fui ligado a ella,
que aquella confesión puse en olvido.*

Par. IV, vv. 139-142. (p. 181)

*Y Beatrice me miró, llenos sus ojos
de chispas amorosas, tan divinas
que, mi visión vencida, dio la espalda,
y casi me privé al bajar los ojos.*

Par. V, vv. 1-6. (p. 181)

*“Si en el fuego de amor yo te deslumbro
más que del modo que en la tierra veis,
y venzo al potencial de tu mirada,

no debes asombrarte, pues proviene
de un ver perfecto, que, mientras instruye,
así en pos de aquel bien mueve sus pasos...”*

Par. I, vv. 94-96. (p.182)

*Si desvestido fui de aquella duda,
por sus breves palabras sonreídas,
en una nueva me encontré enredado,...*

Par. VII, v.18. (p. 182)

...que dicha al hombre diera aun entre llamas:...

Par. III, vv- 46-51. (p. 183)

*Fui virgen religiosa en vuestro mundo;
y si hace algún esfuerzo tu memoria,
el ser más bella a ti no ha de ocultarme,

más reconocerás pues soy Piccarda,
que, puesta aquí con estos otros santos,
soy santa en esta esfera que es más lenta.*

Par. XV, vv. 32-36. (p. 183)

*...después volví la vista a mi señora,
y asombro las dos partes me causaron;

pues tal sonrisa le encendió los ojos,
que con los míos yo pensé alcanzar
el fondo de mi gloria y paraíso.*

Par. XV, vv. 37-42. (p. 184)

*Después, gozoso en gestos y en palabras,
dijo aún algunas cosas el espíritu,
que no las entendí, de tan profundas;*

*y no es que por su gusto lo escondiera,
mas por necesidad, pues su concepto
al blanco de los hombres sobrepasa.*

Par. XXI, vv. 4-18. (p. 184-185)

*Y no reía; más "Si me riese
te ocurriría -dijo- como cuando
Semele fue en cenizas convertida:*

*pues mi belleza, que en los escalones
del eternal palacio más se acrece,
como has podido ver, cuanto más sube,*

*sin mitigarla, tanto brillaría
que tu poder mortal, a sus fulgores,
sería rama que desgaja el rayo.*

*Al séptimo esplendor hemos subido,
que bajo el pecho del León ardiente
junto a él irradia abajo su potencia.*

*Tu mente fija bien tras de tus ojos,
y haz de ellos un espejo a la figura
que en este espejo te ha de aparecer"*

Par. XXIII, vv. 46-48. (p. 185)

*"Los ojos abre y mira cómo soy;
has contemplado cosas, que te han hecho
capaz de que resistas mi reír"*

Par. XXIII, vv. 70-72. (p. 185)

*"¿Por qué mi rostro tanto te enamora,
que no te vuelves al vergel hermoso
que se enfiorece en el radiar de Cristo"*

Par. XXVII, vv. 88-99. (pp. 185-186)

*La mente enamorada, que requiebra
siempre a mi dama, más que nunca ardía
por dirigir de nuevo a ella mis ojos;*

*y si es el arte o la naturaleza el cebo
que por los ojos a la mente atrapan,
ya con la carne humana o su pintura,*

*serían nada juntas, comparadas
al divino placer que me alumbró,
al dirigirme a su riente rostro.*

*Y aquel vigor que me otorgó el mirar,
del bello nido me arrancó de Leda,
y me impulsó hasta el cielo más veloz.*

Par. Canto XXVIII, vv. 1-12. (p. 186)

*Después que en contra del vivir presente
de los mortales viles, me mostró
lo cierto quien mi mente emparaísa,*

*cual llama de una antorcha en un espejo
ve quien con ella por detrás se alumbra,
primero que la vea o la imagine,*

*y atrás se vuelve para ver si el vidrio
lo cierto dice, y ve cómo concuerda
con ella cual la música y su texto;*

*de forma igual recuerda mi memoria
que hice mirando a los hermosos ojos
donde hizo Amor su cuerda para atarme.*

Par. Canto XXXI, vv. 79-90. (p. 187)

*“Mujer que das a mi esperanza fuerza,
y has soportado por mi salvación
dejar en el infierno tu pisada,*

*de tantas cosas cuantas aquí he visto,
de tu poder y tu misericordia
la gracia y la virtud yo reconozco.
La libertad me has dado siendo esclavo
por todas esas vías, y esos medios
que potestad de utilizarse tuviste.
En mí conserva tu magnificencia,
y así mi alma, que por ti ha sanado,
te sea grata cuando el cuerpo deje”*

TERCERA PARTE

Capítulo 1. Antecedentes. La tradición figurativa de la obra de Dante hasta el siglo XIX.

Convivio I.XIII.12. (p.191)

*Será el pan orzado, del cual se saciarán miles, y a mí me sobrarán las espuestas llenas.
Será luz nueva, nuevo sol que surgirá donde el usual se ponga, y dará luz a aquellos que
están en tinieblas y oscuridad, porque el sol usual no les alumbra.*

Purg. XXX, vv. 30-33. (p. 193)

*...cayendo dentro y fuera, con un velo
blanquísimo ceñido con olivo,
vi a una señora, bajo un manto verde
vestida de color de ardiente llama.*

Vasari. Vida de Marcantonio Bolognese y otros grabadores. (p. 202)

...todo lo que hacía era con invención y diseño de Sandro Botticelli.

Cod. Magliab. XVII, 17. (p. 202)

(Botticelli) pintó e historió un Dante en pergamino a Lorenzo di Piero Francesco de' Medici, e storiò un Dante in cartapecora a Lorenzo di Piero Francesco de' Medici, lo que fue algo maravilloso.

Lamberto Donati, *Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia.* (p. 203)

la técnica de los diseños, rápida y fantasiosa, la fluidez de los movimientos, frenéticos e impetuosos en ocasiones, el confinamiento de las composiciones en un espacio cerrado, no cumplen con el espíritu de la miniatura.

Capítulo 2. La configuración de la imagen de Beatrice Portinari en el arte desde 1800 a 1921.

Vita Nuova, II. (p. 225-226)

Nueve veces después de mi nacimiento había ya dado la vuelta el cielo de la luz casi a un mismo punto, en lo que respecta a su propio giro, cuando ante mis ojos apareció por vez primera la gloriosa dueña de mi mente que fue llamada Beatriz por muchos que no sabían que así se llamase.

Había estado ya ella en esta vida tanto, que en su tiempo el cielo estrellado se había movido hacia la zona del oriente una parte de las doce de un grado, tal que casi al principio de su noveno año se apareció ante mí, y yo la vi casi al final de mi noveno.

Se me apareció vestida de un nobilísimo color, humilde, honesto, sanguinoso, ceñida y adornada de manera que convenía a su jovencísima edad.

En aquel punto digo con toda verdad que el espíritu de la vida, que reside en la secretísima cámara del corazón, empezó a temblar con fuerza tanta, que horriblemente se manifestaba en las pulsaciones más pequeñas; y temblando dije estas palabras: "Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi".

En aquel punto el espíritu animal, que reside en la alta cámara a la que todos los espíritus sensitivos llevan sus percepciones, comenzó a asombrarse mucho, y hablando especialmente a los espíritus de la visión, dijo estas palabras: "Apparuit iam beatitudo vestra".

En aquel punto el espíritu natural que reside en aquella parte en la que se administra nuestro nutrimento, comenzó a llorar, y llorando dijo estas palabras: "Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!".

Desde entonces en adelante digo que Amor se hizo dueño de mi alma, que fue de inmediato desposada por él, y comenzó a tomar sobre mí tanta certeza y tanto señorío, a casusa del poder que le daba mi imaginación, que me era menester el hacer todos sus gustos cumplidamente.

Muchas veces me mandaba él que procurase ver a este ángel jovencísimo; por lo que yo desde mi puericia muchas veces la iba buscando, y de tan nobles y loables actitudes la veía, que con certeza podía decirse de ella aquella frase del poeta Homero: "No parecía ella hija de hombre mortal, sino de Dios".

Y aunque su imagen, que continuamente estaba conmigo, le diese a Amor atrevimiento para hacerse mi dueño, era sin embargo de tan nobilísima virtud, que ninguna vez permitió que Amor me gobernase sin el fiel consejo de la razón en aquellas cosas en las que fuese bueno escuchar semejante consejo.

Y como el sobreponerse a las pasiones y a los actos de tanta juventud a alguno le pareciera un hablar increíble, me aparté de éste; y dejando de lado muchas cosas que pudieran sacarse del ejemplar de donde nacen éstas, me encaminaré a aquellas palabras que están escritas en mi memoria bajo mayores parágrafos.

Vita Nuova, II. (p. 226)

He aquí un Dios más fuerte que yo, que vendrá y me dominará.

Arnau de Vilanova, De Amore Heroico, II. (p. 226)

Se llama amor heroico, casi señorial, no porque sólo le ocurra a los Señores, sino porque o domina el alma sometiéndola, y mandando sobre el corazón del hombre, o porque el comportamiento de estos amantes hacia el objeto deseado es parecido al comportamiento de los súbditos hacia sus Señores.

Vita Nuova, II. (p. 226)

Acaba de aparecer vuestra beatitud.

Vita Nuova, II. (p. 226)

Ay de mí, que a menudo tendré impedimentos, en mi funcionamiento, de ahora en adelante!

Arnau de Vilanova, De Amore Heroico, II. (p. 227)

(los enfermos de Amor) pierden el deseo de comer y llevan a término una alimentación negligente.

Vita Nuova, III. (p. 232-233)

Después que hubieron pasado tantos que días, que a punto estaban de cumplirse nueve años después de la sobrecrita aparición de esta nobilísima, en el último de estos días ocurrió que esta admirable mujer apareció ante mí vestida de un blanquísimo color, en medio de dos nobles mujeres, que eran de mayor edad; y pasando por una calle, volvió los ojos hacia aquella parte en la que yo muy temeroso me encontraba, y por su inefable cortesía, que es hoy recompensada en el gran siglo, me saludó muy virtuosamente, tanto que me pareció ver entonces todos los términos de la bienaventuranza.

La hora en que me alcanzó su dulcísima salutación, era con certeza la nona de aquel día; y porque aquella fue la primera vez que sus palabras se movieron para venir a mis oídos, me llenó de tanta dulzura, que como embriagado me separé de la gente, y corrí al solitario lugar de mi cámara, y me puse a pensar en esta cortesísima mujer.

Vita Nuova, III. (p. 233)

...volvió los ojos hacia aquella parte en la que yo muy temeroso me encontraba...

Vita Nuova, XXI. (p. 237)

...y a quien saluda hace temblarle el pecho,...

Vita Nuova, III. (p. 254)

A toda alma cautiva o noble pecho

*a cuya vista llegue esto que digo,
y luego me remitan lo que piensan,
salud en vuestro dueño, que es Amor.*

*Terciadas casi estaban ya las horas
del tiempo en el que lucen las estrellas,
cuando Amor de repente apareció,
y horror me da acordarme de su aspecto.*

*Parecíame alegre Amor portando
mi corazón, y a mi señora envuelta
en un paño, dormida entre sus brazos.*

*La despertaba, y de este corazón
ardiente humildemente la nutría,
medrosa; y luego vile irse llorando.*

Vita Nuova, V. (p. 257)

Un día sucedió que esta nobilísima estaba sentada en un lugar en el que se escuchaban palabras acerca de la reina de la gloria, y yo me encontraba en un sitio desde el que veía a mi bienaventuranza; y en mitad de la recta que había entre ella y yo estaba sentada una noble mujer de muy agradable aspecto, que me miraba muchas veces, asombrándose de mi mirar, que parecía que sobre ella se detuviese.

