



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE BIBLIOTECOLOGÍA

LA DIVINA COMEDIA: BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN BIBLIOTECOLOGÍA

P R E S E N T A:

JOSÉ EDUARDO USCANGA ROLDÁN

ASESORA: DRA. LINA ESCALONA RÍOS



CIUDAD UNIVERSITARIA

2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por poder estudiar en esta institución.

A la Facultad de Filosofía y Letras por otorgarme la oportunidad de concluir mi desarrollo profesional.

A la Biblioteca Central de la UNAM, a la Biblioteca Samuel Ramos de la Facultad de Filosofía y Letras, a la Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño del Instituto de Investigaciones Filológicas, a la Biblioteca Daniel Cosío Villegas del Colegio de México, a la Biblioteca México y a todo el personal bibliotecario por su apoyo y guía.

A mi asesora, la Dra. Lina Escalona Ríos por su generosidad al brindarme la oportunidad aprender de ella, así como su dedicación y guía fundamental para la constitución del presente trabajo.

A mis sinodales , la Dra. Blanca Estela Sánchez Luna, el Mtro. José Tomás Palacios Medellín, la Dra. Isabel Cervantes Tovar y el Dr. Isaac Becerra Ramírez por su apoyo y tiempo al revisar este producto escrito.

Dedicatoria

A mis padres, Carolina y Eduardo, que sé perfectamente que nunca exigieron que este documento fuera si quiera concebido, pero yo deseaba poder presentarles una prueba de todo el esfuerzo que hicieron durante años para poder brindarme la oportunidad de tener una formación universitaria. Los amo.

A Dafne y Rodrigo. Saben que me cuesta mucho expresarles lo que siento hacia ustedes, pero sé que conocen perfectamente lo que mi mente, mi alma y mi corazón tienen para mis queridos hermanos. Quisiera que así como nos hemos apoyado mutuamente y me han hecho crecer tanto como persona, como hermano y como bibliotecario, yo pueda inspirarlos a que sigan esforzándose y queriendo mejorarse cada día.

A los amigos que fui haciendo durante el camino: a los que ya no están en mi vida por lo que sea y a los que siguen aguantando a este repositorio de datos inútiles ¡Gracias!

Particularmente tengo que agradecerle a *Panqué* y a *Harry*, porque de alguna manera fueron los que más estuvieron al pendiente de mí y de que este trabajo se concluyera. Nunca podré decirles qué tan agradecido estoy con ustedes.

No olvido tanto a Joel, como a Óscar, quienes vieron potencial en mí y me apoyaron para ser el bibliotecario que soy hoy. Tampoco puedo dejar de mencionar a Abel, quien considero, supo sacar la mejor versión de mí, incluso en momentos en los que ni yo creía en mí mismo.

Agradezco la oportunidad tanto a Amanda, como a Daniel por recibirme en la tierra septentrional y darme el último empujón para concluir este periodo de mi vida.

Sé que hay muchos nombres que no mencioné, pero deben saber que estoy profundamente orgulloso de que hayan estado cerca de mí en esta etapa y la música, el fútbol, los videojuegos y otras actividades más, me acompañarán toda la vida, como si estuvieran aquí conmigo.

Quiero agradecer muchísimo a la Dra. Lina Escalona por todo su tiempo, por su comprensión, por su dedicación, por compartir su conocimiento y por apoyarme tanto durante esta travesía, que en ocasiones fue más compleja que otras, pero con su apoyo pudimos atracar en buen puerto.

Y fialmente, esto también va para el Eduardo de 14 años que soñaba con estudiar en Ciudad Universitaria y que después de todo, lo logró.

¡¡¡Mil Gracias!!!

Ametsetan korrika itsasora nihoan zuzen, olatu bakoitzak galdera ikur bat zeuken, zalantza tarten ondoratzen hasi nintzen, baino bela nenbilen hanka ta besok astintzen, ura tragatzen ikasten da igerian, bizitza honek jarri gaitu txuri ta beltzen erdian, sokaren dardaretan aurkitzen dunak saria badaki zer sentitzen dun orekariak.

-Skakeitan

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	VI
Capítulo 1. Bibliografía	1
1.1 Definición e importancia.....	3
1.2 Antecedentes	8
1.2.1 Antecedentes en México.....	12
1.3 Características.....	15
1.4 Tipos de bibliografía	16
1.4.1 Por su naturaleza	17
1.4.2 Por su temporalidad	18
1.4.3 Por la cantidad de obras	19
1.4.4 Por su enfoque científico	20
Capítulo 2. La Divina Comedia	22
2.1 Biografía de Dante Alighieri	22
2.1.1 Nacimiento e infancia	22
2.1.2 Beatriz	26
2.1.3 Las relaciones personales de Dante Alighieri	33
2.1.4 La vida Política.....	36
2.1.5 El Exilio	41
2.2 La Divina Comedia.....	43
2.2.1 Descripción.....	43
2.2.3 Análisis	57
2.2.3.1 Los tres mundos en la <i>Commedia</i>	58
Capítulo 3. Bibliografía de la Divina Comedia	62
3.1 Metodología	62
3.1.2 Elementos de los registros	65
3.2 Bibliografía	67
3.3 Índices	117
3.3.1 índice de obras.....	117
3.3.2 índice por año	118
3.3.1 índice por idioma	119
Conclusiones	121
Bibliografía	125

Introducción

La Divina Comedia de Dante Alighieri es una de las obras cumbres de la literatura universal. Ha sido traducida a prácticamente todos los idiomas y su legado cultural es innegable, es muy difundido el hecho de que de esa obra se desprende la estandarización de una de las lenguas romances: el italiano, cuya sistematización jugó un papel importantísimo en la unificación de estados italianos. Además, existe la serie de elementos que se incluyen en la *Commedia* (que se retoman de los poetas clásicos), que, junto con las aportaciones de Alighieri, forman una obra que, hoy por hoy, posee una infinidad de referencias culturales, unas prestadas, otras adaptadas y muchas más propias.

El idioma español tiene la distinción de ser la segunda lengua más hablada en el mundo (548 millones de hablantes) y tener un área de influencia que abarca los cinco continentes habitados, siendo una comunidad con necesidades literarias muy diversa y heterogénea que en ocasiones parece no contar con presencia global al nivel de la considerable masa de población que comparte dicha lengua. Por otro lado, la tradición bibliográfica en español es amplísima y de abolengo, por lo que es inadmisibile que una obra de la magnitud de la Comedia de Dante haya sido virtualmente ignorada por los bibliógrafos hispanoparlantes.

Se buscó identificar una bibliografía referente a esta obra de la literatura universal y se encontró que no existe. Si bien es cierto que se pueden hallar listas con fuentes

que hablan sobre la Divina Comedia, no dejan de ser listas de referencia poco o medianamente extensas sin un estudio bibliográfico como tal. Ante tal omisión, se ha propuesto un recurso bibliográfico que cumpla con las expectativas informativas de los hispanófonos.

El objetivo de este trabajo es elaborar un repertorio bibliográfico especializado en la Divina Comedia para la comunidad académica, en especial para los dantistas, italianistas, los estudiosos clásicos, los literatos especializados en la literatura italiana y humanistas, así como para el público en general al tratarse de una obra de literatura universal y encontrarse en una situación privilegiada de permeabilidad dentro de la cultura de las diferentes sociedades, manteniendo el carácter científico y humanístico de la propuesta, encausando a las obras relacionadas con la obra maestra de Dante Alighieri.

De tal forma, el presente trabajo está estructurado en tres capítulos, en el primero se define qué es la bibliografía, otorga las diferentes corrientes ideológicas en las que la disciplina se desarrolla y se revisa brevemente la historia de la bibliografía.

En el segundo capítulo se hace una biografía de Dante Alighieri con el objetivo de que el lector sea capaz de conocer los aspectos culturales, políticos y filosóficos de la vida del poeta, así como expresar los valores y sentimientos que caracterizaron toda su obra. Posteriormente se dará una serie de elementos básicos sobre la Divina Comedia que en ningún momento pretenden ser un análisis exhaustivo, sino aportar al lector una breve introducción a ciertos elementos importantes que se encuentran en la obra.

En el tercer capítulo se expresa la bibliografía que el autor de este trabajo realizó a partir de las obras ubicadas en bibliotecas de la Ciudad de México con acceso al público en el formato de escritura y referencia de la American Psychological Association, además de contar con índices para una correcta recuperación de la información.

Finalmente se proporcionaron las conclusiones y recomendaciones para dar continuidad a los trabajos bibliográficos que forman parte de nuestra esencia profesional.

*«Lo duca e io per quel cammino ascoso
intrammo a ritornar nel chiaro mondo;
e senza cura aver d'alcun riposo,

salimmo sù, el primo e io secondo,
tanto ch'i' vidi de le cose belle
che porta 'l ciel, per un pertugio tondo.

E quindi uscimmo a riveder le stelle.»*

Inf 34 133-139

Capítulo 1. Bibliografía

La invención de la escritura fue uno de los sucesos que cambiaron la vida del ser humano al grado de revolucionar el rumbo que habría de tomar la humanidad, no es gratuito que desde pequeños se nos enseñe que la delgada línea entre la historia y la prehistoria es la aparición de la escritura. A raíz de su invención, se desarrolló la capacidad de registrar eventos importantes que de alguna otra forma se hubieran perdido en el tiempo. Es por ello por lo que no se habla de la invención de un lenguaje o del descubrimiento del fuego. A pesar de que esos hitos se desarrollaron previamente y han acompañado al hombre por más tiempo, no se tiene una certeza de cuándo ocurrió, contrario a la escritura que se puede aproximar la fecha y el lugar de los primeros registros descubiertos (Shotwell, 1922).

Escribir es tan importante porque antes de que se fuera capaz de recrear momentos de la manera en la que se puede hacer con una cámara o con una grabadora, se podía hacer con una serie de representaciones del lenguaje. Como nos indica Amador Bech en «El arte rupestre como forma de comunicación», la pintura rupestre es un vestigio de los intentos que los seres humanos prehistóricos probaron para poder hacer perdurar la información, es por ello que se le puede mencionar como una herramienta de comunicación, no sólo entre iguales, sino que ese soporte rocoso tenía además un carácter sagrado, que nos recuerda que los primeros símbolos que desarrolló la humanidad eran naturalistas (Amador Bech,

2020). El hombre se dedicó a escribir sobre lo que pasaba, hasta que se necesitó un registro de lo que se tenía escrito y es así como surgen en un inicio los catálogos y la bibliografía, que en un primer momento eran uno mismo y continuaron por mucho tiempo así, hasta que el hombre vio características distintas en ellos y los separó.

Una mención notable son las tablillas de arcilla de Ebla (considerada una de las bibliotecas más antiguas que se han descubierto) que servían como registro de las demás tablillas que, guardando las dimensiones de los proyectos, se puede equiparar con los proyectos de Control Bibliográfico Universal. En ambos ejemplos se tiene un registro de las obras que están contenidas, aunque el primer ejemplo sea un microcosmos de valor incalculable y el otro, un universo que pretende ser absoluto, una utopía para las ciencias de la información al tratarse de La Bibliografía Definitiva, con la que, en incluso en épocas previas a internet, autores ya han conceptualizado la importancia de esa tautología. Particularmente, Jorge Luis Borges en 1941 lo exploró en «La Biblioteca de Babel»: un ente inmenso que contiene todo lo que se ha escrito y lo que se podría escribir, en resumen, un cerebro con la memoria más prodigiosa que jamás pueda ser concebida, un sueño en el que sus bibliotecarios nacen y mueren sin comprender y apenas rozando la magnificencia de su contenido eterno. La ficción del escritor argentino no termina ahí, existe también dentro de su mítica un libro que se asemeja a Dios (El libro de Arena), referencia presente en «La Biblioteca de Babel» (Borges, 2014).

Borges con eso no sólo nos recuerda la magna necesidad que el hombre tiene por conocer qué se sabe sino dónde está ese conocimiento, quién lo tiene y si se puede, contenerlo en un solo repositorio magnífico y superior que nos brinde la respuesta a todas nuestras necesidades informativas en un solo espacio. Es por ello por lo que las bibliografías desde el momento en que surgen se han ganado un lugar privilegiado entre los curiosos y los ávidos de indagar en aquello que no es evidente y desean ampliar su conocimiento sobre uno o varios temas, por lo que es más que pertinente que se encuentren en un mismo lugar las obras preparadas para que esas personas puedan acercarse más fácilmente a la información.

1.1 Definición e importancia

Bibliografía es una palabra de uso común en el Español muy difundida sobre todo en el círculo académico, pero tiene un problema de polivalencia semántica, es por ello que en 1914 Greg menciona que la bibliografía está afligida por su nombre, pues existe una ambigüedad extrema en cuanto a su uso y a su definición principalmente, por el carácter inherente a las disciplinas que tienen como objeto primordialmente el libro y que es hasta el siglo XIX que algunas corrientes bibliográficas sitúan a la Bibliografía como «La ciencia de las ciencias» que posee el conocimiento contenido en los libros. (Pensato & Pasti, 2007).

Al referirnos a la bibliografía, se dijo, existe una ambigüedad que tiene su origen

en la etimología misma de la palabra «Bibliografía». Rudolph Blum en su tratado histórico sobre bibliografía indica que proviene de dos raíces: *βιβλίον* (biblio), y *γράφω* (gráphoo), aunque como bien señala, los griegos nunca las usaron en una misma palabra, por lo que es incorrecto decir que la palabra «Bibliografía» proviene del griego, además de la dificultad que representa la diversidad de significados de *γράφω* que oscilan entre «escribir» y «describir».

Dicho lo anterior, se tiene que revisar la historia del libro en busca de definir lo que se llamará bibliografía, descubriendo el carácter polisémico de «Bibliografía», por lo que no es posible decir que se tiene una sola definición. La primera definición, que se apega a «escribir» se refiere a las «Listas de obras» como referencias bibliográficas. Este primer término es el más difundido fuera de nuestra área de conocimiento y aún dentro de ella, goza de un lugar privilegiado. Gabriel Naudé en el siglo XVII le dio este significado con su «*Bibliographia Politica*» y que Louis Jacob suscribiría con sus obras «*Bibliographia Pontificia*» y «*Bibliographia Gallica Universalis*», aunque como nos dice Morales, a partir de principios del Siglo XVIII, «*Bibliotheca*» se convirtió en la forma más común para referirse a ese tipo de trabajos (Morales López, 2000). También autores contemporáneos como Beatty y Cochran nos mencionan que los estilos bibliográficos predominantes como APA, MLA y Chicago llaman a este tipo de listas de diferentes maneras, siendo Referencias, Obras consultadas y Bibliografía respectivamente, demostrando que el debate semántico sigue vigente en nuestros días (2021).

El segundo término sin embargo hace alusión a «describir» y se refiere a la

descripción de entes que conforman el universo bibliográfico. Las descripciones pueden variar, pero siempre conservarán las características descriptivas y conformarán un trabajo científico. En esta acepción se encuentra nuevamente la presencia de la polisemia, ya que en esta ocasión hay dos cosas que responden al término:

- La disciplina. Como disciplina, la bibliografía es un campo de interés para todas las áreas del conocimiento, sin embargo, su popularidad radica en las Letras, las Humanidades y las ciencias del libro y las bibliotecas.
- El producto. También se puede entender como el producto del análisis y de la acción del estudioso de la bibliografía, es decir, el bibliógrafo.

Para el siglo XVIII, la obra de Trévoux, El Diccionario Universal Francés-Latín, define a la bibliografía como «el conocimiento y la interpretación de los manuscritos antiguos» (Morales López, 2000), siendo reforzado medio siglo después por los Enciclopedistas Denis Diderot y Jean D'Alembert, en la obra que dirigieron que además de representar el arquetipo de Enciclopedia, (Biblioteca Nacional de España, 2011) es un ejemplo claro de las ambiciones por amalgamar el conocimiento universal en un solo volumen y se introduce el término «Bibliógrafo» para designar al estudioso de los materiales manuscritos. Posterior a ellos, en el último cuarto del XVIII tanto Née de la Rochelle como Michael Denis (aunque éste lo haría casi una década antes) mencionan que la ciencia del libro es la «Bibliografía» (Morales López, 2000), que además contribuye al decir que tiene

dos vetas principales:

- La producción del libro y
- El libro en sí mismo

Cuestiones que hoy en día, siguen vigentes, por lo que se puede decir que Nee de la Rochelle fue uno de los primeros grandes teóricos visionarios de la Bibliografía (Morales López, 2000).

