

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

MUJERES INFERNALES: UNA APROXIMACIÓN A LA
TRADICIÓN ILUSTRATIVA DE LAS MUJERES DEL
INFERNO DE DANTE

Autor: Bárbara Martín Oyagüez

Tutor: Fernando Gutiérrez Baños

Titulación: Grado en Historia del Arte.

Junio de 2023

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	2
2. BREVE APROXIMACIÓN A LA FIGURA DE DANTE ALIGHIERI Y A LA <i>COMMEDIA</i>	4
3. LA TRADICIÓN ILUSTRATIVA DE LA <i>COMMEDIA</i> A TRAVÉS DE LOS SIGLOS	9
4. LAS DIECISIETE MUJERES DEL <i>INFIERNO</i> DE DANTE INTERPRETADAS POR SEIS ARTISTAS (DESDE 1440 HASTA 1868).	14
4.1. EL MANUSCRITO YATES THOMPSON 36 DE LA BRITISH LIBRARY	14
4.2. LAS ILUSTRACIONES DE LA <i>DIVINA COMEDIA</i> DE SANDRO BOTTICELLI	16
4.3. LAS ILUSTRACIONES DE LA <i>DIVINA COMEDIA</i> CON LA <i>NOVA ESPOSITIONE</i> DE ALESSANDRO VELLUTELLO	17
4.4. LA <i>DIVINA COMEDIA</i> DE JOHN FLAXMAN	18
4.5. LA <i>DIVINA COMEDIA</i> DE WILLIAM BLAKE	20
4.6. LA <i>DIVINA COMEDIA</i> DE GUSTAVE DORÉ	22
4.7. LA VIRTUD DE LA MUJER MEDIEVAL	23
4.8. MUJERES DE LA HISTORIA SAGRADA: LA MUJER DE PUTIFAR.....	26
4.9. MUJERES DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA O CONOCIDAS A TRAVÉS DE FUENTES DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA	27
4.9.1. Mujeres históricas o pretendidamente históricas: Cornelia, Lucrecia, Marcia, Julia y Cleopatra	27
4.9.2. Mujeres mitológicas: Electra, Pentesilea, Camila, Lavinia, Semíramis, Dido, Elena, Manto y Mirra	31
4.9.3. Mujeres literarias: Thais	40
4. 10. MUJERES CONTEMPORÁNEAS: FRANCESCA DA RIMINI.....	41
5. CONCLUSIONES	45
BIBLIOGRAFÍA.....	48
ANEXO DE IMÁGENES.....	52
ANEXO DE TABLAS Y GRÁFICOS	107

1. INTRODUCCIÓN

A la hora de elegir una materia que pusiera el broche final a mis estudios de Grado en Historia del Arte, quería seleccionar un tema que tuviera su base en la época medieval, periodo histórico que me fascina, y que, a la vez, me permitiera una aproximación transversal con otras épocas. Por ello, la sugerencia de mi Tutor de desarrollar el tema de las representaciones artísticas de las mujeres a las que Dante Alighieri había condenado en el *Infierno* de su obra culmen, la *Divina Comedia*, me resultó sumamente atractiva. Dado que participé en el programa Erasmus+ durante el curso 2021-22, realizando mis estudios en la Universidad de Bolonia, concretamente en el campus de Rávena, ciudad en la que el célebre poeta vivió en su exilio hasta su muerte en 1321, había podido apreciar de primera mano lo unida que se encuentra esta ciudad a la figura de Dante, la cual me despertó una gran curiosidad. Por lo que, con la guía e inestimable ayuda de mi Tutor, se presentan en este trabajo los aspectos fundamentales de la tradición ilustrativa de la *Commedia* centrándonos en la cántica del *Infierno* y, en concreto, en la representación de las diecisiete mujeres que en él aparecen, con el deseo de mostrar cuántas de las mujeres que se mencionan en el poema aparecen representadas en los ciclos ilustrados. También cómo son estas representaciones, hasta qué punto influyen unos artistas en otros y qué aspectos cambian y cuáles se mantienen en las ilustraciones a lo largo del tiempo.

Si bien la cantidad de textos, artículos científicos y de divulgación, libros y documentos en general que hablan de la *Divina Comedia* es ingente, el círculo se va cerrando cuando nos disponemos a buscar documentación que trate concretamente de la tradición ilustrativa de la obra de Dante, volviéndose verdaderamente escasa la documentación que habla específicamente de las representaciones femeninas. Por ello, el libro que ha servido como pilar fundamental para la realización de este trabajo es *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, obra de la filóloga italiana Lucia Battaglia Ricci publicada en 2018 que ha sido la fuente que me ha posibilitado pasar de lo general, los ciclos dantescos ilustrados desde su origen en el siglo XIV hasta nuestros días, a lo específico: mi selección de seis ciclos concretos sobre los que profundizar. Esta selección se ha basado en el deseo de abarcar una amplia cronología, pero sin incluir los primeros ejemplos, por contar estos con miniaturas muy limitadas, y sin llegar al siglo XX, ya que en él se da una ruptura en la propia concepción de lo que consideramos arte, con lo que en muchas ocasiones estos artistas aportan en las escenas una plasmación de su propia psique, sus intereses e interpretaciones, y en muchos de ellos

la representación de la *Divina Comedia* en imágenes no es sistemática, lo que hace a estas obras menos comparables con las realizadas hasta el siglo XIX. Además, los derechos de autor que pesan sobre muchos de estos ciclos contemporáneos hacían muy difícil acceder a ellos, y más aún, reproducirlos en un trabajo de estas características. Por la propia vastedad del tema se han seleccionado solo obras pictóricas o gráficas cuyas ilustraciones se han realizado en diferentes soportes y técnicas, desde la miniatura en el manuscrito Yates Thompson hasta los grabados de Gustave Doré, pasando por los dibujos en pergamino de Sandro Botticelli, la obra impresa de Alessandro Vellutello, los dibujos de John Flaxman y las acuarelas de William Blake. Se ha realizado una aproximación en orden cronológico que ha permitido ir detectando los cambios en las representaciones a medida que se avanzaba en el tiempo.

Gran parte de la bibliografía de este trabajo está en italiano y para la búsqueda de estos documentos ha sido de gran utilidad la aplicación de las nuevas tecnologías, las cuales me han facilitado el acceso a bases de datos como Dialnet, fuente de muchos artículos en línea aquí utilizados, así como el acceso a catálogos bibliotecarios como Almena, de la Universidad de Valladolid, que, además, a través del sistema de préstamo interbibliotecario, me ha posibilitado la consulta de varios libros de otras universidades. También las nuevas tecnologías me han posibilitado la aproximación a documentos y obras digitalizadas, como es el caso del manuscrito Yates Thompson, disponible de forma completa para su consulta en la web de la British Library.

El trabajo comienza con una breve introducción sobre la figura de Dante Alighieri y de su *Commedia* y continúa con el repaso sintetizado de las *Divinas Comedias* ilustradas a lo largo de la historia, centrándonos más detalladamente en los seis ciclos ilustrados seleccionados y finalizando con el análisis de las representaciones de las mujeres mencionadas por Dante en esos seis ciclos elegidos.

2. BREVE APROXIMACIÓN A LA FIGURA DE DANTE ALIGHIERI Y A LA *COMMEDIA*

“Aquel del poema eterno
que lo terrible cantó,
que su inspiración bebió
en las llamas del *Infierno*
(ante quien yo me prosterno,
rendido pero anhelante,
con el pecho palpitante),
de palabra que calcina,
es el libro que ilumina
el genio inmortal de Dante”¹.

Estas son las palabras que Rubén Darío dedica al poeta florentino dentro de su poema *El libro*, escrito en enero de 1882, donde el nicaragüense enumera a diversos escritores a quienes considera auténticos creadores de universos. Para él uno de ellos es Dante.

Durante di Alighiero degli Alighieri, quien firmará siempre como Dante², empezó a “respirar aire toscano”, expresión que él mismo utiliza en el canto XXII del *Paraíso* para referirse a su propio nacimiento, entre el final de mayo y el inicio de junio de 1265. Nació en la Florencia, ciudad que destacaba sobre las restantes de la Toscana y en cuyo centro urbano aún se erigían algunas de las más de 150 torres, símbolo de las familias nobles, que la ciudad llegó a tener antes de las luchas que se dieron entre el imperio y el papado³.

La profunda rivalidad que existía entre el emperador, apoyado por sus adeptos, los conocidos como gibelinos, y el papa, amparado por sus correspondientes seguidores, los llamados güelfos, marcó la política italiana durante los siglos XII y XIII. En este contexto, las principales ciudades de las distintas regiones de la península itálica se posicionaban según sus intereses y la coyuntura del momento en uno u otro bando, siendo comunes los

¹ Cherchi 2018, 79.

² Barbero 2021, 69.

³ Chamorro Espinosa 2018, 222.

cambios de posición y de apoyos a lo largo del tiempo. Esto mismo sucedió en Florencia, ciudad tradicionalmente güelfa, que perdió ante los gibelinos de Siena en la batalla de Montaperti de 1260. Pero solo disfrutarían de esa hegemonía durante los siguientes seis años, ya que en Florencia volvería a triunfar el partido güelfo tras la batalla que enfrentó a Florencia contra Siena en Benevento en el año 1266, solo unos meses después del nacimiento de Dante, quien nació en el seno de una familia güelfa⁴.

Resumir dos siglos de política y de historia italiana, además dos siglos tan convulsos como estos, se torna una tarea que excede la pretensión de este apartado y se aleja del objeto último de este trabajo, pero no podemos obviar que la *Commedia* de Dante está intrínsecamente ligada a su vida política y a las decisiones que fue tomando como miembro efectivo del gobierno, desde que el 14 de junio de 1300 ingresara en el Consejo de Priores de Florencia⁵. Decisiones que le llevaron a ser condenado al exilio por el propio *comune* de Florencia, quien actuó influido por el papa Bonifacio, VIII en 1302. Exilio del cual nunca pudo regresar, siendo este un acontecimiento que marcó profundamente su vida hasta su muerte en Rávena en 1321. Como también la marcó su participación, con anterioridad, en la batalla de Campaldino de 1289, que enfrentó a Florencia contra Arezzo. Este acontecimiento no se menciona en la biografía que Boccaccio realizó de Dante, pero el propio poeta, en una carta traducida por Bruni, dice que participó en la batalla, sin ser inexperto en las armas y donde sintió mucho miedo⁶.

A la *Commedia*, como muchos otros clásicos literarios valorados hoy como indispensables, ha ido relacionándose de diversas maneras con los lectores de cada momento a lo largo de la historia. El propio Voltaire, en el siglo XVIII, llegó a decir que solo eran salvables unos veinte versos del poema medieval definiendo el resto como una monstruosidad. Mientras que Jorge Luis Borges, en el siglo XX, confesó haber releído la obra hasta en doce ocasiones por no tener comparación la forma con la que Dante llevó a cabo un mensaje tan profundamente filosófico y artístico⁷.

De todos los cronistas y biógrafos de Dante el más famoso es Boccaccio, quien había iniciado sus escritos sobre el poeta, donde lo elogia enormemente, en su obra *Amorosa visione* escrita entre 1342 y 1343. Boccaccio adoptaría ya un verdadero papel de crítico literario sobre la *Commedia* en su *Trattatello* del que llegó a escribir hasta tres

⁴ Chamorro Espinosa 2018, 219-23.

⁵ Chamorro Espinosa 2018, 224.

⁶ Barbero 2021, 13-5.

⁷ Cherchi 2018, 73-94.

versiones, la primera entre 1351 y 1355⁸. Boccaccio fue nombrado lector oficial de Dante en el año 1373. Tal puesto nació por orden de la propia cancillería de la República de Florencia y sus lecturas y lecciones sobre la obra de Dante eran realizadas en la iglesia de Santo Stefano de Badia. Este hecho nos habla de la importancia que tenía el poeta en su ciudad natal, pese a su exilio, tan solo cincuenta y dos años después de su muerte⁹.

La obra de Dante comenzó a publicarse con el título completo de *Divina Commedia* en 1555 pero, en origen, Dante la denominó tan solo *Commedia*, a la manera griega, a la cual también se refirió como *Poema Sacro*. Fue Boccaccio quien añadió el adjetivo *Divina*, no tanto por su carácter sagrado como por la grandeza de sus versos. El propio Dante explica el significado etimológico de la palabra “comedia” en una carta que dirige a Cangrande della Scala, vicario imperial en Verona y Vicenza. Dice que “comedia” viene de cosmos, villa, y de oda, canto, por lo que se traduciría como: canto de la villa. Al mismo tiempo, Dante señala que su estilo es suave y sencillo, propio de la comedia, porque emplea el lenguaje vulgar, el italiano¹⁰.

Más allá de las cuestiones formales Dante concibió su obra como un juicio moral sobre la historia y sobre sus contemporáneos. Se trata de un libro de viajes ficticio donde el autor emplea la primera persona para realizar una narración en verso centrada en atravesar un lugar. El personaje, que es al mismo tiempo autor y protagonista, realiza un viaje a través de los tres reinos de ultratumba, *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*, mediante el cual el escritor se propone mostrar a la humanidad el camino de redención cristiana¹¹. El viaje se sitúa en la ficción en 1300 y en él el propio Dante está predestinado por un poder superior a completar su trayecto, tras lo cual estará preparado para su regreso a la Tierra, donde cumplirá con su misión final, advertir a la humanidad de los peligros que entraña apartarse del camino recto. Para culminar su tarea Dante recibirá ayuda sobrenatural. Durante las dos primeras cánticas su guía será Virgilio, el gran poeta de la Antigüedad latina, quien contaba con una gran reputación en la Edad Media. Este cederá su puesto en la tercera cántica a Beatrice, quien se convertirá en su guía durante el último tramo, como guía fue de Boecio la Filosofía en su obra *La consolidación de la Filosofía*. En la obra de Dante Beatrice personifica el concepto de “mujer salvadora”¹². Esta mujer,

⁸ Gómez Moreno y Jiménez Calvente 2001, 374.

⁹ Gómez Moreno y Jiménez Calvente 2001, 375.

¹⁰ Capano 2021, 22-3.

¹¹ Capano 2021, 18.

¹² Capano 2021, 70-72.

Beatrice Portinari, un año menor que Dante, a quien este conoció en su infancia y de quien quedó prendado de amor desde el instante en el que la vio, como él mismo narra en la *Vita nuova*, escrita entre 1292 y 1293¹³, se convierte, en la narración de Dante, en alegoría de la virtud¹⁴.

Aunque no es Dante el primer escritor interesado en mostrarnos cómo es la vida tras la muerte, su obra está claramente influenciada por otras, como son el *Libro de las tres escrituras*, escrito por Bonvesin de la Riva en 1274, el libro islámico *Kitab al-Miraj* o *Libro de la ascensión* o la propia Biblia¹⁵. Según Bussagli: “Lo que distingue la obra de este poeta medieval es haber sido capaz de construir para todos un “más allá” tan preciso y concreto que cuando se quiere representar no se puede sustituir por otro”¹⁶. Dado que en el presente trabajo nos vamos a ocupar solamente del infierno, dentro de este insustituible más allá creado por el poeta medieval presentaremos solamente y de forma breve la topografía de este primer espacio ultraterreno.

Dante confiere al infierno una estructura moral que es coherente con la estructura topográfica. En efecto, no crea una larga lista de pecados ordenados de forma arbitraria, sino que su selección de pecados y su ordenación responden a ciertas pautas con una base tanto teológica como filosófico-moral¹⁷. El infierno está descrito en la *Divina Comedia* como una enorme fosa cónica (Fig. 1) con su entrada muy cerca de la ciudad de Jerusalén. Alrededor del abismo infernal se extiende una vasta llanura, separada del abismo por el río Aqueronte, donde se sitúa el anteinfierno¹⁸. Aquí Dante coloca a los pusilánimes, que fueron incapaces de tomar cualquier partido. Pasado el Aqueronte se encuentran los que se vieron manchados solamente por el pecado original. A este pecado Dante lo distingue del resto por ser un pecado transmitido, ajeno a la voluntad del individuo, por lo que quienes sufren castigo por él se sitúan en el limbo, el primero de los nueve círculos infernales. El resto de pecados, no heredados, se castigan en el infierno profundo¹⁹.

En el segundo nivel se encuentra, como ocurría en el inframundo virgiliano, el rey Minos como juez de los delitos y es él quien decide en qué zona infernal cumplirán su condena las almas de los pecadores. En el segundo círculo se castiga a los lujuriosos. El

¹³ Barbero 2021, 77.

¹⁴ A'Lmea Suárez 2018, 169-74.

¹⁵ Bussagli 2022, 13-20.

¹⁶ Bussagli 2022, 38. Traducción propia.

¹⁷ López Cortezo 2022, 27.

¹⁸ Petrocchi y Martínez de Merlo 2022, 28.

¹⁹ López Cortezo 2022, 132-4.

tercer círculo lo habitan los glotones, mientras que en el cuarto se encuentran los avaros y derrochadores y en el quinto los iracundos y desidiosos. Entre el quinto y el sexto círculo se encuentran las murallas de la ciudad de Dite y es en este infierno inferior, que abarca del sexto al noveno círculo, donde se castiga a las almas cuyas faltas son más graves. Así, en el sexto círculo se pena a los herejes y en el séptimo a los violentos. El círculo octavo lo encontramos repartido en diez fosas que se van estrechando. Aquí se condena a los embaucadores, aduladores, simoniacos, adivinos y magos, malversadores y estafadores, hipócritas, ladrones, malos consejeros, sembradores de discordia y en último lugar los falsarios. En el noveno y último nivel se castiga a los traidores, donde hay un espacio reservado para la condena de los traidores a sus amos o benefactores, como hizo Judas Iscariote con Cristo. Lucifer es el guardián de esta última zona y se le describe como un monstruo alado de tres cabezas²⁰.

²⁰ Ginés Fuster 2015, 116-123.

3. LA TRADICIÓN ILUSTRATIVA DE LA *COMMEDIA* A TRAVÉS DE LOS SIGLOS

El atractivo que supuso traducir en imágenes el viaje que Dante narra en su *Commedia* ha hecho que la obra se haya representado prácticamente desde el momento de su concepción hasta nuestros días.

La importancia de este poema trasciende lo literario y reside, entre otras cuestiones de cariz más teológico, filosófico, histórico y sociológico, en el hecho de haber contribuido a fijar diversos ambientes y elementos iconográficos en el imaginario colectivo²¹. Esto se debe a la gran fuente de inspiración que suponen los personajes y escenarios dantescos, los cuales han servido a los artistas para crear no solo imágenes pictóricas, sino también esculturas, música, teatro, cine e incluso alta costura. No obstante, en el presente trabajo se abordan solo las creaciones pictóricas, y en concreto las realizadas en papel o pergamino, dejando de lado otros soportes como el muro o el lienzo. Formatos en los que se han realizado verdaderas obras maestras como los frescos del *Infierno* en la Capilla de los Reyes Magos en la basílica de San Petronio de Bolonia, realizados por Giovanni da Modena entre 1410 y 1415 y comisionados por Bartolomeo Bolognini (Fig. 2), o la pintura de Eugène Delacroix titulada *La barca de Dante* (Fig. 3), realizada en 1822 y conservada en el Louvre²².

La Divina Comedia comienza a ilustrarse desde una fecha muy cercana a su creación. Dado que el primer manuscrito miniado de la obra que conocemos, el Trivulziano 1080 (Fig. 4)²³, está fechado en 1337, podemos presuponer que los frontispicios de las cánticas están realizados en torno a esa misma fecha²⁴. Esto significaría que tan solo unos dieciocho años después de que Dante concluyera el *Paráiso*, su poema ya estaba siendo acompañado de imágenes. Por lo que, mucho antes de las primeras ediciones impresas, el poema de Dante fue muy bien acogido, algo que demuestran los más de setecientos manuscritos que ilustran la obra, fechados entre el siglo XIV y XV²⁵.

²¹ Bussagli 2022, 10-1.

²² Bussagli 2022, 36-45.

²³ Milán, Biblioteca Trivulziana, ms. 1080.

²⁴ Battaglia Ricci 2018, 4.

²⁵ Bussagli 2022, 26.

Las primeras copias del poema estuvieron, estéticamente hablando, ancladas aún a la tradición gótica²⁶ y con ello sometidas a esos tradicionales modos de hacer en los que, en general, a la hora de ilustrar los diversos manuscritos, intervenían diferentes artistas en un mismo ejemplar. No obstante, en su mayoría cada manuscrito tiene su propia identidad, estrechamente dependiente de una precisa lectura del poema. Estas particulares lecturas inspiran las imágenes representadas, algunas de ellas plasmando de forma literal la narración²⁷, como es el caso de la letra capital del canto I del *Infierno* del ms. Parmense 3285 (Fig. 5)²⁸, ilustración atribuida al llamado Maestro de las Efigies Dominicanas, donde se representa a Dante *in basso loco* y a Virgilio tirando de él hacia la oscuridad dentro de la letra N.

Parece que el interés que ponían los manuscritos más antiguos en enfatizar aspectos del texto de modo que llamasen la atención del lector a través de conjuntos ilustrativos en los inicios de las cánticas se fue atenuando en la producción de finales del *Trecento* e inicios del *Quattrocento*. Por lo que en los manuscritos más recientes se dará más importancia a otros aspectos, como la propia identidad del poeta²⁹. Un ejemplo de ello es la letra capital del canto I del *Infierno* del ms. Italiano 74 (Fig. 6)³⁰, donde en el interior de la letra N se ha representado a Dante en una sala con libros delante de un escritorio sumergido en la tarea de escribir.

Con el transcurso de los siglos se fue experimentando con diversos modos de llevar al plano gráfico la alternancia de las voces de los diferentes personajes dentro del diálogo que estos mantienen con Dante. La modalidad más clara o simple es la que se empezará a aplicar en el siglo XV y será la más utilizada a finales del siglo XVIII y principios del XIX; consiste en la representación del momento álgido de la historia personal de un determinado personaje en medio de las representaciones de la historia dantesca. Los artistas van creando una alternancia entre imágenes que narran el devenir del viaje del poeta y las que ilustran la vida de los personajes con los que se va encontrando. Uno de los testimonios más antiguos de esta modalidad es el ms. Vaticano Latino 4776, el cual es, además, uno de los primeros testimonios que ha llegado hasta nosotros de un intento, no completado, de ilustrar de forma sistemática el poema³¹. Dentro

²⁶ Fernández Colomo 2023, 78.

²⁷ Battaglia Ricci 2018, 7-8.

²⁸ Parma, Biblioteca Palatina, ms. 3285, ca. 1334.

²⁹ Battaglia Ricci 2018, 69.

³⁰ París, Bibliothèque nationale de France, ms. It. 74, ca. 1420.

³¹ Battaglia Ricci 2018, 75-8.

de sus ilustraciones destaca una miniatura que ocupa toda una página, donde el artista representa el naufragio de Ulises (Fig. 7)³², personaje que aparece en el canto XXVI del *Infierno*.

En las últimas décadas del siglo XV las ilustraciones prestan la máxima atención a la narración principal, al viaje de Dante por el más allá. Y estos últimos manuscritos y las primeras ediciones impresas se caracterizan por una gran coherencia con la lectura del poema. Los recursos que utilizan son ya en clave humanístico-renacentista. En ocasiones dejan de lado la expresividad de las miniaturas anteriores y realizan ilustraciones idealizadas que representan más una experiencia intelectual que una dimensión profética, más característica de la mentalidad medieval. Los artistas trasladan en este periodo la obra de Dante a un contexto paisajístico de extraña teatralidad donde la sensibilidad estética que caracteriza estos libros solo tiene sentido en ámbitos culturales cortesanos. Como ejemplo destaca el ms. Urbinate 365 de la Biblioteca Vaticana (Fig. 8)³³, realizado en las últimas décadas del siglo XV y considerado, por su detallismo decorativo, el más bello manuscrito ilustrado de la *Commedia*³⁴.