Por lo que muchos se dieron cuenta de su mirar; y tanto se advirtió esto, que, partiéndome de este lugar, oí decir a mis espaldas: “Ved cómo tal mujer destruye la persona de éste”; y nombrándola, comprendí que hablaban de aquella que había estado en medio de la línea recta que partía de Beatriz y terminaba en mis ojos.

Entonces me tranquilicé mucho, asegurándome de que mi secreto no había sido comunicado ese día a los otros por mí mirada. Y de inmediato pensé hacer de esta noble mujer un parapeto de la verdad; y tanto hice muestra de ello en poco tiempo, que creyó conocer mi secreto la mayor parte de las personas que hablaban de mí.

Con esta mujer me escondí durante algunos años y meses; y para hacerlo más creíble a los demás, hice para ella ciertas cosillas en rima, que no es mi intención copiar aquí, sino las que tratan de aquella nobilísima Beatriz; y por ello las dejaré todas, salvo que algo de ello copiaré que parece que fuese en alabanza de ella.

Vita Nuova, X. (p. 259)

...aquella nobilísima que fue destructora de todos los vicios y reina de las virtudes, pasando por algún lugar me negó su dulcísima salutación, en el cual se encontraba toda mi bienaventuranza.

Y saliendo un poco del propósito presente, quiero dar a entender aquello que su salutación en mí virtuosamente operaba.

Vita Nuova, XIV. (p. 266)

Después de la batalla de los diversos pensamientos ocurrió que esta nobilísima llegó a un lugar donde muchas nobles mujeres estaban reunidas; al cual fui conducido por una persona amiga, creyendo que me daba un gran placer, en cuanto me conducía allí donde tantas mujeres mostraban sus grandes bellezas.

Por lo que yo, casi no sabiendo a qué propósito fuese conducido, y fiándome de la persona que a un amigo suyo había conducido al extremo de su vida, le dije: "¿Por qué hemos venido ante estas mujeres?". Entonces él me dijo: "Para hacer de tal modo que sean dignamente servidas".

Y la verdad es que estaban aquí reunidas en compañía de una noble mujer que aquel día habíase desposado; y por ello, según los usos de la sobredicha ciudad, era menester que la hiciesen compañía la primera vez que se sentaba en la mesa en la morada de su nuevo esposo. Y así yo, creyendo complacer a este amigo, propuse quedar en su compañía al servicio de las mujeres.

Y al concluir mi propuesta me pareció sentir un asombroso temor que comenzaba en mi pecho por el lado izquierdo, y que súbitamente se extendía por todas las partes de mi cuerpo. Digo entonces apoyé mi persona disimuladamente en una pintura que circundaba la morada; y temiendo que otro pudiera darse cuenta de mi temblor, levanté los ojos, y mirando a las mujeres, vi entre ellas a la nobilísima Beatrice.

Tan destruidos fueron entonces mis espíritus por la fuerza que Amor tomó al verse en tanta proximidad de la nobilísima señora, que por ello no quedaron con vida más que los espíritus de la vista; y aún estos quedaron fuera de sus órganos, porque Amor deseaba estar en su privilegiado lugar para ver a la admirable señora.

Y aunque yo fuese otro de como anteriormente, mucho me dolían estos espiritillos, que fuertemente se lamentaban y decían: "Si éste no nos fulminara de tal manera fuera de nuestro lugar, podríamos ver la maravilla de esta mujer así como lo están nuestros otros semejantes".

Digo yo que muchas de estas mujeres, dándose cuenta de mi transfiguración, comenzaron a asombrarse, y hablando se burlaron de mí junto con esta nobilísima; por lo que el engañado amigo me tomó de la mano de buena fe, y sacándome de la vista de estas mujeres, me preguntó qué era lo que me sucedía.

Entonces yo, algo recuperado, y reanimados los muertos espíritus míos, y los expulsados vueltos de nuevo a sus posesiones, dije a este amigo estas palabras: "Tenía los pies en esa parte de la vida de la cual no se puede ir más lejos con pretensión de retornar"

Y separado de él, regresé a la cámara de las lágrimas; en la cual llorando y avergonzándome, me decía a mí mismo: "Si esta mujer supiese mi condición, no creo yo que se burlase de mi persona de esta manera, antes creo que gran piedad de ello le vendría".

Y estando en este llanto, me propuse decir unas palabras, en las que, hablándole a ella, significase la razón de mi transfiguramiento, y dijese que yo bien sé que no es conocida, y que si conocida fuese, creo que gran piedad por ello embargaría a todos los otros; y me propuse decirlo deseando que por azar llegase a su conocimiento.

Vita Nuova, XIV. (p 267)

*De mí os burláis junto con otras damas,
y no pensáis, señora, de qué venga
el que yo muestre aspecto tan extraño
ante la vista de vuestra hermosura.*

*Si lo supieseis, Piedad no podría
ejercer contra mí la usada prueba,
que cuando Amor me encuentra junto a vos
tanta osadía y fortaleza adquiere,*

*que ataca a mis espíritus medrosos,
y a algunos mata y a otros los expulsa,
tal que se queda él sólo para veros:*

*por lo que tomo figura de otro,
pero no tanto que entonces no escuche
los ayes de los tristes expulsados.*

Vita Nuova, XXII. (p. 271)

No pasados muchos días de esto, tal como plugo al glorioso señor, el cual no rehusó para sí mismo la muerte, aquel que había sido engendrador de tanta maravilla cuanta se veía que era esta nobilísima Beatriz, saliendo de esta vida, se marchó con certeza a la gloria eterna.

Por lo que siendo tan dolorosa la partida para aquellos que permanecen y han sido amigos de aquel que se va; y nada sean tan íntima amistad como la de un buen padre hacia un buen hijo, y la de un buen hijo hacia un buen padre; y estuviese esta mujer en altísimo grado de bondad, y su padre, tal como es creído por muchos y es verdad, fuese bueno en alto grado; es manifiesto que esta mujer se encontró amarguísimamente llena de dolor.

Y como, según la costumbre de la sobredicha ciudad, mujeres con mujeres y hombres con hombres se reúnen con motivo de semejante tristeza, muchas mujeres se reunieron allí donde esta Beatriz lloraba lastimeramente: por lo que yo, viendo regresar a algunas mujeres de donde ella se encontraba, escuché sus palabras acerca de cómo se lamentaba esta nobilísima; entre las cuales palabras escuché que decían: "Llora en verdad de tal modo, que cualquiera que la mirase debería morir de compasión"

Entonces siguieron adelante estas mujeres; y yo me quedé en tristeza tanta, que alguna lágrima bañaba de vez en cuando mi rostro, por lo que me encubría poniendo frecuentemente las manos sobre mis ojos; y si no fuese porque esperaba escuchar aún más cosas acerca de ella, puesto que me encontraba en un lugar por el que pasaba la mayor parte de las mujeres que de ella se separaban, me hubiera escondido en el mismo momento que me habían asaltado las lágrimas.

Y permaneciendo todavía por ello en el mismo lugar, pasaron cerca de mí aún más mujeres, que venían razonando entre ellas estas palabras: "¿Quién de nosotras debe ser nunca dichosa, pues tan lastimeramente hemos escuchado hablar a esta mujer?". Después de éstas pasaron otras mujeres que venían diciendo: "¿Quién es este que llora no menos que si la hubiese visto, como nosotras lo hemos hecho?". Después otras decían de mí: "¡Ved a éste que no parece el mismo, pues de tal manera se ha puesto!".

Y así pasando estas mujeres escuché palabras acerca de ella y de mí de esta manera que dicho ha quedado.

Vita Nuova, XXIII. (p. 272)

"Es menester por necesidad que la nobilísima Beatriz algún día muera"

Vita Nuova, XXIII. (p. 272)

“Estás muerto”

Vita Nuova, XXVIII. (p. 273)

¡Cómo se sienta en soledad la ciudad populosa! es como viuda la grande entre las naciones. Estaba yo aún en el empeño de esta canción, y había de ella completado la sobrescrita estancia, cuando el señor de la justicia llamó a esta nobilísima a gozar de la gloria bajo la enseña de Aquella bendita reina virgen María, cuyo nombre fue reverenciadísimo en las palabras de esta bienaventurada Beatriz.

Vita Nuova, XXIII. (p. 278)

Entonces me pareció que el corazón, donde se hallaba tanto amor, me dijese “Verdad es que muerta yace nuestra señora”. Y por esto me parecía ir a ver el cuerpo en el cual había estado aquella alma nobilísima y bienaventurada; y fue tan fuerte la mentida fantasía, que se me mostró muerta a esta mujer; y me pareció que unas mujeres la cubriesen, quiero decir su cabeza, con un velo blanco; y me parecía que su rostro tuviese tanto aspecto de humildad, que parecía que dijese: “Estoy a punto de ver el principio de la paz”.

Vita Nuova, XXIII. (p. 281)

*Cuán dulce me pareces,
Muerte, y desde ahora noble debes ser,
luego de haber estado en mi señora,
y piedad, no desdén, debes tenerme.*

Vita Nuova, XXV. (pp. 281-282)

Después de esta vana imaginación, ocurrió un día que, hallándome sentado pensativo en alguna parte, sentí de repente que en mi corazón comenzaba un estremecimiento, tal como si hubiera estado delante de aquella mujer.

Entonces digo que me asaltó una imaginación de Amor; que me pareció verlo venir de aquella parte en que mi señora se encontraba, y parecíame que alegremente me dijese en el corazón: “Piensa en bendecir el día en que me apoderé de ti, porque debes hacerlo”. Y ciertamente me pareció tener tan alegre el corazón, que no me parecía que fuese mi corazón, a causa de su nuevo estado.

Y poco después de estas palabras, que el corazón me dijo con la lengua de Amor, vi venir hacia mí una noble mujer, que era de celebrada belleza, y había sido tiempo atrás muy dueña de aquel primer amigo mío. Y el nombre de esta mujer era Juana, salvo que a causa de su belleza, según algunos creen, le había sido impuesto el nombre de Primavera; y así era llamada; y tras ella, observando, vi venir a la admirable Beatriz.

Estas mujeres pasaron cerca de mí una junto a la otra, y me pareció que Amor me hablase en el corazón y dijese: “La que va delante es llamada Primavera sólo por esta aparición de hoy; pues yo moví a quien le impuso el nombre a llamarla de esta manera, porque la primera vendrá, el día que Beatriz se muestre después de la alucinación a su fiel. Y si quieres considerar también su primer nombre, es decir igualmente “primera vendrá”, porque su nombre es Juana, viene de aquel Juan que precedió a la verdadera luz diciendo: “Ego vox clamanius in deserto; parate viam domini”.

Y también me pareció que dijese, después, estas palabras: “Y quien quisiera reflexionar sutilmente, a aquella Beatriz la llamaría Amor, por la semejanza que tiene conmigo”.

Vita Nuova, XXXIX. (p. 287-288)

Contra este adversario de la razón se levantó un día en mí, casi a la hora nona, una fuerte imaginación, en la que me parecía ver a esta gloriosa Beatriz con aquel vestido sanguinoso con el que apareció por primera vez antes mis ojos; y me parecía joven, en edad semejante a como la vi por vez primera.