Juan Delgado Casado nos indica en su libro «Introducción a la bibliografía» (2007) que se ha denominado como *Bibliotheca, catalogus, repertorium, index, inventarium y registrum*. Esta definición ha sido defendida principalmente por los incunabilistas y por los defensores del libro como objeto material, siendo encabezados por los bibliotecarios de la *British library* frente al significado que actualmente tiene más uso que es el de las listas de libros preparadas mediante ciertas técnicas y criterios.

Van Hoesen y Walter por su parte son mencionados por Rino Pensato (2007) en su intento por conciliar las posturas clásicas tanto culturalmente como semánticamente, creando un sistema conciso y sinérgico, proponiendo un contrapeso a las ideas de Blum. Ellos indican que en la bibliografía existe:

- Un nivel **Histórico** en el que se abarca toda la historia del libro, de las técnicas de producción, las ilustraciones y encuadernación y por demás, la parte física de los libros.

- Un estrato **Bibliológico/Bibliotecológico** en el que se incluye el tratamiento de las colecciones, su proceso, recopilación, difusión y preservación, por lo que se puede traducir como un aspecto de repositorio y las actividades inherentes que emanan de los mismos.
- El siguiente punto es el **Enumerativo**, que contiene a todas las listas de libros que se pueden concebir y de qué materias van esos libros, así como los objetivos que se plantearon sus autores y los enfoques de cada uno.
- Y una parte **Práctica** que indica las prácticas de lectura, métodos de investigación, procesos de compilación y trabajo de imprenta (no histórico), es decir el ciclo de generación de conocimiento en el que los materiales y los autores toman junto con el lector los papeles más importantes.

Por otra parte en 2009, Tanselle nos dice que la Bibliografía no es una sola materia, sino un grupo de materias que se enmarcan en una disciplina a las que nos referimos bajo el mismo término: La bibliografía no se encarga del estudio de las técnicas de producción de los libros ni de las tintas. Tampoco es el trayecto de los libros o de las influencias que han tenido ya sea en forma o en contenido. Todos estos aspectos pertenecen al estudio de las tecnologías, de la antropología, de la filología y de la bibliología. Los aspectos del coleccionismo son parte de la bibliofilia. Sin embargo, no se está diciendo que la bibliografía no se encargue de nada de ello, sino que al ser una ciencia que tiene diversas vertientes, los estudios interdisciplinarios son casi absolutamente necesarios y es imposible que la

bibliografía pueda prescindir de ellos, aunque existen excepciones afortunadas que sin ayuda de otras ciencias.

1.2 Antecedentes

Es un error creer que en la antigüedad, el ser humano no desarrolló bibliografías, sin embargo ellas se han quedado perdidas en la historia aunque existan narraciones o registros de que alguna vez existieron, como es el caso de las autobiografías, que fueron desarrolladas en la época clásica y de las que se destacan «*De libris propriis liber*» y «*De ordine librorum suorum liber*» del griego Galeno, aunque los antecedentes se pueden rastrear desde la primavera de Babilonia de las que se han descubierto tablillas de arcilla que sirven como listas de títulos, siendo de los primeros ejemplos tanto de catálogos como de bibliografías que haya descubierto el hombre. También Calímaco de Cirene, el legendario bibliotecario de la Biblioteca de Alejandría, al realizar sus *Pinakes*, hizo un precedente de bibliografía, ya que su contenido era un listado de autores con sus respectivas obras (Krummel, 1984).

Posteriormente, ya en era cristiana, San Jerónimo de Estridón fue responsable de «*De viris illustribus*» [Sobre los hombres ilustres] que es una biobibliografía sobre personajes del antiguo testamento (contando con la particularidad de incluirse a sí mismo en el último capítulo) y aunque tradicionalmente se cree que la obra fue

realizada por una sola persona, es un hecho que la concluye Genadio de Marsella quizás por encargo de Teodosio El Grande, ya que tanto al inicio de la obra como al final, se menciona su contribución en ella (Orlandis Rovira, 2004). El «*Codex ovetensis*» también es destacable al ser un catálogo con tintes de bibliografía, agrupando las obras que recoge por temática: obras bíblicas, eclesiásticas y latinas (Reyes Gómez, 2010).

Hasta la invención de la imprenta, la producción del libro era notablemente menos eficaz, ya que una copia podría demorarse años y necesitar más de un copista, además que la imprenta permitió imprimir varias veces las mismas páginas en un periodo de tiempo relativamente corto, por lo que la masa bibliográfica se multiplicó exponencialmente en poco tiempo, dando como resultado que las bibliografías comienzan a tener como función principal el registro de los libros. José Moreiro nos indica cuando habla de que «...a lo largo de la Antigüedad y la Edad Media, el hombre sólo se preocupó de crear documentos. Son auténticas excepciones los intentos de establecer instrumentos cuyo destino fuera la información» (Moreiro González, 1990), aunque siendo francos, si bien fueron pocas y varias son de carácter eclesiástico, existieron una serie de biobibliografías y compendios del conocimiento como la ya mencionada obra de San Jerónimo de Estridón y otras homónimas como las de San Isidoro de Sevilla y San Idelfonso en el siglo VII. San Isidoro, además escribió su *Etimologías*, una enciclopedia en la que incluye una guía para los bibliotecarios titulada «*De librariis et forum instrumentis*». En la España musulmana se tiene la «*Historia vivorum doctorum Andalusiae*», «*Al-Sila*» y el «*Index librorum de diversis scientiarum ordinibus*»

a magistris didicit Abu Becquerben Khair», todas del Siglo XII y a cargo de Alfaradi, Abenpascual e Ibn Jair respectivamente (Reyes Gómez, 2010).

Johann Heidenberg es el primero en crear un par de bibliografías con características más reconocibles al día de hoy con sus «*Catalogus illustrium virorum Germaniae*» [«Catálogo de los hombres ilustres de la Germania»], «*Descriptoribus ecclesiasticis*» [«Sobre los escritos eclesiásticos»] y el «*Liber de scriptoribus ecclesiasticis*» [«El libro de escritos eclesiásticos»] (Serrai, 2001) siendo precursor inmediato en la historia de la bibliografía de aquel al que se le considera el Padre de la disciplina. Él fue quien sentó las bases histórico-técnicas-científicas de la disciplina y a quien se le debe quizás la mención más grande en los libros sobre bibliografía: Johann Conrad Gessner.

Conrad Gessner se encargó de sistematizar y aportar el carácter técnico tanto de la zoología como de la bibliografía con sus obras «*Historiae Animalium*» [«Historias de los Animales»] y «*Bibliotheca Universalis*» [«Biblioteca universal»], esta última teniendo dos partes. La primera abarcando los nombres de los autores de manera alfabética y con un índice de los autores enlistados. En la segunda parte «*Pandectae*», incluye subdivisiones por áreas específicas, logrando 21 ramas del conocimiento humano de la época, teniendo que incluir en el texto, palabras en vernácula para conseguir una excelente clasificación. Unos años después intentó ampliar su obra, pero con resultados mucho menores y desistió. Posteriormente Conrad Wolffhart intentó hacer una *Bibliotheca* parecida a la de Gessner pero desafortunadamente perdía el carácter de la obra, lo que hizo que

Gessner perdiera el interés en seguir con su trabajo, aunque hubo entusiastas que intentaron contribuir con la obra de Conrad Gessner entre 1551 y 1731, haciendo más evidente la diferencia entre las obras derivadas y la «*Bibliotheca Universalis*» (Serrai, 2001).

Una de las primeras bibliografías con tintes nacionalistas es la obra de Anton Francesco Doni. Él recoge una serie de trabajos que se escribieron en Italia, que quedan específicos en su título a dos partes: «*La libreria del Doni fiorentino. Nella quale sono scritti tutti gl'autori vulgari con cento discorsi sopra quelli. Tutte le tradutioni fatte all'altre lingue, nella nostra & una tavola generalmente come si costuma fra librari, In Vinegia*» y «*La seconda libreria del Doni. Al Signor Ferrante Caraffa, In Venetia*». Tiene la particularidad que, aunque Francesco Doni no sabía nada sobre bibliografía y no pretende ser exhaustiva, su *Libreria* fue concebida para que cualquiera que quisiera encontrar un documento que parecía inaccesible, lo encontrara, sentando uno de los estatutos que rigen a las bibliografías modernas. (Serrai, 2001)

En España, uno de los primeros en hacer una bibliografía fue Hernando Colón quien además fue un gran bibliófilo, registrando en cada libro datos sobre sus adquisiciones y reuniendo una biblioteca de más de 15,000 volúmenes, cuya tercera parte es resguardada actualmente en la catedral de Sevilla desde 1552, tras su muerte. La bibliofilia de Hernando Colón lo llevó a escribir repertorios con la información de las obras de su biblioteca y actualmente quedan ocho, siendo valiosos catálogos al contener títulos, autores, partes, *incipit*, *explicit*, códigos que

se pueden equiparar con signaturas topográficas e incluso resúmenes de los libros (Reyes Gómez, 2010). A Hernando Colón le siguió Antonio Agustín Albanell con la traducción y el listado de las «*Pandectas*», compilación de libros jurídicos hecha por el emperador Justiniano y que justamente es el mismo trabajo con el que empezó Nicolás Antonio dejando inconcluso al enterarse que Albanell ya lo realizaba. Nicolás Antonio es quien posteriormente crea su «Biblioteca Hispana», cuya primera parte comprende desde Augusto hasta 1500 y la segunda que va de 1500 a 1684 (Reyes Gómez, 2010).

1.2.1 Antecedentes en México

Como indica Escalona en su trabajo de 2006, el primer acercamiento a la bibliografía en México, es resultado del comercio de mercancías entre Europa y América, ya que entre las posesiones susceptibles a ser exportadas, se incluían los libros, mercancía sujeta a revisión en los puertos y puntos de peaje, por lo que las autoridades pertinentes, entre ellos, representantes de la Corona Española y del Santo Oficio, dejaron asentados los libros que eran comerciados, aunque sin un orden en particular. Posteriormente (y a modo de las hagiografías de las que ya se ha hablado) surgieron las «Bibliografías edificantes», sólo que, en esta ocasión, el tema de la obra era sobre los misioneros cristianos.

Para el Siglo XVIII, concretamente 1736, Juan José de Eguiara y Eguren (el padre de la bibliografía mexicana) se propone mostrar que las ciencias y las artes en América están a la par que, en Europa, surgiendo en su mente la creación de su «*Bibliotheca mexicana*», siendo la primera obra que pretendía concentrar las letras

novohispanas en un mismo sitio. Si bien, Eguiara y Eguren continuó el manuscrito, actualmente resguardado en la biblioteca de la *University of Texas System*, desafortunadamente sólo logró publicar la primera parte conformada de la letra A a la letra C y el resto, de la D a la J, no ha sido publicado aún. (Escalona Ríos, 2006)

El sucesor de Eguiara y Eguren en nuestro país fue José Mariano Beristáin y Souza quien luego de leer la «*Bibliotheca mexicana*», se decidió a escribir su «Biblioteca Hispano-Americana Septentrional» que en tres volúmenes incluyó las obras de los mexicanos contenidas en diversos lugares del país, conformando un corpus de 3 687 libros de autores mexicanos, que curiosamente al igual que Eguiara, surgió por la necesidad de demostrar que en América existía una serie de individuos capaces de crear obras de singular valor intelectual. (Escalona Ríos, 2006)

Para finales del siglo XIX, Internacionalmente Paul Otlet y Henri Lafontaine estaban creando la Oficina Internacional de Bibliografía (1893) y durante el gobierno de Porfirio Díaz Mori, se le encarga a Francisco del Paso y Troncoso que recabe y reproduzca toda la información que tenga que ver con el país, en Europa, por lo que cuando se presenta la cumbre Londinense de Bibliografía, él está presente y sugiere a creación de la Oficina Bibliográfica Nacional Mexicana, que tras esfuerzos logra convencerlos y se crea la división de supervisiones por Academias, quedando como «cabeceras» las Academias de Ciencias, la Sociedad Geográfica y la Academia de Medicina. «...la Junta Nacional de Bibliografía Científica Mexicana quedó formalmente constituida el 5 de diciembre de 1898...»

Para el siguiente año, quedó conformado finalmente el Instituto Bibliográfico Mexicano. Dividiéndose estatalmente en juntas locales (Gallart et al., 2001).

En el caso de Genaro Estrada el estudio que hace en Poetas nuevos de México utiliza la bio-bibliografía. Posteriormente en su Bibliografía sobre Amado Nervo, los registros fueron escritos según las normas de la ALA (*American Library Association*). En esa bibliografía, inspirada en Amado Nervo, Estrada busca hacer un trabajo biográfico vinculando la vida del poeta a sus trabajos. Es importante mencionar que los detonantes para ese trabajo fueron el fallecimiento del modernista y el interés que representaba para Alfonso Reyes, amigo de Estrada. También, en sus trabajos bibliográficos estuvieron presentes Pablo Picasso y Francisco de Goya (Lira Luna, 2006).

Para mediados del siglo XX surgió un proyecto conjunto entre el estado y la UNESCO para crear el Centro de Información Científica y Técnica de México, que tuvo vida por un lapso de doce años comprendidos de 1950 a 1962. Después será el Centro de Información Científica y Humanística el que tomará esa tarea, siendo absorbido por la DGB en 1997. Para 1975 la UNAM crea su primer Bibliografía Latinoamericana e indirectamente repercute en la compilación de la base de datos CLASE, en 1978 aparece otra base de datos: PERIÓDICA. Bibliografía latinoamericana fue puesta en acceso remoto en 1983 por Questel (en Francia, siendo la primera vez que se podría consultar fuera del país, siguiendo la consulta remota de CLASE y PERIÓDICA por parte de CONACyT) y en 1998 ya se daban consultas remotas a través de internet (Reyna Espinosa, 2010).

1.3 Características

Como indica Delgado en «Introducción a la Bibliografía» (2007) , existen una serie de elementos que no se deben pasar por alto mientras escribimos una bibliografía y es que si bien existen ejemplos que no cumplen con las características descritas por Juan Delgado, una inmensa mayoría coinciden en los puntos descritos, tales como son:

- La **originalidad** de las obras, evitar a toda costa repetir un tema que ya se trató, aunque existe la posibilidad de ampliar los vacíos que una obra anterior dejó, lo recomendable es no crear una nueva obra con la misma temática a menos de que sea absolutamente necesaria, mientras que Krummel en 1984 dijo que: «...la nueva debería contener muchos elementos de unicidad, novedad e importancia para justificar las eventuales repeticiones». Pensato por su parte dice que hay que poner énfasis en si es que existe realmente el suficiente material nuevo o si es lo suficientemente importante el tema como para hacer una compilación autónoma.
- El siguiente punto es la **cobertura y las limitaciones** que se refiere a qué materiales incluirá y cuáles no, asimismo se indicarán las delimitaciones tanto temáticas como espacio-temporales, de formato y de contenido de éstas.
- La inclusión de una **metodología** para que los usuarios finales sean capaces de seguir la labor que el bibliógrafo realizó.
- El **valor** de las fuentes juega un papel fundamental porque será la primera referencia que se deberá usar al compilar una bibliografía, ya que es un apoyo

para decidir la inclusión o exclusión de las obras en el repertorio.

- Las **descripciones** deben ser homogéneas y claras, además de que hay que indicar cuándo y por qué se usarán determinados tecnicismos o abreviaturas.
- El **orden** de los registros deberá ser claro y de fácil acceso al usuario, lógico y apropiado de acuerdo con el tema. Así como se pensará en incluir elementos opcionales que enriquezcan la bibliografía, así como la localización de las obras y las anotaciones pertinentes.

1.4 Tipos de bibliografía

Al momento de compilar una bibliografía hay que tomar en cuenta ciertos elementos que nos permitirán producir nuestro trabajo. El primero de ellos, **la selección del tema** deberá ser de acuerdo con los requerimientos prácticos de las instituciones o de los usuarios y nunca debe ceder a los gustos personales del bibliógrafo si es que no existe un mercado real (una comunidad a la que le sirva, aunque no se publique en una editorial propiamente). El segundo punto, deberá ser el tipo de repertorio que se desea lograr. Si bien es cierto que puede variar de cuando se propone el tema a cuando se termina la bibliografía, se debe delimitar para evitar giros indeseados durante la elaboración del trabajo (Pensato & Pasti, 2007).