Durante los siglos XV y XVI se escribieron un gran número de comentarios del poema, entre los que destaca el realizado por Cristoforo Landino en 1480 y publicado por Niccolò di Lorenzo della Magna en 1481, este comentario de la obra de Dante, totalmente renovado, fue en su conjunto la obra cultural más importante del *Quattrocento* italiano³⁵ y apareció en las ediciones impresas junto a una serie de ilustraciones realizadas por Botticelli. La importancia de la obra de Botticelli trasciende la belleza, ya que sus dibujos se convirtieron en un modelo para las siguientes obras ilustradas del poema, como fue el caso de la *Divina Comedia* ilustrada por Federico Zuccari, otro de los artistas que suponen un hito en la tradición ilustrativa del poema.

Este artista italiano estaba ya familiarizado con la ilustración de la *Divina Comedia*, ya que fue quien realizó en 1579 el fresco de *La Anunciación con santos y profetas* de la cúpula de Santa Maria del Fiore en Florencia (Fig. 9), obra que inició Giorgio Vasari en 1572, a cuya muerte le sustituyó Zuccari, donde la inspiración para las escenas que describen el infierno, el purgatorio y el paraíso está tomada de Dante. Es

³² Atribuida a Mariotto di Nardo ca. 1390.

³³ Su comitente fue Federico de Montefeltro, duque de Urbino, de quien toma el nombre.

³⁴ Battaglia Ricci 2018, 97-10.

³⁵ Sánchez Soler 2004, 91.

significativo señalar que Zuccari se encontraba en España en la corte de Felipe II³⁶ cuando, entre 1586 y 1588, realizó sus ilustraciones para la *Divina Comedia*, como es el caso de la representación de la puerta del Infierno (Fig. 10), pintura que acompaña al canto II del *Infierno*³⁷. Este dato deja ver que la obra de Dante estaba en este momento extendida fuera de las fronteras italianas. No obstante, la difusión del poema no se dio al mismo tiempo en toda Europa, por ejemplo, mientras que la primera traducción del poema al castellano se dio en 1428³⁸, la primera traducción completa al inglés solo se realizó en los años ochenta del siglo XVIII. Esto podría deberse a que, tras el éxito del poema en el Renacimiento, a partir del siglo XVI su influencia tanto entre los literatos como entre los artistas plásticos decae y no será hasta la Ilustración cuando renazca y se reavive su presencia.

Durante los siglos XVIII y XIX se da un auge en el interés por el mundo medieval, en concreto por su arte y su literatura y con ello por la obra de Dante, figura que para algunos movimientos como la Hermandad Prerrafaelita fue de gran atractivo. Al mismo tiempo, los artistas que se embarcaron en la tarea de ilustrar la *Divina Comedia* lo hicieron mostrando una clara inclinación por hablar de las vidas de personajes secundarios de la obra, contemporáneos al poeta, como son Francesca y Paolo o el conde Ugolino³⁹, llegando a convertirse la vida de estos personajes en historias singulares, con identidad propia fuera de la obra de Dante, representada numerosas veces por artistas como Johann H. Füssli⁴⁰, cuyos dibujos del conde Ugolino (Fig. 11), donde plasma magníficamente la tragedia y el sufrimiento humano⁴¹, sirvieron de inspiración para diversas obras posteriores. Será en este periodo, entre 1861 y 1868, cuando el artista francés Gustave Doré dé vida a la más famosa y difundida de todas las ediciones ilustradas de la *Divina Comedia*. En ella plasmó un espíritu realista y tenebroso que transmitía plenamente la tensión del canto medieval⁴².

Finalmente, ya en el siglo XX y XXI la representación de la *Divina Comedia* adquiere una dimensión mucho más personal. Es obvio que también los artistas anteriores,

³⁶ Moralejo 2012, 41.

³⁷ Las ilustraciones de Zuccari para la *Divina Comedia* se pueden consultar en la web de Le Gallerie degli Uffizi: <https://www.uffizi.it/news/ipervisione-dante-zuccari>

³⁸ Cherchi 2018, 73.

³⁹ Fernández Colomo 2023, 79-82.

⁴⁰ Aunque es John Flaxman quien goza de la fama de haber sido el primer artista de su época interesado en la obra de Dante, fue Füssli quien veinte años antes, durante su estancia en Roma entre 1770 y 1778, se había dejado cautivar por el poema medieval.

⁴¹ Battaglia Ricci 2018, 162.

⁴² Battaglia Ricci 2018, 186.

en mayor o menor grado, plasmaron su propia visión individual al realizar sus diseños, pero tenían una mayor preocupación por la obra literaria en sí misma, y por el hecho de que sus ilustraciones sirvieran como explicación del poema o bien que éstas fueran una plasmación de las palabras de Dante en imágenes, como traducciones casi literales.

Ya desde los artistas de las vanguardias se da una pérdida de estas consideraciones. Un ejemplo de ello es Dalí, para quien la elección de representar fragmentos del poema no se trató de un deseo personal, sino de un encargo⁴³. Estas ilustraciones reflejan un ambiente onírico, generando esa idea de que el protagonista está en un sueño, en un viaje fantástico por el más allá. Para ello el artista crea espacios muy amplios pero vacíos, donde solo los personajes principales guardan las proporciones (Fig. 12).

Del hecho de que, en algunos casos, en los artistas, se ha dado una pérdida del interés por la obra literaria en pro de la propia tradición ilustrativa como fuente de inspiración en sí misma, habla el ejemplo de Miquel Barceló, quien declaró no haber leído completamente el poema por no haber sentido una inspiración directa a través de los versos y sí, en cambio, a través de la obra pictórica de otros artistas⁴⁴.

⁴³ El cual realizó el gobierno italiano al artista con motivo del 700 aniversario del nacimiento del poeta.

⁴⁴ Fernández Colomo 2023, 84-5.

4. LAS DIECISIETE MUJERES DEL *INFIERNO* DE DANTE INTERPRETADAS POR SEIS ARTISTAS (DESDE 1440 HASTA 1868).

Si bien los personajes masculinos son mayoritarios en la *Divina Comedia*, los personajes femeninos están presentes desde el inicio de la obra. Así, en el canto II el autor nos introduce a Beatrice. Pero hay que señalar que ni ella ni otras mujeres santas que aparecen en el canto II del *Infierno*, como son la Virgen María y Santa Lucía son, obviamente, mujeres condenadas en él. Por ello, tanto estas mujeres como los personajes mitológicos de carácter femenino que forman parte de la estructura infernal, como es el caso de las Furias, Medusa o las arpías, quedarán fuera del análisis de este trabajo.

Centrando nuestra atención en las mujeres condenadas al infierno por Dante, nos encontramos con diecisiete, a saber: en el limbo o primer círculo, por ser anteriores al nacimiento de Cristo, están Electra, Pentesilea, Camila, Lavinia, Cornelia, Lucrecia, Marcia y Julia. En el segundo círculo, entre los lujuriosos y los que murieron por amor se encuentran Semíramis, Dido, Cleopatra, Elena y Francesca. En el octavo círculo están las cuatro mujeres restantes en diferentes fosas. En la segunda fosa, junto a los aduladores, permanece Thais. En la cuarta fosa, acompañando a los adivinos y magos, encontramos a Manto. En la última fosa de este octavo círculo cumplen condena por falsedad Mirra y la mujer de Putifar.

Para conocer las representaciones que se han hecho de algunas de estas mujeres, dentro de los diferentes ciclos ilustrativos dantescos, se ha hecho una selección de seis ciclos que abarca cinco siglos y que se expone a continuación.

4.1. EL MANUSCRITO YATES THOMPSON 36 DE LA BRITISH LIBRARY

El ciclo ilustrativo más antiguo seleccionado para nuestro estudio es un manuscrito iluminado⁴⁵. Aunque la intriga acerca de la autoría de las viñetas de la primera y la segunda cántica envuelve la fama de este manuscrito, su calidad artística hace de él uno de los más notables de la *Commedia*⁴⁶. Los estudiosos coinciden en señalar que en su creación participaron dos miniaturistas diferentes. El primero de ellos, conocido como “Maestro de la *Commedia* Yates Thompson”, a quien se ha identificado tradicionalmente con los sieneses Priamo della Quercia (c. 1400-1467) o Lorenzo Vecchietta (1412-

⁴⁵ El manuscrito es accesible en su integridad en el siguiente enlace:

<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6468>

⁴⁶ Orsi 2021, 81.

1480)⁴⁷, se encargó de realizar las treinta y ocho viñetas del *Infierno*, las doce del *Purgatorio* y la primera viñeta del *Paraíso*. El resto de las ilustraciones del *Paraíso* están atribuidas al también sienés Giovanni di Paolo (1403-1482), atribución realizada por el artista y crítico británico Roger Fry a principios del siglo XX. Dado que carece de colofón o de cualquier otro elemento específico que permita fecharlo de manera inequívoca, para hacerlo, los expertos toman como base la presencia del escudo de armas del rey Alfonso V de Aragón, en el margen inferior del f. 1r (Fig. 13). El hecho de que las armas de Alfonso el Magnánimo se representen incluyendo las del reino de Nápoles, reino del que, si bien se consideraba legítimo heredero desde 1435, no pudo controlar hasta 1442, y de que, al mismo tiempo, en una de las miniaturas se represente la cúpula de Santa Maria del Fiore de Florencia sin terminar, a falta de su linterna, como notaran Fry y Pope-Hennessy, sugiere una cronología de ca. 1440-45⁴⁸. Dado que no hay documentos que aseguren de manera inequívoca que Alfonso de Aragón fue el primer y único comitente queda abierta la fecha antes señalada. Lo que sí reafirma que el manuscrito perteneció a la biblioteca del Magnánimo, además de la presencia del escudo, es su mención en el inventario de 1517 de Isabella del Balzo⁴⁹. La signatura del manuscrito, que fue adquirido por el British Museum en 1941⁵⁰, hace referencia a su último dueño particular, el coleccionista inglés Henry Yates Thompson (1838-1928).

En cuanto a los principales aspectos estilísticos del *Infierno*, para la representación de la acción se utiliza en muchas viñetas la ilustración simultánea, que muestra una acción mediante la representación de sus sucesivos momentos en una única viñeta, aunque para ello haya que repetir a los personajes⁵¹. Ocurre así en la ilustración del canto III, f. 5r (Fig. 14). Esta escena del vestíbulo del infierno es muy interesante, ya que en ella, además de la acción consecutiva, apreciamos un gran detallismo, con una precisa traducción de las palabras de Dante en imágenes. Además, en esta ilustración aparece por primera vez en este ciclo una figura femenina, con largos cabellos rubios, colocada en el centro de la composición y con las manos en oración, a quien no podemos identificar, ya que Dante no menciona a ninguna mujer en el canto III. Esto vuelve a suceder en otras dos viñetas donde el artista incluye entre el grupo de condenados a mujeres que Dante no especifica

⁴⁷ Pittiglio 2021, 104.

⁴⁸ Buovolo 2021, 22-23.

⁴⁹ Buovolo 2021, 32-36. Reina consorte de Nápoles, mujer de Federico I de Nápoles, quien fue nieto de Alfonso V.

⁵⁰ Orsi 2021, 81.

⁵¹ Battaglia Ricci 2018, 87.

en el poema, como es el caso de otra escena del canto III donde se representa la embarcación de Caronte atravesando el río Aqueronte, f. 6r (Fig. 15), la viñeta que narra el juicio de Minos del canto V, f. 8v (Fig. 16) y la ilustración del canto XIV donde aparecen los violentos contra Dios, f. 25r (Fig. 17).

4.2. LAS ILUSTRACIONES DE LA *DIVINA COMEDIA* DE SANDRO BOTTICELLI

En los años próximos a los que la tradición manuscrita de la *Commedia* llegaba a su fin y comenzaba la impresión de textos con caracteres móviles, Sandro Botticelli (1445-1510), uno de los más grandes artistas del *Quattrocento* florentino, experimentó con dos modos diferentes de ilustrar el poema. El primero de ellos se trata de una serie de dibujos, hoy perdidos, que fueron la base de los grabados que se atribuyen a Baccio Baldini (1436-1487) para acompañar la edición impresa de 1481 de Cristoforo Landino. Pero de los cien diseños que iba a realizar Botticelli, uno por cada canto, solo debió de completar diecinueve, que son los que acompañan hoy al comentario de Landino. Para traducir en grabados los dibujos de Botticelli, por ejemplo el del canto II del *Infierno* (Fig. 18), Baldini tuvo que reducir las complejas composiciones que realizó el artista florentino. La otra labor ilustrativa para representar el mundo dantesco, la cual Botticelli tampoco llegó a completar, son los noventa y dos dibujos que realizó en pergamino en 1496. Se trata de un encargo de un manuscrito iluminado realizado por su principal valedor, Lorenzo di Pierfrancesco. El manuscrito se desencuadernó y en la actualidad conservamos estos dibujos de manera separada: ochenta y cinco en el Kupferstichkabinett de Berlín y siete en la Biblioteca Vaticana⁵².

Aunque desde el punto de vista iconográfico los dibujos son bastante tradicionales, ya que Botticelli adopta la ya comentada técnica de la ilustración simultánea, este artista lleva esta técnica al máximo nivel de refinamiento y complejidad⁵³. Botticelli utiliza una línea movida y elegante como elemento fundamental, cuyo protagonismo es mayor debido a la ausencia de color. En efecto, solo presentan coloración cuatro de las noventa y dos ilustraciones. Una de ellas es la que representa el canto XVIII del *Infierno* (Fig. 19). Para plasmar la violencia y la multitud de situaciones que Dante narra en su *Infierno* Botticelli crea ilustraciones llenas de movimiento, muy

⁵² Sánchez Soler 2004, 91-6.

⁵³ Battaglia Ricci 2018, 106-7.

expresivas y con numerosas figuras, con un punto de vista bastante alto⁵⁴, como podemos apreciar en la ilustración del canto XXXIII (Fig. 20).

En este ciclo ilustrativo⁵⁵, al igual que ocurre en otras representaciones de la *Divina Comedia*, Botticelli introduce mujeres anónimas entre las almas de los condenados. Esto lo vemos en la ilustración del canto XVI (Fig. 21). Pero en este ciclo llama la atención cómo el artista representa figuras con atributos femeninos también entre los demonios castigadores. Mientras que en otros ciclos las representaciones de figuras femeninas demoniacas se limitaban a aquellas que Dante menciona dentro de la estructura infernal, como son las Furias o las arpías, aquí vemos demonios anónimos de carácter femenino. Un ejemplo de ello es la ilustración del canto XXI (Fig. 22).

4.3. LAS ILUSTRACIONES DE LA *DIVINA COMEDIA* CON LA *NOVA ESPOSITIONE* DE ALESSANDRO VELLUTELLO

El “Dante Historiado” editado y publicado en Venecia en 1544 por el impresor veneciano Francesco Marcolini (1500-1559) con los comentarios de Alessando Vellutello (1473-1550) se trata de uno de los primeros libros impresos de la *Commedia* y su sistema iconográfico, ideado por el propio Vellutello, pero tal vez no realizado directamente por él, será reproducido varias veces a lo largo del siglo XVI⁵⁶.

Vellutello, natural de Lucca, emigró a Milán en 1516 y de allí marchó a Venecia en 1520, lugar muy popular entre los migrantes de Lucca en esa época. Estando allí realizó numerosos estudios sobre las obras de Petrarca y de Dante. Para el estudio de este último se basó principalmente en los textos de Cristoforo Landino⁵⁷.

Como vemos en la imagen del canto XXXIII del *Infierno* (Fig. 23), en cada página el texto de Dante, en cuerpo más pequeño, se presenta acompañado por el comentario de Vellutello. A este comentario lo acompañan ochenta y siete xilografías, repartidas de la siguiente forma: treinta y nueve para el *Infierno*, veintiuna para el *Purgatorio* y veintisiete para el *Paraíso*. Estas imágenes suponen una absoluta novedad respecto a la tradición iconográfica anterior, pues son un repertorio ilustrativo creado para mejorar la

⁵⁴ Sánchez Soler 2004, 97-9.

⁵⁵ Que yo he consultado en el libro: *Sandro Botticelli : the drawings for Dante's Divine comedy* en su edición del año 2000 de la London Royal Academy of Arts.

⁵⁶ Battaglia Ricci 2018, 143.

⁵⁷ Gilson 2018, 175-7.

comprensión de la morfología de la obra de Dante. Vellutello dice textualmente: “los dibujos suplirán allí donde la explicación verbal no sea suficiente”⁵⁸.

La peculiaridad de sus diseños reside en el cambio de perspectiva visual dependiendo de qué cántica se esté representando. Así, en los diseños del *Infierno* el contenido de cada canto se concentra en el interior de un círculo estructurado según la descripción dada por Dante y visto desde arriba (Fig. 24). En el *Purgatorio* el esquema visual responde a la estructura de un cono truncado con un punto de vista medio, a la misma altura que los personajes representados (Fig. 25). Mientras que, finalmente, en el *Paraíso* las ilustraciones desarrollan las acciones incluyéndolas en el interior de círculos astrales vistos desde abajo (Fig. 26)⁵⁹.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto hasta ahora, la obra de Vellutello es muy singular y única, pero dado que las ilustraciones del *Infierno* se centran principalmente en la representación de los espacios propiamente dichos y en la explicación gráfica de la geografía infernal, con un punto de vista muy alejado, esto hace que en las representaciones de los personajes, en comparación con otros ciclos ilustrativos, se pierda detallismo, lo que dificulta la identificación de los mismos, a excepción de Dante y Virgilio, personajes que van siempre acompañados por sus iniciales. Los grabados que abren el canto I (Fig. 27) y el canto II (Fig. 28) son las únicas ilustraciones del *Infierno* que tienen un punto de vista central y no desde arriba, ya que los personajes aún no han penetrado en el inframundo.

4.4. LA *DIVINA COMEDIA* DE JOHN FLAXMAN

Aunque para la presentación de los dos próximos ciclos ilustrativos, el de John Flaxman (1755-1826) y el de William Blake (1757-1827), vamos a seguir un orden cronológico, como venimos haciendo hasta ahora, sí considero necesario precisar que se trata de trabajos muy cercanos en el tiempo y claramente influenciados entre sí, y que, además, comparten influencias con la obra de otro artista contemporáneo y amigo de ambos como era Heinrich Füssli (1741-1825). Todos ellos son hijos de la Ilustración y se mueven estéticamente entre el Neoclasicismo, dominante en la obra de Flaxman, y el Romanticismo, que se impone en la obra de los otros dos artistas.

⁵⁸ Battaglia Ricci 2018, 143. Traducción propia.

⁵⁹ Battaglia Ricci 2018, 143-6. Este ciclo se puede ver en el siguiente enlace:
<https://archive.org/details/ita-bnc-pos-0000012-001/mode/2up>

En torno a la amistad de Flaxman y Blake hay cierta controversia, ya que, si bien en la biografía de ambos queda patente lo larga y sólida que fue su relación de amistad y mutua admiración, el hecho de que en una de sus cartas Blake llegara a acusar a Flaxman de plagio ha ensombrecido la percepción que se tiene de esta amistad. Y es que hay que tener en cuenta que, aunque, por fechas, las ilustraciones de Blake de la *Divina Comedia* son las más recientes de las dos, en la obra de Flaxman hay reminiscencias que los expertos consideran de Blake, y no al revés. Por ello, aunque no está claro cuánto debe la obra de Flaxman a la imaginación de Blake, sí es evidente una cierta similitud en algunas de las representaciones de algunos de los cantos del *Infierno*, como pueden ser el caso de la representación de las arpías como pájaros de pequeño tamaño (Fig. 29 y Fig. 30), el aspecto caricaturesco de las tres bestias del canto I del *Infierno* de Blake (Fig. 31), muy similar al Cancerbero de Flaxman (Fig. 32), o ambos diseños para las ilustraciones del canto XXIII del *Infierno*, donde las capas con capuchas bajas que portan los hipócritas son muy parecidas (Fig. 33 y 34). Por lo que quizá más que la idea de plagio tendría cabida la hipótesis de una colaboración e intercambio de ideas entre los tres amigos y compañeros de profesión desde que Füssli se empezó a interesar por la *Commedia* en su viaje a Italia en 1770⁶⁰.

Flaxman, pintor y escultor británico, realizó su serie de ilustraciones de la *Divina Comedia* entre 1792 y 1793, pero no fue publicada hasta 1839. El ciclo completo que se ha consultado para este trabajo es el publicado en Nueva York por la editorial Dover en 2007, *Flaxman's Illustrations for Dante's Divine Comedy*. Se trata de un encargo realizado por el banquero y escritor Thomas Hope y grabado por el artista romano Tommaso Piroli. Flaxman completó ciento nueve diseños en una estética neoclásica, cuyos dibujos abocetados en ocasiones son meros contornos. Es en este ciclo en el que se incluyen por primera vez dibujos dedicados exclusivamente a representar la vida de personajes secundarios entremezclados con las representaciones de las diferentes etapas del viaje dantesco⁶¹, como es el caso de la ilustración que narra el acontecimiento que aparece en el canto XXXIII del *Infierno*, cuando el Conde Ugolino explica a Dante cómo por confiar en el arzobispo Ruggieri fue condenado a muerte con sus hijos (Fig. 35).

Es interesante señalar que, mientras que en el resto de los ciclos analizados a la hora de ilustrar el canto IV del *Infierno* los artistas han preferido centrarse en los versos

⁶⁰ De Santis 2020, 101-13.

⁶¹ Battaglia Ricci 2018, 180.

85-90 en los que Dante menciona a los poetas clásicos y ninguno de ellos representa a ninguna de las ocho mujeres que el autor señala que cumplen condena en el limbo, Flaxman decide representar unos versos anteriores donde Virgilio narra a Dante cómo presencié el descenso de Cristo a los infiernos para salvar las almas de los profetas (Fig. 36). Para ello el artista sitúa a Cristo nimbado y de perfil en el centro de la composición con el brazo extendido frente a siete condenados que se encuentran en actitud de reverencia y súplica. Tanto en este grupo, como en el conjunto de cuatro personas que aparecen en un segundo plano a la izquierda de Cristo, aparece una mujer. No está claro si se trata de dos escenas consecutivas, siendo la primera la del primer plano, por lo que la mujer sería la misma, pero, dado que en el resto de las ilustraciones Flaxman muestra un solo momento temporal por cada ilustración podemos pensar, más bien, que se trata de la representación de las dos mujeres que Cristo salva en su Anástasis. Por un lado, Eva junto a Adán, quizá la mujer de la izquierda por llevar cubierto el sexo, y por otro Raquel, a quien Dante menciona en el verso 60 entre las almas rescatadas por Cristo (el poeta la retomará más adelante en el canto XXXII del Paraíso).

4.5. LA *DIVINA COMEDIA* DE WILLIAM BLAKE

Mientras otros artistas entre el *Settecento* y el *Ottocento*, al medirse con Dante, se limitaron a traducir en imágenes el espectáculo que el poeta medieval narra en su *Commedia*, siendo ellos mismos en cierto modo espectadores, lo que hace Blake en este encargo tiene una mayor transcendencia. La solicitud de ilustrar la *Divina Comedia* se la hizo su amigo y también artista John Linnell. La hipótesis más aceptada de por qué Linnell realizó este encargo a Blake explica que en los últimos años de vida de Blake este se encontraba enfermo, pasando la mayor parte del tiempo en cama, por lo que probablemente Linnell comisionó este encargo al artista, más que con la idea de una verdadera publicación completa, con el deseo de dar una ocupación digna a su compañero, pobre y enfermo, que sentía una verdadera admiración por Dante⁶². Labor que realizó entre 1824 y 1827. Para el artista inglés, como poeta y como protestante, ilustrar la *Divina Comedia* fue una tarea que lo involucró profundamente también en el plano ideológico. De hecho, para Blake: “Ilustrar una obra literaria significaba comentar e interpretar esa obra a la luz de la experiencia propia creativa y visionaria”⁶³. Sus diseños, realizados con

⁶² Villa 2020, 30.

⁶³ Battaglia Ricci 2018, 184. Traducción propia.

la técnica de la acuarela y que ahora se encuentran repartidos por todo el mundo⁶⁴, se miden críticamente con las creencias religiosas del poeta. En algunas de las acuarelas aparecen comentarios y apuntes de carácter teológico-moral que el artista hace en un intercambio continuo de ideas entre Dante y él. Lo podemos apreciar en la acuarela que ilustra el canto XI del *Infierno* (Fig. 37), donde aparece la frase: “todo libro que se pronuncia por el castigo de las faltas, o contra el perdón de los pecados, no está inspirado por el Padre sino por Satán el acusador, padre del Infierno”⁶⁵, la cual pone en manifiesto cómo para Blake el tema del castigo de los pecados en el infierno contradice el supuesto inalienable de la misericordia divina.