Entonces empecé a pensar en ella; y acordándome de ella según el orden del tiempo pasado, en mi corazón comenzó a arrepentirse dolorosamente del deseo de quien tan vilmente se había dejado poseer por algunos días contra la constancia de la razón; y ahuyentando este malvado deseo, volviéronse todos mis pensamientos hacia su nobilísima Beatriz.

Y digo que desde entonces en adelante comencé a pensar en ella de tal manera con todo el avergonzado corazón, que los suspiros manifestaban esto muchas veces; porque todos casi decían en su salida aquello que se pensaba en el corazón, es decir el nombre de aquella nobilísima, y cómo se marchó de entre nosotros. Y muchas veces sucedía que tanto dolor tenía en sí algún pensamiento, que yo me olvidaba de él y del lugar en donde me encontraba.

Por este reavivamiento de suspiros se reavivió el mitigado lloro de manera que mis ojos parecían dos cosas que únicamente deseasen llorar; y a menudo sucedía que por el largo continuar del llanto, se formaba a su alrededor un color purpúreo, como suele aparecer a causa de algún sufrimiento que se padrezca.

Por lo que sucedió que fueron dignamente recompensados de su vanidad, tal que desde entonces en adelante, no pudieron mirar a nadie que los mirase de tal modo que los pudiese arrastrar a semejante pretensión. Por lo que yo, queriendo que tan malvado deseo y vana tentación pareciesen destruidos, tal que no pudiesen inducir a ninguna duda las rimadas palabras que había dicho anteriormente, me propuse hacer un soneto en que resumiese la sentencia de este razonar. Y dije entonces: “¡Triste! Por fuerza de muchos suspiros”; y dije “triste” en cuanto que me avergonzaba de ello, porque mis ojos habían sido de tal manera vanos.

No dividí este soneto, porque bastante lo pone de manifiesto su exposición.

*¡Triste! Por fuerza de muchos suspiros,
que nacen del pensar que hay en mi pecho,
los ojos, derrotados, ya no tienen fuerza
para mirar a quien los mire.*

*Y parece que fueran dos deseos
de mostrar su dolor y de llorar,
y muchas veces lloran tal, que Amor
los ciñe con corona de martirio.*

*Estos suspiros, y estos pensamientos,
tan angustiosos se hacen en el pecho,
que Amor, tanto le duelen, desfallece;*

*porque llevan en sí los afligidos
escrito el dulce nombre de mi dueña,
y muchas cosas que hablan de su muerte.*

Vita Nuova, XXI. (p. 290)

Luego que traté de Amor en mi rima sobreescrita, me vino el deseo de desear decir más palabras todavía, en alabanza de esta nobilísima, por las cuales mostrase yo cómo por ella se despierta este Amor, y no solamente se despierta allí donde duerme, mas allí donde no se halla en potencia, ella, actuando de manera milagrosa, lo hace venir. Y dije entonces este soneto que comienza, Amor lleva en los ojos:

*Amor lleva en los ojos a mi señora,
por lo cual ennoblece cuanto mira;
por donde pasa gíranse los hombres,
y a quien saluda hace temblarle el pecho,*

*tal que la vista baja y palidece,
por todos sus defectos suspirando:
ira y soberbia escapan ante ella.
Ayudadme a rendirle honor, oh damas.*

*Toda dulzura y pensamiento humilde
nace en el corazón de quien la escucha,
por ello a quien la vio primero alaban.*

*lo que parece cuando se sonríe,
no puede ni expresarse ni entenderse,
tal es milagro nunca visto y noble.*

Vita Nuova, I (p.291)

En aquella parte del libro de mi memoria antes del cual poca cosa podía leerse, se encuentra un rótulo que dice: Incipit Vita Nuova. Rótulo bajo el que encuentro escritas las palabras que es mi propósito manifestas en este librito, y si no todas, por los menos su significado

Inf. II, v.72. (p. 294)

...amor me mueve, y me ha hecho que te hable.

Inf. II, vv. 52-57. (pp. 294-295)

*Me hallaba yo entre los que están suspensos,
y me llamó una dama santa y bella,
tal que yo le pedí que me ordenase.*

*Brillaban más que estrellas sus pupilas;
y a hablarme comenzó, clara y suave,
con voz angelical, en sus palabras.*

Inf. II, vv. 104-105. (p. 295)

*... ¿por qué no ayudas a quien te amó tanto,
y por tu causa se apartó del vulgo?*

Purg. XXX, v.48. (p. 299)

...del viejo fuego reconozco el signo.

Purg. XXIX, vv.7-15. (p. 302)

*...se volvió aguas arriba, caminando
por la ribera; y yo me acompasé,
siguiendo lentamente su pie lento.*

*Y cien no hubimos dado entre los dos,
cuando a la par giraron las orillas
y yo miré otra vez hacia levante.*

*Tampoco fue muy largó así el camino,
cuando hacia mí se dirigió la dama,
diciendo: "Hermano mío, escucha y mira".*

Purg. XXIX, vv. 42-51. (p. 305)

*Más adelante, siete árboles áureos
simulaba en la mente el largo trecho
de espacio que se abría entre nosotros;*

*mas al estar tan cerca, que el objeto
común, que es un engaño del sentido,
ya en la distancia no perdía forma,*

*la facultad que apresta el intelecto,
ver me hizo que eran siete candelabros
y "Hosanna" era el cantar de aquellas voces.*

Vita Nuova, XXVI. (p. 310)

Caminaba ella coronada y vestida de humildad, no mostrando ninguna vanagloria por lo que veía o escuchaba. Decían muchos, luego de que hubiera pasado: "No es hembra esta, sino que es uno de los bellísimos ángeles del cielo"

Vita Nuova, XXVI. (p. 310)

*Sintiéndose alabar, camina ella,
benignamente de humildad vestida;
y parece una cosa que viniese
del cielo a tierra por mostrar milagro.*

Par. II, vv.112-147. (pp. 326-327)

*Dentro del cielo de la paz divina
un cuerpo gira en cuyo poderío
el ser está de cuanto guarda en él.*

*El posterior, que tiene tantas luces,
fragméntalo en esencias diferentes,
por él distintas, y por él guardadas.*

*Los círculos restantes, de otras formas
la distinción que tienen dentro de ellos
disponen a sus fines e influencias.*

*Así van estos órganos del mundo
de grado en grado, cual ya puedes ver,
tomando arriba y otorgando abajo.*

*Observa atento cómo paso ahora
de aquí hacia la verdad que deseabas,
para que luego sepas seguir solo.*

*Los giros e influencias de los cielos,
cual de herrero el arte del martillo,
deben venir de los motores santos;*

*y el cielo al que embellecen tantas luces,
de la profunda mente que lo mueve
la imagen toma y hace de ella un sello.*

*Y cual se cuela el alma en vuestro polvo
por mis miembros diferentes, y a distintas
especies de poderes se acomoda,*

*así la inteligencia en las estrellas
despliega su bondad multiplicada,
dándose vueltas sobre su unidad.*

*Poder distinto hace un distinto lazo
al avivar aquelpreciado cuerpo,
y, cual la vida hace en vosotros, lo ata.*

*Pues de gozosa cualidad deriva,
mezclado al cuerpo brilla ese poder
cual la alegría en los vivaces ojos.*

*Éste provoca aquellas diferencias
entre las luces, no lo raro o denso:
y es su forma principio, al producir,
conforme a su bondad, lo turbio o claro.*

Par. IV, vv.67-114. (p. 327-328)

*El que nuestra justicia injusta sea
a los ojos mortales, es cuestión
de fe, mas no de herética perfidia.*

*Mas como puede vuestra inteligencia
entrada fácil darle a esta verdad,
como deseas, he de darte gusto.*

*Aun cuando aquel que la violencia sufre
en nada condesciende a quien le obliga,
sin culpa no por ello está su alma:*

*pues el querer no cede sin quererlo,
y es como el fuego por naturaleza,
por mucho que mil veces lo violenten.*

*Si se doblega, pues, o mucho o poco,
sigue la fuerza; igual que, aunque pudieron
acogerse a sagrado, hicieron éstas.*

*Si su deseo hubiera sido firme,
como fue el de Lorenzo en su parrilla,
o con su mano a Mucio hizo severo,*

*a su camino habrían regresado
del que sacados fueron, al ser libres;
mas voluntad tan sólida es muy rara.*

*Y por lo que te digo, si lo entiendes
cual debes, queda roto el argumento
que aún muchas veces te iba a ser nocivo.*

*Mas ahora se atraviesa ante tus ojos
un nuevo atolladero, del que solo
tú no saldrías, sin cansarte antes.*

*Como infalible cosa te he enseñado
que no puede mentir un alma pía,
pues cerca está de la verdad primera;*

*y de Piccarda has escuchado luego
que el amor al velo conservó Constanza;
y así parece que me contradice.*

*Hermano, muchas veces ha ocurrido
que, huyendo de un peligro, se hacen cosas
que hacerse no debieran de mal grado;*

*como Almeón, que, al suplicarle hacerlo
su padre, de su madre fue homicida,
y se hizo despiadado por piedad.*

*En este punto quiero que conozcas
que la fuerza al querer se mezcla, haciendo
que irremediables sean las ofensas.*

*No asiente la absoluta Voluntad
al daño; pero asiente cuando teme
que en más penas caerá si lo rehúsa.*

*Así, cuando Piccarda dijo aquello
de la absoluta hablaba, y yo de esa otra;
y te dijimos la verdad las dos.*

Paraíso, I, vv.91-93. (p. 331)

No estás como supones ya en la tierra;

*mas un rayo que cae desde su ámbito,
no corre como tú, que allí retornas.*

Par. XXI, vv. 1-12. (p. 333)

*Fijé otra vez la vista ya en la faz
de mi señora, y mi alma junto a ella,
de cualquier otro asunto retirada.*

*Y no reía; más "Si me riese
te ocurriría -dijo- como cuando
Semele fue en cenizas convertida*

*pues mi belleza, que en los escalones
del eternal palacio más se acrece,
como has podido ver, cuanto más sube,*

*sin mitigarla, tanto brillaría
que tu poder mortal, a sus fulgores,
sería rama que desgaja el rayo.*

Vita Nuova, XXVIII. (p. 339)

*...el señor de la justicia llamó a esta nobilísima a gozar de la gloria bajo la enseña de
Aquella bendita reina virgen María, cuyo nombre fue reverenciadísimo en las palabras
de la bienaventurada Beatriz.*

Vita Nuova, XLII. (p. 339)

*...aquella bendita Beatriz que gloriosamente mira el rostro de aquel que es eternamente
bendecido.*

3. ANEXO II. ÍNDICE DE IMÁGENES

SEGUNDA PARTE

Capítulo 1. Dante Alighieri y su obra como objeto de estudio

- Sandro Botticelli, *Mapa del Infierno 2b*, Ms. Vat. Lat 1896. Biblioteca Apostólica Vaticana 1480-1495 (p. 77).
- Ms. *Holkham misc. 48*. Bodleian Library, Universidad de Oxford, 1345-1350 (p. 79).
- Giovanni Stradano, *Los ávaros*, ilustraciones para la *Divina Commedia*, 1587 (p. 80).
- Priamo della Quercia, *Tumbas ardientes de los herejes*. Ms. Yates Thompson 36, 1444-1450, British Library, Londres (p. 83).
- William Blake, *Gerión*. 1824-1827, National Gallery of Victoria, Melbourne (p. 85).
- Suloni Robertson, *Ugolino y Ruggieri*, 2002-2004 (p. 87).
- Ludovico Cardi (Il Cigoli), *Lucifer*, 1605-1608 (p. 88).
- Domenico di Michelino, *Detalle Ritratto di Dante Alighieri, la città di Firenze e l'allegoria della Divina Commedia*. 1465. Duomo de Santa Maria del Fiore, Florencia (p. 89).
- Gustave Doré, *Matelda sumergiendo a Dante en el río Leteo*, 1868, Estrasburgo (p. 95).
- Philipp Veit, *Detalle de los frescos de Casino Massimo, Dante y Beatrice encuentran a Santo Tomás de Aquino, Alberto Magno y Pietro Lombardo*, 1817, Roma (p. 98).
- Priamo della Quercia, *Dante y Beatrice en el cielo de los justos*. Ms. Yates Thompson 36, British Library, 1444-1450, Londres (p. 99).