Rino Pensato hace un excelente análisis que nos permite profundizar cuando se trata de las tipologías de bibliografías. En la primera parte menciona que nuestra bibliografía puede acceder a más de una categoría principal pero que difícilmente

podrá incluirse en más de una subdivisión que se mencionan en cada gran bloque y es que precisamente es en ellas en donde radican las divisiones clásicas y convergen los enfoques que se han expuesto, han predominado a lo largo de la historia de la disciplina.

En esta clasificación, no se dividirá las bibliografías si son sobre alguna obra, autor, género literario, tipo de documento, etc., ya que esas categorías son las que se definen en el tema de la obra y se considera ocioso redundar en una característica que el bibliógrafo definirá en primera instancia al seleccionar el tema de su bibliografía.

1.4.1 Por su naturaleza

Se puede crear un gran bloque que diversos autores como Krummel (1984), Ferrari (2012) y Schneider han identificado en las bibliografías dependiendo de las materias de los elementos que los conforman. Así se tienen dos grandes bloques principales que surgieron y se identificaron desde que la bibliografía vio surgir los primeros trabajos:

1.4.1.1 Generales

Las bibliografías generales son aquellas que pretenden abarcar todas las temáticas (Malclès, 1985). En ellas el interés es recopilar la producción bibliográfica sin abordar una disciplina en concreto, conteniendo todas las disciplinas existentes, siendo las Bibliografías Nacionales un ejemplo de estas, que por su

naturaleza ayudan a contribuir con el proyecto de Control Bibliográfico Universal, siendo una herramienta bibliométrica en ocasiones.

1.4.1.2 Especializadas

Por otra parte, las bibliografías especializadas pretenden abarcar un solo tema, ya sea un autor o una disciplina. Como Delgado nos indica, la especialización puede ser apenas superficial o excesivamente específica. La profundidad debe estar bien delimitada y es altamente recomendable que se explique al usuario el nivel que se usará; Es posible que en un tema del que ya se abordó una bibliografía, se encuentre una oportunidad dependiendo de la especialización de la primera bibliografía (2007).

1.4.2 Por su temporalidad

Las bibliografías también pueden ser subdivididas por el periodo de tiempo que abarcan y si son cerradas o abiertas. Puede ser confusa esta definición, pero en palabras de Totok-Weitzel «La diferencia radica entre cómo son publicadas», es decir, cada cuándo surgen esas bibliografías (Pensato & Pasti citando a Totok-Weitzel, 2007).

1.4.2.1 Retrospectivas

Las bibliografías retrospectivas son aquellas que tienen como objetivo abarcar el material que, hasta el momento de su publicación, es decir: Lo existente previo a la bibliografía, sin intenciones de incluir los materiales que se publicarán después. Se les suele llamar bibliografías retrospectivas, cerradas o «conclusas»

(Delgado Casado, 2007).

1.4.2 Periódicas

Las bibliografías periódicas son aquellas que su publicación es cada cierto periodo de tiempo, se considera que para que sean más efectivas, el periodo de tiempo no sea demasiado amplio y así su pertinencia sea mayor. Generalmente este tipo de bibliografías no son un esfuerzo de una sola persona según nos dice Pensato (2007), mientras que Delgado por su parte, comenta que este tipo de obras es más común en las instituciones o en las editoriales (2007).

1.4.3 Por la cantidad de obras

Otra tipología se compone en relación con la cantidad de obras que se pretende abarcar de la temática que se eligió, tomando en cuenta la extensión del tema y de la disponibilidad de las obras que se pretenden exponer en la bibliografía. Para Esposito, no existen las bibliografías «completas» sino «pobres» y «ricas» hablando de la cantidad de obras que incluyen. (Delgado Casado citando a Esposito, 2007)

1.4.3.1 Exhaustivas

La Bibliografía exhaustiva es aquella que abarca toda la producción bibliográfica de un tema. En ocasiones estas no son del todo exhaustivas debido a la cantidad de obras que se producen y a que muchas veces los autores pasan por alto algún(os) título(s). Generalmente los que se encargan de ellas son bibliógrafos consagrados (Tuzzi, 2003).

1.4.3.2 Selectivas

Las bibliografías selectivas son aquellas que su intención no es abarcar todos los materiales existentes, sino, los materiales que aporten mayor calidad a la disciplina. Estos materiales seleccionados deben ir orientados en función a los objetivos de la bibliografía que se está realizando y si es el caso, deberán seguir una serie de elementos como son el idioma, la filosofía o valores de las instituciones que las producen (Tuzzi, 2003).

1.4.4 Por su enfoque científico

A lo largo de la historia de la bibliografía la clasificación que ha prevalecido es qué postura toma frente a las obras. Existen muchos trabajos defendiendo las dos posturas principales e incluso escuelas que usando como estandarte trabajos «clásicos» de la disciplina buscan legitimar su postura frente a la otra (Tuzzi, 2003).

1.4.4.1 Analítica

La bibliografía analítica, crítica o material es aquella que ve al libro como objeto físico, es defendida sobre todo por los incunabilistas de la *British Library* que argumentan que la riqueza del libro son los materiales, las costuras, el tipo de papel, las pastas, los tipos, etc. (Delgado Casado, 2007). Generalmente esas bibliografías llevan anotaciones describiendo los materiales minuciosamente,

siendo un análisis extraordinario sobre los libros. A veces los autores suelen dar por sentadas las características de los materiales que no logran conseguir pero desean integrar debido a que los otros bibliógrafos hicieron descripciones «casi fotográficas» de los mismos (Tuzzi, 2003).

1.4.4.2 Sistemática

La bibliografía Sistemática, enumerativa o repertorial es aquel enfoque en donde el libro es visto desde el punto de vista intelectual, impulsada por la Oficina Internacional de Bibliografía de Otlet y Lafontaine (Delgado Casado, 2007). En este enfoque, las obras son analizadas desde los estilos, los géneros literarios, sus influencias y suelen acompañarse de una pequeña descripción de la obra que debe ser «crítica» y «objetiva» para no marcar una tendencia al lector en cuanto a la obra (Tuzzi, 2003).

Capítulo 2. La Divina Comedia

2.1 Biografía de Dante Alighieri

2.1.1 Nacimiento e infancia

En el siglo XII, Florencia era una ciudad en desarrollo que comenzaba a gestar en su seno los inicios del Renacimiento y con ello el fin de la Edad Media. La ciudad poco a poco devenía en un centro cultural y constituía un centro social en el que los ciudadanos como herederos de la cultura latina, se involucraron en la vida política de su ciudad-estado. En esos momentos, existían dos grandes bloques políticos en la Europa Occidental. Por un lado, estaban los *Ghibelini*¹, que se habían puesto a favor del poder del Sacro Imperio Romano Germánico y los *Guelfi*² cuya simpatía estaba por el poder del papado en Roma y Florencia no era ajena a esta división ideológica. Las luchas entre estos dos partidos, se extendieron a lo largo del siglo XII hasta el Siglo XIV tras cruentas batallas que terminaban con el exilio de la porción vencida y el poder momentáneo de los vencedores (Gallarati Scotti, 1957).

La batalla de Montaperti en 1260 enfrentó a los *Ghibelini* exiliados (con ayuda de los gibelinos de Siena) contra los *Guelfi* que estaban en la ciudad. Durante esa batalla, Bocca degli Abati, combatió a lado de los *güelfos*, aunque a mitad de la batalla los traicionó, uniéndose a sus compañeros *ghibelini*, ocasionando el principal factor de la derrota güelfa; como resultado de la batalla, las familias florentinas tradicionales fueron exiliadas de la ciudad, no así la familia Alighieri, que «al ser una

¹ Palabra derivada del Castillo Wibelung. (Gallarati Scotti, 1957)

² Se toma el apellido Welfen para introducir el vocablo. (Gallarati Scotti, 1957)

familia pequeña y con algunas carencias, pasó inobservada» (Gallarati Scotti, 1957, 21). Cinco años después de la batalla de Montaperti, nace nuestro poeta.

El 29 de mayo de 1265 nace en Florencia, el poeta Dante Alighieri. Si bien existen dudas sobre su nombre completo y algunos autores como Tomasso Gallarati Scotti lo señalan como Durante da Alighiero di Bellincione d'Alighiero (1957) y otros simplemente Durante Alighieri degli Alighieri como la Enciclopedia Treccani (s/f). El nombre que se conoce viene por el hipocorístico de «Durante»: «Dante³» y por el apellido o la suma de los apellidos Alighieri.

El poeta nace en el seno de una familia Güelfa, conformada por un padre con el que tiene una relación distante y su esposa, Gabriella (*Bella*) degli Abati de la que poco se sabe, pero se tiene certeza que murió mientras Dante era un pequeño (de cinco o seis años). Durante los primeros años de su vida, el joven Alighieri tuvo un desarrollo alejado de la vida cortesana, en una familia que no era humilde, pero tampoco era parte de las familias poderosas en aquellos momentos, sin embargo dotada un origen familiar otrora noble que evocaba un pasado glorioso, caballeresco y místico con combatientes en las cruzadas, sacrificando su vida por recuperar el santo sepulcro, encarnado en su ancestro Cacciaguida (Gallarati Scotti, 1957) y, aún más atrás, al ser de un linaje procedente de la antigua Roma; ambos pasados que nunca podrá olvidar, tan añorado será para el poeta, que durante toda su obra recordará y enaltecerá en frases como «*Considerate la vostra semenza...*».

³ Sin embargo, Giovanni Boccaccio da una explicación diferente: Se le puso Dante porque significa «El dador».

Sus primeros estudios los realiza con los frailes menores de la orden de la Santa Cruz en el convento benedictino de Badia, que parecía encontrarse en la cercanía a su hogar. En ella, según el poeta, «solamente aprendió la gramática»⁴ y menciona que el arte de la poesía la aprendió por sí mismo. Este convento toma una gran importancia, ya que, en él, Dante aprende la lengua latina. Si bien puede que, desde su percepción, haya sido rudimentaria esa aproximación a la lengua y a las escrituras sagradas, formaron en el pequeño niño un fundamento que eventualmente se convertiría en su *Commedia* (Gallarati Scotti, 1957).

Su formación poética continuó por su parte hasta que conoció a dos personas que dejarán una huella imborrable en su vida, estos son Brunetto Latini⁵, su maestro y Guido Cavalcanti⁶, su mejor amigo.

Guido a diferencia del sumo poeta, tuvo una vida acomodada. *Guelfo* de nacimiento y de familia portentosa, Cavalcanti nunca fue un ser sociable, despreciaba a los otros y se ensimismaba todo el tiempo. A pesar de ello era considerado un excelente poeta (si no es que el mejor de su época) cuando aún no contaba con veinte años.

⁴ Estudios básicos del latín, incluidos en lo que se denominaban «Las artes liberales» conformadas por el *Trivium* (gramática, dialéctica y retórica) y el *Quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música). (Alighieri, 2003)

⁵ Brunetto Latini fue canciller florentino güelfo, filósofo y diplomático, nacido en 1220 en la ciudad Toscana y muerto en 1295. Latini fue exiliado de Florencia luego de la Batalla de Montaperti y en el exilio partió a Francia a seguir con sus estudios político-filosóficos, que proponían un estado político laico y aporta las bases del código ético para la convivencia de las facciones políticas en Florencia. Brunetto se puso durante los últimos años de su vida a enseñar a Dante quien lo considerará como su Maestro, el único después de Virgilio. (Gallarati Scotti, 1957)

⁶ Guido Cavalcanti fue un poeta Florentino un par de años mayor que Alighieri y será el primer amigo de Dante. (Gallarati Scotti, 1957)

A pesar de alienarse voluntariamente, Guido Cavalcanti vio en Dante su potencial y lo estimuló a que escribiera, siendo su primer crítico y apoyándolo en demasía para lograr que el poeta, aún novato, acabara de desarrollarse (Gallarati Scotti, 1957). Curiosamente es la grandeza de Alighieri lo que en los siglos venideros eclipsa la figura de Guido, que, aunque fue el mejor, nunca consiguió ascender al estrato de las mentes más brillantes de la humanidad al que su amigo sí ingresaría.

Los dos amigos tendrían una relación tan estrecha, que Guido lo invitaría a formar parte de los *Fedeli d'Amore*⁷, una agrupación poética que reunía a jóvenes que ofrendaban su pluma al dios Amor y que juntos acabarían desarrollando en su totalidad el *Dolce stil novo*⁸, siendo los creativos Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti y Dante Alighieri. Entre sus principales ideas se encontraba el neoplatonismo de San Agustín de Hipona, que en el plano erótico, fue muy difundido durante toda la Edad Media y que es llamado «amor cortés⁹» (Gallarati Scotti, 1957). Cada *stil novista* tiene su propia manera de enaltecer a la mujer a quien envía sus versos, siendo notable la diferencia entre Cavalcanti y Guinizelli (que procedía de la escuela poética siciliana). En el primero, la mujer es aquella que recibe las odas por su gracia y belleza, un amor cortés rico en alabanzas. En el otro Guido, Dios es responsable de aquella experiencia que la mujer causa en él (Costantini, 1990).

⁷ Vasallos de Amor.

⁸ Dulce estilo innovador.

⁹ Tipo de amor puramente caballeresco en el que el objeto del amor se encuentra en un estrato social distinto al del amante, generalmente superior (aunque pueden ser del mismo estrato, siempre será cortesana la mujer), manteniendo un amor inmaculado pero que tiene su base en el erotismo ocasionando un estado de completa dependencia del enamorado.

2.1.2 Beatriz

La mujer para Alighieri será caso aparte. El poeta acostumbraba a antropomorfizar ciertas ideas a las que dotará de aspectos completamente femeninos. Como ejemplos claros de esas abstracciones se tiene a La Divina Gracia o la Filosofía.

Como *stilnovista*, Dante Alighieri tiende a hacer uso de diversas herramientas para alabar a su musa, ignorando por completo su apariencia física. Acude a las sensaciones que produce en él: Felicidad, Apego, Tristeza, Desamparo, Fe... Todos estos elementos confluyen en una historia que durará en el mundo terreno más de dieciséis años y continuará por los tres reinos de ultratumba.

En 1274, con nueve años, Alighieri es víctima de la primera flecha de Eros. Esa flecha quedará clavada en su pecho y cada día irá introduciéndose más y más, en un ritmo mortal que lo llevará al borde de la locura y desesperanza. Esa flecha tocará un punto en su alma que logrará despertar en él un sentido único, el sentido de su existencia e inflamará su corazón transfigurándolo en el motor que lo llevará a la eternidad.

Pequeña, con un vestido «nobilísimo, humilde y honesto, sanguíneo» *ad hoc* a su edad, Beatriz le es revelada a Dante según narra en su *Vita Nova*¹⁰ (Obra autobiográfica, *stilnovista* por excelencia, que será la principal fuente para entender la relación entre ambos). El poeta entonces continúa a decir que el espíritu de la

¹⁰ Escrita entre 1292 y 1293.

vida¹¹, que permanece en el corazón, se sacudió de tal forma que temblando, Dante sólo pudo decir «*Ecce deus foritor me, qui veniens dominabitur michi* [He aquí un dios más fuerte que yo, que vendrá y me dominará]» (Alighieri & Pinto, 2003, 78 & 88) tras lo que el espíritu animal¹² habló a los espíritus de la vista con las siguientes palabras «*Apparuit iam beatitudo vestra* [Acaba de aparecer su beatitud]» (p.78 & 89) finalmente, el espíritu natural¹³ comentó : «*Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!* [¡Hay de mí! que a menudo tendré impedimentos, de ahora en adelante]» (78 & 90). Todo esto coronado con la frase que definirá su poesía:

*D'allora innazi dico che Amore segnoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a lui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia imaginazione che mi convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente*¹⁴ (Dante, 2003, 78 y 80)

Esa joven, llevó por nombre Beatriz, que como el poeta sagrado nos dice, su nombre significa «La benefactora» y muchos que no conocían su nombre, la llamaron así, recordando a Justiniano y al mismo Dante cuando dice «*Nomina sunt consequentia rerum* [Los nombres son consecuencia de las cosas]» (Dante, 2003).

La Beatriz de nuestro poeta es ubicada históricamente con Beatrice Portinari, hija de Folco Portinari, uno de los personajes más amados de la época. Si bien existe

¹¹ Espíritu que representará al amor cortés, como el poeta se encuentra en este tipo de amor durante la época en que sucede la visión, es por ello por lo que es la más violenta e impresionante, sobre los otros dos espíritus.

¹² Espíritu que representará al amor filosófico.