En las ciento dos ilustraciones que realizó, setenta y tres de ellas para el *Infierno*, a la densidad del texto dantesco se añade la intensidad de la inspiración del artista, lo que genera escenas de múltiples emociones, desde la pasión hasta el terror pasando incluso por la ironía. Entre sus inspiraciones, o maestros ideales, como Blake los llama, están Rafael, Miguel Ángel y Durero. Esto lo apreciamos principalmente en la corporeidad de las figuras, y es que el instrumento expresivo fundamental en el arte de Blake es siempre el cuerpo humano. En concreto la influencia de Miguel Ángel en este aspecto es bastante obvia (Fig. 38). Pero también es significativo el hecho de que una de las ediciones en versión original que él leía y con cuyo ejemplar se le encontró en su lecho de muerte fuese *La Divina Comedia* con el comentario de Alessandro Vellutello⁶⁶. Esto nos habla de otra fuente de inspiración a mayores de las mencionadas en el apartado anterior como lo fueron Füssli y Flaxman.

De las muchas cuestiones que diferencian la *Divina Comedia* de Blake del resto de ciclos presentados en este trabajo me gustaría destacar dos. Por un lado, el hecho de que la estructura formal de las ilustraciones sea un tanto caprichosa y nada lineal, hasta el punto de que para ilustrar un único canto puede realizar desde una sola acuarela hasta cuatro o cinco, mientras que, en otras ocasiones, se salta algunos cantos y no los representa, pero luego vuelve a ellos más adelante⁶⁷. El otro aspecto que cabe destacar es que se trata de uno de los ciclos ilustrados, de los aquí analizados, con más representaciones femeninas. Blake, además de las ilustraciones con mujeres dantescas,

⁶⁴ Y que yo he consultado en el libro publicado en el 2000 por la Bibliothèque de l'Image, *La Divina Comedia de William Blake*.

⁶⁵ Bindman 2000, 62.

⁶⁶ Corti 2020, 11-14.

⁶⁷ Corti 2020, 17.

dedica cuatro acuarelas a la presencia de mujeres anónimas, como es el caso de las dos acuarelas que ilustran el castigo de los ladrones del canto XXIV del *Infierno* (Fig. 39 y 40). En estas ilustraciones no aparecen Dante ni Virgilio como testigos, como ocurre en la gran mayoría de dibujos, y el protagonismo reside en las figuras femeninas, retorcidas y contorsionadas, donde las curvas de los cuerpos femeninos dialogan con las curvas de las serpientes y de la composición, dando a todo el conjunto un aspecto muy sinuoso.

4.6. LA DIVINA COMEDIA DE GUSTAVE DORÉ

Paul-Gustave Doré nació en Estrasburgo el 6 de enero de 1832 y murió en París el 23 de enero de 1883. Este artista francés realizó entre 1861 y 1868 la más famosa y difundida de las ediciones ilustradas de la *Divina Comedia*. Consciente del aumento en la presencia de obras inspiradas en los textos o en la biografía de Dante, ya que entre 1800 y 1930 acudimos a un auge en las producciones artísticas y estudios críticos en torno al poeta medieval, Doré apuesta, no solo por esa potenciación de la *Commedia*, sino también por difundirla a través de una revolución técnica, llegando a transformar completamente el libro ilustrado. Al no conseguir convencer al editor Louis Hachette para invertir en su proyecto, el artista francés costeará él mismo los gastos de la publicación del *Infierno*, la cual lleva a cabo en 1861⁶⁸.

Como ilustrador, Doré, supuso un auténtico hito, ya que se enfrentó a numerosas técnicas y formatos, entre otros, el dibujo, la acuarela y la litografía. Con ese afán de superación de las técnicas tradicionales creó una nueva experiencia visual que podemos apreciar en su *Infierno*. Él se preocupó de la perfecta correspondencia entre los grabados y las estampas a través del uso del electrotipo, dispositivo inventado en 1831 por Morris von Jacobi, que permite la deposición de partes metálicas mediante electricidad, lo que genera reproducciones de un modelo con gran exactitud. Esta tecnología permite que las estampas mantengan el juego de luces y volúmenes, así como las sfumaturas y degradados de los grabados originales⁶⁹. Este nivel de detallismo en las ilustraciones impresas envuelve al espectador y le sumerge en el espíritu realista y tenebroso con el que el artista dota la atmósfera infernal, la cual plasma en los setenta y cinco grabados que dedica a esta cántica. La forma tan innovativa que tiene de crear sus paisajes, así

⁶⁸ Y que yo he consultado en el libro publicado en 2021 por la editorial Dover, *The Doré Illustrations for Dante's Divine Comedy*.

⁶⁹ Amendola y Tirino 2016, 15.

como la fuerte teatralidad de sus escenas, supuso que las ilustraciones de Doré fueran modelos de pinturas y esculturas para artistas de la época⁷⁰.

Como vimos en el *Infierno* de Blake, el de Doré también tiene un gran dramatismo y la corporeidad de las figuras es el principal protagonista, con una estética tardorromántica cargada de retórica. Este es el ciclo con más protagonismo femenino de los aquí analizados. No tanto por la aparición de mujeres citadas por Dante, ya que Doré solo representará a tres de ellas, como por la presencia de cuerpos femeninos entre los condenados genéricos. De los veinte grabados donde aparecen grupos de pecadores anónimos, once muestran mujeres de forma clara y evidente. Además, cuando estas aparecen, tienen un papel protagonista, o al menos ayudan indiscutiblemente a dotar de gran fuerza a la composición, como es el caso de la ilustración del embarque de las almas del canto III (Fig. 41) o el de la ilustración de la laguna Estigia del canto VIII (Fig. 42), donde los cuerpos femeninos que se arremolinan en la embarcación, en la primera, o que emergen del agua, en la segunda, aportan un gran dramatismo por su expresividad. Los bellos y delicados escorzos femeninos de ambas ilustraciones ayudan a dotar de profundidad a las escenas.

4.7. LA VIRTUD DE LA MUJER MEDIEVAL

La sociedad europea de la Baja Edad Media era predominantemente cristiana, por lo que reflejaba en sus leyes y pautas de conducta los postulados de esta religión. Debido a esto, la mayoría de las afirmaciones medievales sobre la mujer venían expresadas por teólogos, predicadores o clérigos, en definitiva, por hombres consagrados que constituían el estamento social más culto y que, en base a sus creencias religiosas, percibían a las mujeres como verdaderas amenazas a su castidad. En consecuencia, debido a ese temor a la sexualidad femenina, estos hombres cayeron en el estereotipo de la responsabilidad de Eva por el pecado original. Esta justificación les proporcionaba, según sus creencias, una base sólida con la que defender el derecho divino de la potestad del hombre para gobernar a la mujer⁷¹. Así, estos pensadores medievales se hacen eco, no solo de fragmentos bíblicos, sino también de textos como el de Tertuliano (160-220) donde se dirige a todas las mujeres:

⁷⁰ Battaglia Ricci 2018, 186.

⁷¹ Labarge 1988, 14-6.

¿No sabes que también tú eres Eva? La sentencia de Dios conserva aún hoy todo su vigor sobre este sexo, y es menester que su falta también subsista. Tú eres la puerta del Diablo, tú has consentido a su árbol, tú has sido la primera en desertar de la ley divina.⁷²

A nivel social, la categoría de la mujer medieval, que como, en el caso de los hombres, venía determinada por el nacimiento, definía cómo sería considerada por los demás y que forma de vida adoptaría. Las mujeres compartían el rango social de su familia y, en caso de casarse, el de su marido, pero aun siendo de un rango superior la mujer siempre estaría un escalón por debajo de su marido⁷³.

Tanto si las mujeres optaban por una vida laica, como si lo hacían por una vida consagrada, lo que las unía a todas era lo que se esperaba de ellas. En base a una serie de textos que se escribieron desde finales del siglo XII hasta terminar el XV, los hombres daban testimonio de la urgencia y necesidad que había de elaborar una serie de modelos de conducta y de valores que estas mujeres debían cumplir. Textos donde se establecía todo un modelo ético para las mujeres, y se señalaban las principales virtudes a las que estas debían aspirar como: la castidad, la humildad, la modestia, la sobriedad, el silencio, la laboriosidad, la misericordia y la custodia de la casa o del monasterio⁷⁴. En base a que Dante era un hombre profundamente religioso y teniendo como ejemplo a las mujeres que castiga en el *Infierno* y por qué motivos, entendemos que él mismo participaba en cierto modo de esta mentalidad propia de su época. El libro de su gran admirador Boccaccio *De claris mulieribus*⁷⁵ (1361-1362) responde específicamente a ese tipo de texto moralizante donde las mujeres elegidas por Boccaccio son una recopilación que pretende dar respuesta a Petrarca y su *De viris illustribus* (1337), donde este autor realizaba una historia de los hombres exaltando la virilidad masculina. Pero Boccaccio no solo expone los casos de mujeres que él considera ejemplares y a destacar positivamente dentro de la historia, sino que, en ese afán moralizante, expone, así mismo, numerosos ejemplos de mujeres que él considera carentes de bondad, santidad o heroicidad y que, en definitiva, personifican el pecado y el mal, instando, de esta manera, a las jóvenes de su época a evitar seguir estos caminos. Además, siempre que presente en su obra a alguna mujer como modelo, esta lo será por su abnegación, su sentido del sacrificio y su piedad⁷⁶. En España, Álvaro de Luna

⁷² Dalarun 2018, 46.

⁷³ Labarge 1986, 46-8.

⁷⁴ Casagrande 2018, 105-45.

⁷⁵ Boccaccio 2010.

⁷⁶ Segura Graiño 2011, 8.

(1390-1453) realizará una labor muy similar a la de Boccaccio. De hecho, su obra *Virtuosas y claras mujeres*⁷⁷ es prácticamente una traducción de la obra del autor italiano.

En cambio, solo cuarenta y tres años después de la obra de Boccaccio, en la corte francesa de Carlos VI, sería una mujer la que con su obra *La ciudad de las damas*⁷⁸ (1405) traspasase la idea de libro aleccionador para mujeres, creando una obra mucho más cercana a una verdadera historia de las mujeres. Se trata de Cristina de Pizán, filósofa y escritora nacida en Venecia en 1368, pero que vivió desde su infancia en Francia, donde falleció en 1430. Es considerada como una de las precursoras del feminismo occidental. Versada en múltiples ciencias, puesto que recibió una amplia educación por parte de su padre, Tommaso de Pizán, médico y astrólogo del rey Carlos V de Francia, esta mujer no prescinde de mostrar su respeto por la estructura tradicional de su época, tanto en lo religioso como en lo moral y social, pero que inevitablemente sea una mujer de su tiempo no evitó que en sus obras dejase patente su convicción de que las mujeres eran tratadas injustamente y muy infravaloradas por sus contemporáneos varones⁷⁹. En los diálogos que mantiene con Razón en la obra mencionada, esta autora deja patentes sus dudas sobre el sistema patriarcal del momento en el que vive a través de una serie de preguntas que en definitiva vienen a invitar a la reflexión al propio lector sobre los juicios que se daban por verdaderos acerca de las mujeres medievales.

Algunas de las diecisiete mujeres que nos ocupan aparecen en la obra de estos tres autores mencionados, Boccaccio, Cristina de Pizán y Álvaro de Luna, como se puede apreciar en la tabla 1, en el anexo de tablas y gráficos. Lo que estos escritores transmiten de ellas en sus textos nos ayudará a hacernos una idea del marco moral en el que estas mujeres eran encajadas.

⁷⁷ Luna 2009.

⁷⁸ Pizán 1995.

⁷⁹ Labarge 1986, 65.

4.8. MUJERES DE LA HISTORIA SAGRADA: LA MUJER DE PUTIFAR

En su *Infierno*, Dante menciona a dos mujeres que aparecen en la Biblia. Una es Raquel, a quien nos hemos referido en el apartado 4.4 al analizar la ilustración de Flaxman que se corresponde con el canto IV. Como hemos indicado, es posible que Flaxman en esta imagen quisiera representar a esta mujer de la Historia Sagrada que aparece junto a los profetas rescatada del limbo por Cristo. Por ello, al no estar cumpliendo condena en el momento en el que Dante hace su viaje, sino que se refiere a un recuerdo de Virgilio, como mujer bíblica condenada en quien nos vamos a centrar es en la mujer de Putifar, que cumple su castigo en la última fosa del octavo círculo junto a los condenados por falsedad.

Se trata de la mujer que acusó falsamente a José de haber intentado violarla (Gn. 39, 7-20) y, aunque en el Génesis no se la da ningún nombre, este relato aparece también en fuentes judías medievales y en el Corán y en estos últimos casos, sí se hace referencia a ella con el nombre de Zuleikha. Así, la historia de Yusuf y Zuleikha, o de José y la mujer de Putifar, narra el tema de la tentación a un hombre joven, José, por parte de la mujer de otro hombre, Putifar, alto cargo del ejército del faraón y a quien el primero debe lealtad. Como José rechaza a la mujer, esta hace acusaciones falsas contra él que son creídas, provocando su encarcelamiento. Este mismo núcleo narrativo se repite en la literatura en diversas ocasiones como es el caso del mito griego de Belerofonte y Anteia en el IV libro de la *Iliada*, en *Hipólito* de Eurípides o en *Fedra* de Séneca⁸⁰.

Para analizar cómo se ha representado a esta mujer dentro de los seis ciclos ilustrados, en el único en el que podríamos inferir su aparición, es en el ms. Yates Thompson, concretamente en el f. 55r (Fig. 43). En esta escena, que narra con gran detallismo la pelea entre el maestro Adam y Sinón de Troya, se encuentran presenciando la acción dos figuras en el margen inferior derecho. Una de ellas es evidentemente femenina y otra a su lado, cuya postura nos impide ver tan claramente su anatomía como en el caso de la primera, comparte con esta similitudes en el rostro y en sus actitudes. Por ello, podemos suponer que estas figuras se corresponden con las dos mujeres que aparecen en el canto XXX, a saber: Mirra (*Inf.* XXX, 34-39) y la mujer de Putifar (*Inf.* XXX, 97).

⁸⁰ Maleki, Nazemi y Laguna Mariscal 2020, 114-21.

4.9. MUJERES DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA O CONOCIDAS A TRAVÉS DE FUENTES DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

En la clasificación que estamos siguiendo, basada en las fuentes gracias a las cuales conocemos a las diecisiete mujeres infernales, hay que señalar que la mayoría pertenece a este grupo de la Antigüedad Clásica. Ya sea porque pertenecieron a ella realmente (es decir, hay certeza histórica de que estas mujeres existieron o, cuanto menos, se asume que existieron, lo que nos permite una aproximación a sus figuras gracias a documentos o vestigios históricos), ya sea porque son figuras mitológicas que llegan a nosotros a través de la tradición literaria clásica. En un caso se trata de una mujer que no tiene más existencia que la que le otorga su condición de personaje de una obra literaria clásica.

4.9.1. Mujeres históricas o pretendidamente históricas: Cornelia, Lucrecia, Marcia, Julia y Cleopatra

Cornelia, Lucrecia, Marcia y Julia, forman un grupo de ilustres romanas situadas en el limbo. Dante las menciona en su *Infierno* en el canto IV, pero no son representadas en ninguno de los ciclos ilustrados aquí analizados. Las cuatro mujeres son, en realidad, consideradas modelos de virtud y cumplen condena simplemente por las circunstancias temporales que las ha impedido redimirse del pecado original gracias al bautismo.

Cornelia vivió en el siglo II a. C. y se la describe como una mujer de hábitos intachables. Fue hija de Cornelio Escipión el Africano, el mayor héroe de la Segunda Guerra Púnica (218-201). La conocida como madre de los Gracos se casó con el cónsul Tiberio Sempronio Graco, con quien tuvo doce hijos, si bien solo tres de ellos alcanzarían la madurez: una mujer, Sempronias, y dos varones, los tribunos Tiberio Sempronio Graco y Cayo Sempronio Graco, en cuya educación se centró tras la muerte de su marido en el año 154. Ella decidió permanecer soltera, rechazando a notables pretendientes como el mismo Ptolomeo VIII rey de Egipto.

Ante la opulencia que mostraban otras mujeres nobles exhibiendo sus joyas y riquezas, Cornelia dijo: *Haec ornamenta sunt mea*⁸¹, como símbolo del amor y orgullo que profesaba a sus hijos, a quienes educó bajo principios nobles, inculcándoles la defensa de las clases populares. Sus dos hijos varones llegaron a ser auténticos reformadores del

⁸¹ “He aquí mis joyas”.

Senado romano, apoyando la causa de los pequeños agricultores independientes. Ambos morirían por motivos políticos⁸².

Otra mujer y esposa ejemplar es **Lucrecia**, a quien Boccaccio define como “modelo de pudor romano”. Se suicidó para evitar la vergüenza tras la violación que sufrió, pero Dante no la incluye cumpliendo condena en el bosque de los suicidas, sino con el resto de damas nobles romanas en el castillo del limbo, dado que él mismo, de acuerdo con la mentalidad medieval, la consideraba ejemplo de virtud romana⁸³.

Esta mujer, que puso fin a su vida en el año 509 a. C., fue hija de Espurio Lucrecio Tricipitino, noble varón romano, y esposa de Tarquinio Colatino, pero despertó una pasión insana en Sexto Tarquinio, hijo del rey de Roma Tarquinio el Soberbio. Sexto Tarquinio amenazó a Lucrecia con matarla si no se entregaba a él, a lo que esta se negó. Viendo que prefería morir a yacer con él, Sexto Tarquinio la amenazó con matarla junto a uno de sus sirvientes y decir que lo hizo porque ella había sido infiel a su marido con el criado. Ante el horror de poder morir sin que nadie supiera nunca la verdad, Lucrecia decidió someterse a él. Pero dado que ella no soportó la pena de lo sucedido, tras revelar los acontecimientos a su familia se suicidó. Así narra Boccaccio la historia de esta mujer romana⁸⁴. A este relato Álvaro de Luna añade que, sus familiares juraron venganza por lo acontecido y a su causa se unió el pueblo de Roma, levantándose contra el rey y contra sus hijos, hasta el punto de echarlos y desterrarlos de Roma. Esto explicaría, según la tradición clásica, el motivo por el que esta ciudad fue gobernada desde ese momento por cónsules y no por reyes⁸⁵.

Boccaccio y Álvaro de Luna, en sus respectivas obras, se centran en el hecho, que definen como valiente y honorable, del suicidio de la mujer tras lo ocurrido. Casi como algo necesario para restablecer el honor mancillado. Por lo que el suicidio aquí está no solo justificado, sino que no se contempla como un pecado, sino como forma de expiación. Por la condena dada por Dante, podemos asumir que este autor participa de esta opinión. Sin embargo, Cristina de Pizán en su obra no da tal relevancia al acto del suicidio ni menciona en ningún momento que a través de este Lucrecia pudiera mantener

⁸² Pastore Stocchi 1970, s. v.

⁸³ “Lucrecia” 1971.

⁸⁴ Boccaccio 2010, 203-5.

⁸⁵ Luna 2009, 243-57.

su honor, sino que lo primero que esta escritora hace al introducir el caso de Lucrecia es una crítica abierta a quienes piensan que a las mujeres en realidad les gusta ser violadas diciendo:

Me causa indignación oír a los hombres repetir que a muchas mujeres les gusta ser violadas, que no las [*sic*] molesta que un hombre las viole, aunque protesten, que sus protestas solo son palabras. No puedo admitir que les cause placer esa vejación.⁸⁶

La tercera de las mujeres históricas es **Marcia**, quien vivió en el s. I a. C. y fue esposa de Catón de Útica. Marcia fue cedida como esposa al amigo de su marido, el cónsul romano Quinto Hortensio, para que este pudiera tener descendencia. Ella volvió al lado de su primer esposo a la muerte del segundo, por fidelidad y para poder morir siendo recordada como mujer de Catón. Por este hecho se la considera símbolo de fidelidad conyugal. Dante la vuelve a mencionar en el canto I del *Purgatorio* cuando Virgilio y él coinciden con Catón de Útica, que se encuentra realizando su tarea de vigilar la entrada al Purgatorio. Todo lo relativo a él y a su esposa Marcia, Dante lo conoció a través de la *Farsalia*, el poema inacabado de Lucano⁸⁷. Es en este poema donde se narran los hechos de la guerra civil romana entre Cayo Julio Cesar y el ejército republicano encabezado por Pompeyo el Grande, siendo estos últimos los vencidos, llegando así el fin de la república y el comienzo del imperio.

Fue **Julia**, la cuarta mujer de este grupo, la que, mientras vivió, impidió el enfrentamiento de estos dos hombres, ya que ella era hija de Julio César y se casó con Pompeyo en el año 54 a. C. Por eso su prematura muerte es lamentada por Lucano, ya que tras ese suceso no había nada que impidiera a estos enemigos el combate directo⁸⁸.

Julia es definida por Boccaccio como “la mujer más ilustre del mundo por su estirpe y por su matrimonio, pero mucho más célebre por su santísimo amor y por su destino inesperado”⁸⁹. Según esta fuente, la estirpe del padre de Julia descendía del mismo Eneas, mítico héroe de la Guerra de Troya. Ella se enamoró perdidamente del célebre Pompeyo, hasta el punto de morir en el acto al encontrar la ropa de su marido ensangrentada creyendo que este había fallecido, cuando, en realidad, la causa de la sangre en sus vestiduras era la de la realización de un ritual. Álvaro de Luna habla en su

⁸⁶ Pizán 1995, 156.

⁸⁷ Pastore Stocchi 1971b, s. v.

⁸⁸ Pastore Stocchi 1971a, s. v.

⁸⁹ Boccaccio 2010, 300.

obra de las grandes virtudes de Julia como mediadora y pacificadora entre el yerno y el suegro⁹⁰.

La última de las mujeres históricas es **Cleopatra**, quien fue reina de Egipto entre el año 51 y el 30 a. C. Cleopatra es, sin duda, la más famosa de las mujeres infernales. Su figura ha inspirado infinidad de novelas, obras teatrales, películas y obras plásticas. Esta mujer de ascendencia macedonia fue hija de Ptolomeo XII Aulete⁹¹.

Cleopatra, a diferencia de otras reinas egipcias, vivió en una época ya muy alfabetizada, por lo que de ella han llegado a nosotros numerosos testimonios que evidencian su influencia indiscutible en la formación del Imperio Romano. Sin embargo, Octavio, futuro emperador Augusto, estuvo interesado en que la historia se narrase de forma que se confirmase su derecho a gobernar. Para ello publicó su propia biografía y censuró los registros oficiales de Roma. Al mismo tiempo, como Cleopatra había jugado un papel clave en su lucha de poder, su aparición en la historia se tuvo que conservar, pero Octavio la redujo a dos episodios: su amorío con Julio César y su relación con Marco Antonio. Con ello Cleopatra fue despojada de toda validez política y sería recordada en las memorias de Octavio como una mujer extranjera e inmoral, tentadora de los dos honrados hombres romanos, a quienes llevó a la perdición. Gracias a esta visión, la lucha de Octavio se recordaría como la lucha contra una mujer malvada y ajena al imperio, y no como un enfrentamiento contra sus compatriotas. Muy diferente es la versión de los eruditos musulmanes que escribieron varios textos sobre la reina de Egipto tras la conquista árabe del país alrededor del año 640. Su Cleopatra era, ante todo, una mujer sabia, inteligente, culta y científica. Una mujer versada en lenguas y filosofía y una química de gran talento⁹².

En la obra de Boccaccio es la versión occidental la que prevalece. Este autor reduce todos sus méritos a su hermosura y a sus crímenes para llegar al trono⁹³. Al mismo tiempo, podemos percibir en la obra de Dante cómo este poeta bebe de la misma versión. Debido a ello, Cleopatra, en la *Divina Comedia*, aparece en el canto V, 58-63, junto a Semíramis, Dido y Elena, cumpliendo condena en el segundo círculo del infierno, como

⁹⁰ Luna 2009, 361-2.