Capítulo 2. La influencia de la obra y figura de Dante en el arte

- Thomas Phillips, *Retrato de William Blake*, 1807, National Portrait Gallery, Londres (p. 103).
- William Blake, *The Queen of Heaven in Glory*, 1824-1827, Birmingham Museum and Art Gallery (p. 106).
- William Blake, *El círculo de los lujuriosos, Francesca da Rimini y Paolo Malatesta*, 1824-1827, Birmingham Museum and Art Gallery (p. 107).
- William Blake, *Minos*, 1824-1827, National Gallery of Victoria, Melbourne (p. 108).

- Francesco Scaramuzza, *Dante socorrido por Virgilio*, 1843, Sala Dante de la Biblioteca Palatina de Parma (p. 113).
- Francesco Scaramuzza, *Paolo y Francesca*, 1838-1876, Roma (p. 114).
- William Holman Hunt, *Retrato de Dante Gabriel Rossetti*, 1853 (p. 115).
- Dante Gabriel Rossetti, *Paolo e Francesca*, 1849-1855, Tate Gallery, Londres (p. 118).
- Dante Gabriel Rossetti, *Paolo e Francesca*, 1862, Trustees of the Cecil Higgins Art Gallery, Bedford (p. 119).
- John Everett Millais, *Ofelia*, 1851, Tate Gallery, Londres (p. 120).
- John Robert Parsons, *Fotografía de Jane Morris*, 1865 (p.121).
- Dante Gabriel Rossetti, *Detalle de El saludo de Beatrice*, 1859, *National Gallery of Canada*, Ottawa (p. 122).
- Dante Gabriel Rossetti, *La Donna della finestra*, 1879, Fogg Museum of Art, Universidad de Harvard (p. 123).
- Dante Gabriel Rossetti, *Estudio para La Donna della finestra*. 1870, Galería de Arte Bradford (p. 124).
- Dante Gabriel Rossetti, *La Donna della finestra (The lady of Pity)*, 1881, Birmingham Museum and Art Gallery (p. 124).
- Dante Gabriel Rossetti, *Pia de' Tolomei*, 1868-1880, Spencer Museum of Art, The University of Kansas (p. 125).
- Dante Gabriel Rossetti, *Estudio para El sueño con ojos abiertos*, 1878, Ashmolean Museum, Oxford (p. 127).
- Dante Gabriel Rossetti, *El sueño con ojos abiertos*, 1880, Victoria and Albert Museum, Londres (p. 127).
- Dante Gabriel Rossetti, *Monna Vanna*, 1866, Tate Gallery, Londres (p. 128).
- Gustave Doré, *Bertrán de Born*, 1861, Estrasburgo (p. 129).
- Yan D'Argent, *Beltrán de Born*, 1879, París (p. 130)
- Gustave Doré, *Dante, Virgilio y Farinata Degli Uberti*, 1861, Estrasburgo (p. 131).
- Giuseppe de Liguoro, Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, *Fotograma de Inferno*, 1911, Milán (p. 132).
- Marco Frisina, *Fotografía de La Divina Commedia, l'uomo che cercava l'amore*, 2007, Roma (p. 132).
- Gustave Doré, *El bosque de los suicidas*, 1861, Estrasburgo (p. 133).
- Niels Van Eijk y Miriam van der Lubbe, *Lámpara inspirada en la Divina Commedia de Gustave Doré*, 2008, Milán (p. 134).
- Niels Van Eijk y Miriam van der Lubbe, *Diván inspirado en la Divina Commedia de Gustave Doré*, 2008, Milán (p. 134).
- Frederick Hollyer, *Retrato de Simeon Solomon*, 1866, Victoria and Albert Museum (p. 135).
- Simeon, Solomon, *Dante Alighieri Profeta*, 1892 8p. 136).

- Simeon Solomon, *Dante Alighieri, Divino Poeta*. Firenze-Ravenna, 1905 (p. 138).
- Vittorio Grassi, *Dante*, 1921, Bérgamo (p. 140).
- Vittorio Grassi, Portada de la *Vita Nova*, 1921, Bérgamo (p. 141).
- Lizzie Caswall Smith, *Retrato de Evelyn Paul a los veinticuatro años*, Gainsborough Studio, Oxford Street. 1907 (p. 142).
- Evelyn Paul, Portada de *Stories from Dante*, 1911, Londres (p. 143).
- Marie Spartali Stillman, *El encuentro de Dante y Beatrice el Día de Todos los Santos*, 1881, colección privada (p. 145).
- Marie Spartali Stillman, *Dante en Verona*, 1888, colección privada (p. 146).
- Marie Spartali Stillman, *Los peregrinos*, 1914, Delaware Art Museum (p. 147).
- *Vita Nova* de Amos Nattini, *Anagrafe Biblioteche Italiane* (p. 150).
- *La Vita Nova* de Amos Nattini de *La Galeria Canavese* (p. 151).

Capítulo 3. Beatrice Portinari

- Priamo della Quercia, *Procesión en el Paraíso Terrenal*, Ms. Yates Thompson 36, British Library, 1444-1450, Londres (p. 176).
- Gustave Doré, *El noveno cielo*, 1868, Estrasburgo (p. 186).

TERCERA PARTE

Capítulo 1. Antecedentes. La tradición figurativa de la obra de Dante hasta el siglo XIX

- Detalle del canto XXII del Paraíso, *Dante y Beatrice mirando los planetas y conversando*. Ms. 514 de Holkham Hall, 1345-1350, Bodleian Library, Universidad de Oxford. (p. 192)
- Purgatorio, *Beatriz rodeada de las Siete Virtudes*, Códice Egerton 943, folio 123, Ca. 1350, British Library, Londres.
- Purgatorio, Detalle de *Beatrice*, Códice Egerton 943. Ca. 1350, British Library, Londres.
- Paraíso, *Beatrice y Dante*, *Codex It. IX. 276*, 1380-1400, folio 17v, Biblioteca Marziana de Venecia.
- Domenico di Michelino, Detalle *Ritratto di Dante Alighieri, la città di Firenze e l'allegoria della Divina Commedia*, 1465, Duomo de Santa Maria del Fiore, Florencia (p. 197).
- Vindelino da Spira, *Divina Commedia* (Inc. A. 1.32) 1477, Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia (p. 198).

- Canto III de la *Divina Commedia* de la Edición de Brescia, 1487 (p. 198).
- Sandro Botticelli, Canto II del Infierno del Ms. *Anonimo Fiorentino*, 1481 (p. 201).
- Sandro Botticelli, detalle de *El nacimiento de Venus*, 1484 Galleria degli Uffizi, Florencia (p. 204).
- Sandro Botticelli, detalle de *La calunnia*, Galleria degli Uffizi, 1484, Florencia (p. 205).
- Sandro Botticelli, detalle del *Canto V del Paraíso*, 1496, Biblioteca Vaticana (p. 206).
- Canto I del Infierno de la *Divina Commedia* impresa en Venecia, 1497 (p. 206).
- Luca Signorelli, Detalle de la decoración de inspiración dantesca en la *Cappella di San Brizio del Duomo de Orvieto*, 1499-1504 (p. 208).
- Giovanni Britto, *Dante y Beatrice en el Paraíso*, 1544 (p. 210).
- Federico Zuccari, Cantos VIII-IX del Paraíso, *Tercer cielo de Venus. Carlos Martel, Cunizza da Romano y Folchetto da Marsiglia*, 1585-1588 (p. 212).
- Giovanni Stradano, *Virgilio y Beatrice en el Infierno*, 1587 (p. 214).
- John Flaxman, Canto XXIV del Infierno, *S'avventò un serpente* (Vanni Fucci), 1793 (p. 216).
- John Flaxman, Canto VII del Paraíso, 1793 (p. 217).

Capítulo 2. La configuración de la imagen de Beatrice Portinari en el arte desde 1800 a 1921

- Simeon Solomon, *El primer encuentro de Dante y Beatrice*, 1859-1863, Tate Gallery, Londres (p. 228).
- Élisabeth Sonrel, Los tres encuentros de Dante y Beatrice, finales del siglo XIX (p. 229).
- Élisabeth Sonrel, Detalle de *Los tres encuentros de Dante y Beatrice*, finales del siglo XIX (p. 231).
- Dante Gabriel Rossetti, *El saludo de Beatrice*, 1859, National Gallery of Canada, Ottawa (p. 235).
- Dante Gabriel Rossetti, Detalle *El saludo de Beatrice*, 1859, National Gallery of Canada, Ottawa (p. 236).
- Dante Gabriel Rossetti, Estudio para *El saludo de Beatrice*, 1849-1850, Fogg Museum of Art, Universidad de Harvard (p. 237).
- Dante Gabriel Rossetti, Estudio *Dantis Amor*, 1860, Birmingham City Museum and Art Gallery (p. 238).
- Dante Gabriel Rossetti, *Dantis Amor*, 1860, Tate Gallery, Londres (p. 239).

- Dante Gabriel Rossetti, Detalle *Dantis Amor*, 1860, Tate Gallery, Londres (p. 240).
- Raffaello Sorbi, *Dante encuentra a Beatrice*, 1868, colección privada (p. 240).
- Élisabeth Sonrel, Detalle de *Los tres encuentros de Dante y Beatrice*, finales del siglo XIX (p. 241).
- Lorenzo Vallés, *El encuentro de Dante y Beatrice*, 1889, colección privada (p. 243).
- Evelyn Paul, *Beatrice y su inexplicable amabilidad*, 1916, Londres (p. 244).
- Evelyn Paul, *El saludo de Beatrice*, 1911, Londres (p. 245).
- Vittorio Grassi, *El saludo de Beatrice*, 1921, Bérgamo (p. 246).
- Vito D'Ancona, *El encuentro entre Dante y Beatrice*, 1859, colección privada (p. 247).
- Raffaele Giannetti, *Dante y Beatrice en los jardines del Bóboli*, 1877, Newport Museum and Art Gallery (p. 248).
- Raffaello Sorbi, *Encuentro de Dante y Beatrice*, también llamado *Dante en San Miniato*, 1897, Enrico Gallerie d'Arte, Milán (p. 250).
- Raffaello Sorbi, *Encuentro entre Dante y Beatrice*, 1905, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (p. 251).
- Lajos Gulácsy, *Encuentro entre Dante y Beatrice*, 1907, Galería Nacional de Hungría, Budapest (p. 252).
- Evelyn Paul, *Dante y "esas largas horas"*, 1916, Londres (p. 255).
- Vittorio Grassi, *Sueño de Dante*, 1921, Bérgamo (p. 256).
- Vittorio Grassi, *Encuentro en la iglesia*, 1921, Bérgamo (p. 258).
- Henry Holiday, *Dante y Beatrice*, 1883, Walker Museum, Liverpool (p. 261).
- Ada Forestier *caminando y un modelo masculino desconocido*, Watts Gallery, Compton (p. 263).
- *Ada Forestier caminando*, Watts Gallery, Compton (p. 263).
- Evelyn Paul, *Beatrice, la reina de los Dioses*, 1916, Londres (p. 264).
- Vittorio Grassi, *Negación del saludo*, 1921, Bérgamo (p. 265).
- Dante Gabriel Rossetti, *Beatrice encuentra a Dante en una boda y le niega el saludo*, 1851, Ashmolean Museum, Universidad de Oxford (p. 268).
- Dante Gabriel Rossetti, *Beatrice encuentra a Dante en una boda y le niega el saludo*, 1855, Ashmolean Museum, Oxford (p. 268).
- Evelyn Paul, *Dante encuentra a Beatrice en una boda*, 1916, Londres (p. 270).
- Vittorio Grassi, *Beatrice llorando por la muerte de su padre*, 1921, Bérgamo (p. 272).
- Dante Gabriel Rossetti. *El sueño de Dante*, 1856, Tate Gallery, Londres (p. 274).