¹³ Espíritu que representará al amor espiritual.

¹⁴ «Desde aquel momento en lo sucesivo, digo que Amor fue el Señor de mi alma, la cual fue tan rápidamente a él dispuesta, y comenzó a tomar sobre de mí tanta seguridad y tanta Señoría por la virtud que le daba mi imaginación, que me convenía en hacer todos sus deseos consumadamente».

polémica sobre si su identidad es correcta, si es una pluralidad de mujeres o incluso si es una musa conceptual, y por lo mismo, etérea, el primer biógrafo de Alighieri, Giovanni Boccaccio identifica el personaje de Beatriz con *Bice* Portinari (hipocorístico de Beatrice), lo que es base para decir que en efecto existió. Muchos críticos sobre si fue una mujer argumentan que el que existiera una Beatriz histórica no demuestra que la musa dantesca fuera en efecto ella y que quizás solamente el poeta se basó en una mujer para crear el mito (Longo, 1985), ya que la mayor evidencia que se tiene sobre la relación nos la dicta el propio Dante. No se sabe con precisión si se siguieron viendo o no (la duda está fundamentada en que los pequeños vivían muy cerca), porque Dante hace un salto temporal de este primer encuentro hasta lo que tradicionalmente se definirá como el segundo encuentro con ella. En él, Beatriz aparece por la calle como una joven de dieciocho años, esta vez vestida de un color blanquísimo y acompañada de dos mujeres. Dante, tembloroso, es observado por la joven, quien lo saluda tan virtuosamente, que el poeta regresa a su casa y dice que tuvo una visión de un «Señor de un aspecto que produciría miedo a quien lo avistase». Esa visión fue la primera de muchas en las que Amor se le presentó al poeta. A diferencia de las representaciones de Amor, la de Alighieri tiene una fuerza mística increíble casi tan poderosa como su aspecto atemorizante. En esa primera aparición, Amor tiene en una de sus manos a Beatriz, desnuda, que duerme cubierta solamente por un paño rojo y en la otra un objeto en llamas que el dios le aclarará al poeta de qué se trata con la frase «*vide cor tuum* [mira tu corazón]» (Dante, 2003, 96 & 104). El corazón eviscerado de Dante será comido desconfiadamente por *Bice* en la siguiente visión de Amor. El dios, feliz en un principio, se torna muy triste cuando la mujer deja de

comer el corazón ardiente, tras lo que la abraza y asciende al cielo, haciendo que Alighieri se despierte abruptamente. Esta primera visión insinúa una Beatriz sensual, erótica y mundana que, como nos dice Raffaele Pinto en su traducción de *Vita nova*, Dante irá depurando esa figura de sus aspectos sensuales a través de su poesía, pasando por los tres tipos de amor, que demuestra en las tres figuras a las que recurre cuando conoce a su musa: el espíritu de la vida, el espíritu animal y el espíritu natural (2003).



Figura 1. Dante and Beatrice in Florence (<http://www.firenzemadeintuscany.com/media/dante-and-beatrice-firenze-P1QZUNS5.jpg?width=540&height=300&croponresize=1>)

Tras este primer saludo, Dante la verá nuevamente en la iglesia de la Badia Florentina (aquella adscrita al convento en donde Dante aprende latín) durante la celebración de la Misa. A pesar de que Alighieri no dice que sea la misma, se sabe que esa iglesia está dedicada a la Virgen María y como él mismo menciona, él la

vio donde «*s'udiano parole de la regina della gloria*¹⁵» (Gallarati Scotti, 1957). En esa ocasión, Dante se sitúa en un lugar desde donde puede ver a Beatriz, pero entre ellos dos está sentada una mujer de la que nunca sabremos su nombre, pero que el poeta llama «*donna schermo della veritade*¹⁶», quien observa la mirada de Alighieri (otras personas igualmente se percatan del influjo del dios Amor en el joven), creyendo que la mirada del poeta terminaba en ella. Dante se refugia entonces en ese malentendido y pretende estar enamorado de aquella mujer de «*molto piacevole aspetto*¹⁷». Ella es la primera de varias mujeres pantalla a las que Alighieri recurrirá en *Vita Nova* para ocultar su amor o comparar los sentimientos altísimos que evoca Beatriz (Dante, 2003).

Sucede que después, amor se le aparece a Dante, señalando una segunda mujer que será su defensa ante la gente. Por ese motivo, el poeta sagrado la buscará tan fervorosamente, que la gente comenzará a especular que ese amor iba más allá de la cortesía, provocando que la siguiente vez que se encontró con Beatriz, ella le negara el saludo, provocando un gran daño en el florentino, que dolorosamente se retiró llorando a su casa, quedándose dormido, tras lo que tuvo otra visión de Amor en la que el dios le explicaba la razón de ser ignorado y le comandaba que escribiera un soneto en el que vertiera todo el sentimiento que existía por la «*distuggitrice di tutti li vizi e regina de le virtudi*¹⁸».

¹⁵ Donde se escuchaban las palabras de la Reina de la Gloria, es decir, La Virgen María. Por ello se puede deducir que se trataba de una liturgia especialmente dedicada a ella, pudiendo pensar en el rezo del Rosario.

¹⁶ Mujer pantalla de la verdad.

¹⁷ De aspecto muy agradable.

¹⁸ La destructora de todos los vicios y reina de la virtud.

Posteriormente Dante será llevado por una amistad (innominada) a un lugar donde se encontraban muchas mujeres para ser servidas y sin saberlo, Alighieri encontrará ahí nuevamente a Beatriz, encuentro que le recordará el dolor del saludo negado y combinado con el amor que le tiene, el dios hará pasar un mal rato al poeta, ya que su aspecto fue causa de risas entre las mujeres que estaban ahí, incluida Beatriz, que según dice Dante, de saberlo, no habría reído de su condición, sino que hubiese por el contrario quedado conmovida por la forma en la que su presencia lo transfiguraba. Dante vuelve a abandonar la escena y se dirige a escribir tres sonetos que tienen como destinataria clara a Beatriz.

Este punto es de suma importancia en la poética del florentino, ya que su siguiente capítulo versa sobre un grupo que él llama «*donne ch'avete intelletto d'amore*¹⁹». (p. 220) Giuseppe Costantini comenta que estas mujeres al conocer los sentimientos del poeta, el objeto de su amor y las consecuencias de la aproximación a la nobilísima Beatriz, lo llaman para alejarlo de la humanidad y cuestionarlo sobre su afección, por lo que el lector lo menos que puede hacer es preguntarse ¿Quiénes son aquellas damas que han visto al poeta en semejante estado? Comenta que aquellas mujeres podrían ser una alegoría a las musas o a otro tipo de seres abstractos (1990), quienes le preguntan si es bueno que él ame a alguien a quien no puede soportar si quiera la mirada. Dante les responde que el objeto de su deseo era el saludo que fue negado, pero ahora el foco de su voluntad serán las palabras en oda a ella, a lo que la mujer que desde el inicio de la charla habla por todas, le

¹⁹ Mujeres que son entendidas en Amor.

cuestiona: Si las palabras son el objeto de su deseo ¿Por qué no concuerda su habla con los hechos? El poeta avergonzado, parte a poner en práctica aquello y en la marcha, escribe la canción del capítulo XIX de *Vita Nova* que lleva por título «*Donne ch'avete intelletto d'amore*» que supone la ruptura del amor cortés por parte de Alighieri para dar paso al amor intelectual que tendrá por la joven. Esta canción es aquella que catapultó a Dante como un poeta por sus propios méritos, sacándolo del ala de Guido Cavalcanti e introduce su nombre en las letras florentinas. Para otros como Guillermo Gorni, en su traducción de *Vita Nova* en 1996, esta canción es el paso entre la poesía de comunicación a la poesía de celebración de la amada.

Pasado un tiempo de que Dante Alighieri haya tenido éxito con *Donne ch'avete intelletto d'amore*, Folco Portinari fallece el 31 de Diciembre de 1289. Este suceso es recordado como un momento que desata una época oscura en el poeta, porque en la muerte del que fuera Prior de Florencia, Dante recuerda que la única certeza que la humanidad tiene es que la vida consumirá por completo algún día e irremediablemente tendremos que morir. Este suceso es debidamente comentado en *Vita Nova* junto con las sensaciones ominosas que servirán de presagio para el fatídico deceso de Beatriz, que deja de existir físicamente seis meses después de su padre, el 8 de Junio de 1290 (Gallarati Scotti, 1957).

Los pensamientos de muerte que sucederán a la muerte de Folco y culminarán con la muerte de la doncella, serán capitalizados en visiones espantosas y extremadamente siniestras, de tal modo que el poeta, rozará a la locura y sentirá con lo que queda de sus sentidos una experiencia teológica, filosófica y sobre todo,

terriblemente humana, escuchando respirar cerca de sí mismo a abominaciones ultraterrenas que lo mismo se encontraban en su habitación, como en aquel «bosque salvaje» en el que su *Commedia* tendrá como escenario inicial; el poeta atinará únicamente a revivir el espanto para dejar registro a la humanidad de aquel suceso. El deceso de Folco Portinari es uno de los caminos que debe cruzar Alighieri para prepararse ante la eventual muerte de su musa. Curiosamente la apariencia que Beatriz tenía cuando Dante la ve por vez primera, es la misma que se presenta por última ocasión en el plano terrestre, cuando el corazón de la joven Portinari, hacía ya un tiempo, había dejado de latir.

2.1.3 Las relaciones personales de Dante Alighieri

A pesar de encontrarse irremediablemente enamorado de Beatrice Portinari, Dante jamás tuvo un acercamiento a ella. Bice murió sin saber que Dante la amaba y, de hecho, ella estuvo comprometida y posteriormente casada (en 1287 o 1288) con Simone dei Bardi, un banquero florentino de familia noble y poderosa.

Dante por su parte, según lo que establece en su *Vita Nova*, tuvo varias «mujeres pantalla», primero la de la iglesia, la segunda, aquella que Amor le dijo que buscará y la tercera, aquella gentil que aparecerá después de cumplido un año de la muerte de Beatriz; sin embargo, la vida del poeta estará manchada por un solo vicio, que, si bien no oscurece la figura del poeta, es necesario mencionarlo. Tal omisión además de injusta caería en el detestable terreno del fanatismo y reduciría tremendamente el peso de ciertas secciones de la *Commedia*, de tal suerte que incluso Giovanni Boccaccio, de quien ya se ha dicho, fue el primer biógrafo del

poeta, lo menciona y sin justificarlo, ejemplifica que hombres famosos²⁰ también incurrieron en su pecado: La lujuria. En este campo, también Tomasso Gallarati Scotti menciona este defecto que la gente desea ocultar, defecto que si no se toma en cuenta, hace parecer mucho más noble, inocente y sagrado el amor que profesa por Beatriz (1957).

Se puede decir que efectivamente, Dante Alighieri entregó su vida a Amor y es justo él quien dominará hasta el último suspiro de su vida y como dirá en *De monarchia*, «*virtus volitiva potentia quedam est* [La virtud volitiva es un tipo de potencia]», teniendo como motor de ^o1 su corazón el deseo. Es necesario aclarar que no todo el deseo será perverso ni lo alejará de la rectitud, habrá aquel que hará que el poeta cree no sólo para su obra, sino que revolucione su intelecto para convertirse en el poeta supremo. El deseo arderá dentro de su cuerpo y su mente, que logrará fundirse en su alma y ello ocasionará que el poeta no pueda alejarse de él. Giovanni Boccaccio narra en su *Tratatello in Laude di Dante* que hubo una ocasión en que en la ciudad en la que se encontraba, había un carnaval, por ende, había fiestas, juegos y demás. Dante se encontraba en el mostrador de un médico observando un libro y al percatarse de que no podía llevárselo, pasó todo el día leyendo en aquel rincón, aislado de la festividad (1974): El deseo de su intelecto fue más grande y más poderoso, tanto que logró situarse en un punto superior al deseo de su cuerpo, necesidad que expiraría y finalmente llegaría a devenir en un deseo espiritual, el cual moverá el final de su obra.

²⁰ Famosos en el sentido clásico, es decir que conquistaron de la fama mediante la virtud de sus actos.

Retomando las relaciones personales de Dante, se dice que hubo más mujeres en su vida, aunque la más importante fue Gemma Donati, hija de Manetto Donati. Gemma tiene un papel importantísimo, ya que el poeta florentino y la dama estarán comprometidos desde 1277, a la edad de 12 años. Sobre la relación de Dante con Gemma se ha especulado mucho debido a que el poeta no la menciona en sus obras y pareciese que esa mujer no hubiera existido, salvo por la descendencia que juntos engendraron: Jacopo, Francesco y Antonia. Quizás existió un cuarto hijo; Giovanni, pero su parentesco no es del todo cierto (Treccani, 2016).

El desconocimiento sobre la relación marital del poeta, lleva a Giovanni Boccaccio a decir que esa distancia podría implicar una carencia²¹ en Gemma o por el contrario cierto celo de parte del poeta hacia su vida privada (Boccaccio, 1974), sin embargo, Dante fue muy cercano a la familia de su esposa siendo Forese Donati uno de los personajes con los que mantendría una relación muy cercana llegando a unírseles el gran Corso Donati. Con los Donati, Dante mantendrá una relación estrecha y muy amistosa, tanto que en la obra que lo lleva a *riveder le stelle*²², Alighieri encuentra a

²¹ Boccaccio a lo largo de su obra tiende a marcar claramente los roles sociales y sexuales de los hombres y mujeres. Es muy preciso en *Decameron* al justificar que la infidelidad es causa de la falta de virtud de la pareja, así como la estupidez, aunque en ocasiones denotó cierta tendencia a postular que la infidelidad femenina es producto de la lujuria principalmente, mientras que la masculina es provocada por una mujer que no cubre las necesidades del marido.

²² Ver las estrellas. Se utilizó esta frase, ya que hace una doble referencia, en primera a la *Commedia*, pero también al hecho de que estas son las palabras con las que el poeta cierra el ciclo del *Inferno* y se interna al purgatorio, lugar donde se encuentra a Forese Donati, que logra ascender a la montaña gracias a la oración de su esposa: Nella.

Forese y posteriormente a la hermana menor de Corso: Piccarda²³, siendo la primera una mujer cuya oración logra conmover al cielo (la segunda una mujer dedicada a la religión). El único que no cuenta con la distinción de estar entre los bienaventurados es Corso Donati; su relación con Dante se irá deteriorando producto de los intereses políticos de ambos.

2.1.4 La vida Política.

La vida política de Dante Alighieri comenzará con un suceso bélico que marcará para siempre la vida política de Florencia. Como ya se ha mencionado, la ciudad estaba plagada de luchas intestinas por el control entre güelfos y gibelinos. Las batallas eran comunes y aunque no mermaban a la población²⁴, representaban actos por la sucesión del poder. Estas batallas se llevaban a cabo en campos fuera de los muros de Florencia y se realizaban por medio de alianzas con los partidarios de otras ciudades-estado vecinas. Para el tiempo en el que la juventud de Dante se comenzaba a desarrollar, la rivalidad entre los dos partidos comenzaba a experimentar un sosiego excesivamente ominoso, que detonó en 1285 ya que, los gibelinos arentinos comenzaron una avanzada para introducirse en Poggio Santa Cecilia con excesiva facilidad, que desembocó en el hecho de armas más significativo de Florencia por esos años.

²³ Piccarda fue monja Clarisa. Su hermano Corso la obligó a salir del claustro para casarse con Rosellino della Tosa, sin embargo, enfermó y murió antes de la boda, aunque se dice que la enfermedad y su muerte son una leyenda.

²⁴ Se dice que la táctica común era lograr que uno de los ejércitos emprendiera la retirada, dando por concluida la batalla y ocasionando que los vencedores estuvieran al mando de la ciudad hasta la próxima batalla.

Después de que los arentinos se introdujeron en Poggio Santa Cecilia, acabaron con el gobierno popular y destruyeron toda aspiración güelfa en Poggio, los güelfos florentinos sintieron una gran amenaza ante la invasión gibelina y decidieron avanzar hacia Arezzo, sin embargo decidieron prepararse para la acometida y no fue sino hasta principios de 1289 que «esa amenaza le pareció a Florencia especialmente intolerable» por la creciente influencia de los *ghibellini*, no sólo en Arezzo, sino en la Romagna y en Pisa (Gallarati Scotti, 1957).