⁹¹ Kraus 1970b, s. v.

⁹² Tyldesley 2023, s. v.

⁹³ Boccaccio 2010, 319.

el resto de almas lujuriosas. Aunque de forma explícita no aparecen representadas en ninguno de los ciclos ilustrados seleccionados aquí se plantea su posible aparición en la acuarela de William Blake (Fig. 44). Donde el artista representa el juicio de Minos y, al mismo tiempo, lo que parece el inicio de la condena de las almas lujuriosas arrastradas por una ráfaga infernal. En el centro de la composición está Minos sentado en su trono en posición autoritaria y cuatro rostros, que parecen femeninos, emergen de la parte trasera. Estos portan una especie de aureola que se podría corresponder con una corona circular. Por lo que estas figuras podrían identificarse con: Semíramis, símbolo del amor vicioso, Dido, personificación de amor apasionado, Elena, asociada con el amor ambicioso y Cleopatra, ejemplo del amor interesado.

4.9.2. Mujeres mitológicas: Electra, Pentesilea, Camila, Lavinia, Semíramis, Dido, Elena, Manto y Mirra

El canto IV del *Infierno* es el que más mujeres incluye. Aquí Dante menciona a casi la mitad del total. Junto a las cuatro mujeres ejemplares presentadas en el apartado anterior, Cornelia, Lucrecia, Marcia y Julia, aparecen en este mismo canto, cumpliendo condena en el limbo: Electra, Pentesilea, Camila y Lavinia (*Inf.* IV, 121-126) y ninguna de ellas es representada tampoco en ninguno de los seis ciclos.

Electra fue, según la mitología clásica, hija de Agamenón, rey de Micenas, y Clitemnestra, y hermana del héroe griego Orestes. Homero no la menciona en la *Iliada*, sino que se refiere a una tal Laódice que con el tiempo es sustituida por Electra. La leyenda de esta mujer se hará independiente a partir de la tragedia del s. V a. C., en la cual desempeña un papel destacado en la venganza de Orestes⁹⁴. Esta venganza tiene lugar a consecuencia del asesinato de Agamenón por parte de su mujer Clitemnestra y de su amante Egisto. Según algunas fuentes, Electra se salva de la muerte por intervención de su madre y esta siendo aún una niña pone a salvo a su hermano menor, Orestes, cuya vida corría peligro por el temor de Egisto a una futura venganza⁹⁵.

En el exilio, Orestes es educado por su tío materno Estrofió, quien lo cría junto a su propio hijo, Pílates. Los dos niños se convierten en amigos inseparables y al regreso de Orestes a Micenas es acompañado por Pílates. Según algunas versiones, el dios Apolo insta a Orestes a su venganza contra Egisto, pero según otras es la propia Electra la que,

⁹⁴ March 2002, 155.

⁹⁵ Grimal 1989, 153-4.

al encontrarse con su hermano ante la tumba de su padre, le incita a desempeñar junto a ella su represalia. Así, Electra habría tomado parte activa en el asesinato que comete Orestes contra Egisto y contra su propia madre. El matricidio condenará a Orestes a ser perseguido por las Erinias y el héroe enloquecerá a causa de sus remordimientos. Una vez llevada a cabo la venganza, algunas fuentes sostienen que Electra se casó con Pílates y que se fue a vivir con él a Fócida, región de Grecia central, donde tuvieron dos hijos⁹⁶.

A **Pentesilea**, reina de las Amazonas, hija del dios Ares y de la reina Otrere, la mitología la atribuye un hijo llamado Caístro. En cambio, Boccaccio se refiere a ella como “la virgen Pentesilea”⁹⁷. En el análisis que hace este autor de esta mujer mitológica se aprecia un énfasis en la idea de que ella misma despreció la belleza de su rostro y en el hecho de que su cuerpo se desprendió de la delicadeza femenina superando a muchos hombres en la destreza de las armas y en la práctica de la lucha.

Pentesilea acudió en auxilio de Príamo, rey de Troya, para combatir al ejército aqueo y, según algunas fuentes, cuando ella llegó conoció al príncipe heredero, Héctor, de quien se enamoró por la admiración que este le provocó. Dicha admiración fue inmediatamente correspondida, dado que los dos eran diestros y valerosos guerreros, pero ambos murieron en diversas batallas defendiendo Troya. Según otras fuentes, Héctor ya había fallecido cuando la reina amazona llegó con sus ejércitos a la ciudad sitiada, pero aun así ella luchó en nombre de Troya hasta perder su vida. Cristina de Pizán mantiene esta versión en su relato⁹⁸. La autora añade cómo la muerte de la valerosa amazona resultó terriblemente cruel para los troyanos, ya que para conseguir arrebatarle la vida varios guerreros tuvieron que atacarla al mismo tiempo para lograr separarla de su ejército y así, alejada y sola, pudieron acabar con ella. Es significativo que mientras que Cristina de Pizán la exalta como mujer de talla incomparable, Boccaccio la admira en tanto en cuanto le atribuye un cambio que la hace más hombre que muchos hombres.

Otra virgen guerrera fue **Camila**. En la *Eneida*, fuente de Dante, esta mujer es hija de Métabo, antiquísimo rey de los volscos y de su esposa Casmila, que murió en el parto. Su padre fue destronado por su tiranía y partió hacia el destierro con ella en brazos. En su huida se vio frenado por la crecida del río Amaseno, por lo que para poder continuar ató

⁹⁶ March 2002, 156.

⁹⁷ Boccaccio 2010, 154-6.

⁹⁸ Pizán 1995, 47-50.

a la niña a una lanza y la arrojó a la otra orilla, consagrando la vida de la pequeña a Diana si esta sobrevivía, cosa que hizo. Métabo crió a su hija en las montañas, vistiéndola con pieles de animales y enseñándola a cazar y a luchar. Consagrada a Diana, la mujer llevó una vida casta y valerosa. Tras la vuelta de Eneas de la Guerra de Troya, Camila apoyó al partido de Turno y en su lucha contra Eneas lideró un escuadrón de mujeres guerreras escogidas por ella, consiguiendo derrotar a muchos enemigos antes de ser vencida por el etrusco Arrunte. Este, temiendo la venganza de Diana, huyó asustado y la diosa, para vengar la muerte de su protegida, envió a la ninfa Opis para que lo asaeteara⁹⁹.

Para Boccaccio, Camila es todo un ejemplo a seguir por las mujeres de su época y así lo indica en su obra:

Quisiera que las jóvenes de hoy miraran a Camila, virgen ya adulta dueña de sí [...] que refrenó con trabajo constante la lascivia y el apetito sensual, huyó de las delicias y la molicie, de los bocados exquisitos y de las bebidas elaboradas, y rechazó con ánimo constante no solo los brazos de los jóvenes de su edad sino también sus palabras.¹⁰⁰

Otra mujer virgiliana es **Lavinia**, quien estuvo prometida con Turno, pero se casó con Eneas y esto provocó el enfrentamiento entre los dos hombres. Fue hija de Latino, rey del Lacio y su mujer Amata. Su esposo, Eneas, fundó en su nombre la ciudad de Lavinio, perteneciente al actual comuna de Pomezia, pero al poco tiempo, antes de que naciese su hijo Silvio, falleció. Lavinia, temiendo la envidia de Ascanio, primer hijo de Eneas con su primera esposa, huyó al bosque para dar a luz a su hijo¹⁰¹. Sin embargo, Ascanio, quien quedó al mando tras la muerte de Eneas, fue benévolo con ella y fundó una nueva ciudad, Alba, donde se retiró, así Lavinia gobernó la ciudad que fundó su esposo hasta que su hijo Silvio tuvo edad para gobernar¹⁰².

En sus respectivas obras, Cristina de Pizán y Álvaro de Luna mantienen una versión casi idéntica a la narración de Boccaccio, pero la escritora francesa sí incluye que Lavinia nunca volvió a casarse. Y ensalza cómo esta mujer viuda supo gobernar con inteligencia admirable y cómo, gracias a su prudencia, preservó sus dominios. Menciona también como Lavinia gobernó con su hijo hasta que este tuvo edad de reinar y que de él nacieron Rómulo y Remo, fundadores de Roma¹⁰³. No es casual que sea en la obra de esta

⁹⁹ March 2002, 98.

¹⁰⁰ Boccaccio 2010, 176.

¹⁰¹ March 2002, 277.

¹⁰² Boccaccio 2010, 182.

¹⁰³ Pizán 1995, 98-9.

mujer en la que se señalen los logros de Lavinia tras enviudar. En ello podemos reconocer un cierto carácter autobiográfico, dado que Cristina de Pizán quedó viuda con veinticinco años siendo madre de tres hijos y, además, sufrió el engaño de unos mercaderes, lo que la puso en una situación económica muy difícil de la que ella misma consiguió salir gracias a su trabajo como escritora¹⁰⁴.

Aparte de estas cuatro mujeres mitológicas que le merecieron a Dante una valoración lo suficientemente positiva como para situarlas en el limbo, encontramos a otras cinco mujeres que se hicieron acreedoras a su condena en distintos círculos infernales. Se trata de Semíramis, Dido y Elena, en el segundo círculo; Manto, en la cuarta fosa del octavo círculo; y Mirra, en la décima fosa del octavo círculo.

Semíramis tradicionalmente se ha considerado una reina mitológica de Babilonia. Su leyenda nos ha sido transmitida por Diodoro Sículo, historiador del siglo I a. C. y, en la actualidad algunas fuentes¹⁰⁵ la consideran una mujer histórica asociándola con la reina asiria Sammu-ramat, quien vivió en el siglo IX a. C. En su leyenda¹⁰⁶ Diodoro Sículo nos cuenta que Semíramis fue hija de la diosa siria Derceto, y esposa de Nino. Juntos son considerados los míticos fundadores del imperio asirio-babilónico. De él tuvo un hijo, Ninia, pero al poco tiempo Nino murió, siendo ella quien le sucedió. Durante su gobierno, además de varios triunfos y numerosas conquistas, se le atribuye la restauración de las murallas de Babilonia, la edificación de numerosos palacios por todo el imperio, así como el origen de los famosos jardines colgantes de Babilonia. Después su hijo Ninia urdió una conspiración contra ella, por lo que Semíramis abdicó en él y desapareció.

En el mito narrado por Diodoro Sículo se presenta un retrato positivo y heroico de esta mujer, ensalzando en él su valentía y sus dotes para gobernar, algo que no sucede en la imagen que Dante nos da de ella al condenarla entre los pecadores lujuriosos. Esto se debe a que con el triunfo del cristianismo algunas historias de valerosas mujeres, como es el caso de Semíramis, se empañaron con pecados de libertinaje, lujuria e incesto. En concreto, a la visión de Semíramis como una mujer maligna contribuyó enormemente Paulo Orosio, sacerdote, historiador y teólogo nacido en Braga en el siglo IV, que se

¹⁰⁴ Pizán 1995, 16-7.

¹⁰⁵ Sammu ramat “s.a.”

¹⁰⁶ Grimal 1989, 476-7.

refirió a la mítica mujer en términos totalmente negativos¹⁰⁷. Boccaccio sí reconoce y admira las grandes conquistas y hazañas de esta mujer, pero también participa, no obstante, de esta descripción desfavorable, la cual alimenta al asegurar que Semíramis mancilló todos sus logros con su poder de seducción. De ella dice:

[...] inflamada a menudo por su lujuria, la desgraciada se consumía y se unió con muchos hombres y entre ellos se cita a su hijo Ninia, lo que parece más bestial que humano.¹⁰⁸

Cristina de Pizán mantiene la narración del relato de Boccaccio, pero sobre los pecados de la reina babilónica esta escritora da otra visión mucho más objetiva y moderna. Para Cristina de Pizán es innegable el hecho de que Semíramis desconocía las leyes cristianas, por tratarse de una religión aun inexistente en su momento¹⁰⁹.

Dido, que en lengua fenicia significa heroína, fue otra valerosa reina, ejemplo de valentía, templanza e inteligencia, que, como Semíramis, consiguió grandes logros por sí misma. Se la conoce también con el nombre de Elisa y fue la reina y fundadora de Cartago. Según la mitología, era hija de Belo, rey fenicio de Tiro, conquistador de Chipre, y hermana de Pigmalión, heredero de Tiro. Pigmalión mató a Arcebo, también llamado Siqueo, esposo de Dido para robarle sus riquezas. Ante tal acontecimiento, Dido recuperó el oro de su esposo y escapó junto a un grupo de soldados, llegando a la costa de África, a la región de los masilios, donde fueron bien recibidos y decidieron establecerse. Allí fundó la belicosa ciudad de Cartago. Su pueblo prosperó y ella llegó a ser famosa en toda África, hasta el punto de que el rey de los musitanos quiso casarse con ella. Bajo la amenaza de arrasarse su ciudad, Dido, decidió morir antes que infringir su castidad de viuda¹¹⁰.

Esta es la versión del mito que da Boccaccio y que reiteran Cristina de Pizán¹¹¹ y Álvaro de Luna¹¹² y, como ocurría con Lucrecia, el suicidio de Dido para Boccaccio es un acto de valentía y honor que hace que Dido sea un ejemplo de virtud en la viudedad para todas las mujeres de su época. En cambio, Dante se hace eco de la visión que Virgilio da de esta mujer, por ello no condena a Dido al limbo o al bosque de los suicidas, sino

¹⁰⁷ Sarolli 1976, s. v.

¹⁰⁸ Boccaccio 2010, 69.

¹⁰⁹ Pizán 1995, 38.

¹¹⁰ Boccaccio 2010, 183-90.

¹¹¹ Pizán 1995, 92-97.

¹¹² De Luna 2009, 383-6.

que es castigada por su lujuria. En su narración, Virgilio, cuenta cómo Dido se enamoró de Eneas cuando este héroe apareció en Cartago. Presa de su pasión por él, le suplicó que no continuara con su viaje y permaneciera a su lado, pero Eneas finalmente la abandonó, lo que provocó la desesperación en la reina hasta el punto de quitarse la vida¹¹³.

Elena de Troya es otra mujer que el poema dantesco retrata como ejemplo de quien pierde la senda recta debido a sus deseos pasionales. Vista siempre como la gran causante de la devastadora Guerra de Troya, la leyenda de Elena ha evolucionado y se ha ido sobrecargando de elementos y datos. En su origen homérico Elena era hija de Leda, cuyo esposo era Tindáreo, rey de Esparta, pero según el mito Leda fue poseída por Zeus en forma de cisne y de esta unión nacieron ella y sus hermanos, los Dióscuros, Cástor y Pólux. Leda y Tindáreo serían también padres de Clitemnestra, como ya hemos mencionado, madre de Orestes.

Tindáreo a la hora de buscar un marido para su hija, ante el grandísimo número de pretendientes, aconsejado por Ulises, les hizo jurar a todos que acudirían en ayuda del pretendiente elegido si este era amenazado por otros o si le robaban a su esposa. Sin ser consciente de ello, Tindáreo, que eligió a Menelao como yerno, el cual heredó su reino a su muerte, estaba firmando los futuros pactos de colaboración y ayuda de Menelao contra Paris o, lo que es lo mismo, de Esparta contra Troya, ya que, como es sabido, cuando Paris, príncipe de Troya, llegó a Esparta, se enamoró de Elena, por lo que se la llevó a Esparta. Unas versiones del mito aseguran que fue llevada en contra de su voluntad, otras, sin embargo, narran cómo ella también quedó prendada de la belleza y riqueza de Paris. Ante la renuncia de Troya a devolver su esposa a Menelao finalmente estalló la guerra, suceso que pone el punto de culminación de la historia mítica de Grecia y que termina tras un largo asedio de diez años con la victoria de Esparta sobre Troya¹¹⁴.

Aunque Elena no aparece de forma explícita en ninguna de las *Divinas Comedias* ilustradas analizadas, además de la atribución que hemos mencionado en la acuarela de Blake, podemos presuponer su aparición en otra ilustración, en este caso en el ms. Yates Thompson, en concreto en la representación del canto V en el f. 10r (Fig. 45). Aquí, entre las almas lujuriosas arrastradas por una ráfaga infernal, descubrimos a dos personajes con

¹¹³ Padoan 1970, s. v.

¹¹⁴ Grimal 1989, 229-33.

coronas, el primero de ellos presumiblemente una mujer, ya que, aunque está prácticamente de espaldas, tiene un perfil delicado e imberbe y lleva una melena rubia. Junto a ellos hay otros dos personajes masculinos que los acompañan, por ello podemos presuponer que se trata de Elena y Paris los personajes coronados y de Aquiles y Tristán los acompañantes, ya que en el canto V son mencionados en el mismo grupo (*Inf.* V, 64-67).

La cuarta mujer condenada propiamente en el Infierno es **Manto** que fue, según la mitología, hija del adivino ciego Tiresias, quien, como ella, poseía el don de la profecía y juntos cumplen condena acompañando al resto de adivinos y magos. En base a la leyenda, cuando los Epígonos, hijos de los héroes de Argos, que lucharon en la primera guerra tebana, conquistaron Tebas, enviaron a Manto a Delfos como ofrenda en gratitud a Apolo, ya que habían prometido que entregarían “lo más bello del botín”¹¹⁵.

Boccaccio señala como Tiresias, el más grande de los adivinos de Tebas, fue maestro de su hija, la cual poseía un gran talento para la piromancia. Y se hace eco de otros cronistas que afirman que Manto, tras la guerra, consiguió escapar y anduvo un tiempo errante hasta llegar a Italia. Allí, junto a un cierto Tiberino, dio a luz a su hijo Citecono. Se asentó en una zona pantanosa hasta que llegó el día de su muerte y allí fue enterrada. En ese mismo lugar su hijo fundaría Mantua, en honor a su madre, ciudad natal de Virgilio. Para Boccaccio, como para Dante, la vida de esta mujer pudo ser muy laudable de no haber sido porque la mancilló con sus artes adivinatorias¹¹⁶. Mientras tanto, Cristina de Pizán vuelve a llamar la atención sobre considerar deshonrosas las artes paganas en un momento en el que el paganismo era la única realidad. Lo que hoy llamaríamos adivino con connotación herética, la escritora nos recuerda que, en su momento cronológico, sería un sacerdote muy destacado dentro de su comunidad, un posible equivalente a un actual obispo¹¹⁷.

En la *Divina Comedia*, Dante nos presenta a Manto de este modo:

Y aquella que las tetas se cubre,

que tú no ves, con la melena suelta

¹¹⁵ March 2002, 288-9.

¹¹⁶ Boccaccio 2010, 147-9.

¹¹⁷ Pizán 1995, 68.

y piel velluda tiene al otro lado,

fue Manto, que corrió por muchas tierras;

y luego se afincó donde nació,

por lo que un poco quiero que me escuches:¹¹⁸

(*Inf.* XX, 52-57)

En base a esto, y al hecho de que los condenados por adivinación son castigados en el *Infierno* con el rostro vuelto hacia sus espaldas, para caminar siempre hacia atrás y negarles el ver hacia adelante, como escarmiento por haber querido ir un paso por delante con sus premoniciones, podemos reconocer a Manto en tres ciclos: en el dibujo del canto XX de Botticelli (Fig. 46), la ilustración de la *Divina Comedia* de Alessandro Vellutello (Fig. 47), y en la acuarela del mismo canto de Blake (Fig. 48). En la primera de las ilustraciones mencionadas, el círculo de los adivinos está dividido en diez espacios que se comunican entre sí por los que los condenados van pasando mientras caminan de espaldas. En el espacio eminentemente previo al que ocupan las figuras de Dante y Virgilio, podemos identificar a un personaje femenino que con su larga cabellera se cubre el seno. En la segunda ilustración señalada, Botticelli crea un conjunto dinámico de personajes que, con sus cabezas giradas hacia atrás, se reparten por el espacio compositivo. La ilustración, como la mayoría de este ciclo, no está finalizada, pero podemos ver en el centro del grupo a una figura femenina que sería Manto, única mujer citada en este canto. Por último, Blake sitúa en el centro de la composición a un personaje femenino que, como sus tres acompañantes tiene, vuelto el rostro. Es significativo el protagonismo que Blake da a Manto respecto al resto de personajes, ya que el hecho de que el resto de las figuras estén sin finalizar, como Dante y Virgilio, o tengan los trazos del rostro mucho menos definidos, como el resto de adivinos, nos habla de la posibilidad de que Blake haya comenzado la ilustración por este personaje, dándole un carácter prioritario.

La última de las mujeres mitológicas es **Mirra**. Según la mitología fue hija de Cíniras, rey de Chipre, de quien se enamoró perdidamente castigada por Afrodita, envidiosa de su belleza. Es Ovidio quien en sus *Metamorfosis* ofrece la versión más

¹¹⁸ Alighieri 2022, 202.

conocida del mito de Mirra, según el cual, aunque la joven era bellísima y tenía numerosos pretendientes, ella solo deseaba a su padre. Presa de esta pasión que la consumía, consiguió engañar a Cíniras y yacer con él¹¹⁹. Cuando el rey se dio cuenta del engaño quiso acabar con la vida de su hija. Ella, ante el peligro que corría, pidió ayuda a los dioses quienes la convirtieron en la planta aromática de la mirra. Nueve meses después su corteza se desprendió y de ella nació su hijo Adonis, cuya belleza enterneció a Afrodita. Así, la diosa recogió al pequeño y lo confió en secreto a Perséfone para que lo criara¹²⁰.

Por estos hechos de falsedad, como hemos dicho, Mirra está condenada en la última fosa del octavo círculo. Y de ella Dante da la siguiente descripción:

«Oh –dije yo– así la otra no te hincue
los dientes en la espalda, no te importe
decir quién es, antes de que se largue».

Y él me repuso: «El alma antigua es esa
de la perversa Mirra, que del padre
lejos del recto amor, se hizo querida.¹²¹

(*Inf.* XXX, 34-39)

Mirra, dentro de los ciclos aquí seleccionados, tiene algunas apariciones. Como hemos indicado en el apartado anterior en el ms. Yates Thompson. En segundo lugar, aparece también en la obra de Botticelli, si bien esta es una de las ilustraciones que Botticelli dejó apenas esbozada, la cual da más información sobre el proceso pictórico del artista que sobre la narración ilustrativa como tal¹²² (Fig. 49). Otra aparición suya la encontramos en la obra de Blake (Fig. 50). En ella, en la parte superior, Blake representa a las dos “almas pálidas” a las que Dante hace referencia, que serían Mirra y Gianni Schichi. El artista, a estos dos personajes, les concede anatomías humanas, pero con rasgos de bestias, como las garras y los hocicos alargados. Dado que los genitales no quedan revelados no está claro quién es cada uno. Pero si nos guiamos por los versos de

¹¹⁹ March 2002, 309-10.

¹²⁰ Grimal 1989, 7.

¹²¹ Alighieri 2022, 265-6.

¹²² Schulze 2000, 118.

Dante la figura que está mordiendo a Capocchio, amigo personal del poeta, sería Gianni Schichi y el “alma antigua” que lo acompaña correspondería a la representación de Mirra. El cuarto artista que ilustra el canto XXX incluyendo a Mira es Doré (Fig. 51). Este artista no ha seguido la narración de Dante en esta ilustración y, de este modo, ha colocado a la mujer dando la espalda al espectador sentada en la roca en una postura de tres cuartos. Con un gesto de vergüenza, ocultando su rostro con su brazo y volviendo levemente la mirada hacia Virgilio y Dante, que la observan desde el margen derecho. Como en las representaciones de otras mujeres, Doré la presenta con el largo cabello cayéndole por la espalda. Aquí la luz de la escena emerge del cuerpo de la mujer e ilumina el resto de la composición de forma concéntrica, quedando tanto los personajes masculinos como el fondo, algo más oscuros.

4.9.3. Mujeres literarias: Thais

Thais, con este nombre es conocida una legendaria cortesana ateniense del siglo IV a. C. a quien se la atribuyen diversas hazañas que le dieron fama histórica, hasta el punto de que su nombre tuvo valor antonomástico para referirse con él a las prostitutas de las comedias en general. Este es el caso de Thais, la cortesana que aparece en la comedia *Eunuco* de Terencio, dramaturgo romano del s. II a. C. Sería esta Thais de Terencio la que Dante presenta en su *Infierno*. Tal vez no porque Dante hubiera leído directamente a Terencio, pero sí quizá porque el poeta se hubiera encontrado con alguna fuente intermedia. Así algunos estudiosos, en base al diálogo de Thais, sugieren la obra de Cicerón *De Amicitia* como esa fuente indirecta¹²³.