- Dante Gabriel Rossetti, *El sueño de Dante*, 1869-1872, Walker Art Gallery, Liverpool (p. 275).
- Dante Gabriel Rossetti, *Estudio para El sueño de Dante*, 1857, The National Gallery, Londres (p. 276).
- Dante Gabriel Rossetti, *Sueño de Dante*, 1880, Dundee Art Galleries and Museums Collection, Dundee (p. 276).
- Dante Gabriel Rossetti, detalle de la predela izquierda de *El Sueño de Dante*, 1880, Dundee Art Galleries and Museums Collection, Dundee (p. 277).
- Dante Gabriel Rossetti, detalle de la predela derecha de *El Sueño de Dante*, 1880, Dundee Art Galleries and Museums Collection, Dundee (p. 277).
- Evelyn Paul, *La muerte toma a Beatrice*, 1916, Londres (p. 279).
- Vittorio Grassi, *La muerte de Beatrice*, 1921, Bérgamo (p. 280).
- Evelyn Paul, *Dante observa a Giovanna y Beatrice acercándose*, 1916, Londres (p. 282).
- Vittorio Grassi, *Beatrice y Giovanna*, 1921, Bérgamo (p. 284).
- Dante Gabriel Rossetti, *Tanto Gentile o El saludo*, 1880-1881, Art Museum of Art, Toledo (Ohio), (p. 285).
- Dante Gabriel Rossetti, *Tanto Gentile o El saludo*, 1880-1881, Art Museum of Art, Toledo (Ohio), (p. 285).
- Vittorio Grassi, *Tanto Gentile*, 1921, Bérgamo (p. 287).
- Vittorio Grassi, *Beatrice*, 1921, Bérgamo (p. 289).
- Vittorio Grassi, *Beatrice*, 1921, Bérgamo (p. 290).
- Vittorio Grassi, *Ne li occhi*, 1921, Bérgamo (p. 291).
- Vittorio Grassi, *Incipit Vita Nova*, 1921, Bérgamo (p. 291).
- Joseph Anton Koch, *Ilustración del canto II del Infierno*, 1800-1805, Roma (p. 297).
- Gustave Doré, *Beatrice y Virgilio en el Limbo*, 1861, Estrasburgo (p. 298).
- Gustave Doré, *Procesión del Paraíso Terrenal*, 1868, Estrasburgo (p. 302).
- Lionello Balestrieri, *Imagen del canto XXIX del Purgatorio*, 1900, Florencia (p. 303).
- Amos Nattini, *Imagen del canto XXIX del Purgatorio*, 1921, Milán (p. 304).
- William Blake, *Beatrice acercándose a Dante en el carro*, 1824-1827, Tate Gallery, Londres (p. 306).
- Herni Delaborde, *Aparición de Beatrice*, 1839, localización desconocida (p. 307).
- Andrea Pierini, *Reencuentro de Dante y Beatrice en el Purgatorio*, 1853, Galería de Arte Moderno del Palazzo Pitti, Florencia (p. 308).

- Gustave Doré, *Aparición de Beatrice*, 1868, Estrasburgo (p. 309).
- Yan D'Argent, *Aparición de Beatrice*, 1879, París (p. 311).
- Carl Wilhelm Friederich Oesterly, *Dante y Beatrice*, 1845, ubicación desconocida (p. 312).
- Dante Gabriel Rossetti, Estudio para *El saludo de Beatrice*, 1849-1850, Fogg Museum of Art, Universidad de Harvard (p. 313).
- Dante Gabriel Rossetti, *El encuentro de Dante y Beatrice en el Paraíso*, 1853-1854, The Fitzwilliam Museum, Cambridge (p. 314).
- Dante Gabriel Rossetti, *El saludo de Beatrice*, 1859, National Gallery of Canada, Ottawa (p. 315).
- Élisabeth Sonrel, Detalle de *Los tres encuentros de Dante y Beatrice*, finales del siglo XIX (p. 316).
- Carlo Muccioli, *Imagen del canto XXX del Purgatorio*, 1900, Florencia (p. 317).
- Evelyn Paul, *El encuentro en el Paraíso*, 1911, Londres (p. 318).
- Evelyn Paul, *Aparición de Beatrice*, 1916, Londres (p. 319).
- Franz von Bayros, *Aparición de Beatrice*, 1921, Viena (p. 320)
- Amos Nattini, *Imagen del canto XXX del Purgatorio*, 1921, Milán (p. 321).
- Vincenzo Morani, *Dante y Beatrice encuentran a Piccarda Donati y a la Reina Costanza*, 1862, ubicación desconocida (p. 324).
- Vincenzo La Bella, *Imagen del canto IV del Paraíso*, 1900, Roma (p. 325).
- Carlo Muccioli. *Imagen del canto XXVIII del Paraíso*, 1900, Roma (p. 329).
- Gustave Doré, *Imagen del canto XXXI del Paraíso*, 1868, Estrasburgo (p. 330).
- Armando Spadini, *Imagen del canto XXIV del Paraíso*, 1900, Roma (p. 331).
- Ary Scheffer, *Dante y Beatrice*, 1851, Museum of Fine Arts, Boston (p. 332).
- Gustave Doré, *Imagen del canto XXI del Paraíso*, 1868, Estrasburgo (p. 333).
- William Dyce, *Dante y Beatrice*, William Doyce, Fecha desconocida, Aberdeen Art Gallery and Museums (p. 334).
- Osvaldo Tofani, *Ascensión de Beatrice y Dante del Paraíso Terrestre al cielo de la Luna*. Osvaldo Tofani, 1900, Roma (p. 335).
- Amos Nattini, *Imagen del canto XXI del Paraíso*, 1921, Milá (p. 336).
- William Blake, *San Pedro, Beatrice y Dante*, 1824-1827, National Gallery of Victoria, Melbourne (p. 337).
- William Blake, *San Pedro, San Juan, Beatrice y Dante*, 1824-1827, National Gallery of Victoria, Melbourne (p. 337).

- Francesco Scaramuzza, *Dante y Beatrice encuentran a Piccarda Donati y Costanza d'Altavilla*, 1838-1876, Roma (p. 338).
- Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, 1864-1870, Tate Gallery, Londres (p. 340).
- Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, 1871-1872, The Art Institute of Chicago (p. 341).
- Estudio para la predela de *Beata Beatrix*, 1872, Auckland City Art Gallery (p. 342).
- Louis Boulanger, *Tres amores poéticos*, 1840 Musée des Augustins, Toulouse (p. 343).
- William Dyce, *Beatrice*, 1859, Aberdeen Art Gallery (p. 344).
- Dante Gabriel Rossetti, *Beatrice*, 1869, colección privada (p. 345).
- Dante Gabriel Rossetti, *Beatrice*, 1869-1872, ubicación desconocida (p. 346).
- Dante Gabriel Rossetti, *Beatrice*, 1879, The Butler Institute of American Art, Youngstown (Ohio), (p. 347).
- Marie Spartali Stillman, *Beatrice*, 1895, Delaware Art Museum, Londres (p. 348).
- Élisabeth Sonrel, *Retrato de Beatrice*, fecha y ubicación desconocida (p. 349).
- Odilon Redon, *Beatrice*, 1885, Colección privada (p. 350).
- Odilon Redon, *Beatrice*, 1897, Biblioteca Nacional de Francia (p. 350).
- Giovanni Costetti, *Beatrice Portinari*, 1900, Roma (p. 351).

4. ANEXO III. EL COSMOS DANTESCO

Infierno

<i>Círculo</i>	<i>Almas y pecado</i>
Vestíbulo	Neutrales, cobardes y pusilánimes
Primer Círculo: Limbo	No bautizados y paganos virtuosos
Segundo Círculo	Lujuria
Tercero Círculo	Gula
Cuarto Círculo	Avaricia y prodigalidad
Quinto Círculo	Ira y pereza
Sexto Círculo	Herejía
Séptimo Círculo	Violencia: <ul style="list-style-type: none">• Contra el prójimo• Suicidas y derrochadores• Blasfemos y sodomitas
Octavo Círculo	Fraude: <ul style="list-style-type: none">• Rufianes, proxenetas y seductores• Aduladores

	<ul style="list-style-type: none"> • Simoníacos • Brujos, astrólogos y falsos profetas • Políticos corruptos • Hipócritas • Ladrones • Malos consejeros • Cismáticos • Falsificadores (alquimistas, perjuros e imitadores)
Noveno Círculo	<p>Traición:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Caína (traidores contra su familia) • Antenora (contra su patria) • Ptolomea (contra sus huéspedes) • Judeca (contra sus benefactores)

Purgatorio

<i>Gradas</i>	<i>Almas y pecados</i>
Antepurgatorio	Catón de Útica. Excomulgados y arrepentidos de manera tardía
Primera Grada	Soberbios
Segunda Grada	Envidiosos
Tercera Grada	Iracundos

Cuarta Grada	Perezosos
Quinta Grada	Avaros
Sexta Grada	Glotonos
Séptima Grada	Lujuriosos
El Paraíso Terrenal	Aparición de Beatrice y purificación completa de Dante

Paraíso

<i>Cielos y esferas</i>	<i>Almas</i>
Cielo de la Luna	Espíritus que no cumplieron sus votos
Cielo de Mercurio	Espíritus activos por el deseo de la gloria terrena
Cielo de Venus	Espíritus de amantes que fallaron en virtud de la templanza
Cielo del Sol	Espíritus sabios
Cielo de Marte	Espíritus combatientes por la fé
Cielo de Júpiter	Espíritus justos
Cielo de Saturno	Espíritus de buenos gobernantes
Cielo de las Estrellas Fijas	Espíritus de los beatos triunfantes
Cielo Cristalino o Primer Móvil	Ángeles

Rosa de los Beatos (Empíreo)