Esta embestida Florentina significó reunir a todos los *guelfi* bajo el *giglio* rojo²⁵, por lo que el poeta tuvo que tomar las armas y avanzar dentro de la parte comandada por Vieri dei Cerchi, junto con otros jóvenes que no estaban inmersos en los hechos de armas pero que finalmente tenían en su ser la necesidad de defender su patria y sus colores y al ser jóvenes valerosos, emprendieron junto con las tropas florentinas el avance hacia el destino de su ciudad el 2 de junio sin imaginar la catástrofe que sucedería luego de la batalla.

Con ayuda de otros *Gibellini*, sobretodo de los Sienes, los florentinos se impusieron sobre los arentinos en una batalla cruel, larga e incluso monótonamente violenta. Por la parte güelfa, según Gallarati Scotti, combatieron 1,600 jinetes (entre los que iba Dante Alighieri) y 10,000 infantes. De parte de los los gibelinos arentinos iban 800 jinetes y 8,000 infantes (1957).

La batalla consistió en tres etapas, que fueron la arremetida frontal por parte de un

²⁵ *Giglio di Firenze* [Lirio de Florencia] es el símbolo de la ciudad desde épocas remotas, sin embargo, los colores que tiene actualmente son los que tomó el partido güelfo en Florencia para diferenciarse del partido gibelino. Esa coloración data de 1251. (Il Giglio di Firenze, 2008)

grupo de jinetes güelfos, la segunda etapa fue el acercamiento del apoyo y finalmente el ejército güelfo rodeó a los de Arezzo, provocando la retirada de estos últimos, finalizando la batalla (Gentile & Treccani, 2014)

En la primera etapa de la batalla, Dante y sus compañeros fueron los encargados de ir a romper la defensa arentina, hecho bélico que impresionará a nuestro poeta de una manera tan profunda que la imagen no logrará desvanecerse nunca de sus recuerdos. El poeta, aunque confundido, peleó aguerridamente por permanecer con vida: Los gibelinos defensores eran más diestros en la guerra que los güelfos que iniciaron el ataque, razón por la que Dante y los suyos casi pierden la vida, de no ser porque Corso Donati desobedeció la orden de quedarse como reservas y con su grupo (conformado por 200 luqueses y pistoyanos), cabalgó hasta donde se encontraban. Eso salvó la vida de Dante y resultó en la derrota de la defensiva arentina y posteriormente de todo el ejército de los *ghibellini*. El resto de la batalla carece de importancia biográfica y es por ello por lo que los sucesos posteriores no se narran en las biografías sobre Alighieri, sin embargo, existe una pequeña leyenda producida por una ambigüedad de Leonardo Bruni en la que menciona una huida por parte de los florentinos, que ocasionó la dispersión de los de Arezzo y provocó la victoria de los Florentinos. En estas líneas las personas que ven a Dante como un hombre de letras, intelectual y santo (mismas que suelen dejar de lado el carácter enamorado del poeta), buscan eximir al Alighieri de manchar sus manos con sangre y lo ubican escondido en el monasterio de los Frailes Menores²⁶ según

²⁶ Frailes franciscanos.

comenta Gallarati Scotti en su *Vita di Dante* (1957).

El resultado de la batalla fue una aplastante victoria por parte de los güelfos, lo que llevó a la expulsión de los gibelinos de las provincias vencedoras. En Florencia sucedió lo mismo y con ello, finalmente se zanjó por algún tiempo las disputas entre partidos dentro de la ciudad, comenzando el periodo de identificación güelfa de Florencia, en la que a finales del siglo XIII los comerciantes habían adquirido mucho poderío económico y que después de Campaldino adquirieron el poder político debido a su rol en combate, por ello la ciudad que en ese momento era gobernada por los *guelfi* empezaba a dividirse en dos bandos.

Los nombrados *guelfi bianchi*²⁷ se unieron en oposición a los *guelfi neri*²⁸ quienes estaban formados principalmente por las familias tradicionales florentinas y mantenían los ideales güelfos, odiaban sobremanera a los gibelinos (al haber sido exiliados en incontables ocasiones por ellos), repudiaban sus métodos y todo lo imperial. Los blancos por su parte no habían sido exiliados en las anteriores batallas y habían aprendido a convivir con los gibelinos, por lo que su relación con los últimos era de rivalidad sin llegar al odio. Esta división afectó sin saberlo a Dante, ya que él tomó los colores *blancos*, mientras que sus amigos, los Donati y los Cavalcanti, se unieron a Corso, cabeza de los *negros*.

Dante en 1295 se inscribe en la rama política dedicada a la medicina y a las especialidades, iniciando su carrera política. La vida de Alighieri estará condicionada al color *blanco* a partir de ese momento y cuando inicia su carrera

²⁷ Güelfos blancos tenían como cabeza a Vieri dei Cerchi.

²⁸ Güelfos negros, cuyo símbolo era Corso Donati.

política sus argumentos, fallos y decisiones se verán de esa tonalidad, y combinado con su carácter, Dante Alighieri será una figura política muy importante en la ciudad hasta 1302, llegando a ser incluso Prior de la Ciudad²⁹.

Durante su priorato, se ve obligado a exiliar a los güelfos que causan disturbios en la ciudad y provocan disputas entre las facciones, entre los que se encontraba desgraciadamente su buen amigo Guido Cavalcanti, provocando el distanciamiento de ambos y la desconfianza de la gente cercana al poeta.

Tras este movimiento para intentar apaciguar a las facciones sucedió que el Papa Bonifacio VIII³⁰ mandó llamar a algunos Blancos a Roma, mientras que hizo avanzar sobre Florencia a Carlos de Valois³¹, consecuencia de una disputa originada por un atentado que sufrió un heraldo papal (Matteo d'Acquasparta) en la ciudad. La actitud de Bonifacio VIII con respecto a este conflicto es ciertamente favorecedora a los *negros*, ya que el ingreso de Carlos de Valois era para zanjar el conflicto, sin embargo, retuvo a Dante en Roma y nombró nuevos priores (que estaban investidos con la casaca *negra*), por lo que los *negros* exiliaron a los *blancos*. Es por ello que el poeta nunca volverá a pisar Florencia después de ese viaje a Roma (Gallarati Scotti, 1957).

La fecha del exilio de Dante Alighieri es el 21 de Enero de 1302.

²⁹ El priorato de Dante duró del 15 de Junio al 15 de Agosto de 1300, según la costumbre florentina de elegir seis priores que tenían un periodo de dos meses.

³⁰ Celestino V tras más de 50 años de ser ermitaño, fue aclamado Papa y renunció al darse cuenta de que no contaba con los medios para estar al frente de la iglesia y al carecer de ideas sobre política. Su sucesor se eligió tras un solo día de cónclave, siendo Bonifacio VIII.

³¹ Cercano al papa, a diferencia de su hermano de Felipe IV de Francia.

2.1.5 El Exilio

El exilio de Dante es una etapa de peregrinaje en la que fue huésped de personajes importantes en sus ciudades, a los que el poeta en ocasiones recurrió, pero en otras fue invitado a estar con esos personajes, tal es el caso de Guido Novell della Polenta (Boccaccio, 1974).

Se dice que los lugares en los que estuvo fueron Forlì donde Scarpetta de Orderlaffi fue su hospedero, posteriormente en casa de Bartolomé della Scala en Verona y para el 1306 llegó a Lungiana con los Malaspina. Para el 1312 Dante regresa a Verona a casa de Cangrande della Scala y entre el 1310 y el 1320 llegará a Rávena a casa de Guido Novell della Polenta (Treccani, 2016)

En el periodo de Exilio, Dante se dedica a componer obras importantísimas como *De Vulgari eloquentia*³², *De Monarchia*³³ y el *Convivio*³⁴ aunque la obra más importante que escribirá en este periodo será la más importante de su vida: la *Commedia*.

Para 1321, Dante seguirá en Casa de Cangrande della Scala sin haber regresado a su patria y finalmente el 14 de Septiembre, Dante muere de fiebre en Rávena, tras lo que es sepultado en la iglesia de San Francisco. Giovanni Boccaccio hace un enérgico reproche a Florencia sobre la importancia de recuperar los restos del poeta

³² Obra escrita en latín en la que principalmente abordará el argumento de la defensa de escribir en vulgar y las diferencias por las que es preferible sobre escribir en latín. Escrito entre 1303 y 1304

³³ Obra en la que defenderá filosóficamente el por qué debe existir un gobierno imperial universal según sus creencias, haciendo alusión al Imperio Romano. La fecha probable de este libro es 1308 aunque algunos argumentan fechas posteriores

³⁴ Obra de exilio en la que pedirá volver a la ciudad y los motivos de sus acciones políticas, entre las que destacan varios tópicos de otras obras, como la defensa de la lengua vulgar y la filosofía. Escrito entre 1303 y 1308.

y lo malagradecida que se comportó la ciudad con él, haciendo comparaciones con otros poetas y sus ciudades, tales como:

¿Y quién duda de que los mantuanos, que aún honran en Piettola la pobre casita y los campos que fueron de Virgilio, le habrían dado honrosa sepultura si Octaviano Augusto no hubiese mandado que transportaran, de Brindis a Nápoles, los restos del poeta, a fin de que ahí reposaran en paz? Ningún motivo mayor tuvo Sulmona para llorar largamente, que el pensar que su Ovidio estuviera sepultado en la isla de Ponto (Boccaccio, 1974, 160)

Los restos del poeta Florentino permanecerán hasta el día de hoy en Rávena a pesar de algunos intentos que Florencia hizo por recuperarlos. En Florencia existen monumentos con su efigie, incluso en la iglesia de *Santa Croce* existe un bello episodio donde la poesía lo llora y una figura alegórica de Italia, lo exalta, pero ninguno puede ostentar tener los restos del poeta, que descansa en el corazón de Ravena, cubierto de gloria.

2.2 La Divina Comedia

2.2.1 Descripción

La *Commedia* es el título que le puso Dante Alighieri a su última obra, ya que, según la usanza del mundo clásico, se acostumbraba a nombrar κωμωδία³⁵ o comoedia³⁶ a aquellas obras en las que los protagonistas se enfrentaban a algunas dificultades, pero lograban resolverlas, en contraposición con la tragedia. El nombre por el que le conoce: *Divina Commedia* surge de una expresión que hace Giovanni Boccaccio en su *Tratatello in laude di Dante*³⁷ utiliza el adjetivo «divina» para referirse a la naturaleza del poema, que tiene como fundamento el amor de Dios que «mueve el sol y las otras estrellas».

El tiempo en el que Alighieri escribe su *Commedia* no fue un periodo en el que sólo se dedicó a escribirla, sino que paralelamente compuso otras obras como fueron *Convito* y *De Monarchia*, es decir entre 1304 y 1321, en un esfuerzo titánico que representó no sólo una obra de exilio, sino que como dice Giuseppe Constantini, además:

...fue la síntesis de la obra del poeta, alcanzando dimensiones en el terreno espiritual, moral, ontológico y erótico, sin llegar a ser un tratado de cada una de esas ciencias, sino un poema sine qua non³⁸ podríamos pensar en una ingeniosa conquista del conocimiento medieval y les digo a aquellos que creen que el Sumo Poeta es el germen del renacimiento que están equivocados, Dante y la Comedia son el punto máximo de expresión de esa época que se empeñan en demeritar

³⁵ Palabra griega. En español se leería kōmōidía.

³⁶ Palabra latina. En español se leería comoedia.

³⁷ Pequeño tratado en alabanza de Dante.

³⁸ Locución latina, significa «Sin el que no»

sobretudo usando términos que causan asco al leerlos para referirse a ella.
(Costantini, 1990, 145)

La *Commedia* está dispuesta en tres macroestructuras perfectamente definidas,



Figura 2. Dante running from the three beasts, William Blake
(https://www.college.columbia.edu/core/sites/core/files/images/blake_dante_inferno_i.jpg)

que tradicionalmente se les considera como «partes» o «libros» (Costantini, 1990) que abordarán el viaje de los personajes por los tres reinos de ultratumba. En la primera parte, *inferno*³⁹, el poeta se encontrará perdido en un bosque luego de adormecerse,

pero al despertar, su camino se verá truncado por una tercia de fieras que no lo dejará avanzar y le provocará el primero de muchos sobresaltos; pero un agente llegará a rescatarlo e indicarle que existe un segundo camino que puede tomar. Este ente que entrará en escena será *Publius Vergilius Maro*⁴⁰, poeta al que Dante considerará su único maestro y de quien aprendió todo. Virgilio aparecerá por petición de Beatriz, quien desde el Paraíso, descenderá al limbo para hacerle la indicación al mantuano de que debe rescatar a Alighieri y guiarlo por el inframundo a modo de que pueda regresar al plano temporal⁴¹ en un viaje de «espiritualidad

³⁹ El infierno

⁴⁰ Poeta latino, conocido como Virgilio. Fue hijo de campesinos, pero por ayuda de *Caius Clinus Maecenas* pudo tener acceso a la educación. Vivió en tiempo de *Caius Iulius Caesar* y posteriormente de *Ciaus Iulius Augustus*. Autor de *Bucolica*, *Georgica* y *Aeneis*: La Eneida.

⁴¹ Mundo terrenal o «de los vivos».

cristiana» (Treccani, 2016).

El viaje de Dante comenzará el Viernes Santo de 1300 y continuará durante una



Figura 3. Empyrean, Philipp Veit (<http://cultura.biografieonline.it/wp-content/uploads/2014/04/Paradiso-Canto-X-Dante-Divina-Commedia1.jpg>)

semana, hasta el siguiente jueves.

Durante esos días, el poeta florentino, será acompañado por el latino desde la antesala del infierno hasta la cima del monte del

purgatorio,

sorteando los

peligros e infortunios a los que se verán sujetos a través de las entrañas del infierno, la profunda reflexión mientras escalan el monte del purgatorio y no se habrán de separar sino hasta que logran llegar al último lugar donde le es permitido a Virgilio subir, ya que como no abrazó en vida la fe cristiana, no tiene permitido ingresar al lugar de los bienaventurados⁴²: El Paraíso. En ese punto, Beatriz se reúne con Dante y Virgilio para relevar al poeta latino en la labor de guía y llevar a Alighieri por

⁴² La idea de un lugar en donde las almas de los bienaventurados al morir ingresan en un sitio especial distinta a la de los que no consiguieron la gracia es una idea recurrente incluso desde antes de la cristiandad. Entre los helenos y los romanos, la idea está presente sobre todo en «La isla de los bienaventurados», lugar que cumple una función similar a la de los Campos Elíseos o la del Walhalla en la tradición nórdica.

el paraíso hasta que llegan al fin del universo, en la contemplación de Dios.

A partir de aquí, las tres partes de la *Commedia* se enunciarán bajo las abreviaturas *Inf* para *Inferno*, *Purg* para *Purgatorio* y *Parad.* para *Paradiso*. Así mismo, los cantos se designarán bajo numeración romana y en números arábigos se indicará el verso, señalándose con un guión alto cuando se desee indicar que se comprende de un verso inicial a un final. Así el *Incipit* vendría a ser:

Inf. I 1-6 y comprendería:

Nel mezzo del cammin di nostra vita mostra 1

mi ritrovai per una selva oscura 2

ché la diritta via era smarrita. 3

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura 4

esta selva selvaggia e aspra e forte 5

*che nel pensier rinova la paura!*⁴³ 6

La comedia es un poema constituido por tercetos, plenamente identificables y que corresponden métricamente a endecasílabos, con un complejo sistema de rimas concatenadas donde en el primer terceto los versos iniciales y finales rimarán, mientras que el medio rimará con el verso inicial y final del segundo terceto, esquema que se seguirá al pie de la letra durante toda la obra, por lo que:

⁴³ A la mitad del camino de la vida/me encontré en un bosque oscuro/ [ya que] el camino de la rectitud había equivocado. Decir lo que encontré ahí es difícil/este bosque salvaje es tan hosco y espeso/ que en el pensamiento el miedo se renueva. (Traducción literal y sin encontrarse en rima. Intentar rimar la traducción significaría escribir otra *Commedia*).