Dante, no castiga a Thais, aun siendo prostituta, a cumplir condena junto a los lujuriosos, sino que la incluye en el canto XVIII, en la segunda fosa del octavo círculo, junto a los aduladores. Tras Francesa da Rimini, Thais es la mujer más representada en los seis ciclos ilustrados, apareciendo en cinco de ellos. Todos los artistas, siguiendo las palabras de Dante, representan a la mujer sumergida en una cava de estiércol, de fondo oscuro y olor repugnante, con un espeso vapor que no permitía ver nada y por ello Dante y Virgilio deben asomarse hasta donde la roca tenía más pendiente para poder distinguir algo¹²⁴. La mención que Dante hace de Thais es la siguiente:

¹²³ Pastore Stocchi 1976, s. v.

¹²⁴ Alighieri 2022, 192.

Mi guía, luego de esto: «Haz que penetre
–dijo– tu vista un poco más allá,
y así tus ojos vean bien la cara

de aquella esclava desgreñada y puerca,
que allí se rasca con mierdosas uñas,
y ahora se tumba y ahora en pie se pone:

es Thais, la prostituta, que a su amante
repuso, al preguntarle: «¿Tengo prendas
bastantes para ti?»: «Aún más, asombrosas».¹²⁵

(*Inf.* XVIII, 127-135)

En base a la narración de Dante, vemos cómo en todas las ilustraciones los dos poetas viajeros se arriman mucho al borde de la roca ante los personajes sumergidos en una sustancia, que, en las ilustraciones a color, podemos constatar como oscura y densa, simulando estiércol. En esa aproximación intentan distinguir a la mujer, que en algunas ilustraciones se retira el largo cabello del rostro de una forma muy similar, como es el caso del f. 32r del ms. Yates Thompson (Fig. 52), la ilustración de Botticelli (Fig. 53), y la de Doré (Fig. 54). Por otro lado, en la ilustración de Vellutello (Fig. 55) y en la primera de las dos que Doré dedica a este canto (Fig. 56), se enfatiza el movimiento de acercamiento de Dante y Virgilio, quienes se inclinan sobre el borde. La ilustración de Blake (Fig. 57) es la más descriptiva en cuanto al malestar que les provoca a los poetas estar en un lugar tan repugnante. Así ambos cubren sus narices y bocas con sus túnicas.

4. 10. MUJERES CONTEMPORÁNEAS: FRANCESCA DA RIMINI

Mientras que Dante presenta en el *Infierno* a numerosos contemporáneos suyos, varones, introduce solo a una mujer. Es el caso de Francesca da Rimini, en el cual, además, Dante adquiere un doble papel. Por un lado, introduce a esta mujer dentro de los

¹²⁵ Alighieri 2022, 193.

condenados a su *Infierno* y, al mismo tiempo, él es la fuente histórica de la vida de esta mujer, que nació en 1255. Su padre fue Guido da Polenta, señor de Rávena, amigo del propio Dante.

El factor clave de la vida de esta mujer es su papel dinástico-político. Ya que su matrimonio en torno a 1275 con Giovanni Malatesta, conocido como Gianciotto, suponía la alianza entre las dos familias hegemónicas de Rávena y Rímimi. Pero este matrimonio político tuvo un final dramático, ya que Francesca tuvo una relación adúltera con el hermano de Gianciotto, Paolo Malatesta, y cuando el marido de esta descubrió la infidelidad los mató a ambos. Este hecho sucedió entre 1283 y 1286¹²⁶.

A causa de estos pecados, debidos a la pasión amorosa que sentían el uno por el otro, ambos, Francesca y Paolo, cumplen condena en el segundo círculo del infierno con el resto de almas lujuriosas. De este canto llama la atención, por un lado, lo bello de los versos de Francesca (*Inf.* V, 88-107). Esta es la primera ocasión en la que un personaje de los que cumplen condena, a excepción de Virgilio, dialoga directamente con Dante. Y, por otro, el hecho de que las palabras de Francesca lleguen a conmover a Dante hasta el punto de hacerlo caer desmayado (*Inf.* V, 139-142). Con este hecho y las palabras que el poeta dedica a Francesca se aprecia en el Dante, personaje viajero, una clara compasión y empatía hacia la pareja, algo que puede responder más a su juicio personal, debido a sus propios sentimientos, si tenemos presente que vivió enamorado de una mujer casada, y no tanto a su juicio racional ante el pecado cometido. A este respecto, el Dante escritor, muy consciente del contenido moral de su obra, coloca a los amantes cumpliendo la sentencia correspondiente a su falta. Este juicio del Dante poeta es el que estaría más en línea con la visión de los lectores de la época, quienes consideraban a Francesca una mujer de comportamiento indecente y cuyo castigo fue justo. Habrá que esperar hasta el siglo XVIII para que la percepción de los lectores cambie y esta mujer se convierta en el símbolo del derecho del sentimiento contra la lógica del contrato matrimonial y de la emancipación femenina contra la lógica del patriarcado¹²⁷.

Francesca y Paolo, en la Historia del Arte, suponen un tema en sí mismo. Extrapolada su propia historia del poema dantesco, se han representado infinidad de

¹²⁶ Barolini 2012, 465-70.

¹²⁷ Pinto 2021, 46-55.

veces. Francesca es la única mujer infernal que aparece en los seis ciclos analizados y algunos de los artistas la dedican más de una ilustración, como es el caso de Flaxman, que la representa dos veces, y Doré, quien realiza hasta cinco grabados para este tema.

En todas las *Divinas Comedias* ilustradas, la representación de este canto tiene en común una gran delicadeza. Incluso en la de Vellutello (Fig. 58), que es la menos detallista, por tratarse siempre de escenas presentadas en una vista muy alejada, mostrar los cuerpos desnudos de Francesca y Paolo flotando sobre una nube mientras se acercan a los poetas transmite cierta elegancia, la cual percibimos también en la ilustración de este tema del ms. Yates Thompson f. 10r (Fig. 59). En esta escena, a diferencia del resto de ciclos, Francesca lleva recogido su pelo en una larga trenza y en el momento previo a encontrarse con Dante ella y Paolo llevan las manos colocadas en gesto de oración. Estos dos detalles ayudan al espectador a empatizar con ellos, viéndolos más como penitentes que como pecadores, y a entender la reacción del Dante viajero, quien se ha representado desfallecido en el suelo. En el resto de ciclos también se representará el desmayo de Dante, como en la ilustración de Botticelli (Fig. 60), que, aunque, como la de Vellutello, está poco desarrollada, esta sí incluye el detalle de la conmoción sufrida tras el encuentro. También Flaxman y Doré representan a Dante tendido en el suelo. Flaxman lo hace en la segunda de sus ilustraciones (Fig. 61) y Doré en la quinta ilustración que hace de este canto (Fig. 62).

Blake elige también este instante de desfallecimiento de Dante en la acuarela en la que recoge esta escena (Fig. 63). Pero este artista ha preferido representar el instante posterior al encuentro. Concretamente cuando las figuras de Francesca y Paolo se alejan y vuelven con el resto de condenados. Dentro de lo dramático de la escena, la elegancia no se pierde y a eso contribuye la composición en forma de torbellino y los cuerpos encajados en esa línea serpentínata. Esa marcada curva se aprecia también en la primera de las ilustraciones que Doré dedica a este canto (Fig. 64). La segunda de las representaciones de Doré es, en mi opinión, la más bella representación de Francesca de los seis ciclos (Fig. 65). En ella, parte del grupo de condenados queda en penumbra en el lado izquierdo, mientras que la parte derecha, también muy oscura, está ocupada por las figuras de los poetas que contemplan a los amantes suspendidos en el aire. Paolo, un tanto más elevado, tiene el rostro inclinado hacia Francesca. Ambos presentan el cuerpo desnudo, pero están envueltos por una tela que los enmarca, generando una forma

almendrada. Los pliegues de la tela y el movimiento de los cabellos ayudan a crear la sensación de que ambos flotan en el aire. El foco de luz emana de Francesca, lo que evidencia la herida de muerte que esta presenta en el pecho, algo muy original ya que de los seis ciclos solo se representa en este. Esta escena sería una especie de primer plano de la ilustración siguiente (Fig. 66), donde vemos a los poetas de espaldas prestando atención al relato de Francesca, en esta ocasión es la herida de Paolo la que queda a la vista, algo así mismo inusual. En cambio, para su cuarta ilustración (Fig. 67) Doré realizará algo que Flaxman ya había hecho previamente en la primera de sus dos ilustraciones (Fig. 68): representar el momento de la vida de la pareja en el instante previo a que Gianciotto acabe con sus vidas. Flaxman representa en un espacio muy sencillo a los protagonistas, a quienes sitúa en el centro de la composición, pero un tanto desplazados hacia la derecha para dar espacio a la columna que sirve como elemento arquitectónico tras el cual se esconde Gianciotto, lo que ayuda a la narratividad de la escena. Flaxman, por tanto, elige el instante previo al momento álgido, algo muy neoclásico.

5. CONCLUSIONES

De los ciento cuarenta y siete personajes situados por Dante en el infierno (ciento seis si prescindimos de los situados en el anteinfierno y en el limbo), la gran mayoría son hombres, y muchos de ellos contemporáneos del poeta, mientras que solo diecisiete son mujeres (nueve si prescindimos de las del limbo) y de ellas solo una, Francesca da Rimini, es contemporánea suya. Teniendo esto presente, es natural que los artistas, a la hora de ilustrar los diferentes cantos, hayan optado por representar mayoritariamente escenas donde los hombres son los protagonistas. No obstante, muchos de ellos han aprovechado la ocasión de la narración donde aparecen grupos de condenados anónimos para introducir la representación de mujeres. Como podemos observar en la tabla 2, cinco de los seis ciclos cuentan con la representación de mujeres anónimas y en tres de ellos en más de una ocasión, siendo la obra de Gustave Doré la que más mujeres a las que Dante no alude incluye, apareciendo estas en un total de diez ilustraciones. Esto responde a una clara tendencia que detectamos en las seis obras seleccionadas: la presencia femenina cobra mayor importancia en los ciclos más modernos. Sin embargo, es necesario señalar una salvedad, como vemos en el gráfico 1: la obra más antigua aquí recogida, el ms. Yates Thompson, es el tercer ciclo ilustrado que más mujeres, conocidas y anónimas, presenta.

Al mismo tiempo, es relevante señalar cómo mujeres famosísimas dentro de la Historia del Arte, como es el caso de Cleopatra, en la tradición ilustrativa de la *Commedia* pasan desapercibidas, incluso en momentos como el Romanticismo, donde personajes femeninos históricos vivieron un auge en las representaciones pictóricas. Dificulta, asimismo, la presencia de mujeres en la iconografía dantesca el hecho de que el siglo XVII, en pleno Barroco, cuando se vivía un aumento de mujeres bíblicas y mitológicas en las representaciones artísticas, fuera un siglo con un gran descenso en la popularidad del poema medieval. No obstante, como ya se ha señalado en el cuerpo de este trabajo, de todas las mujeres infernales es Francesca da Rimini la que más protagonismo tiene a lo largo de la tradición histórica ilustrativa dantesca. Esta mujer, que en orden de aparición en la narración ocupa el lugar decimotercero de las diecisiete mujeres infernales, es el primer personaje, a excepción de Virgilio, con el que el Dante viajero interactúa, dialogando con ella directamente. Esta relevancia que tiene Francesca en el canto V del *Infierno* queda plenamente reflejada en las representaciones pictóricas del poema seleccionadas en este trabajo, siendo la única de las diecisiete mujeres que aparece en todas ellas.

En el análisis de los seis ciclos propuestos se ha detectado también claras influencias de unos a otros, como se ha ido exponiendo en el desarrollo del trabajo. Al mismo tiempo, se advierte que la finalización de la ilustración de la *Divina Comedia* en varios casos no ha sido posible, como en la obra de Botticelli y en la de Blake, o ha sido finalizada por otro artista, como es el caso del ms. Yates Thompson. El hecho de que la mitad de los ciclos hayan presentado dificultades en su conclusión habla, por un lado, de la laboriosidad y el tiempo de dedicación que una empresa tan grande como esta requiere, lo que alarga el tiempo de exposición a la posibilidad de sufrir adversidades que dificulten la finalización de la tarea, y, por otro lado, evidencia el hecho de que muchas veces no se trataba de encargos propiamente dichos, lo que en algunos casos hizo que el artista, dado que estaba invirtiendo su tiempo y su propio dinero, llegase a la finalización del proyecto movido por su deseo de poder después adquirir un beneficio económico con su trabajo: este caso lo ejemplifica Doré. Otros artistas, como Blake, más que recibir un encargo realizado por un comitente que deseara poseer la obra a cambio de procurarse un salario recibió lo que sería más una ayuda por parte de su amigo John Linnell, quien le encargó ilustrar la *Divina Comedia*, obra con la que Blake estuvo obsesionado durante sus últimos años de vida, movido por el deseo de asistir a su compañero de profesión. Así, Blake, recibió el impulso económico y motivacional que necesitaba para volver al trabajo en unos años en los que la salud no le acompañaba con una empresa que realmente le apasionaba. Puede deberse precisamente al hecho de tratarse de una iniciativa propia, velada de encargo artístico, el que sea el ciclo dantesco de Blake, de los aquí mencionados, el más original y personal. Dado que, en él, el artista no se limita a traducir en imágenes los escenarios narrados por Dante en su poema, sino que en sus acuarelas Blake dejará en numerosas ocasiones sus pensamientos, no siempre afines a los de su admirado Alighieri.

Finalmente me gustaría destacar que, siendo la visión que aquí se ha expuesto plenamente masculina, dado que tanto el poeta como los artistas son hombres, la forma de representar a las mujeres que aparecen en las ilustraciones dantescas corresponde más a los modos estilísticos y formales de cada momento que al deseo de mostrarnos su visión de estas mujeres. Todas las ilustraciones pasan por la mano de cada artista aquí mencionado y de ellos, y de sus épocas, son herederas, pero el juicio moral corresponde a la mentalidad medieval de Dante. Dicho juicio moral se respeta en las ilustraciones de todos los condenados y el carácter tan descriptivo del *Infierno* deja muy poco espacio a

la imaginación artística, por lo que la similitud entre las ilustraciones de los diferentes ciclos no se debe tanto a la influencia formal de unos artistas sobre otros como al hecho de que están representando temas concretos magistralmente descritos por el poeta.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante. 2022. *Divina comedia*, edición de Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra.
- A'Lmea Suárez, Rosario de Fátima. 2018. "La figura femenina de Beatriz revivida en la «Mujer Estrella» de José Martí". En *Entre epígonos y autoinspección. Actas del II Congreso Andino de Estudios sobre Dante Alighieri*, ed. Patrizia Di Patre, 169-87. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. <https://edipuce.edu.ec/wp-content/uploads/2021/04/Entre-epigonos-y-autoinspeccion.pdf>
- Amendola Alfonso y Mario Tirino. 2016. "Il filtro di Dante. L'impronta di Gustave Doré dal cinema muto al digitale" *Dante e l'Arte* 3: 11-38. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/4>
- Barbero, Alessandro. 2021. *Dante*. Barcelona: Acanalado.
- Barolini, Teodolinda. 2012. "Dante e Francesca da Rimini". En *Il secolo di Dante. Viaggio alle origini della cultura letteraria italiana*, Teodolinda Barolini, 465-510. Milán: Bompiani.
- Bartolomé Gómez, Jesús. 2006. "La narración de la Batalla de Farsalia como derrota en Lucano". *Emerita. Revista de Lingüística y Filología Clásica* 74-2: 259-88. <https://emerita.revistas.csic.es/index.php/emerita/issue/view/2>
- Battaglia Ricci, Lucia. 2018. *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*. Torino: Giulio Einaudi.
- Bindman, David. 2000. *La Divina Commedia William Blake, William Blake La Divina Comedia, De Goddelijke Komodie William Blake*. París: Bibliothèque de l'Image.
- Boccaccio, Giovanni. 2010. *Mujeres preclaras*. Madrid: Cátedra.
- Buovolo, Donatella. 2021. "La Commedia di Alfonso d'Aragona: il codice, la storia, la biblioteca". *Dante e l'Arte* 8: 17-56. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/9>
- Bussagli, Marco. 2022. *Dante e le Arti*. Firenze: Giunti.
- Capano, Daniel Alejandro. 2021. *El camino de Dante. Introducción, comentarios de cantos del Infierno y temas de la Divina Comedia*. Buenos Aires: Biblos <https://elibro.net/es/ereader/uva/178364>
- Casagrande, Carla. 2018. "La mujer custodiada". En *Historia de las mujeres. La Edad Media*, vol. II, dirs. Georges Duby y Michelle Perrot, 105-46. Barcelona: Taurus.
- Cerchi, Paolo. 2018. "Dante en Rubén Darío y Borges". En *Entre epígonos y autoinspección. Actas del II Congreso Andino de Estudios sobre Dante Alighieri*, ed. Patrizia Di Patre, 71-104. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. <https://edipuce.edu.ec/wp-content/uploads/2021/04/Entre-epigonos-y-autoinspeccion.pdf>
- Chamorro Espinosa, David. 2018. "Dante y Bonifacio VIII". En *Entre epígonos y autoinspección. Actas del II Congreso Andino de Estudios sobre Dante Alighieri*, ed. Patrizia Di Patre, 217-38. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. <https://edipuce.edu.ec/wp-content/uploads/2021/04/Entre-epigonos-y-autoinspeccion.pdf>
- Corti, Claudia. 2020. "L'allegria discesa di Blake nell'Inferno dantesco" *Dante e l'Arte* 7: 11-28. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/v7>
- Dalarun, Jacques. 2018. "La mujer a los ojos de los clérigos". En *Historia de las mujeres. La Edad Medias*, vol. II, dirs. George Duby y Michelle Perrot, 41-71. Barcelona: Taurus.

- Doré, Gustave 2021. *The Doré illustrations for Dante's Divine Comedy*. Nueva York: Dover.
- Fernández Colomo, Sara. 2023. "La *Divina Comedia* a través del arte: un modelo de pervivencia en la memoria colectiva". *Ala Este. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 2: 73-92. <https://www.ucm.es/alaeste/volumen-n%C2%BA2>
- Flaxman, John 2007. *Flaxman's illustrations for Dante's Divine Comedy*. Nueva York: Dover.
- Gilson, Simon. 2018. "New Print Commentaries. The Espositioni of Alessandro Vellutello and Bernardino Daniello". En *Reading Dante in Renaissance Italy. Florence, Venice and the "Divine Poet"*, 175-208. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108164795.006>
- Ginés Fuster, Beatriz. 2012-2013. "Beatrice Portinari como esencia de inspiración. El caso de Dante Alighieri y Dante Gabriel Rossetti". *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història* 62-63: 317-29. <https://ojs.uv.es/index.php/saitabi/issue/view/248>
- Ginés Fuster, Beatriz. 2014-2015. "Peregrinos en el infierno. Eneas y Dante". *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història* 64-65: 115-26. <https://ojs.uv.es/index.php/saitabi/article/view/7264>
- Gómez Moreno, Ángel y Teresa Jiménez Calvente. 2001. "De Dante y otras vite". *Cuadernos de filología italiana* Extra 3: 373-92. <https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/issue/view/1052>
- Grimal, Pierre. 1989. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Kraus, Clara. 1970a. "Camila (Camilla)". En *Enciclopedia dantesca*, eds. Umberto Bosco y Giorgio Petrocchi, vol. I, s. v. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/camilla_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Kraus, Clara. 1970b. "Cleopatra (Cleopatràs)". En *Enciclopedia dantesca*, eds. Umberto Bosco y Giorgio Petrocchi, vol. II, s. v. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/cleopatra_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Kraus, Clara. 1970c. "Elettra (Eletra)". En *Enciclopedia dantesca*, eds. Umberto Bosco y Giorgio Petrocchi, vol. II, s. v. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/elettra_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Kraus, Clara. 1970d. "Lavinia (Lavinia)". En *Enciclopedia dantesca*, eds. Umberto Bosco y Giorgio Petrocchi, vol. III, s. v. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/lavinia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- La Comedia di Dante Alighieri con la nova espositione di Alessandro Vellutello*. 1544. Venecia: Francesco Marcolini. <https://archive.org/details/ita-bnc-pos-0000012-001/page/n340/mode/2up>
- Labarge, Margaret Wade. 1988. *La mujer en la Edad Media*. Madrid: Nerea.
- López Cortezo, Carlos. 2022. *La estructura moral del Infierno de Dante*. Madrid: Akal Universitaria.

- “Lucrezia”. 1971. En *Enciclopedia dantesca*, eds. Umberto Bosco y Giorgio Petrocchi, vol. III, s. v. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/lucrezia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Luna, Álvaro de. 2009. *Libro de las virtuosas e claras mugeres*. Madrid: Cátedra.
- “Manto”. 1971. En *Enciclopedia dantesca*, eds. Umberto Bosco y Giorgio Petrocchi, vol. III, s. v. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/manto_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- March, Jenny. 2002. *Diccionario de mitología clásica*. Barcelona: Crítica.
- Moralejo, Macarena. 2012. “Federico Zuccari y la Compañía de Jesús”. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte* 1: 33-52. <https://journals.uco.es/ucoarte/issue/view/821>
- Nasser Maleki, Zahra Nazemi y Gabriel Laguna Mariscal. 2020. “The scheme of Potiphar’s wife: from classical tradition to Eugene O’Neill”. *Revista de Estudios Norteamericanos* 24: 113-34. https://revistascientificas.us.es/index.php/ESTUDIOS_NORTEAMERICANOS/issue/view/1046
- Orsi, Elisa. 2021. “Un codice senese nella storia delle illustrazioni dantesche: note sulla fortuna critica della *Commedia* Yates Thompson 36”. *Dante e l’Arte* 8: 65-86. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/9>
- Orsi, Pietro. 1960. *Historia de Italia*. Barcelona: Labor.
- Padoan, Giorgio. 1970. “Didone (Dido)”. En *Enciclopedia dantesca*, eds. Umberto Bosco y Giorgio Petrocchi, vol. II, s. v. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/didone_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Padoan, Giorgio. 1971. “Mirra”. En *Enciclopedia dantesca*, eds. Umberto Bosco y Giorgio Petrocchi, vol. III, s. v. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/mirra_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Pastore Stocchi, Manlio. 1970. “Cornelia (Corniglia)”. En *Enciclopedia dantesca*, eds. Umberto Bosco y Giorgio Petrocchi, vol. II, s. v. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/cornelia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Pastore Stocchi, Manlio. 1971a. “Giulia”. En *Enciclopedia dantesca*, eds. Umberto Bosco y Giorgio Petrocchi, vol. III, s. v. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/giulia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Pastore Stocchi, Manlio. 1971b. “Marzia”. En *Enciclopedia dantesca*, eds. Umberto Bosco y Giorgio Petrocchi, vol. III, s. v. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/marzia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Pastore Stocchi, Manlio. 1976. “Taide”. En *Enciclopedia dantesca*, eds. Umberto Bosco y Giorgio Petrocchi, vol. V, s. v. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/taide_%28Enciclopedia-Dantesca%29/

- Pinto, Raffaele. 2021. "Canto V". En *Divina Commedia. Inferno*, dir. Giuseppe Nicoletti, 46-55. Edimedia.
- Pittiglio, Gianni. 2021. "Iconografía e retórica nella *Commedia*: similitudini miniate dello Yates Thompson 36". *Dante e l'Arte* 8: 103-36. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/9>
- Pizán, Cristina de. 1995. *La ciudad de las damas*. Madrid: Siruela.
- Ponchia, Chiara. 2021. "Un'indagine comparativa su alcuni aspetti iconografici del ms. Yates Thompson 36". *Dante e l'Arte* 8: 137-58. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/9>
- "Sammu ramat, reina de Asiria". "s. a." En Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Sammu-ramat>
- Sánchez Soler, Antonio. 2004. "La *Divina Comedia* de Dante ilustrada por Sandro Botticelli". *Isla de Arriarán* 23-24: 89-102.
- Santis, Silvia de. 2020. "How can I help thy Husband's copying Me? Dante tra Blake, Füssli e Flaxman". *Dante e l'Arte* 7: 101-28. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/v7>
- Sarolli, Gian Roberto. 1976. "Semiramide (Semiramis)". En *Enciclopedia dantesca*, eds. Umberto Bosco y Giorgio Petrocchi, vol. V, s. v. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/semiramide_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Schulze Altcappenberg, Hein[rich]-Th[eodor]. 2000. *Sandro Botticelli: The Drawings for Dante's Divine Comedy*, catálogo de la exposición (Berlín, Kulturforum, 2000, Roma, Scuderie Papali al Quirinale, 2000, y Londres, Royal Academy of Arts, 2001). Londres: Royal Academy of Arts.
- Segura Graiño, Cristina. 2011. *La querella de las mujeres XII. Las mujeres sabias se querellan*. Sevilla: Almudayna.
- The Doré Illustrations for Dante's Divine Comedy*, nueva edición. 2017. Nueva York: Dover Publications.
- Tyldesley, Joyce. 2023. "Cleopatra reina de Egipto". En Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Cleopatra-queen-of-Egypt>
- Villa, Marianna. 2020. "Dal testo all'immagine: Blake in dialogo con Dante". *Dante e l'Arte* 7: 29-58. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/v7>
- Zöllner, Frank, Christof Thoenes y Thomas Pöpper. 2014. *Miguel Ángel. Obra completa*. Colonia: Taschen.