Dios

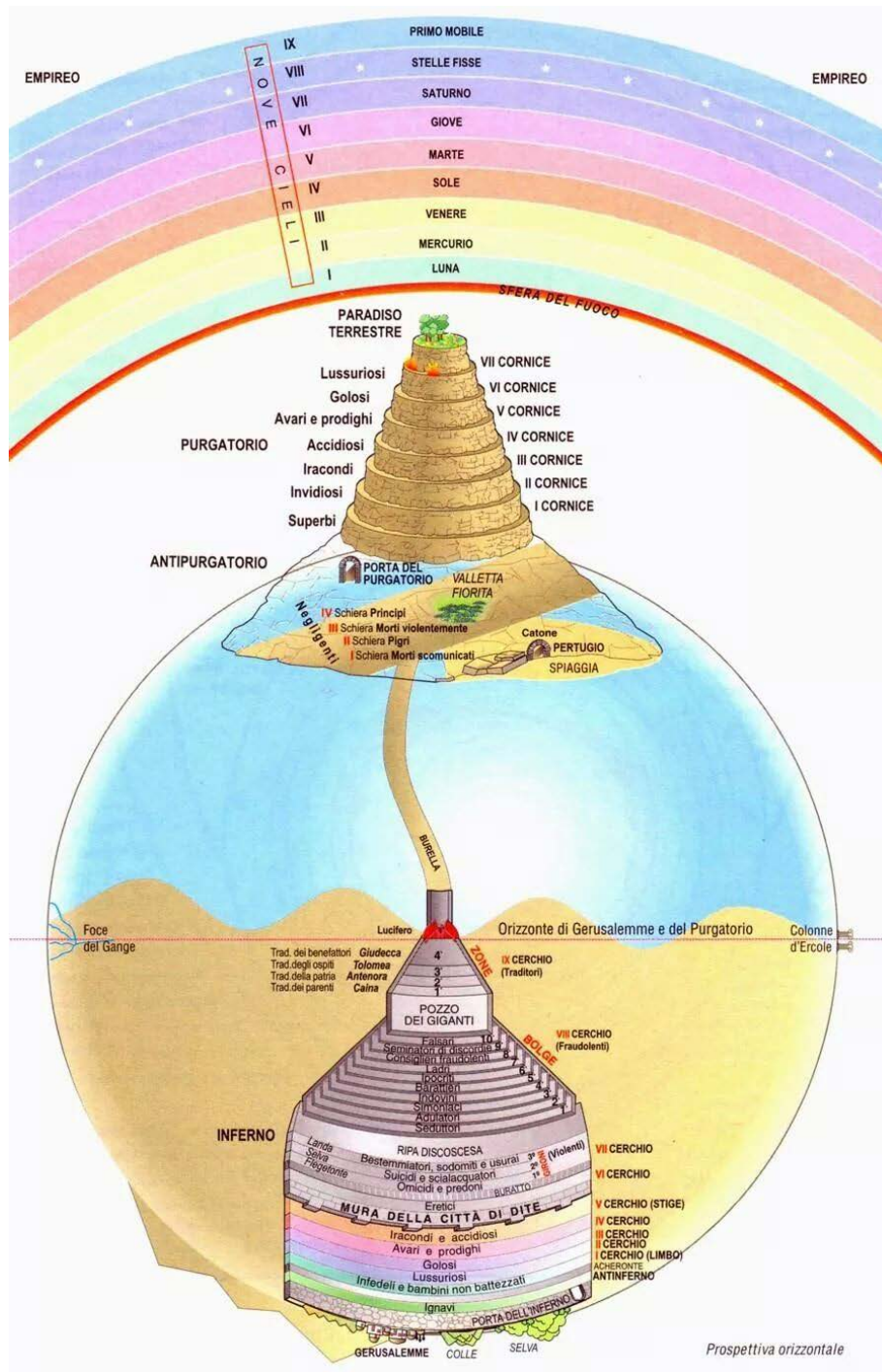


Imagen 154. Mapa del universo dantesco (Infierno, Purgatorio y Paraíso). Fotografía procedente de la página educativa *Aiuto dislessia*.



Bibliografía



- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia (Inferno)*. Florencia: Le Monnier, edición a cargo de Umberto Bosco y Giovanni Reggio, 1979.
- ALIGHIERI, Dante. *Commedia (Purgatorio)*. Bologna: Editorial Zanichelli, a cargo de Anna Maria Chiavacci Leonardi, 1999.
- ALIGHIERI, Dante. *Commedia (Paradiso)*. Bologna: Editorial Zanichelli, a cargo de Anna Maria Chiavacci Leonardi, 2001.
- ALIGHIERI, Dante. *Convivio*. Madrid: Cátedra, 2006.
- ALIGHIERI, Dante. *Rime*. Milán: Mondadori, edición a cargo de Claudio Giunta, 2014.
- ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova, secondo l'edizione di un codice inedito del secolo XV*, a cargo de Odoardo Machirelli y Crisostomo Ferrucci. Pésaro: Tipografía Nobili, 1829.
- ALIGHIERI, Dante. *La Vita Nova di Dante Alighieri con introduzione, commento e glossario a cura di Tommaso Casini*. Florencia: Sansoni, 1895.
- ALIGHIERI, D. *Vita Nova. Nel sesto centenario della morte di Dante Alighieri*. Florencia: Vallecchi, 2003.
- ALTAPPENBERG, Hein-Thomas Schulze. *The Drawings for Dante's Divine Comedy*. Hardcover: Royal Academy Books, 2000.
- ANÓNIMO. *Poema de Gilgamesh*. Madrid: Tecnos, 1997.
- ARBORIO MELLA, Edoardo. "Il poema di Dante ispiratore delle arti rappresentative". En: CARACCILO DI BRIENZA, M. (dir.) *Omaggio a Dante offerto dai cattolici italiani*. Roma: Tipografia Monaldi, 1865, pp. 621-640.
- AROUX, Eugène. *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste*. París: Jules Renouard et C. Libraires-Éditeurs, 1854.
- ASSUNTO, Rosario. "Koch e la Commedia come approdo della vita". En: GIZZI, C. *Dante e Koch*. Milan: Mazzotta, 1988, pp. 25-33.
- AUDEH, Aida. "Gustave Doré's Illustrations for Dante's Divine Comedy: Innovation, Influence and Reception". En: *Studies in Medievalism*, 2009, vol. XVIII, pp. 125-164.
- AUERBACH, Erich. "Figura". En: AUERBACH, Erich (dir.) *Studi su Dante*. Milán: Editorial Feltrinelli, 2001.

- BALBARINI, Chiara. *L'Inferno di Chantilly. Cultura artistica e letteratura a Pisa nella prima metà del Trecento*. Roma: Salerno Editrice, 2011.
- BANDERA BISTOLETTI, Sandrina. "La datazione del ms It. 2017 della Bibliothèque Nationale di Parigi miniato dal Magister Vitae Imperatorum". En: BENEDICTIS, C. (coor.). *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*. Florencia: Sansoni Editore, 1984.
- BARILLI, Renato. "Flaxman: una vita all'astrazione". En: GIZZI, C. (coor.). *Flaxman e Dante*. Milán: Mazzotta, 1986, pp. 21-25.
- BATTAGLIA RICCI, Lucia. *Dante e la tradizione letteraria medievale. Una proposta per la Commedia*. Pisa: Giardini, 1983.
- BATTAGLIA RICCI, Lucia. *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*. Pisa: Gruppo Editoriale Italiano, 1994.
- BATTAGLIA RICCI, Lucia. *Leggere Dante*, Rávena: Editorial Longo, 2003.
- BATTAGLIA RICCI, Lucia. "Immagini visive della Commedia". En: <http://www.treccani.it/scuola/tesine/divina_commedia_e_iconografia/9.html> (Fecha de consulta: 05/X/2014).
- BATTAGLIA RICCI, Lucia. "Ai margini del testo: Considerazione sulla tradizione del *Dante Illustrato*". En: *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*. Pisa-Roma: 2009, vol 38-2, pp. 39-58.
- BELLINI, Paolo. "Le due serie di disegni del Botticelli per la Commedia". En: GIZZI, C. *Botticelli e Dante*. Milán: Electra, 1990.
- BELLO VALDÉS, Mayerín. "La virtud del amor: el amor de la virtud. Notas sobre un itinerario dantesco". En: RICO CAMPS, D. *Medievalia*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1998.
- BELLONZI, Fortunato. "Blake spiritualista visionario e il suo incontro con Dante". En: GIZZI, C. (coor) *William Blake e Dante*. Milán: Editorial Mazzotta, 1983, pp. 17-21.
- BENEDETTI, Maria Teresa. *Dante Gabriel Rossetti*. Milano : Charta, 1998.
- BETTINELLI, Saverio. *Lettere Virgiliane e Inglesi e altri scritti critici*. Bari: Laterza 1930.
- BEVERINI DEL SANTO, M. Grazia. *Piccarda Donati nella storia del Monastero di Monticelli*. Florencia: Edizioni Polistampa, 2007.
- BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona-Buenos Aires-México: Editorial Paidós, 1993.

- BLAKE, William. *El matrimonio del cielo y el infierno*. Madrid: Editorial Cátedra Letras Universales, edición bilingüe de Fernando Castanedo, 2007.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerón*. Madrid: Cátedra, 2007.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*. Milán: Editorial Mondadori, 1994.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Trattatello in Laude di Dante*. Buenos Aires: Argos, 1947.
- BOIME, Albert. *Art in an Age of Counterrevolution 1815-1848*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. *Nueve ensayos dantescos*. Barcelona: Espasa, 2000.
- BOSCO, Umberto. "Il canto della processione: XXIX Purgatorio". En: BOSCO, Umberto. *Tre letture dantesche*. Roma: Casa di Dante a Roma, 1942.
- BRAIDA, Antonella. *Dante and The Romantics*. Nueva York: Palgrave macmillan, 2004.
- BRIEGER, Peter; MEISS, Millard; SINGLETON, Charles. *The illuminated manuscripts of the Divine Comedy*. Princeton: Princeton University press, 1969.
- BRONFEN, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: University Press Manchester, 1992.
- BRUNNER, Michael. "Storia del Dante historiato da Federico Zuccaro". En: GIZZI, C. (coor.) *Federico Zuccari e Dante*. Florencia: 1993, pp.71-74.
- BRUNNER, Michael. "Alcune note sulla commissione dei disegni danteschi di Giovanni Stradano". En: GIZZI, C. (coor.) *Giovanni Stradano e Dante*. Milán: Electra, 1994, pp. 123-133.
- BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Edaf, 1996.
- BURDETT, Osbert. *William Blake*. Nueva York: Parkstone International, 2003.
- CASADEI, Alberto. *Dante oltre la Commedia*. Bologna: Il Mulino, 2013.
- CASTANEDO, Fernando. "Introducción". En: BLAKE, W. *El matrimonio del cielo y el infierno*. Edición bilingüe. Madrid: Cátedra Letras Universales, 2007, pp. 9-48

- CASTELLI, Maria Cristina. "Immagini della *Commedia* nelle edizioni del Rinascimento". En: RUSCONI, R. *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*. Florencia: Electra (Editori Umbri Associati), 1990, pp.105-114.
- CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria. "Il libro di Dante dalle prime copie manoscritte all'edizione della Crusca". En: RUSCONI, Roberto (coor.). *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*. Perugia: Editori Umbri Associati, 1989, p.51-63.
- CHIAVACCI-LEONARDI, Anna Maria. *Lettura del Paradiso Dantesco*. Florencia: Editorial G.C. Sansoni, 1963.
- CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, M. Grazia. "Narrar Dante attraverso le immagini: le prime illustrazioni della "Commedia". En: RUSCONI, Roberto (coor.) *Pagine di Dante. Le edizione della Divina Commedia dal torchio al computer*. Perugia: Electra/Editori Umbri Associati, 1989, pp. 81-102.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor S.A, 1991.
- CROCE, Benedetto. *La poesia di Dante*. Bari: Laterza, 1921.
- CUELLAR, Carlos A. *El Prerrafaelismo y su influencia en la creación contemporánea*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2006.
- CURTI, Luca. "Ritorno alle Virgiliane per la fortuna di Dante da Bettinelli a Foscolo". En: *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 2010, n°13, pp.371-385.
- CURTIUS. Erns Robert. *Literatura Italiana y Edad Media Latina*, Princeston, New Jersey: México Fondo Cultura Económica, 1955.
- D'ANCONA, Alessandro. *La Beatrice di Dante: studio*. Pisa: Tipografia Nistri, 1865.
- DE RIQUER, Martín. "Los trovadores".
<<http://www.vallenajerilla.com/berceo/riquer/trovadorysumundo.htm>> (Fecha de consulta: 15-V-2015)
- DE ROBERTIS, Domenico. "Identità di Beatrice". En: ABARDO, R. (coor.). *Omaggio a Beatrice (1290-1990) Atti della giornata di studi tenuta a Firenze nel 1990*. Florencia: Le Lettere, 1997.
- DE ROBERTIS, Domenico. *Il libro della Vita Nova*. Florencia: Editoriale Sansoni, 1961.