Nel mezzo del cammin di nostra vita 1
mi ritrovai per una selva oscura 2
ché la diritta via era smarrita. 3

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura 4
esta selva selvaggia e aspra e forte 5
che nel pensier rinnova la paura! 6

Quien no conozca el poema, podrá inferir con esto que el siguiente terceto tendrá rimas exteriores en rte, mientras que desconocerá la rima interior. Efectivamente, el siguiente terceto será:

Tant'è amara che poco è più morte 1
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai, 2
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.⁴⁴ 3

Y así sucesivamente. Los tercetos son endecasilábicos por lo que:

(11) *Nel mez-zo del cam-min di nos-tra vi-ta 1*
(11) *mi ri-tro-vai per u-na sel-vaos-cu-ra 2*
(11) *ché la di-rit-ta vi-ae-ra sma-rri-ta. 3*

(11) *Ahi quan-toa dir qual e-raè co-sa du-ra 4*
(11) *es-ta sel-va sel-vag-giae as-prae fo-rte 5*

⁴⁴ Tan amargo es que poco más es la muerte/pero por tratarse del bien que encontré ahí, /diré sobre las demás cosas que ahí he presenciado.

(11) *che nel pen-sier ri-no-va la pa-u-ra!* 6

Otra característica notable es que el poeta quiso incluir la palabra *stelle*⁴⁵ para finalizar las tres partes:

Inf XXXIV

Lo duca e io per quel cammino ascoso 133

intrammo a 48etornar nel chiaro mondo; 134

e sanza cura aver d'alcun riposo, 135

salimmo sù, el primo e io secondo, 136

tanto ch'i' vidi de le cose belle 137

che porta 'l ciel, per un pertugio tondo. 138

*E quindi uscimmo a riveder le stelle.*⁴⁶ 139

Purg XXXIII

Io ritornai da la santissima onda 142

rifatto s'ì come piante novelle 143

rinnovellate di novella fronda, 144

*puro e disposto a salire a le stelle*⁴⁷ 145

Parad XXXII

⁴⁵ Estrellas.

⁴⁶ Mi guía y yo por aquel camino oculto/comenzamos a regresar al mundo claro;/y sin tener cuidado de reposar algo/ subimos hacia lo alto, primero él y luego yo, / tal que yo vi las bellas cosas/que el cielo tiene, por una abertura/ y por ahí salimos para contemplar las estrellas.

⁴⁷ Yo regresé desde la santísima onda/ tan recompuesto como las plantas nuevas/renovadas de su follaje, / puro y dispuesto a subir a las estrellas.

A l'alta fantasia qui mancò possa; 142
ma già volgeva il mio disio e 'l velle, 143
sì come rota ch'igualmente è mossa, 144
*l'amor che move il sole e l'altre stelle*⁴⁸. 145

Posteriormente se puede decir que el poema sacro conforme se cambia de lugar, subiendo de la vileza al arrepentimiento y posteriormente a la beatitud, el lenguaje con el que se habla es completamente *ad hoc* con el lugar en el que se está: Mientras los condenados infernales parece que sienten orgullo por haber cometido las acciones que los llevaron a ese castigo, sin algún indicio de arrepentimiento, pero sí de dolor, su lenguaje es claro y sugerente en casos como el del Conde Ugolino, mientras que en la montaña del Purgatorio, son increíblemente cuidadosos al hablar los penitentes conforme van ascendiendo. En este punto basta con mirar la reacción de los recién llegados al purgatorio, siendo amonestados por Catón⁴⁹ y la medida con la que hablan conforme ascienden, como es el caso de Marco el Lombardo:

Purg XVI 141-145

Dio sia con voi, ché più non vegno vosco. 141

⁴⁸ Le hizo falta poder a mi alta fantasía;/ pero ya se movía mi voluntad y mi deseo, /tal como una rueda que igualmente se mueve,/ por el amor que mueve el sol y las otras estrellas.

⁴⁹ Marcus Porcius Cato Uticensis o Catón el Joven, quien vivió en el 95 a.C. y murió en el 46 a.C. y se suicidó de una manera brutal al darse cuenta de que Julio César sería el único gobernador sobre la tierra conocida. Se sospecha que Dante supo de él a través de la *Pharsalia* de Lucano.

Vedi l'albor che per lo fummo raia 142

già biancheggiare, e me convien partirmi 143

(l'angelo è ivi) prima ch'io li paia». 144

*Così tornò, e più non volle udirmi.*⁵⁰ 145

Y por el contrario, de manera muy distinta se encuentra en el Paraíso con Cacciaguida y le habla con un tono sencillo pero misterioso por los advenimientos futuros:

Parad XVII 43-48

Da indi, sì come viene ad orecchia 43

dolce armonia da organo, mi viene 44

a vista il tempo che ti s'apparecchia. 45

Qual si partio Ipolito d'Atene 46

per la spietata e perfida noverca, 47

*tal di Fiorenza partir ti conviene.*⁵¹ 48

⁵⁰ Dios esté con ustedes, no puedo seguir más. /Mira el alba que a través del humo raya/ya clareando, y me conviene ir (el ángel está ahí) antes que aparezca ante mí». /Así se dio la vuelta, y no quiso escuchar nada más de mí.

⁵¹ Desde ahí [la mente divina], así como llega a las orejas/la dulce armonía del órgano, me viene/ a la vista el tiempo que se prepara para ti. / Como partió Hipólito de Atenas/ por la crueldad y perfidia de su madrastra,/ así de Florencia te conviene partir.

De este modo, queda evidenciado que, a pesar de la diferencia en cuanto a narrativa, las similitudes prevalecen y nos evocan una coherencia interna en el poema que pudo haberse perdido al haber sido escrito en tanto tiempo.

Por otra parte, la geografía ultraterrena es un tema excesivamente recurrente en los estudios Dantescos y en obras que tratan los temas de la muerte o el infierno.

Se aclara al lector que ni la cosmovisión de la Edad Media, y tampoco la geografía conocida son las actuales y para no incurrir en anacronismos, se explican brevemente las características de cada una.

En la Edad Media, los estudios geográficos contemplaban como existentes tres continentes: Europa, Asia y África. No se tenía idea de las dimensiones de los continentes, ya que no se habían explorado en su totalidad África y Asia, mientras que las zonas del norte de Europa eran imaginadas, pero no descritas con precisión. Los confines de la tierra eran Las Columnas de Hércules⁵² por el occidente y por el oriente Asia, aunque no se conocía su extensión total, Al sur estaba Libia⁵³ y al norte la masa Euroasiática que se conoce como Rusia y los países escandinavos, aunque inexplorada en su totalidad. Eso nos da como resultado un mundo que tenía como centro un único punto: Jerusalem.⁵⁴

Se tendrá la concepción de los hemisferios norte y sur, pero éste último se encontrará inhabitado.

⁵² Actualmente el estrecho de Gibraltar, en los límites del Mar Mediterráneo o en latín *Mare Nostrum*, Nuestro Mar.

⁵³ Antiguo nombre para designar el continente africano.

⁵⁴ Que para el mundo árabe sería La Meca, teniendo como explicación su costumbre de ubicar el sur en la parte de arriba de los mapas.

En el terreno astronómico, el sistema Ptolemaico⁵⁵ establecido aproximadamente en el siglo II, llevaba para el 1300 vigencia de once siglos y no sería cuestionado hasta el siglo XVI por el sistema de Copérnico.⁵⁶ Por ello la geografía Dantesca en *Paradiso* se mantiene apegada al sistema Ptolemaico.

Comenzando por la tierra, Dante la concebirá como una esfera que es atravesada por una línea imaginaria que partirá desde el corazón de la ciudad de Jerusalem hasta la cima de la montaña del Purgatorio. Este eje se verá rodeado por un par de ríos, uno naciendo en dicha ciudad y otro terminando en ella.

Dentro de la tierra, iniciando por Jerusalem, el Infierno comenzará con forma de vórtice⁵⁷ a descender en una espiral. Desde ahí, comenzará el infierno con un lugar llamado anteinfierno que sirve de morada para los que vivieron sin ningún motivo, es decir los que no hicieron nada de su vida, que no tomaron decisiones y se comportaron como animales.⁵⁸ En el anteinfierno se encuentra el Aqueronte, río que debían atravesar las almas de los muertos para llegar al inframundo según los griegos y latinos.

⁵⁵ O teoría geocéntrica, establecía que la tierra era el centro del universo y que los planetas giraban en torno a la tierra y que los planetas se movían en esferas. Desde el más cercano hasta el más lejano, eran Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno y finalmente el cielo de las estrellas fijas.

⁵⁶ O sistema heliocéntrico, que proponía que los planetas giraban alrededor del sol. Actualmente es aceptado, sin embargo, con variantes como la eliminación de las esferas que movían a los planetas y suprimiendo la teoría de las estrellas fijas.

⁵⁷ O si se quiere con forma de cono invertido.

⁵⁸ Entiéndase, sin vivir como ser humano pensando, creando, eligiendo o responsabilizándose de sus acciones.



Figura 4. La barque de Dante, Eugene Delacroix:

(<https://grisoalex.files.wordpress.com/2012/03/del111.jpg>)

En el infierno se castigarán pecadores que, por la dimensión de sus faltas, no son aptos para la redención. Esta parte es la más difundida de la obra dantesca y nos muestra almas dolientes divididas en diferentes círculos infernales dependiendo de sus faltas.

El infierno está contenido por la abertura de una puerta negra con una inscripción aún más oscura: *Inf III 1-9*

« *'Per me si va ne la città dolente, 1*

per me si va ne l'eterno dolore, 2
per me si va tra la perduta gente. 3
Giustizia mosse il mio alto fattore: 4
fecemi la divina potestate, 5
la somma sapienza e 'l primo amore; 6
dinanzi a me non fuor cose créate 7
se non etterne, e io eterno duro. 8
Lasciate ogne speranza, voi ch' intrate.»⁵⁹ 9

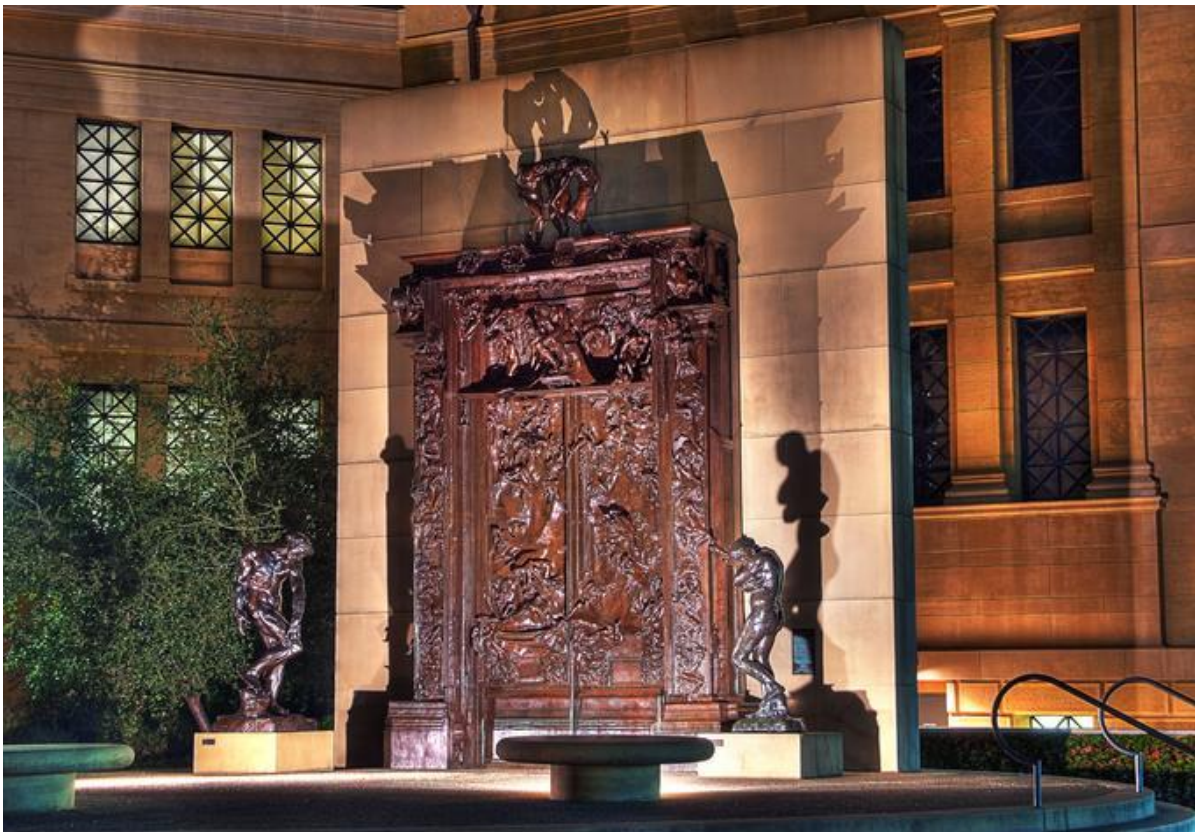


Figura 5. *La port de l'enfer*, Auguste Rodin <https://diabolicalconfusions.files.wordpress.com/2012/01/auguste->

⁵⁹ A través de mí se va en la ciudad dolosa, / a través de mí se va en el dolor eterno, / a través de mí se va entre la gente perdida. / La Justicia movió [a hacerme] a mi gran creador: / hízome la Divina Potestad, / la Suma Sapiencia y el Primer Amor; / antes de mí no hubo cosas creadas / que no fueran eternas, y yo eternamente duro. / Abandonad toda esperanza vosotros que entráis.

[rodin-gates-1.jpg](#))

Los primeros que se encontrarán en el infierno son aquellos que vivieron sin motivo mayor que el vivir. Estas almas no tienen méritos para ir al cielo pero son repelidas del infierno, estando suspendidas en un lugar que se conoce como anteinfierno. Posteriormente en el limbo se encontrarán aquellos que, aunque tuvieran méritos para ir al cielo, nacieron antes de que se diera a conocer el cristianismo, entre ellos se encuentra Virgilio con una prole de filósofos, poetas, pensadores y conquistadores; todos ellos paganos pero que por sus méritos no merecen ser castigados en el infierno.

A partir de ese punto, el infierno estará dividido en tres grandes bloques: Los pecadores por incontinencia, los violentos y los fraudulentos. Para Dante esa

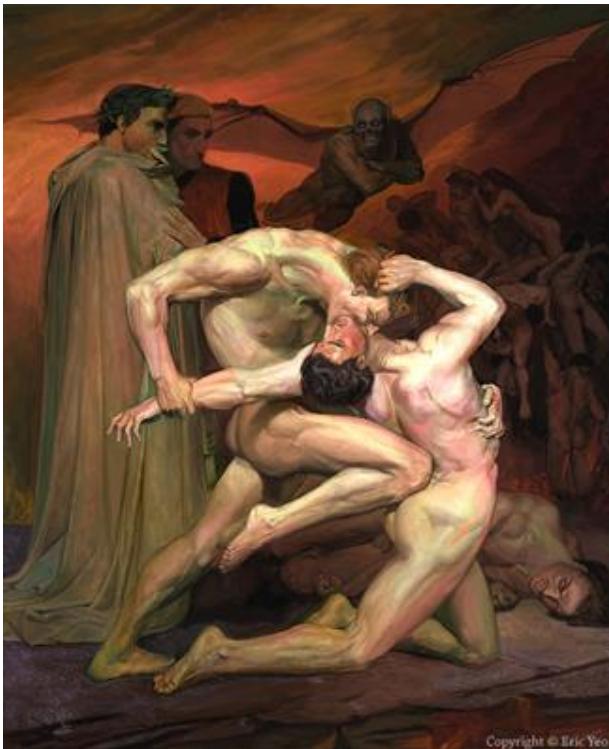


Figura 6. Dante and Virgil. William-Adolphe Bouguereau
(http://pre09.deviantart.net/b01c/th/pre/i/2006/056/1/b/william_bouguereau_by_ericyeo.jpg)

división es importante por la intención del pecado: Los primeros eran pecados de entregarse al cuerpo, los segundos a la violencia animal, mientras que los terceros eran pecados humanos, al pecar usando el intelecto para hacer el mal. Los incontinentes están comprendidos entre el primer círculo y el sexto. Entre los pecadores de incontinencia se encuentran los lujuriosos, los glotones, los avaros y pródigos y los iracundos, terminando con los

herejes.

Las murallas de la ciudad de Dite dividen al primer grupo del segundo, siendo el séptimo círculo su morada. Entre los violentos se encuentran los violentos contra el prójimo, contra sí mismos y contra la naturaleza y Dios.

El último grupo habita el octavo círculo y son los rufianes, aduladores, seductores, simoniacos, magos y adivinos, hipócritas, ladrones, mentirosos y sembradores de discordias.