ANEXO DE IMÁGENES

Figuras:

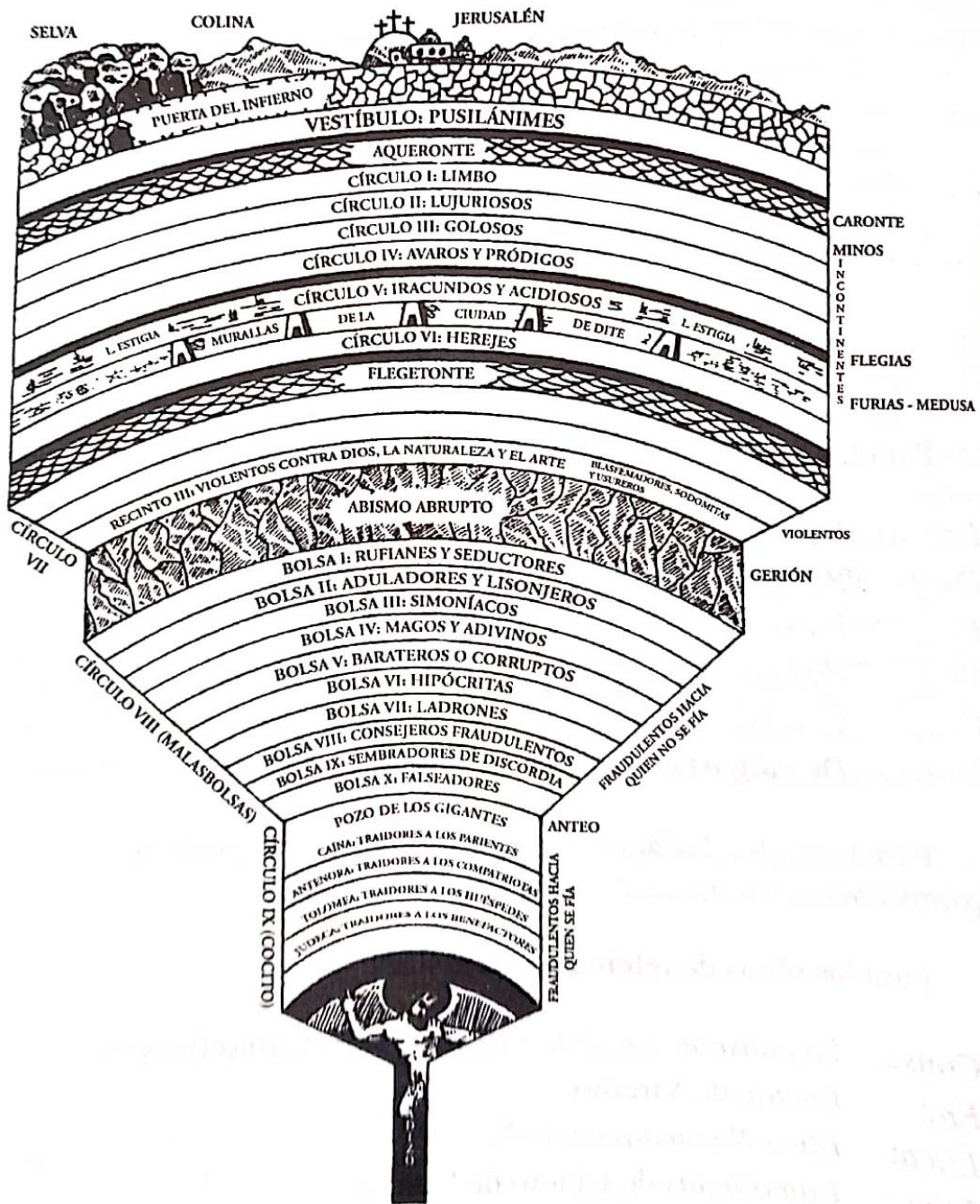


Fig. 1: Mapa del *Infierno*. Fuente: López Cortezo 2022, 14.



Fig. 2: Giovanni da Modena, fresco del *Inferno* de la Capilla Bolognini en la basílica de San Petronio de Bolonia, 1410-15. Fuente: Flickr Autora: [Tatiana Gorbutovich](https://www.flickr.com/photos/gorbutovich/16226503866).

<https://www.flickr.com/photos/gorbutovich/16226503866>



Fig. 3: Eugène Delacroix, *La barca de Dante*, 1822. Fuente: Museo del Louvre.

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065871>



Fig. 4: Maestro de las Efigies Dominicanas, frontispicio miniado (*Purg.* I) ms. Trivulziano 1080, f. 36r, 1337-38. Fuente: Biblioteca Trivulziana.

<https://trivulziana.milanocastello.it/it/galleria-fotografica-highlights/allImages>



Fig. 5: Maestro de las Efigies Dominicanas, frontispicio miniado (*Inf. I*) ms. Parmense 3285, f. 1r, h.1334. Fuente: Battaglia Ricci 2018, 9.



Fig. 6: Bartolomeo di Fruosino, frontispicio miniado (*Inf. I*) ms. Italiano 74, f. 3r, h.1420. Fuente: Battaglia Ricci 2018, 70.



Fig. 7: Mariotto di Nardo, miniatura (*Inf.* XXVI) ms. Vaticano Latino 4776, f. 92r, h. 1390.
Fuente: Battaglia Ricci 2018, 76.



Fig. 8: Guglielmo Giraldi, miniatura (*Inf.* XVII) ms. Urbinate 365, f. 46r, 1477-82. Fuente: Biblioteca digital del Vaticano <https://spotlight.vatlib.it/it/teaser-dante>



Fig. 9: Federico Zuccari, fresco de *La Anunciación con santos y profetas* de la cúpula de Santa María del Fiore en Florencia, 1579. Fuente: Flickr

<https://www.flickr.com/photos/ipomar47/29044982628/in/photostream/>



Fig. 10: Federico Zuccari, *La puerta del Infierno (Inf. II)*, 1586-88. Fuente: Gallerie degli Uffizi. <https://www.uffizi.it/news/ipervisione-dante-zuccari>

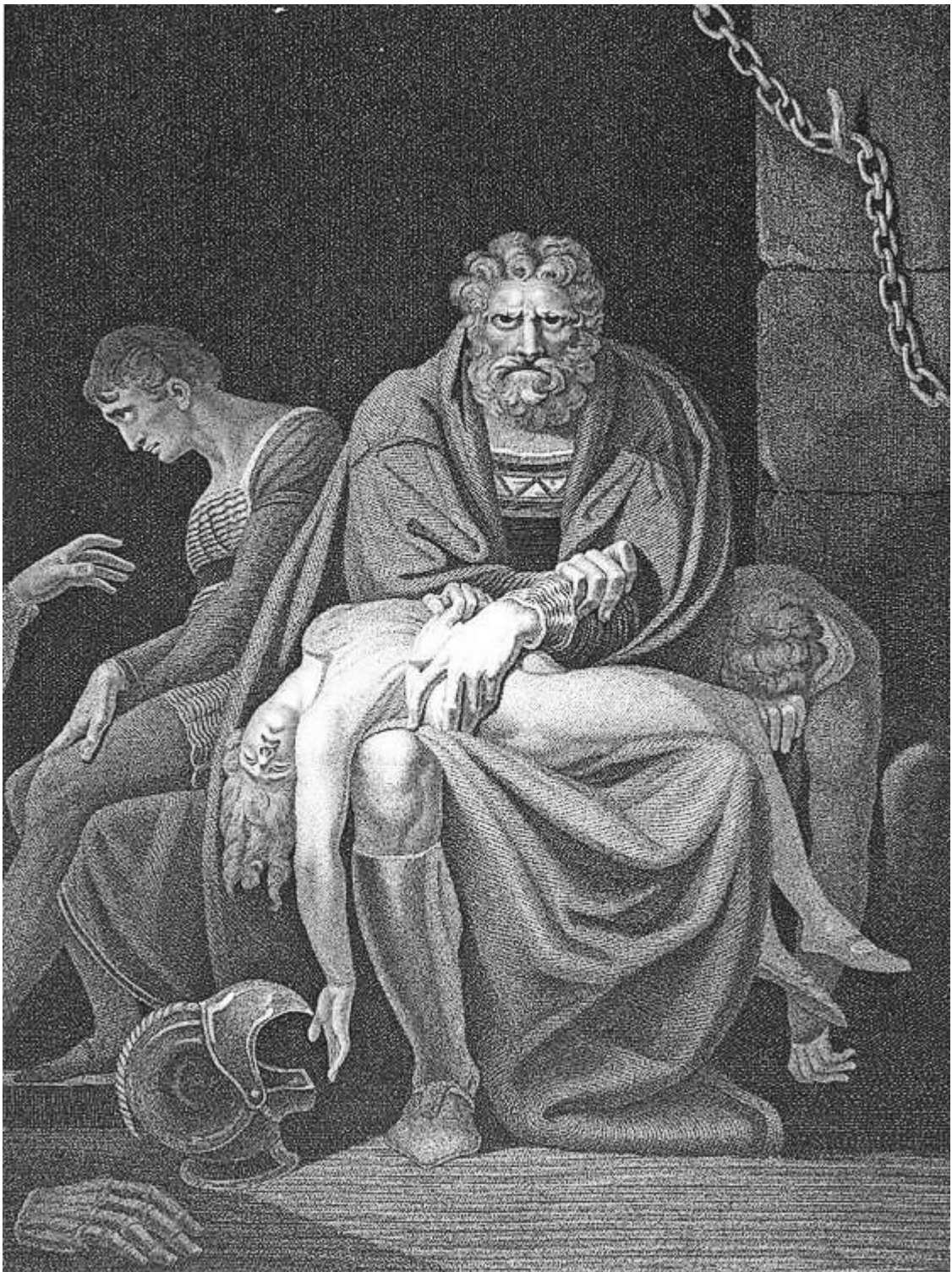


Fig. 11: Johann Heinrich Füssli, *Ugolino en la torre con los hijos*, 1809. Fuente: Battaglia Ricci 2018, 166.



Fig. 12: Salvador Dalí, *El encantador monte (Inf. I)*, 1950-52. Fuente: Battaglia Ricci 2018, 224.



Fig. 13: Escudo de armas del rey Alfonso V de Aragón, ms. Yates Thompson, f. 1r, 1444-50.

Fuente: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6468>



Fig. 14: Maestro de la *Commedia* Yates Thompson, miniatura (*Inf.* III), ms. Yates Thompson, f. 5r, 1444-50.

Fuente: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6468>



Fig. 15: Maestro de la *Commedia* Yates Thompson, miniatura (*Inf.* III), ms. Yates Thompson, f. 6r, 1444-50.

Fuente: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6468>



Fig. 16: Maestro de la *Commedia* Yates Thompson, miniatura (*Inf.* V), ms. Yates Thompson, f. 8v, 1444-50.

Fuente: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6468>



Fig. 17: Maestro de la *Commedia* Yates Thompson, miniatura (*Inf.* XIV), ms. Yates Thompson, f. 25r, 1444-50.

Fuente: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6468>



Fig. 18: Baccio Baldini?, *Dante y Virgilio ante la aparición de Beatrice (Inf. II)*, h.1481.
Fuente: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0825-441



Fig. 19: Sandro Botticelli, ilustración *Infierno* canto XVIII, 1480-95. Fuente: Schulze 2000, 87.



Fig. 20: Sandro Botticelli, ilustración *Inferno* canto XXXIII, 1480-95. Fuente: Schulze 2000, 125



Fig 21: Sandro Botticelli, ilustración *Inferno* canto XVI, 1480-95. Fuente: Schulze 2000, 83.



Fig. 22: Sandro Botticelli, ilustración *Inferno* canto XXI, 1480-95. Fuente: Schulze 2000, 93.



Fig. 23: Imagen del libro impreso de Alessandro Vellutello con la ilustración del canto XXXIII del *Inferno*, 1544.

Fuente: <https://www.bibliotecamai.org/wp-content/uploads/2021/08/commedia-vellutello-1544-inferno-33-img.jpg>



Fig. 24: Alessandro Vellutello, ilustración del canto III del *Inferno*, 1544.

Fuente: <https://www.bibliotecamai.org/wp-content/uploads/2021/08/commedia-vellutello-1544-inferno-3-img.jpg>



Fig. 25: Alessandro Vellutello, ilustración del canto XXII del *Purgatorio*, 1544.

Fuente: <https://www.bibliotecamai.org/wp-content/uploads/2021/08/commedia-vellutello-1544-purgatorio-22-img.jpg>

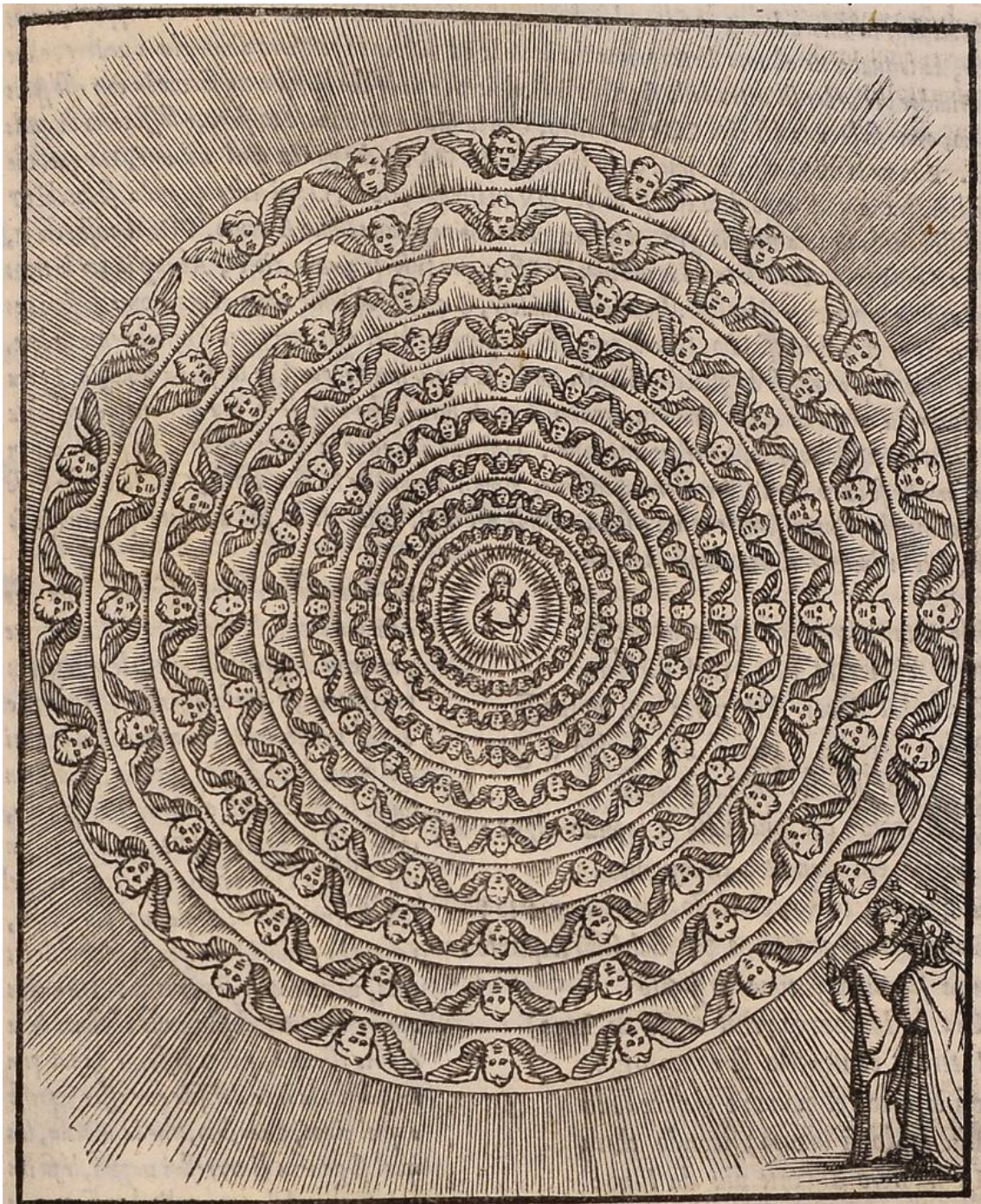


Fig. 26: Alessandro Vellutello, ilustración del canto XXVIII del *Paraíso*, 1544.

Fuente: <https://www.bibliotecamai.org/wp-content/uploads/2021/08/commedia-vellutello-1544-paradiso-28-img.jpg>

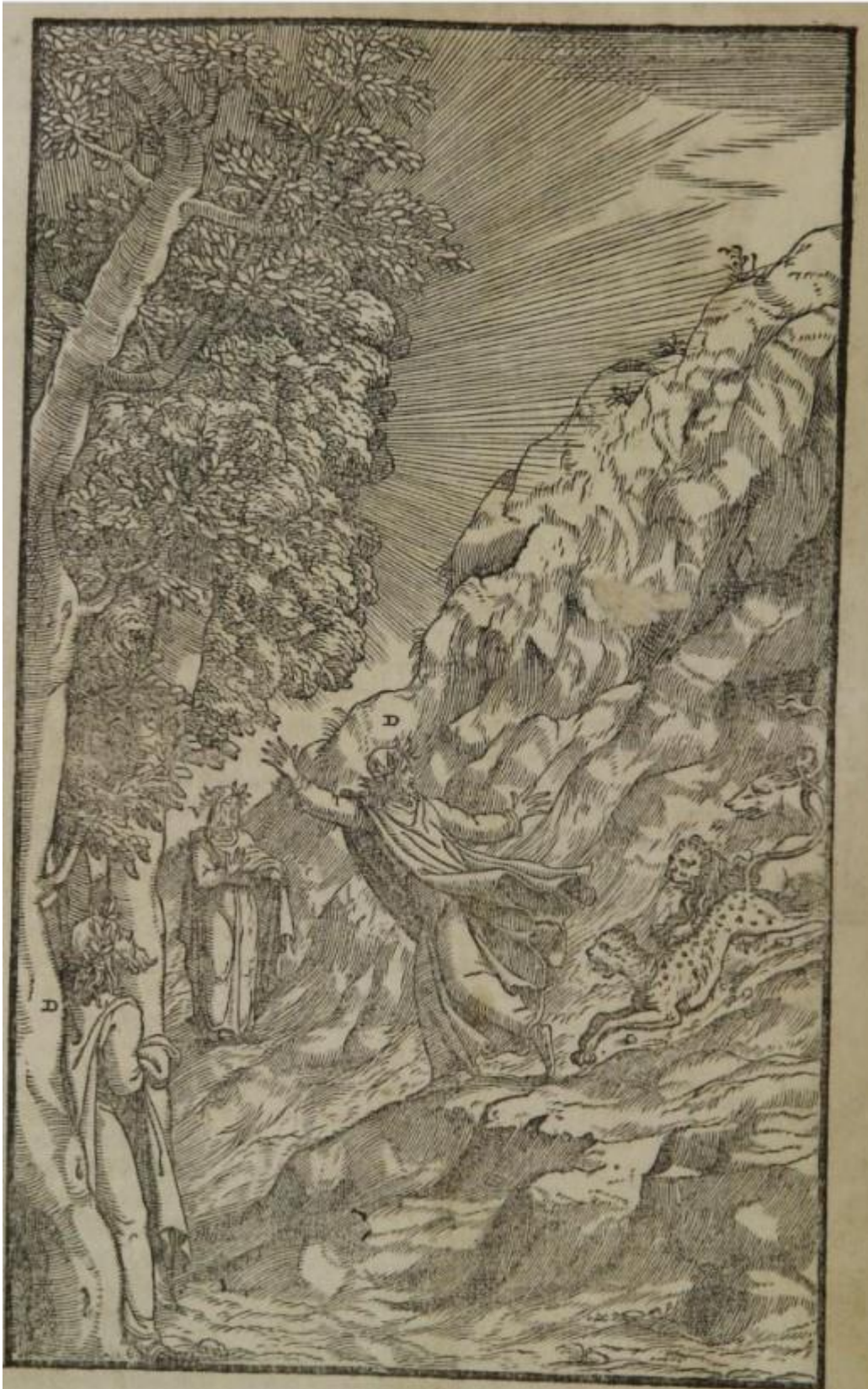


Fig. 27: Alessandro Vellutello, ilustración del canto I del *Infierno*, 1544.

Fuente: <https://archive.org/details/ita-bnc-pos-0000012-001/page/n62/mode/2up?view=theater>



Fig. 28: Alessandro Vellutello, ilustración del canto II del *Infierno*, 1544.

Fuente: <https://archive.org/details/ita-bnc-pos-0000012-001/page/n74/mode/2up?view=theater>



Fig. 29: John Flaxman, ilustración canto XIII del *Infierno*, 1792-93. Fuente: Flaxman 2007, 29.

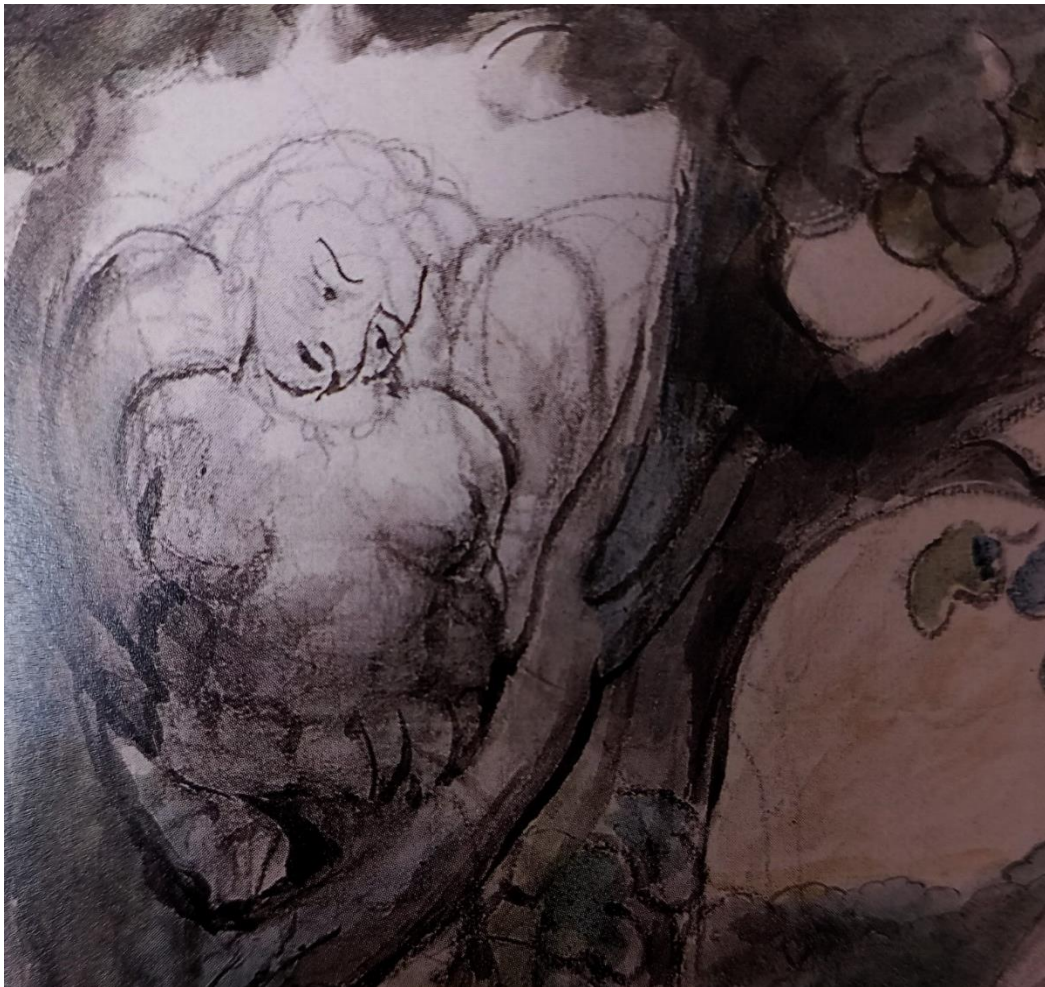


Fig. 30: William Blake, acuarela canto XIII del *Infierno*, 1824-27. Fuente: Bindman 2000, 71.