- DE SANTIS, Silvia. "William Blake e la *Commedia* Dantesca". En: *Critica del testo, Dante oggi/2*, Sapienza Università di Roma. 2011, pp.613-642.
- DE SANCTIS, Francesco. *Esposizione critica della Divina Commedia*, (publicación póstuma a cargo de Gerardo Laurini). Nápoles: Alberto Morano Editores, 1921.
- DEL LUNGO, Isidoro. "Beatrice nella vita e nella poesia del secolo XIII". En: DEL LUNGO, Isidoro (coor) *La donna fiorentina del buon tempo antico*. Florencia: Bemporad, 1926.
- DOMBROWSKI, Damian. *Die Divina Commedia als Stätte der Ganzheit. Sandro Botticellis Dante-Visionen*, Münster: Westfälische Wilhelms-Universität Münster (Tesis doctoral), 1992.
- DONATI, Lamberto. *Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia*. Florencia: Leo S. Olschki Editore, 1962.
- ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. México: Gedisa, 2004.
- ESQUILO, *Tragedias*, (Introducción, traducción y notas de Enrique Ángel Ramos Jurado. Madrid: Alianza Editorial, 2011).
- FAGIOLO, Marcello. "Il mondo simbolico della "Divina Commedia" tra Illuminismo e Simbolismo". En: RUSCONI, R. *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*. Florencia: Electra (Editori Umbri Associati), 1990, pp.154-288.
- FALLANI, Giovanni. *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bérgamo: Minerva Itálica. 1971.
- FOGLIARO, Mariarosaria. *Corso di laurea Magistrale in Filologia e Letteratura italiana. Prova finale di laurea, "Beatrice Portinari: l'iter ad Deum. L'evoluzione del personaggio nelle opere dantesche"*. Venecia: Università Ca'Foscari, 2013.
- FRITINO, Antonio. La "Divina Commedia" novamente illustrata. La fortuna di una celebre collezione d'arte fiorentini Alinari ai pistoiesi Risaliti e Valiani. En: GIZZI, C. (coor.). *L'arte nuova e Dante*, Milán: Skira, 2000, pp. 33-38.
- GAETANO TARTINI, Giovanni; FRANCHI, Santi. "Vita Nova". En GAETANO TARTINI, Giovanni; FRANCHI, Santi: *Prose di Dante Alighieri e di Messer Giovanni Boccaccio*. Florencia: 1723.

- GARAVAGLIA, Maria Adele. "Traduzione della Lettera a Cangrande". <<http://www.classicalitaliani.it/dante/cangran.htm>> (Fecha de consulta 06/X/2014).
- GIAMBATTISTA, Giuliani. *Arte, patria e religione*. Florencia: 1870, Succesori Le Monier.
- GIETMANN, Gerhard. Beatrice: "Geist und Kern der Dante'schen Dichtungen". En: *Atti della R. Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli*. Napoli: Tip. della R. Università, 1890 vol. XIV.
- GINÉS FUSTER, Beatriz. "Las comedias de Alfonso de Aragón". *Saitabi*, 2009, n°59, pp. 279-287.
- GINÉS FUSTER, Beatriz. "El mito de Francesca da Rimini: Representaciones artísticas desde sus orígenes hasta el siglo XIX". En ALBA PAGÁN, E.; PÉREZ OCHANDO, L. (coord.) *Me veo luego existo. Mujeres que representan, mujeres representadas*, Actas Congreso. Madrid, Editorial CSIC, 2015, pp. 305-317.
- GILCHRIST, Alexander. *The life of William Blake*. Londres: Harvard College Library, 1863.
- GIZZI, Corrado. *Dante Gabriel Rossetti*. Milán: Mazzotta, 1984.
- GIZZI, Corrado. "Mostra di pittura Koch e Dante". En: GIZZI, C. (coord.) *Koch e Dante*. Milan: Mazzotta, 1988
- GIZZI, Corrado. *Signorelli e Dante*. Milán: Electra, 1991.
- GIZZI, Corrado. "Federico Zuccari nell'interludio platonico del Manierismo". En: GIZZI, C. (coord.) *Federico Zuccari e Dante*. Milán: Electra 1993, pp.13-42.
- GIZZI, Corrado. "Federico Zuccari e Dante". En: GIZZI, C. (coord.) *Federico Zuccari e Dante*. Milán: Electra, 1993, pp.159-221.
- GIZZI, Corrado. "Mostra di pittura "Francesco Scaramuzza e Dante"". En: GIZZI, C. (coord.) *Francesco Scaramuzza e Dante*. Milán: Electra, 1996 pp.283-301. *Amos Nattini e Dante*. Milán: Electra, 1998, pp. 327-352.
- GIZZI, Corrado. *Mostra di pittura Amos Nattini e Dante*. En: GIZZI, C. (coord)
- GIZZI, Corrado. *Botticelli e Dante*. Milán: Editorial Electra, 1999.
- GONZÁLEZ, Isabel; BENAVENT, Julia. *Guía a la lectura de la Divina Comedia*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2007.

- GORNI, Guglielmo. "Preambolo alla Vita Nova abruzzese". En: ALIGHIERI, D. *La Vita Nova di Dante Alighieri tradotta da Dante Gabriel Rossetti, illustrata da Edi Brancolini, Danilo Fusi, Gerico e Impero Nigiani*. Milán: Silvana Editoriale, 2003.
- GRASSO, Carlo. *La Beatrice di Dante*. Palermo: Alberto Reber 1903.
- GUTHKE, Karl S., *The gender of death: a cultural story in art and literature*. Cambridge: University Press Cambridge, 1999.
- HILTON, Timothy. *Los Prerrafaelitas*. Barcelona: Destino, 2000.
- HOFF, Ursula. "Le illustrazioni dantesche di William Blake". En: GIZZI, C. (coor) *William Blake e Dante*. Milán: Editorial Mazzotta, 1983, pp. 43-52.
- HOMERO, *Odisea* (Traducción de José Alsina. Barcelona: Planeta, 2001)
- HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*. Madrid: Editorial Alianza, 2002.
- HUMBERT, Jean. *Mitología griega y romana*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil SA, 2003.
- KIRK, Geoffrey Stephen. *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona: Editorial Argos Vergara S.A, 2002.
- KLONSKY, Milton. *Blake's Dante: the complete illustrations to the Divine Comedy*. New York: Harmony Books, 1980.
- KORBACHER, Dagmar. "Paradiso Terrestre su pergamena: il canto XXVIII del "Purgatorio" disegnato da Sandro Botticelli". En: *Dante e l'arte*, 2014, pp. 207-226.
- KRAMER, Charlotte. *Ars millenii. Mil años de arte miniado: una retrospectiva milenaria*, Madrid: Ars Millenii, 2000.
- LEDDA, Giuseppe. *Dante*. Bologna: Il Mulino, 2008.
- MARIO, Paola. "L'illustrazione di Dante nel tardo Gotico Padano: una Divina Commedia della Biblioteca del Seminario di Padova". En: CECCANTI, M. (dir). *Rivista di storia della miniatura (Il codice miniato: rapporto tra testo e immagine. Atti del IV congresso di storia della miniatura, Cortona 1992)*. Florencia: Editorial Leo S. Olschki, 1996-1997.
- MARTÍNEZ DE MERLO, Luis. *Introducción a Dante*. En: ALIGHIERI, D. *Divina Commedia*. Madrid: Cátedra, 2013, pp. 9-66.
- PASQUINI, Emilio. *Il viaggio di Dante. Storia illustrata della "Commedia"*. Roma: Carocci Editore, 2015.

- PEGORETTI, Anna. *Indagine su un codice dantesco. La "Commedia" Egerton 943 della British Library*. Pisa: Felici Editore, 2014.
- PADOAN, Giorgio. *Introduzione a Dante*. Florencia: Sansoni, 1995.
- PADOAN, Giovanni. "Esposizioni sopra la Commedia,". En: BRANCA, Vittore (coor) *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Milán: Editorial Mondadori, 1965, vol. VI, pp.113-114.
- MACHIRELLI, Odoardo; FERRUCCI, Crisostomo. *Vita Nova di Dante Alighieri secondo la lezione di un codice inédito del secolo XV*. Pésaro: Tipografia Nobili, 1829.
- MARIO, Paola. *Una Divina Commedia illustrata del Seminario di Padova*. Padua: Editorial de l'Università di Padova, Facoltà di Lettere, 1991-1992.
- MECCA, Angelo Eugenio. "La tradizione a stampa della *Commedia*: dall'aldina del Bembo (1502) all'edizione della Crusca (1595)". En: *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 2013, n°16, pp.10-59.
- MILBANK, Alison. *Dante and the victorians*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- MONTANELLI, Indro. *Dante y su siglo*. Barcelona: Ediciones G. P., 1969.
- MONTOLIU, Manuel De. *Ausiàs March*. Barcelona: Editorial Alpha, 1959.
- MORPUGO, Salomón. *I manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze*, v.1. Roma: Editorial Giachetti, 1900.
- OVIDIO. *Metamorfosis* (Traducción de Ely Leonetti Jungl. Madrid: Austral, 2000).
- PASUT, Francesca. "Pacino di Bonaguida e le miniature della «Divina Commedia»: un percorso tra codici poco noti". En: PASUT, F; TRIPPS, J. *Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*. Florencia: Giunti Editore, 2008, pp.41-62.
- PASUT, Francesca Rosa. "Dante illustrato di Petrarca: problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento", en *Studi Petrarqueschi*, n°19, 2006 pp. 115-147.
- PASUT, Francesca Rosa. "Codici miniati della 'Commedia' a Firenze attorno al 1330: questioni attributive e di cronologia", en *Rivista di Studi Danteschi*, 2006 vol. 2, n°12, pp. 379-409.
- POE, Edgar Allan. *El Cuervo seguido de Filosofía de la composición* (ed. bilingüe). Madrid: Ediciones Abada, 2016.