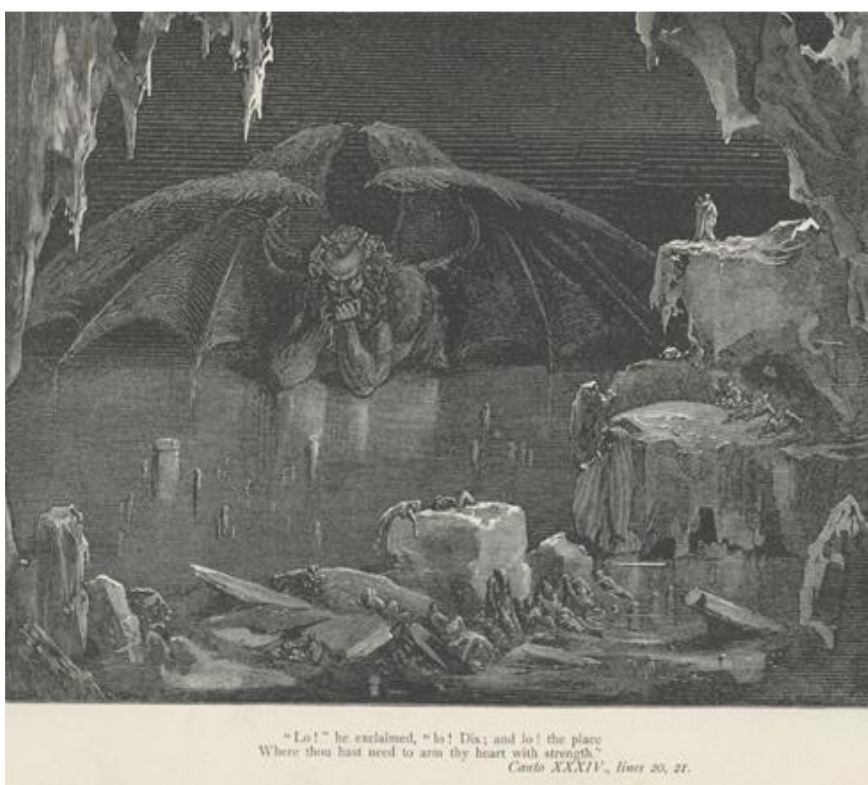


Figura 7. Satan, Gustave Doré

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Gustave_Dore_Inferno_34_caption.jpg)

Finalmente, el noveno círculo, reservado para los traidores, está dividido en cuatro lugares: Caina (traidores a la familia), Antenora (traidores a la patria), Tolomea (traidores a los huéspedes) y finalmente Judesca

(traidores a los benefactores). En el corazón de la tierra, que es el corazón del noveno círculo, se encuentra Lucifer luego de su caída, inmerso en el hielo que se produce del furioso batir de sus alas.

En Judesca hay más pecadores, pero él castiga personalmente a tres: a Bruto (*Marcus Iunius Brutus*), a Casio (*Gaius Cassius Longinus*), quienes conspiraron contra Julio César (*Gaius Iulius Caesar*) y a Judas Iscariote, quien traicionó a Jesús de Nazareth.

2.2.3 Análisis

La *Commedia* ha sido sujeto de análisis a lo largo de 700 años, por lo que es probable que una horda de Dantistas (tanto los experimentados como los amateurs), habrán incurrido en categorías y clasificaciones al momento de efectuar un análisis de la obra y es que a medida del desarrollo de otras ciencias, se han usado distintos enfoques para intentar descifrar las claves que Dante utilizó en su *capolavoro*.⁶⁰ Se ha visto que la *Commedia* se ha analizado desde la filosofía, la literatura, la teología, la astronomía antigua⁶¹ y no se dude que en terrenos más oscuros como podrían ser la nigromancia u otras pseudociencias.

El análisis que se realiza no pretende ser extenso, sin embargo, incluirá algunos aspectos fundamentales que se deben tomar en cuenta para una lectura correcta que cualquier lector podrá identificar plenamente una vez que se expliquen correctamente. También se debe mencionar que el objetivo de este estudio no es explicar la geografía ultraterrena dantesca ni ser un resumen sobre los tormentos y pruebas a superar por las almas de los réprobos y los penitentes en *Inf* o *Purg*. Y

⁶⁰ Obra maestra.

⁶¹ Es decir, los estudios que incluyen el sistema Ptolemaico, ya que al conocer sólo ese sistema el poeta, los astrónomos modernos no conceden validez a los postulados.

mucho menos de la gloria de *Paradiso*. Esos estudios son numerosos y, sin embargo, no alcanzan a encerrar el poder de las palabras de Dante, logrando meras enumeraciones de crímenes y castigos la mayoría de las veces, por lo que eviatermos caer en ese tipo de análisis, aunque se mencionan brevemente algunos estratos de la geografía ultraterrena de la *Commedia*.

Tampoco es de ignorar que, en la mitología dantesca, el número 9⁶² se reproduce ampliamente. El poeta justifica ese dígito porque proviene de la trinidad misma sin ayuda de ninguna otra fuerza, por lo que se verá un infierno con 9 círculos, un cielo con 9 esferas y un purgatorio que, aunque tiene siete grandes gradas, si se contabiliza el paraíso terrenal y el antepurgatorio, nuevamente la suma será un 9.

En primer lugar, se habla de los elementos que conforman a la comedia que pueden ser sometidos a categorías bien definidas que Alighieri incluyó en su poema para posteriormente pasar a la explicación de elementos que se pueden percibir en la obra aún sin un estudio profundo en las temáticas que se explicarán.

2.2.3.1 Los tres mundos en la *Commedia*

El mundo clásico es un tema recurrente en la obra de Alighieri y plenamente identificable, nadie dudará que, para el poeta, los autores latinos y griegos representaron un quiebre en su poesía, en su filosofía y podría decirse que en su

⁶² Se usa en esta ocasión el dígito y no el nombre del número porque el dígito en sí mismo encierra una mística. Unas líneas adelante se hablarán de un siete y se escribirá su nombre para evidenciar la diferencia entre el número de Beatriz y todos los demás.

vida. Aristóteles para él, siempre fue llamado «el Filósofo», excluyendo a todos los otros de ese quehacer y como éste, habrá más ejemplos que inundarán la *Commedia* y que podrían pasar como poca cosa a cualquiera que no tenga contacto con la cultura clásica. Los nombres van y vienen a lo largo del poema sagrado y tienen una historia que contar que no sólo se remonta a lo que el poeta escribió sobre ellos, sino que tiene la función de aquello que Mircea Eliade definiría como «El mito del Eterno Retorno»: al leer no sólo se recuerda a Eneas con su padre Anquises, a Asterión, a los Centauros, al gigante Anteo o a la bestial montura Gerión, sino que además, vivimos con el personaje Dante sus encuentros con esos seres y paralelamente revivimos sus historias en la era del mito: Minotauro no es un personaje circunstancial que se encuentra en el séptimo círculo, el de los violentos, sino que con su aparición en el poema se recuerda la historia de cómo Teseo lo asesina usando el ingenio de Ariadna y no sólo eso, sino que vivimos la desesperación de la princesa cuando se encuentra abandonada por el héroe en la isla de Naxos suplicando que vuelva. Dante poeta tiene ese poder: hace que tanto el lector como los personajes se apropien de la memoria de aquellos privados de la luz divina y recuerden al mismo tiempo que ellos, la vida de las que les proveyeron antes que Alighieri, el gran Ovidio, Homero, Lucano, Horacio, Virgilio y algunos más (Costantini, 1990).

El mundo judeocristiano por su parte juega quizás junto con el mundo clásico el rol más importante. No solamente los personajes sino también el autor, son profundamente cristianos. Las blasfemias a Dios o el renegar de la religión católica devienen en los peores castigos en *Inf* y la mezcla de ejemplos de virtud con los

ejemplos de reprobación son un elemento poderosísimo en *Purg*, ya sin mencionar la belleza de los bienaventurados, así como la visión casi insoportable de esos seres conforme se va ascendiendo al Empíreo en *Parad*.

Un elemento presente en la Divina Comedia que es digno de remarcar son las conversaciones que Dante tiene con personajes históricos importantes para Florencia. Entre ellos se tiene a los Alighieri, a los Donati e incluso a los Cavalcanti manteniendo charlas en las que, en la vida real, debido a su edad no pudo estar incluido, es por ello por lo que preguntaría acerca de aquellos personajes a los mayores y que con el tiempo entendería las historias de estos. Así es como a Dante llegaron las historias de Bocca degli Abati, Farinata degli Uberti, Francesca di Rimini, del conde Ugolino y demás personajes que llegan a los pensamientos del lector primerizo de la obra dantesca como personajes emanados de la mente de Dante pero que tras indagar en sus existencias, lo menos que puede pensar uno es que el poeta florentino cumplió la promesa que les hacía a esas almas, al hacer el trueque presente en toda la Comedia: El nombre y un esbozo de la vida del difunto a cambio de fama en el mundo de los vivos, recordando las palabras de Lua Longo cuando dice que «Los Dioses en verdad pueden morir. Ese momento en el que mueren es cuando la gente deja de hablar de ellos, lo mismo pasa con los personajes de la Comedia, Dante en vez de absolverlos o juzgarlos, les otorga la inmortalidad» ((Longo, 1985).

Así, se mencionaron los elementos constitutivos de tres mundos (en apariencia distantes) como son el mundo clásico, la realidad florentina e italiana del Siglo XIII

y la tradición judeocristiana, sin embargo en Dante, esos elementos se funden, logrando que la mitología Dantesca forme un conglomerado en el que la razón (representada por los aportes clásicos), la fe (ubicada en los elementos judeocristianos) y lo mundano (reflejada en los elementos florentinos) coexisten y se mezclan en los tercetos. Nuevamente el número tres jugando un papel importante que, si se quiere, se puede reducir a la trinidad formada por los dos guías ultraterrenos: Virgilio (razón) y Beatriz (fe), en coexistencia con Dante (lo temporal), que desarrollará un eje central en la obra más importante del poeta florentino: La Divina Comedia.



Figura 8. Dante, Domenico di Michelino:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Dante_Domenico_di_Michelino_Duomo_Florence.jpg

Capítulo 3. Bibliografía de la Divina Comedia

3.1 Metodología

Dado que el objetivo de este trabajo es elaborar un repertorio bibliográfico especializado y comentado de la Divina Comedia para la comunidad académica, en especial para los Italianistas, los estudiosos clásicos, estudiosos del arte y humanistas, así como para el público en general al tratarse de una obra de literatura universal y encontrarse en una situación privilegiada de permeabilidad dentro de la cultura universal, manteniendo el carácter científico y humanístico de la propuesta, encausando a las obras relacionadas con la obra maestra de Dante Alighieri, la metodología que se siguió fue la investigación documental para la fundamentación y la revisión de los materiales en las distintas bibliotecas para comentar cada una de las obras referenciadas, bajo el siguiente procedimiento.

3.1.1 Procedimiento

La presente bibliografía se hizo basándose en el método analítico, ya que el universo bibliográfico fue analizado para identificar las obras pertinentes a la finalidad de la obra. Se realizó una investigación documental que fue complementada con registros de catálogo y cotejado con los ítems, siendo los catálogos institucionales los instrumentos para realizar la investigación.

La recuperación de la información se llevó a cabo en bibliotecas de autoridad que, pese a todo, se encuentran abiertas al público en general:

- El sistema de bibliotecas de la Universidad Nacional de las que se eligieron tres:

- Biblioteca Central, al ser la biblioteca más importante del sistema.
- La biblioteca «Samuel Ramos» de la Facultad de Filosofía y Letras, ya que en ella se imparte la carrera de Lengua y Literatura Italiana, contando con materiales de apoyo para la formación educativa y
- La biblioteca «Rubén Bonifaz Nuño» del Instituto de Investigaciones Filológicas, especializada en las cuestiones morfológicas y del lenguaje, tema importantísimo en la crítica dantesca, así como los temas de poesía y literatura.
- También se eligió la Biblioteca de México «José Vasconcelos», al ser una de las bibliotecas públicas más importantes de la Ciudad de México y contar con obras idóneas para los objetivos de esta bibliografía y finalmente
- La biblioteca «Daniel Cosío Villegas» del Colegio de México, al especializarse entre otros temas en las humanidades y las artes.

Los materiales electos son materiales escritos en tres idiomas:

- Italiano: La mayoría de los estudios Dantescos están escritos en la lengua que Dante defendió y por ello, se considera relevante la inclusión de estos.
- Español: La bibliografía tiene como objetivo servir a los hispanoparlantes, así como apoyarlos en su labor formativa, educativa y recreativa. La bibliografía, además de incumplir con su objetivo, deshonraría a la memoria del poeta al crear una barrera lingüística si se omitiera el material que está escrito en este idioma.

- Inglés: La lengua inglesa es la lengua extranjera más extendida del mundo (incluido nuestro país) y es también la que tiene la mayor cantidad de publicaciones en el mundo según Elsevier Connect, contabilizando un 52 % de las publicaciones científicas en el mundo (Elsevier, 2019)

Además, se prefirió contabilizar los ítems que se encontraban disponibles en la consulta y no se contabilizó los que, aunque aparecen en los catálogos institucionales, no se encuentran físicamente.

La presente bibliografía se realizó a partir de la lectura y posterior elección de los ítems que representaban un aporte analítico, crítico e inductivo o deductivo con un tratamiento claro, presentando argumentos en cualquier postura posible y orientados a cualquier temática, siempre y cuando cumplieran los requerimientos literarios para la bibliografía. Estas obras además fueron seleccionadas de manera crítica y son representadas por el autor de una manera imparcial, omitiendo juicios de valor, representando los argumentos o las descripciones de la manera más fiel posible al texto, ya que el objetivo es presentar al usuario una herramienta para acercarse a los materiales, sea cual sea su postura crítica ante cualquier aspecto de la obra dantesca.

Se entiende entonces, que el análisis que se presenta es de tipo sintético y se caracteriza por representar las tesis más representativas de los autores en las obras para evitar incurrir en idealizaciones o en denostaciones, manteniendo el precepto

de neutralidad del uso y manejo de la información.

3.1.2 Elementos de los registros

Los elementos que se presentan en los registros son aquellos que se consideran esenciales para que el usuario sea capaz de identificarlos a lo largo de la obra bibliográfica y a su vez, sea capaz de localizarlos en las ubicaciones en la que se encuentran los ítems.

Como primer elemento se ubicará el número de registro, un número único. El número de registro será esencialmente útil para los índices que se proveerán en la sección final de este capítulo. El número de registro se ubicará en la parte superior izquierda de cada registro.

El siguiente elemento es la referencia del libro en formato APA sexta edición. Esta referencia será de la obra consultada, aunque en algunos casos podrán coexistir distintas ediciones en los centros de información o que se traten de traducciones.

El siguiente elemento son las siglas de las bibliotecas que contienen dichos ítems.

Dichas siglas corresponderán a:

BC - Biblioteca Central UNAM.

FFyL - Biblioteca «Samuel Ramos» de la Facultad de Filosofía y Letras UNAM.