Fig. 31: William Blake, acuarela canto XIII del *Infierno*, 1824-27. Fuente: Bindman 2000, 21.



Fig. 32: John Flaxman, ilustración canto VI del *Infierno*, 1792-93. Fuente: Flaxman 2007, 15.

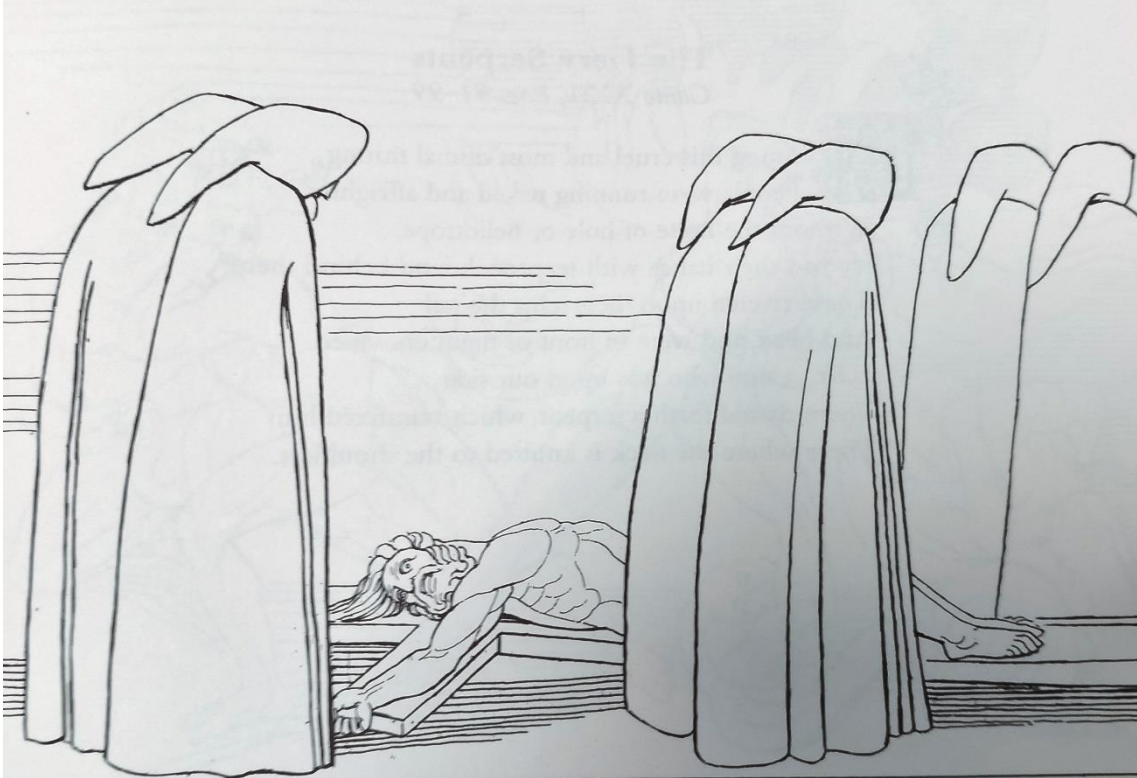


Fig. 33: John Flaxman, ilustración canto XXIII del *Infierno*, 1792-93. Fuente: Flaxman 2007, 51.



Fig. 34: William Blake, acuarela canto XXIII del *Infierno*, 1824-27. Fuente: Bindman 2000, 111.

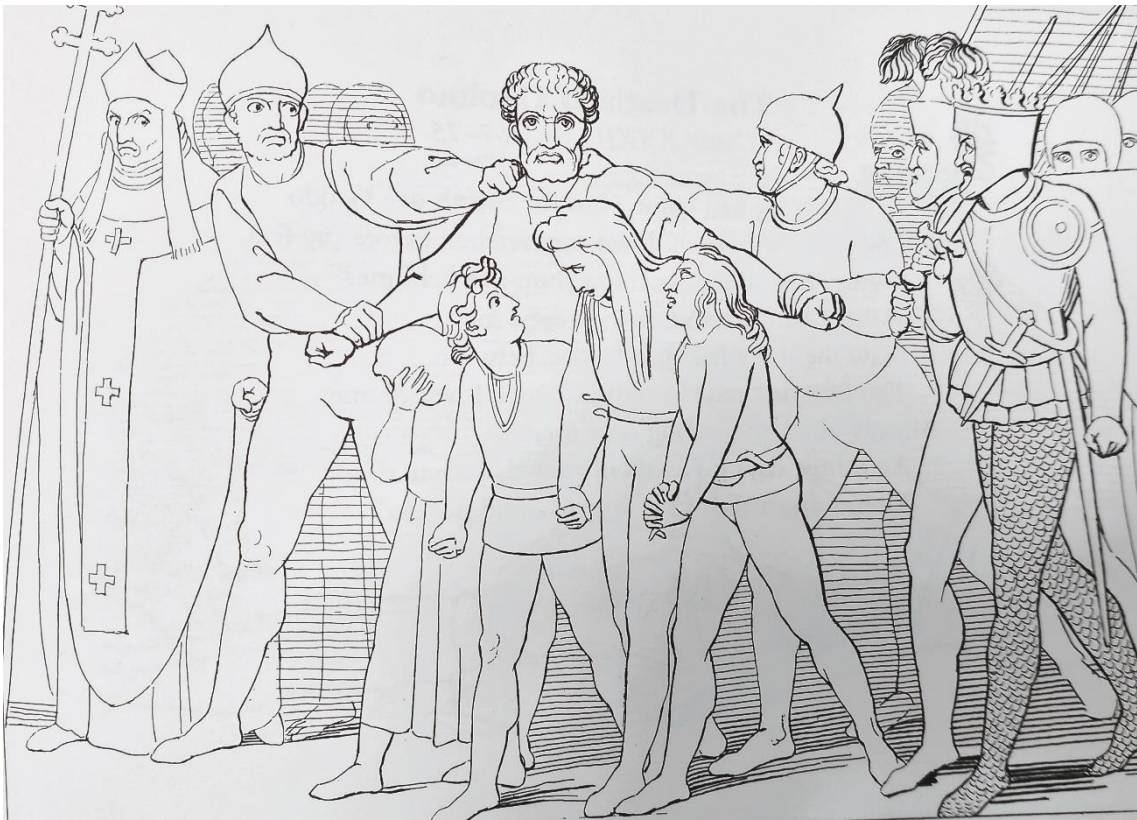


Fig. 35: John Flaxman, ilustración canto XXXIII del *Infierno*, 1792-93. Fuente: Flaxman 2007, 71.



Fig. 36: John Flaxman, ilustración canto IV del *Infierno*, 1792-93. Fuente: Flaxman 2007, 9.

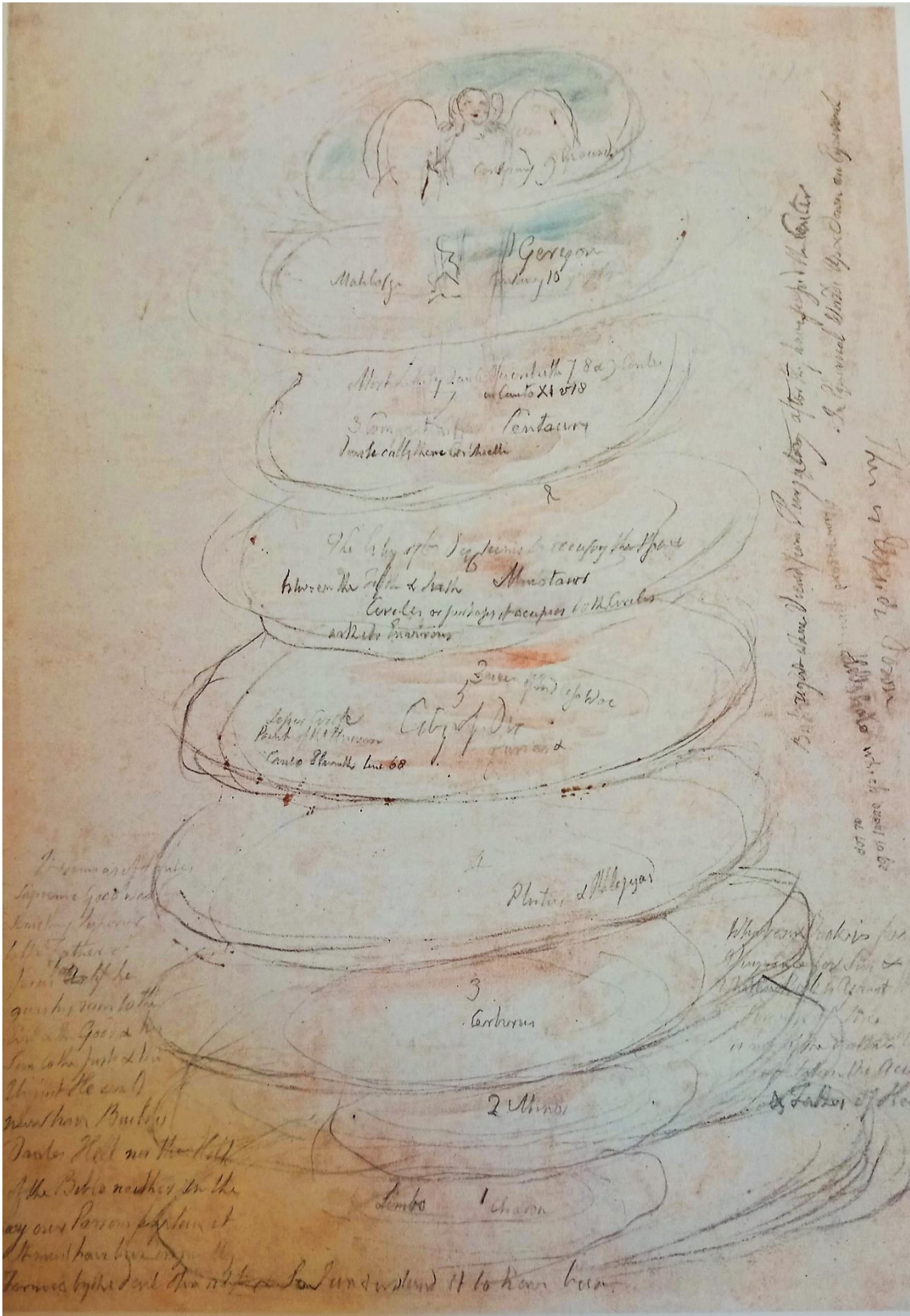


Fig. 37: William Blake, acuarela canto XI del *Infierno*, 1824-27. Fuente: Bindman 2000, 63.

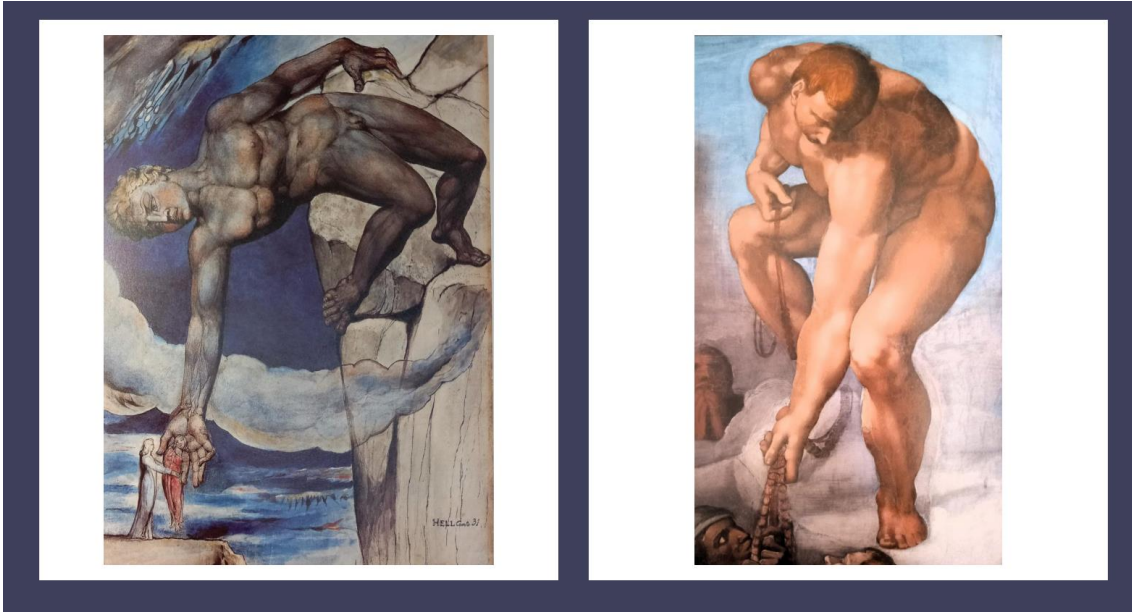


Fig. 38: Comparación de obras: acuarela de William Blake, del canto XXXI del *Infierno*, 1824-27. Fuente: Bindman 2000, 151. Detalle del fresco *El Juicio Final* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, 1536-1541. Fuente: Zöllner 2014, 280.



Fig. 39: William Blake, acuarela canto XXIV del *Infierno*, 1824-27. Fuente: Bindman 2000, 117.

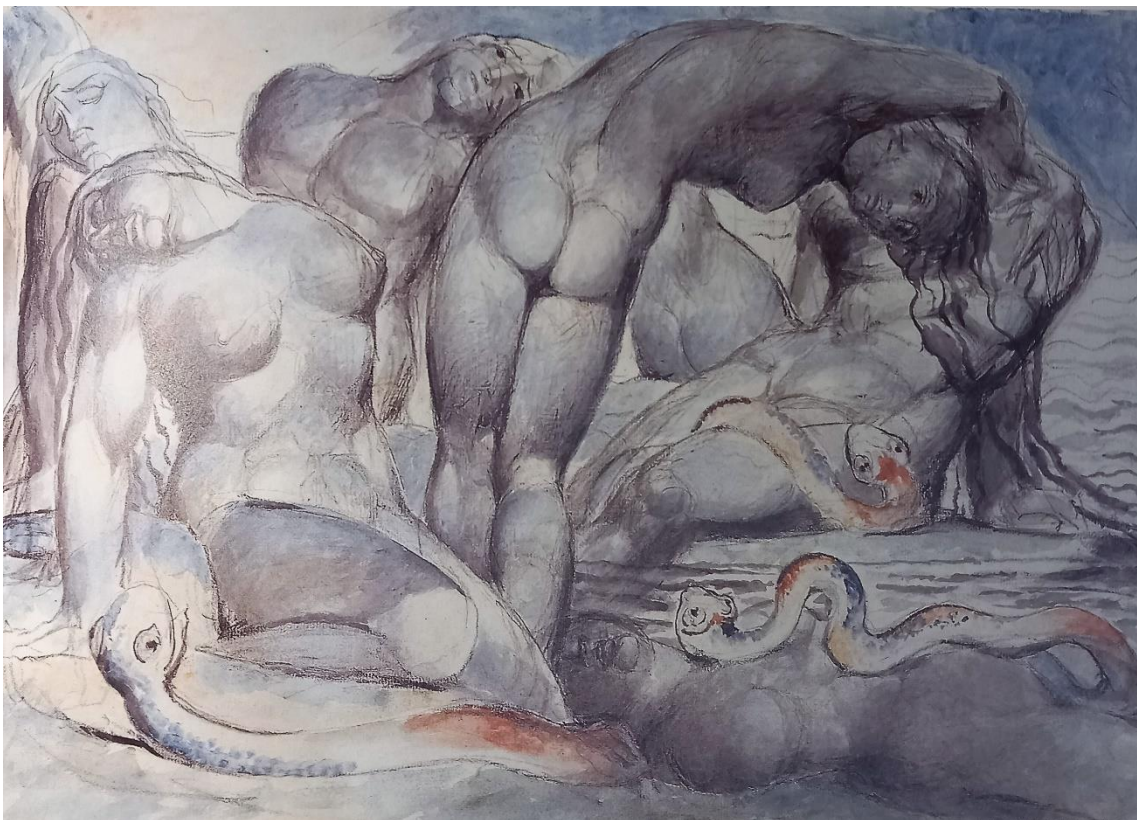


Fig. 40: William Blake, acuarela canto XXIV del *Infierno*, 1824-27. Fuente: Bindman 2000, 119.



Fig. 41: Gustave Doré, grabado canto III del *Infierno*, 1861-68. Fuente: Doré 2021, 10.



Fig. 42: Gustave Doré, grabado canto VIII del *Infierno*, 1861-68. Fuente: Doré 2021, 25.



Fig. 43: Maestro de la *Commedia* Yates Thompson, detalle de miniatura (*Inf.* XXX), ms. Yates Thompson, f. 55r, 1444-50.

Fuente: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6468>



Fig. 44: William Blake, acuarela canto V del *Infierno*, 1824-27. Fuente: Bindman 2000, 37.



Fig. 45: Maestro de la *Commedia* Yates Thompson, miniatura (*Inf.* V), ms. Yates Thompson, f. 10r, 1444-50.

Fuente: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6468>



Fig. 46: Sandro Botticelli, ilustración *Infierno* canto XX, 1480-95. Fuente: Schulze 2000, 91.



(Detalle de la Fig. 46)



Fig. 47: Alessandro Vellutello, ilustración del canto XX del *Inferno*, 1544.

Fuente: <https://archive.org/details/ita-bnc-pos-0000012-001/page/n232/mode/2up?view=theater>

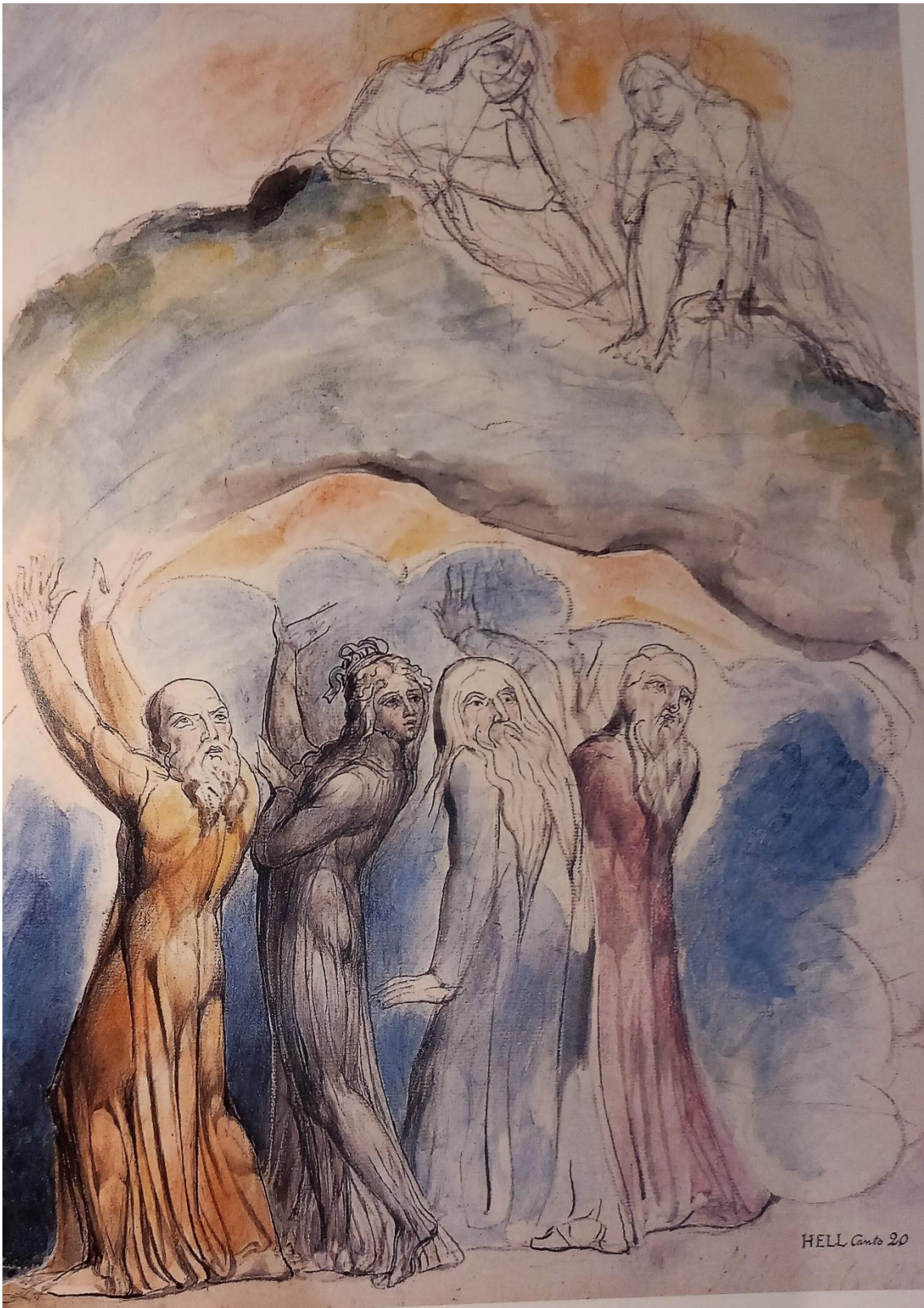


Fig. 48: William Blake, acuarela canto XX del *Infierno*, 1824-27. Fuente: Bindman 2000, 93.