- PONCHIA, Chiara. *Frammenti dell'Aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*. Padua: Il poligrafo editore, 2015.
- PONCHIA, Chiara. *Le fonti illustrative delle miniature del Dante Egerton*. Padua: Treccani, 2015.
- PONCHIA, Chiara. "Suggestions from Antiquity. Discovering Classical Iconographies in the Trecento Divine Comedy Illustrations", en *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*, Vol. 5, 2015, pp. 426-432.
- PERICOLI, Lisa. "Dante e lo Stilnovo nella "Vita Nova". Oilproject. En: <<http://www.oilproject.org/>> (Fecha de consulta 03-06-2015).
- PERLINI, Giorgio. "Storia, critica e collezionismo dei libri illustrati, Dantis Amor" < <http://www.tuttilibriiomilibro.it> > (Fecha de consulta: 12-VIII-2016).
- PESCE, Veronica. "Beata Beatrix: la Vita Nuova e i quadri di Dante Gabriel Rossetti". En: *Dante e l'arte*, 2015, n°2, pp. 201-226.
- PETRUCCI, Armando. *La descrizione del manoscritto : storia, problemi, modelli*. Milán: Carocci, 2012.
- PETRUCCI NARDELLI, Franca. *Fra stampa e legature*. Roma: Editorial Vecchiarelli, a cargo de Chiara Carlucci. 2000.
- PETRUCCI NARDELLI, Franca. *La lettera e l'immagine: le iniziali "parlanti" nella tipografia italiana (secc. XVI-XVIII)*. Florencia: Editorial Leo S. Olschki, 1991.
- PINTO, Raffaele. *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*. París: Champion 1994.
- PINTO, Raffaele. "Ética del deseo y culto a la mujer en la *Vita Nuova*". En: ALIGHIERI, D. *Vita Nuova*. Madrid: Cátedra, 2003, pp.9-53.
- PIROVANO, Donato. "Il manoscritto chigiano l viii 305 della biblioteca apostolica vaticana e la Vita Nova". En: *Carte Romanze, Rivista di Filologia e Linguistica Romanze dalle Origine al Rinascimento*. Milán: Università degli Studi di Milano, 2015, vol III, n°1, pp. 157-221.
- PITWOOD, Michael. *Dante and the french romantics*. Ginebra: Libraire Droz S.A, 1985.
- POE, Edgar Allan. *La filosofía de la composición*. México D.F: Fontamara, 2007.

- PORCELLI, Bruno. "Beatrice nei commenti danteschi del Landino e del Vellutello", en PICCHIO SIMONELLI, Maria (coor.) *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea, 1290-1990: atti del Convegno internazionale. Celebrado en Fiesole del 10 al 14 de diciembre de 1990*. Florencia: Editorial Cadmo, pp.231-259.
- PORTONE, Marzia (Autora de la ficha). Censo de los manuscritos de las bibliotecas italianas. Ficha del código Trivulziano 1080. Fecha de creación de la ficha 15/07/2008, fecha de modificación: 26/06/2014 (<http://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=50142>).
- REYERO, Carlos. *Las claves del arte del Romanticismo al Impresionismo*. Barcelona: Editorial Planeta, 1991.
- RENIER, Rodolfo. *Giornale Storico della Letteratura Italiana*. Turín: Loescher Editore, 1883, vol. IV, nº2, p, 430 y ss.
- RIZZI, Corrado. *La divina commedia di Dante Alighieri nell'arte del Cinquecento*. Milán: Fratelli Treves, 1908.
- ROE, Albert. *Blake's Illustrations to the Divine Comedy*. Princeton: Princeton University Press, 1953.
- ROFFI, Stefano, *Le visioni di Doré, Scaramuzza, Nattini*. En: Parma, Silvana Editoriale, 2012.
- ROSEN, Charles; ZERNER, Henri. *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid: Editorial Helman Blume, 1984.
- ROSSETTI, Gabriele. *La Beatrice di Dante*. Londres: J.Privitera, 1842.
- ROSSI, Massimiliano. "Alessandro Vellutello e Giovanni Britto che per sé fuoro sul corredo grafico della nova esposizione". En: *Studi Rinascimentali*, 2007, nº 5, pp.127-144.
- RUSCONI, Roberto. *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*. Perugia: Editori Umbri Associati, 1989.
- RUSKIN, John. *Sésamos y lírios*. Madrid: Cátedra, 2015.
- SAINT-RENÉ TAILLANDIER, René Gaspard Ernest. *Béatrice*. París: Charles Gosselin, 1840.
- SALINARI, Carlo. "Introduzione". En: ALIGHIERI, D. *Divina Commedia*. Pordenone: Edizione Studio Tesi, 1991, v.1.
- SALVADORI, Francesca. "L'Inferno redento. William Blake interprete di Dante". En: *Lettere Italiane*, 1999, nº51, pp. 568-592.

- SÁNCHEZ SOLER, Antonio. "La *Divina Comedia* de Dante ilustrada por Sandro Botticelli". *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, 2004, n°23-24, pp. 89-102.
- SANMARCO BANDE, María Teresa. "A vestimenta e as cores: a apariencia física de Beatrice na *Vita Nuova*". En: *Boletín Galego de Literatura*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1996, pp. 113-125.
- SANTI, Bruno. Dante Liberty. En: GIZZI, C. (coor.). *L'arte nuova e Dante*. Milán: Skira, 2000, pp. 39-43.
- SCIACCA, Christine (coor.). *Florentine Illuminations for Dante's Divine Comedy: A Critical Assessment, in Florence at the Dawn of the Renaissance: Painting and Illumination, 1300-1350*, (Exibido en el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles del 13-11-2012 al 10-2-2013). Los Ángeles: J. Paul Getty Museum, 2012.
- SCRIMIERY, Rosario. "La analogía Beatriz-Cristo". En: *Tenzzone*, 2001, n° 8, pp. 65-77.
- SCRIMIERY, Rosario. "Simbología de los números tres y cuatro en la *Vita Nova*". En: *Tenzzone*, 2004, n° 5, pp.213-234.
- SCRIMIERY, Rosario. "Imágenes y visiones de Beatriz". En: *Tenzzone*, 2008, n°9, pp. 45-76.
- SELVATICO, Pietro. *Delle arti belle in relazione a Dante*. Florencia: 1865.
- SINGLETON, Charles. *Saggio sulla "Vita Nova"*. Bolonia: Il Mulino, 1968.
- STRAUB, Julia. *A Victorian Muse. The afterlife of Dante's Beatrice in Nineteenth-Century Literature*. Londres: Continuum, 2009.
- TARTARINI, Pietro. *La Beatrice di Dante e la Bice Portinari*. Turín: Vincenzo Bona, 1885.
- TODD, Janet, *Gender, art and death*, Nueva Jersey: John Wiley & Sons, 1993.
- TONELLI, Natascia. "Stilistica della malinconia: Vita Nova XXIII-XXV e Un dì si venne a me Malinconia". En: *Tenzzone*, 2003, n°4, pp.241-263.
- TOSCANO, Gennaro. *La Biblioteca Real de Nápoles de Alfonso el Magnánimo al Duque de Calabria*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999.
- TRINCHERO, Cristina. "La prima traduzione francese della "Vita Nova" nell'opera dell'italianista Etienne-Jean Delécluze". En: *Studi Francesi*, 2015, volumen II, n° 176, pp. 302-318.

- TRIVULZIO, Gian Giacomo. *Vita Nova di Dante Alighieri ridotta a lezioni migliore*. Milán: Tipografia Pogliani, 1927.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Juan. "Viaje con Beatriz". *Tenzone*, 2008, n°9, pp. 179-210.
- VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* Madrid: Editorial Cátedra, a cargo de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, presentado por Giovanni Previtali, 2002.
- VENTRONE, Paola; LAZZI, Giovanna. *Simonetta Vespucci : la nascita della venere Fiorentina*. Florencia: Polistampa, 2007.
- VIDAL LORENZO, Cristina. "Imágenes del inframundo: las puertas al infierno". En: GARCÍA MAHIQUES, R. *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural VI, Actas Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática*. Gandía: Universitat Internacional de Gandia, 2008.
- VIRGILIO. *Eneida* (Traducción de Virgilio Bejarano. Barcelona: Planeta, 2001).
- VENTURA, Tomasso. *Il pensiero umanistico di Dante da Vita Nova alla Divina Commedia: letture dantesche fatte alla Società Dante Alighieri di Roma*. Milán: Gastaldi, 1953.
- WOODHOUSE, John. "Dante Gabriel Rossetti traduttore della Vita Nova". En GIZZI, C. (coord.) *Dante Gabriel Rossetti*. Milán: Mazzotta, 1984, pp. 69-74.
- WOLKMANN, Ludwing. *Iconografia Dantesca*. Florencia: Leo S. Olschki, 1898.
- ZAMORA CALVO, María Jesús. "El exemplum y la percepción medieval". <<http://cvc.cervantes.es/>> (Fecha de consulta: 15-V-2015).
- ZAPPIA, Vincenzo. "La Beatrice storica". En: ZAPPIA, Vincenzo (dir.). *Studi sulla Vita Nova di Dante. Della questione di Beatrice*. Roma: Ermanno Loescher, 1904.
- "Recensione 002-D". En: BARBIERI, E (coord.). *L'Almanacco Bibliografico, Bollettino trimestrale di informazione sulla storia del libro e delle biblioteche in Italia*. Milán: Edizioni CUSL, junio 2007, p.5-6.

- **WEBGRAFÍA**
- Academie Julian, <https://sites.google.com/site/academiejulian>.
- Archive, <https://archive.org/>.
- Arte delle Donne, <http://www.artedelledonne.com>.
- La Biblioteca di Dante, <http://www.labibliotecadidante.com>.
- Biblioteca Palatina di Parma, <http://www.bibpal.unipr.it>.
- The Bodley Library, <http://www.bodley.ox.ac.uk>.
- Casa Editrice Luigi Battei, <http://www.battei.it/nattini.html>.
- Castello Sforzesco, <http://trivulziana.milanocastello.it>.
- Centro Scaligero degli Studi Danteschi di Verona, <http://www.danteverona.it>.
- Dante Online, <http://www.danteonline.it>.
- Dartmouth Dante Project, <https://dante.dartmouth.edu>.
- Dizionario Biografico Treccani, <http://www.treccani.it/biografie>.
- Enciclopedia Dantesca Treccani, [http://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri_\(Enciclopedia-Dantesca\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri_(Enciclopedia-Dantesca)).
- Enciclopedia Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es>.
- Encyclopaedia Britannica, <http://www.britannica.es>.
- Florence Inferno, <http://www.florenceinferno.com>.
- Fondazione Alinari, <http://www.fondazionealinari.it>.
- Illuminated Books, <http://www.illuminated-books.com>.
- Liverpool Museums, <http://www.liverpoolmuseums.org.uk>.
- Manus Online, <http://manus.iccu.sbn.it>.
- Miniatura Italiana, <http://www.miniaturaitaliana.com>.
- More Women Artist, <http://moorewomenartists.org>.
- Musei Pontini, Vittorio Grassi, <http://www.museipontini.it>.
- Oilproject, <http://www.oilproject.org>.
- Pre-raphaelite Sisterhood <http://preraphaelitesisterhood.com>.
- Proyecto de la Università di Pavia I testimoni della Vita Nova <http://vitanova.unipv.it>.

- Rossetti Archive, <http://www.rossettiarchive.org>.
- Tate Gallery of London, <http://www.tate.org.uk>.
- The Princeton Dante Project, <http://etcweb.princeton.edu>.
- Vasari Edizione Online, <http://vasari.sns.it>.
- The Victorian Web, <http://www.victorianweb.org>.
- Walker Art Gallery, <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker>.
- Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>.
- The World of Dante, <http://www.worldofdante.org>.