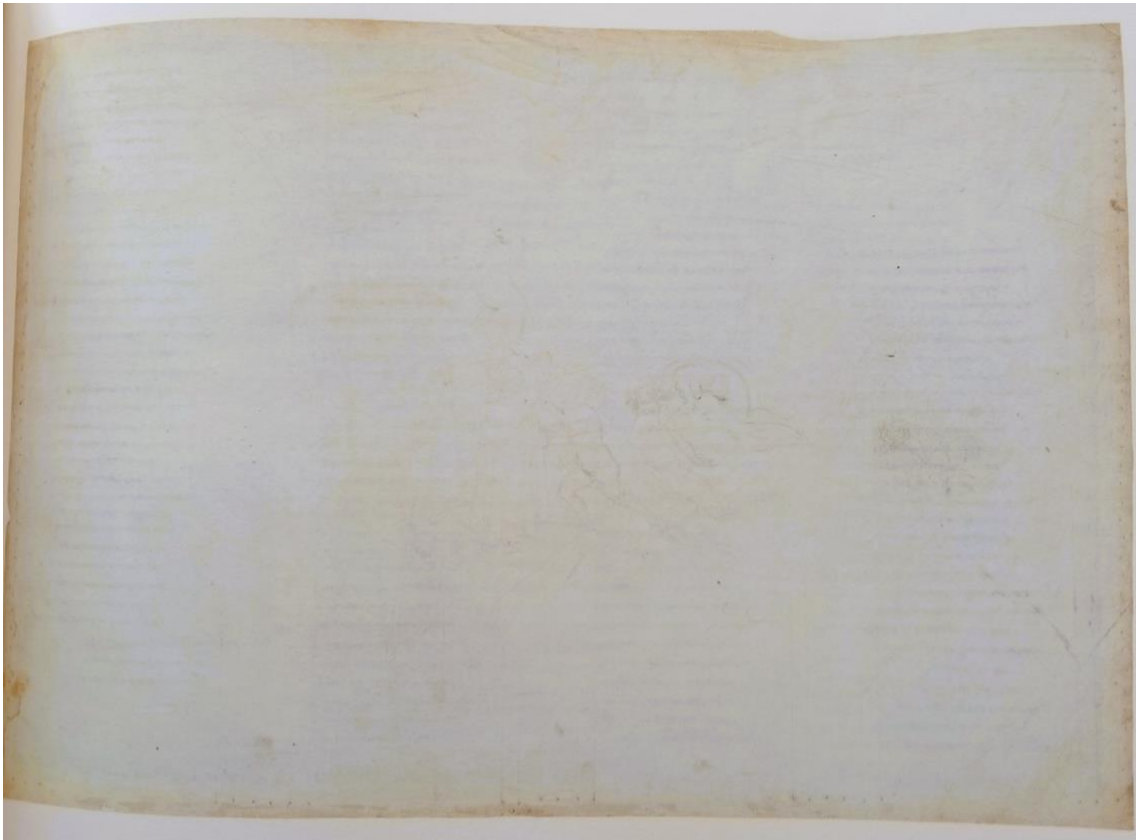


Fig. 49: Sandro Botticelli, ilustración *Infierno* canto XXX, 1480-95. Fuente: Schulze 2000, 119.



Fig. 50: William Blake, acuarela canto XXX del *Infierno*, 1824-27. Fuente: Bindman 2000, 143.

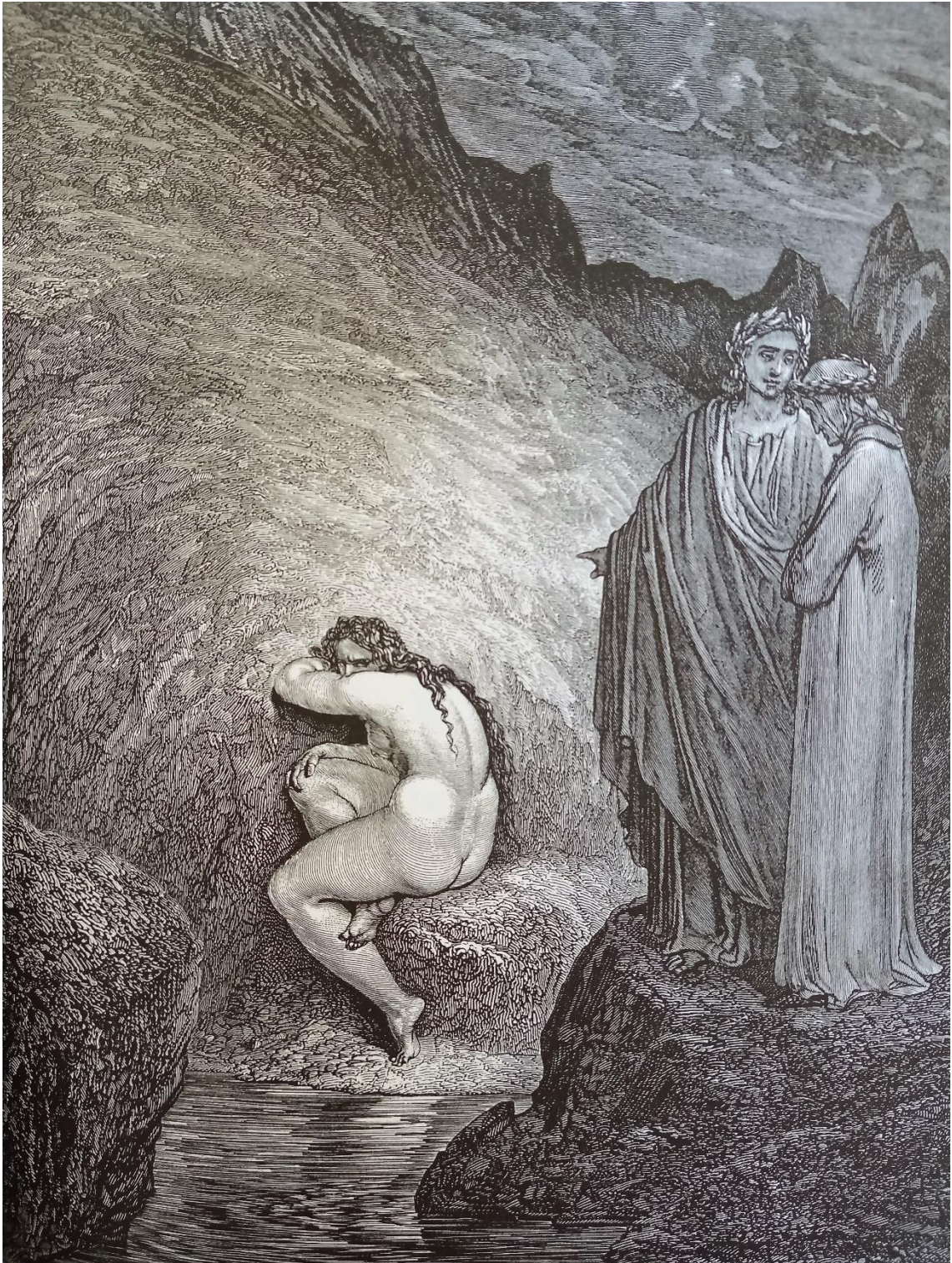


Fig. 51: Gustave Doré, grabado canto XXX del *Infierno*, 1861-68. Fuente: Doré 2021, 63.



Fig. 52: Maestro de la *Commedia* Yates Thompson, miniatura (*Inf.* XVIII), ms. Yates Thompson, f. 32r, 1444-50.

Fuente: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6468>



Fig. 53: Sandro Botticelli, detalle de la ilustración *Inferno* canto XVIII, 1480-95. Fuente: Schulze 2000, 87.

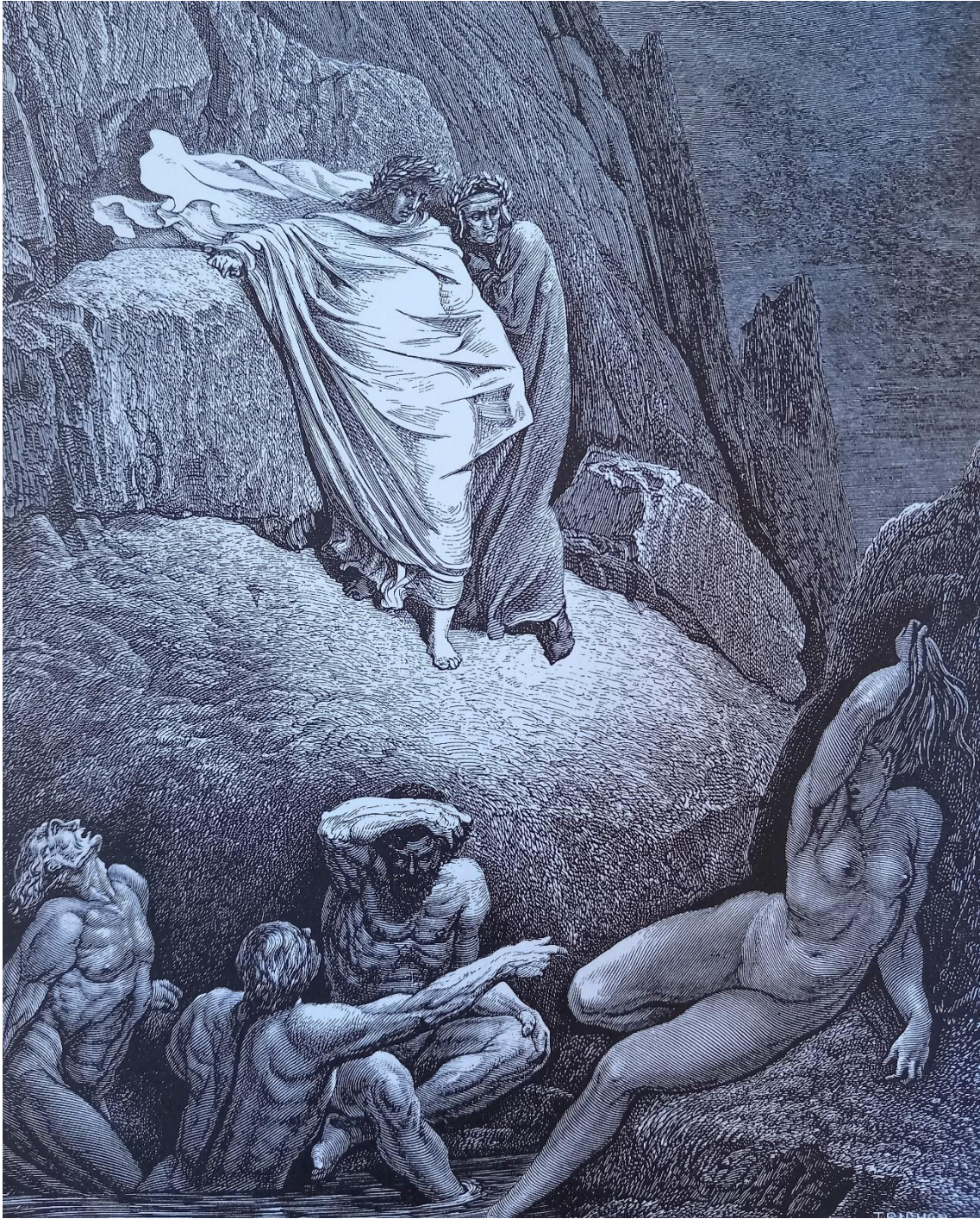


Fig. 54: Gustave Doré, grabado canto XVIII del *Infierno*, 1861-68. Fuente: Doré 2021, 44.



Fig. 55: Alessandro Vellutello, ilustración del canto XVIII del *Infierno*, 1544.

Fuente: <https://archive.org/details/ita-bnc-pos-0000012-001/page/n214/mode/2up?view=theater>



(Detalle de la Fig. 55)

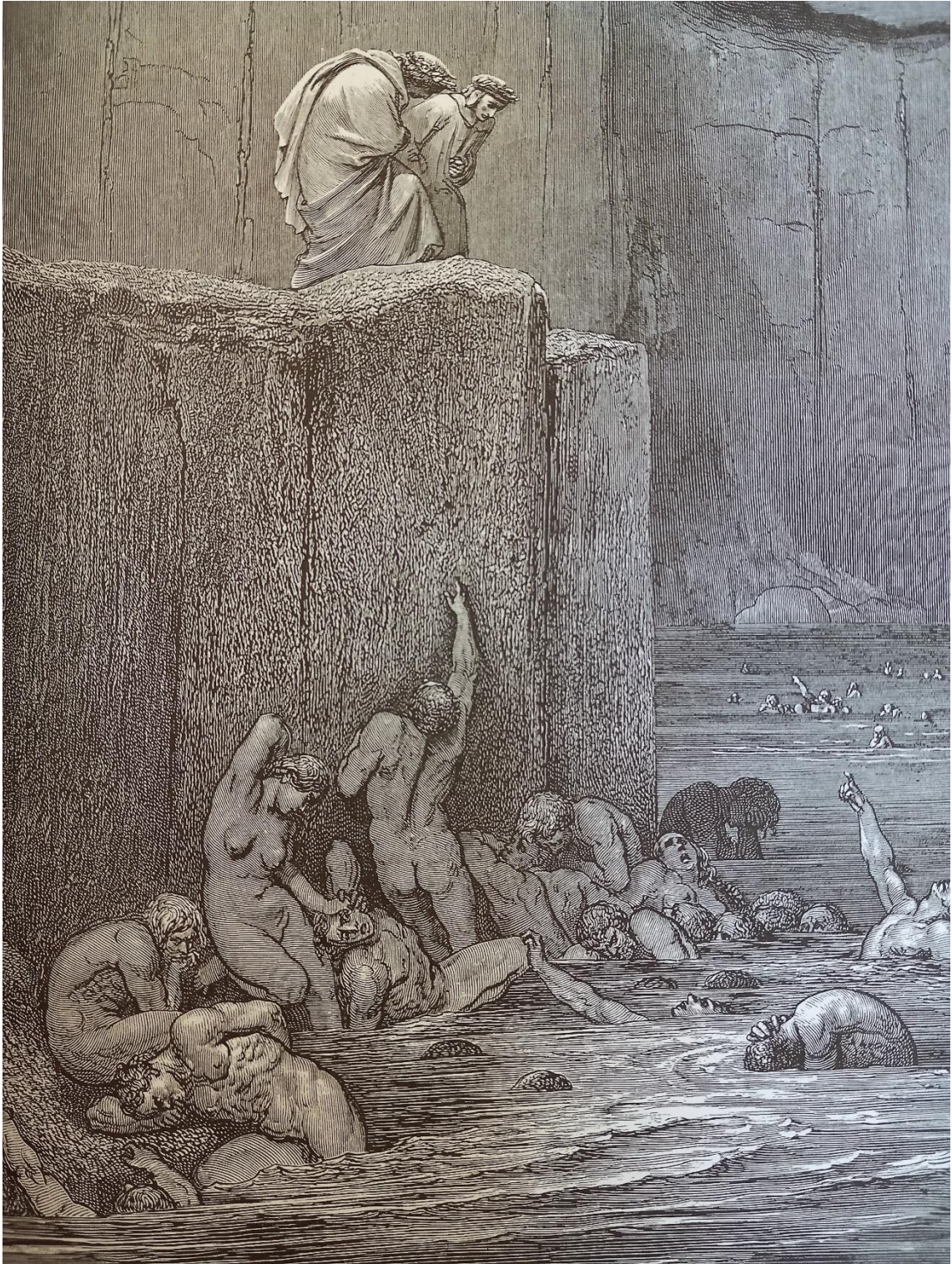


Fig. 56: Gustave Doré, grabado canto XVIII del *Infierno*, 1861-68. Fuente: Doré 2021, 43.

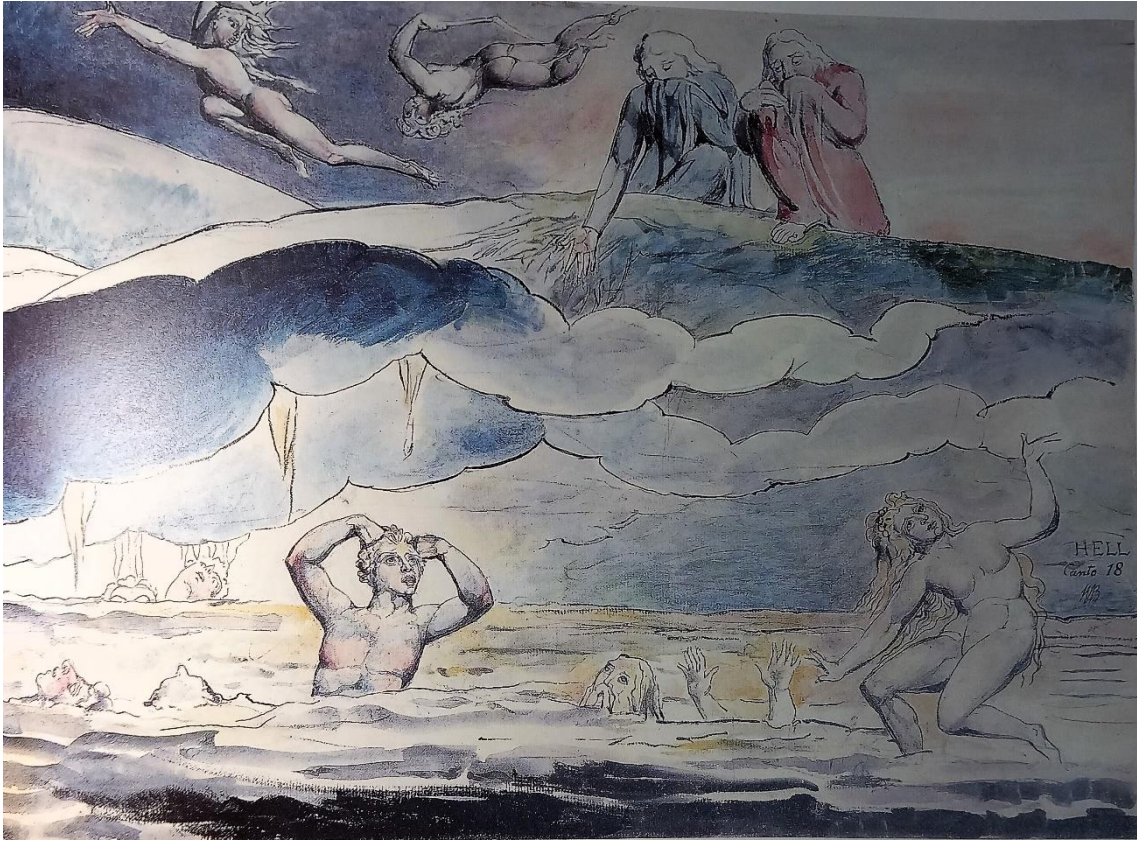


Fig. 57: William Blake, acuarela canto XVIII del *Infierno*, 1824-27. Fuente: Bindman 2000, 89.



Fig. 58: Alessandro Vellutello, ilustración del canto V del *Infierno*, 1544.

Fuente: <https://archive.org/details/ita-bnc-pos-0000012-001/page/n102/mode/2up?view=theater>



Fig. 59: Maestro de la *Commedia* Yates Thompson, detalle de la miniatura (*Inf.* V), ms. Yates Thompson, f. 10r, 1444-50.

Fuente: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6468>



Fig. 60: Sandro Botticelli, detalle de la ilustración *Inferno* canto V, 1480-95. Fuente: Schulze 2000, 61.



Fig. 61: John Flaxman, ilustración canto V del *Infierno*, 1792-93. Fuente: Flaxman 2007, 13.



Fig. 62: Gustave Doré, grabado canto V del *Infierno*, 1861-68. Fuente: Doré 2021, 18.



Fig. 63: William Blake, acuarela canto V del *Infierno*, 1824-27. Fuente: Bindman 2000, 39.



Fig. 64: Gustave Doré, grabado canto V del *Infierno*, 1861-68. Fuente: Doré 2021, 14.



Fig. 65: Gustave Doré, grabado canto V del *Infierno*, 1861-68. Fuente: Doré 2021, 15.



Fig. 66: Gustave Doré, grabado canto V del *Infierno*, 1861-68. Fuente: Doré 2021, 16.



Fig. 67: Gustave Doré, grabado canto V del *Infierno*, 1861-68. Fuente: Doré 2021, 17.



Fig. 68: John Flaxman, ilustración canto V del *Infierno*, 1792-93. Fuente: Flaxman 2007, 11.

ANEXO DE TABLAS Y GRÁFICOS

	BOCCACCIO	C. DE PIZÁN	A. DE LUNA
CAMILA			
ELECTRA	•	•	•
PENTESILEA	•	•	•
LAVINIA	•	•	
CORNELIA			
LUCRECIA	•	•	•
MARCIA			
JULIA	•	•	•
SEMÍRAMIS	•	•	
DIDO	•	•	•
CLEOPATRA	•		
ELENA	•		
FRANCESCA			
THAIS			
MANTO	•	•	
MIRRA			
LA MUJER DE PUTIFAR			

Tabla 1: Relación comparativa de la aparición de las diecisiete mujeres infernales de Dante en las obras de Giovanni Boccaccio, Cristina de Pizán y Álvaro de Luna. Fuente: elaboración propia.

MUJERES	YATES THOMPSON	BOTTICELLI	VELLUTELLO	FLAXMAN	W. BLAKE	G. DORÉ	LEYENDA
1. CAMILA							En la obra se especifica que aparece una mujer
2. ELECTRA							
3. PENTESILEA							Atribución propia
4. LAVINIA							
5. CORNELIA							Cuando se repite la ilustración de un mismo canto en varias páginas se especifican los números de estas.
6. LUCRECIA							
7. MARCIA							
8. JULIA							
9. SEMÍRAMIS					Inf. V 37		
10. DIDO					Inf. V 37		
11. CLEOPATRA					Inf. V 37		
12. ELENA	F. 10r				Inf. V 37		
13. FRANCESCA	F. 10r	Inf. V	Inf. V	Inf. V 11 y 13	Inf. V 39	Inf V 15, 16, 17 y 18	
14. THAIS	F. 32r	Inf. XVIII	Inf. XVIII		Inf. XVIII	Inf XVIII 43 y 44	
15. MANTO		Inf. XX	Inf. XX		Inf. XX		
16. MIRRA	F. 55r	Inf. XXX			Inf. XXX	Inf XXX	
17. LA M. DE PUTIFAR	F. 55r						
PERSONAJES FEMENINOS ANÓNIMOS	F. 5r, F. 6r, F. 8v, F. 25r	Inf. XVI		Inf. III	Inf. XIV, XVIII 87, XXIV 117 y 119	Inf III 10, V 14, VI 20, VII 23, XII 33, XIII 36 y 37, XIV 38, XXIV 53, XXIX 60	

Tabla 2: Relación comparativa de la aparición de las diecisiete mujeres infernales en los seis ciclos dantescos seleccionados. Fuente: elaboración propia.

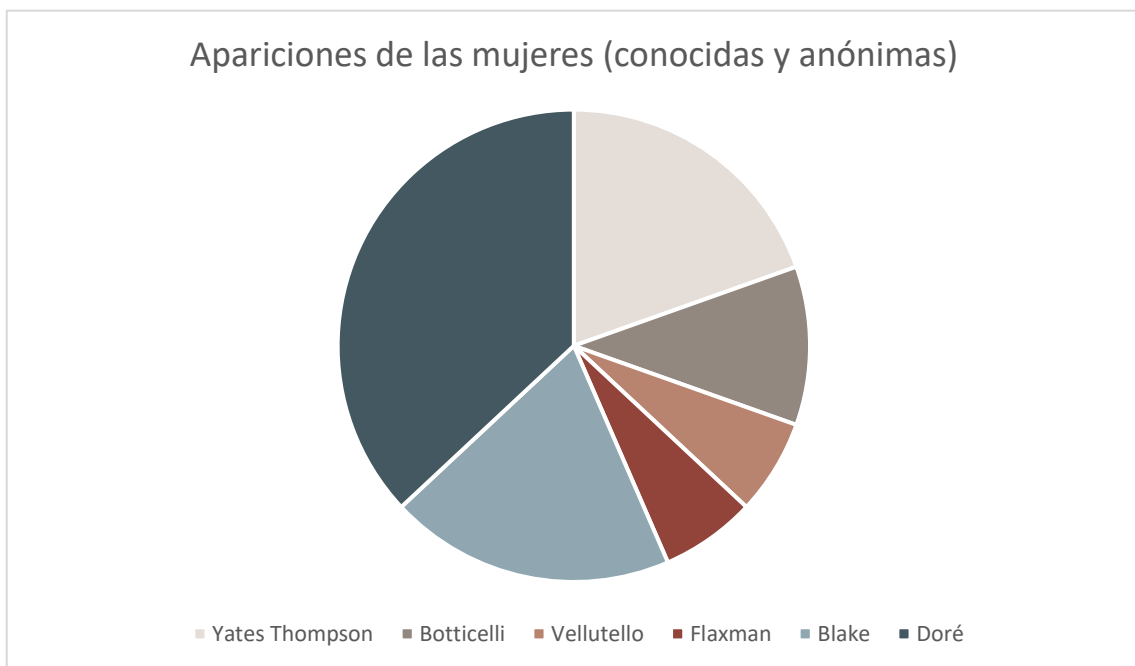


Gráfico 1: Total de las apariciones de las diecisiete mujeres infernales de Dante, tanto las conocidas como las anónimas, en los seis ciclos dantescos seleccionados. Fuente: elaboración propia.