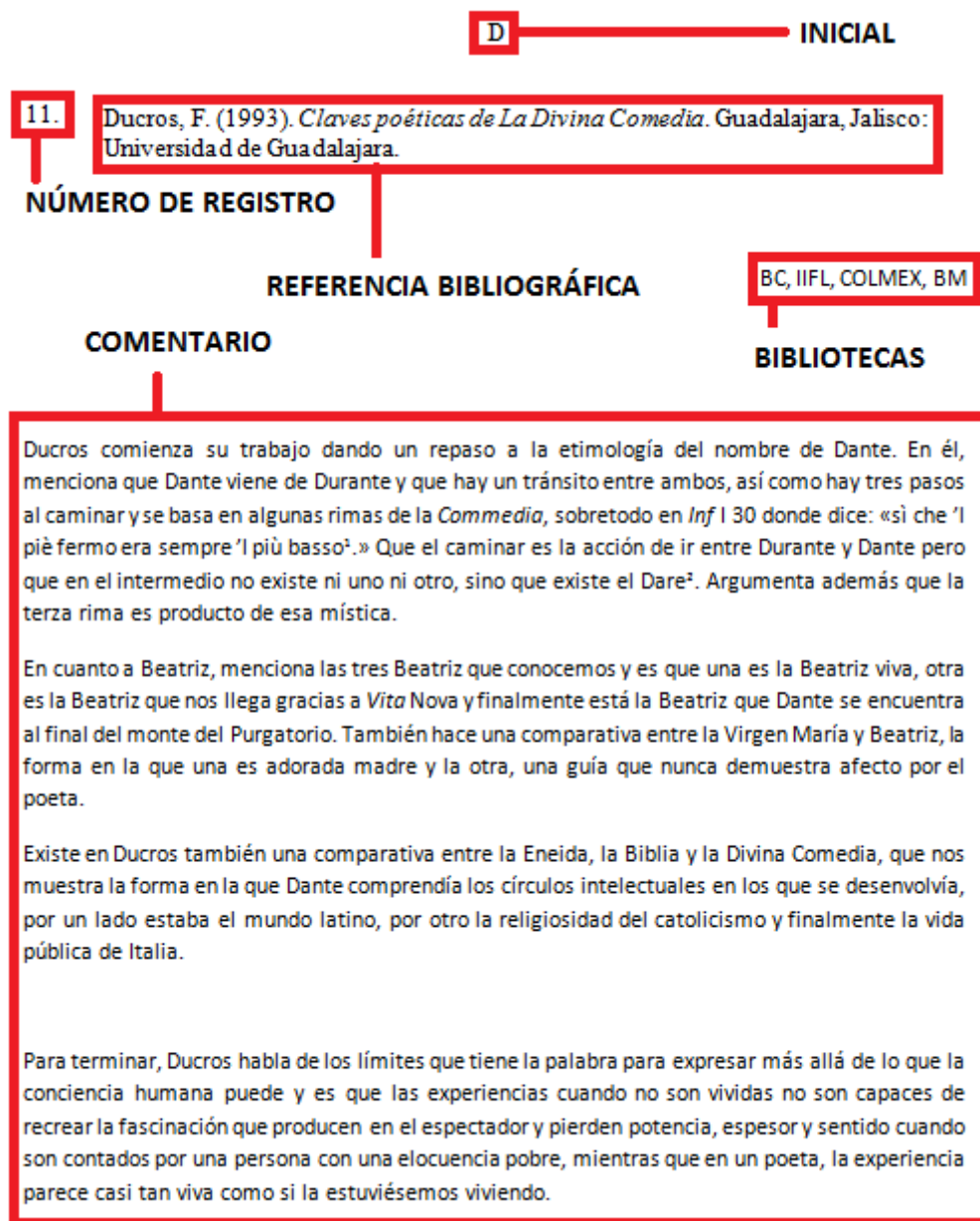
IIFL - Biblioteca «Rubén Bonifaz Nuño» del Instituto de Investigaciones Filológicas.

BM - Biblioteca de México «José Vasconcelos» de CONACULTA.

COLMEX - Biblioteca «Daniel Cosío Villegas» del Colegio de México.

Posteriormente se incluye el comentario de la obra.

Finalmente, en la parte superior de los registros se encuentra la letra inicial del apellido del autor.



3.2 Bibliografía

A

1. Arias de la Canal, F. (1995). *El Protoidioma en la Divina Comedia de Dante*. México: Frente de afirmación Hispanista.

COLMEX

Fredo Arias de la Canal hace una compilación de textos y mediante un juicio crítico aporta una serie de juicios lingüísticos sobre la obra que cuatro siglos más tarde sería utilizada como no solo como base para estandarizar un idioma, sino para dar unidad y cohesión a un pueblo dividido por un sinnúmero de principados, ducados y reinos.

Una característica importante es que, como comenta Arias de la Canal, el idioma no fue adoptado fielmente a la forma en la que el dialecto florentino estaba escrito en la Divina Comedia, sino que se usó como base pero además se utilizaron algunas otras obras de otras regiones, proveyendo una facultad de integración de otros pueblos.

Tanto la gramática como la lingüística actual del Italiano tuvieron su germen en las palabras que Dante escribió en 1300 para donarle a la humanidad no solo el poema más impresionante de la historia, sino también mediante sus esfuerzos por la escritura en *volgare*, aportó una lengua a su patria.

El texto también incluye un análisis arquetípico cósmico de la obra de Francesco Petrarca, contemporáneo de Dante y un análisis cósmico de la obra de Michelangelo Buonarroti.

Esta obra está escrita en español y en inglés.

A

2. Asín Palacios, M. (1984). *La escatología musulmana en la Divina Comedia: Seguida de la historia y crítica de una polémica*. (4a ed., p. 600). Madrid: Hiperón.

BC, COLMEX, FFyL

Las leyendas son parte esencial que representa el imaginario colectivo de los pueblos. En el caso de los musulmanes, las leyendas están basadas en una serie de elementos que constituyen una fuerte difusión casi a la par de *Al-qur'an*. A pesar de las variantes en las leyendas, es común que se encuentre un hilo conductor del argumento y de los móviles del mismo pudiendo variar en algunos elementos.

La escatología musulmana en la Divina Comedia es una obra cercana a los estudios de mitología comparada. En ella, Asín Palacios presenta algunas leyendas musulmanas, explica los posibles orígenes y muestra algunas variaciones en diferentes tradiciones. Posteriormente las compara directamente con pasajes de la Divina Comedia. La comparación comienza con la leyenda de la Ascensión de Mahoma al cielo. En ella, existen elementos similares como la guía del ángel Gabriel/Beatriz, la imposibilidad debido al lenguaje de describir la impresión tan grande, así como la visita a algunos patriarcas comunes de las tradiciones islámicas y judeocristiana. Incluso, en algún lugar del cielo donde Mahoma se asoma con permiso de su guía y presencia algunos castigos a las almas de los réprobos tienen cierta similitud a algunos tormentos en la Divina Comedia. Asín Palacios continúa con la comparación pero desde distintos puntos de vista, pasando por el alegórico y el análisis de lugares comunes entre las leyendas coránicas y el sacro poema.

En la segunda parte del texto, las comparaciones son más exhaustivas y son correspondientes al viaje ultraterreno del florentino. Las leyendas recorren desde los suplicios, los tipos de pecadores y algunas figuras, pasando por el limbo, purgatorio, paraíso terrenal y paraíso celestial.

La tercera parte versa sobre algunos elementos que tienen su germen en la tradición islámica que fueron propagados en el mundo cristiano y que se fundieron en él, antes de la creación de la *Commedia*, así como intentar dar una explicación del modelo de transmisión del islam al cristianismo y de cómo Dante los adquirió e inmortalizó en su obra.

«Historia y crítica de una polémica» consta de dos apartados. El primero es una descripción cronológica que abarca de 1919 a 1923 y refleja la problemática concerniente a los postulados de Asín Palacios que proponían influencia musulme en Dante. La segunda parte versa sobre aquellas críticas y la respectiva refutación, sobre todo críticas acerca de la cantidad de similitudes aisladas que no demostraban una influencia, sino quizás un germen común arquetípico.

A

3. Auerbach, E. (2008). *Dante, poeta del mundo terrenal*. Barcelona, Cataluña: Acantilado.

IIFL, COLMEX

Erich Auerbach hace un estudio sobre la potencia humana en la literatura de Dante en el que postula que el poeta escribió no sobre las fuerzas sobrenaturales, sino es

una alegoría sobre aquello que los hombres son capaces de hacer y es por ello que la obra comienza con un recuento de la visión poética del destino humano, así como lo que es el ser humano en sí mismo. Esta introducción es complementada por un análisis de la poesía que Dante escribió en su juventud mientras formaba parte de los *Fedeli d'Amore* y que fue supervisado y ayudado por otros stilnovistas.

El tercer capítulo introduce al lector sobre la temática de la Divina Comedia, así como el objeto de desarrollo literario del poema para dar paso a un análisis de fondo sobre la estructura y ejes de la obra dantesca. El estudio prosigue con un capítulo dedicado a las representaciones que el poeta florentino realizó a partir de las alegorías poéticas y morales, así como los ideales sociales y políticos que inundaron su obra.

Auerbach también hace una comparación entre la realidad en la que Dante se desenvolvió en vida y la utopía, que reflejó en su obra, alineando dos mundos, que a base de similitudes y diferencias, constituyen para los dantistas una fuente de conocimiento sobre el medio florentino medieval, así como un espejo a la justificación literaria del poeta, quien conformando tres reinos de ultratumba, intentó representar el mundo de los humanos para sensibilizarlos y crear un camino que acercara a los hombres a la perfección.

Finalmente el autor agrega un índice onomástico con el objetivo de que al lector le sea más sencillo ubicar a las personas y a los personajes que habitaron la vida y obra de Dante.

B

4. Barja, J., & Pérez de Tudela, J. (2009). *Dante, la obra total*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

FFyL

En esta compilación de ensayos poéticos filosóficos producto de las conferencias del curso magistral «Dante, la obra total» de la Escuela de Artes de la Universidad Carlos III de Madrid. En él, se incorporan las ponencias de catedráticos de la Universidad Carlos III, de la Universidad Autónoma de Madrid, Universidad de Venecia, la Universidad de Bolonia, Universidad de Florencia, Universidad de Córdoba y la Universidad Ludwig-Maximilian de Múnich.

En políticas de poeta, Pérez de la Tudela expone que la finalidad de la obra poética en referencia a la política era expresar que todo era parte de un uno en diferentes escalas. El individuo, la ciudad, el reino y el mundo. Esta unidad universal se vería reflejada en la Divina Comedia y en *De Monarchia*.

Félix Duque en «Mar del hielo, mal del hielo» es una tesis filosófica en la que se apunta si el verdadero propósito de la *Commedia* sea infinitamente autorreferencial o si por el contrario la obra *per se* es aquella que le da las dimensiones y la potencia inmensurable al todo, ya que ella no es comparación, sino se encuentra fuera de ella.

En Dante profeta, Massimo Cacciari profiere que los versos finales del *Paradiso* no son el final, sino justamente el comienzo de la profecía de Dante, en contraposición con lo que dice Juan Barja, quien postula que Dante y sus personajes (incluido el Dante personaje) se van coadyuvando mediante el caminar codo a codo. Este

caminar parejo ya es parte misma de la profecía, que inicia desde el momento en que se extravía y acaba en esa selva⁶³ oscura.

Marco Antonio Bazzocchi nos comenta el cómo es que la Comedia al ser algo terrenal, logra transportar el intelecto al plano ultraterreno y nos dice que es una alegoría de la forma en la que deben conducirse las almas, qué conductas deben ser reprobables y cuáles deben ser alabadas. Estas posturas nos designan la forma en la que Dante concebía el mundo desde su *guelfismo*.

Julián Jiménez Heffernan nos habla de los cuidados que debemos tener al leer las críticas a la obra de Dante, ya que existen numerosos estudios cuyo objetivo es el intentar justificar ciertos tipos de pensamiento y tergiversan la interpretación a modo. Estas corrientes muchas veces sólo lo hacen con el objetivo de legitimarse y no de denostar las intenciones poéticas de Dante pero olvidan que finalmente una lectura errónea de una obra, degenerará en un lector que no entenderá correctamente y se hará una concepción diferente de la intención del autor.

La culpabilidad de los condenados será un tema que comparará Lorenzo Bartoli con algunas obras de Dostoievski y en ocasiones incluso Kafka. Hace además recuento de algunas ideas de De Sanctis sobre Francesca de Rímini.

José Manuel Cuesta Abad hace una comparación filosófica que impera en la obra dantesca en *De Monarchia*, *Vita Nova*, e incluso las cartas a Meser Cangrande Della Scala, no se diga en la Divina Comedia. Esta comparación utiliza como móvil las pulsiones *eros-thanatos*. Sergio Givone prosigue con la idea de la pulsión de vida, diciendo que quien produce el amor para el poeta no son los seres, sino que es

⁶³ Juan Barja utiliza el cognado *selva* como «selva», aunque es probable que la intención de Dante haya sido escribir «bosque», cuya palabra latina es *silva*

Amor quien produce amor. Cuenta además, que el deseo surge de las imágenes que el ser tiene del objeto del deseo y la carencia de ese objeto.

Bernhard Teuber analiza a Dante junto con sus críticos e indica que el poeta florentino hace una posible referencia a otras obras en su máxima obra, tal es el caso de *Novell della rose*. Además habla de casos particulares en que la influencia dantesca ha sido enorme e influye en más de un trabajo para algunos autores.

B

5. Belliotti, Raymond A. (2014). *Dante's Deadly Sins: Moral Philosophy in Hell*. Chichester, West Sussex, United Kingdom: Malden.

COLMEX

El mejoramiento de la condición humana es quizás uno de los subtextos más reconocibles en Dante, por ello es que en el campo de estudio de las obras del poeta, nos encontramos con estudios extensivos de su filosofía moral. Dentro de la *Commedia*, Dante nos lleva por una pasarela en la que expondrá cómo es que el ser humano comete las transgresiones a las leyes de los hombres y a las de Dios, así mismo nos demuestra cómo los castigos y penitencias a las que los pecadores son sujetos tanto en *Inf* y *Purg* están relacionadas con el pecado al que sucumbieron, además en el camino a la expiación en el caso de los que ascienden el purgatorio, revela la forma en la que el humano se hace así mismo más virtuoso, siendo más que un ascenso físico, un ascenso espiritual y ético.

B

6. Bergin, T. G. (1965). *Dante*. Orion.

COLMEX

Bergin nos lleva de la mano a través del contexto histórico, político y social en el que Dante vivió, yendo desde lo particular hasta lo general, pasando por su educación y terminando en su obra. Como es de esperarse, nos da un prefacio sobre la lectura de los textos de Alighieri y de ahí recorremos el camino clásico: *Vita nuova*, las rimas, *Convivio*, *De Vulgari Eloquentia* y *De Monarchia*. Aquí hacemos una pequeña pausa para hablar sobre sus cartas y los trabajos menores y finalmente, pasamos a la *Commedia*.

Cuatro grandes ejes son los que nos permitirán dividir el estudio del poema para mayor comprensión: Narrativa, Alegoría, Doctrina y Herramientas y Tácticas.

En «Narrativa» se mencionará la estructura del poema, la presencia casi absoluta del número tres, el tipo de elementos de cada cántiga e incluso, podremos observar un inventario de las penas que tiene que sufrir Dante para hacer la faena de atravesar los tres reinos y como esos elementos dotan de personalidad al Infierno, Purgatorio y Paraíso.

En «Alegoría» nos muestra los diferentes recursos que Dante usó para poder describir la necesidad de ser específico: el instrumental narrativo que no tiene que ver con la trama ni con la forma, sino con los elementos que están más allá del texto. Los arcanos que deben permanecer oscuros y que sólo los entendidos lograrían ver a través de esa niebla, como bien Dante describe en la *Commedia*.

En «Doctrina» se mencionan no nada más la teología cristiana, sino la forma en la que Alighieri, como hombre de su época, nos presenta las doctrinas filosóficas tanto metafísicas como sociales que impregnaron su obra.

Para concluir, en «Herramientas y Tácticas» se describen los instrumentos narrativos lingüísticos que nos mantienen no sólo interesados en la lectura, sino nos proveen una experiencia inmersiva que nos hace sentirnos caminando al lado del poeta y sus tres guías (Virgilio, Beatriz y Bernardo).

B

7. Borges, J. (1982). *Nueve ensayos dantescos*. Madrid: Espasa-Calpe.

BC, FFyL

En Nueve ensayos Dantescos, Jorge Luis Borges recoge pasajes de la *Commedia* y justifica el por qué Dante utilizó aquellas figuras, además de la problemática que resulta la investigación de las mismas. Como punto de partida, el prólogo hace una aclaración de que el objetivo de Alighieri con su Comedia era el formar una obra de carácter moral y filosófico, sin afán de ser tomado como teología, es decir una mera alegoría de la vida durante y después de la muerte. Incluye además elementos sobre la universalidad y atemporalidad de la obra del poeta florentino junto con la majestuosidad que supone la obra.

El ensayo titulado «El Noble castillo del canto cuarto» presenta un elemento singular, que denota una interrupción en la creación de la obra y es que menciona Borges que mientras en el Canto IV los hombres de letras son mudos (y no pueden escribir porque esa actividad no es propia de los muertos), en el Canto V los

condenados son capaces de hablar y a partir de ese punto, todos los demás condenados tienen la elección de hacerlo o no. Un lugar sin castigo pero sin penas, un lugar sombrío y gris.

En «El falso problema de Ugolino» Borges explora las posibilidades lingüísticas del texto Dantesco y explica que la intención del poeta era sugerir el crimen del Conde Ugolino y no decirlo explícitamente, puesto que la incertidumbre y la sospecha de canibalismo contra sus hijos es aquello que el lector siente incluso más siniestro que si Dante hubiese descrito la forma en la que el Conde devoraba a su progenie.

«El último viaje de Ulises» es un análisis de una de las críticas más recurrentes de la Divina Comedia: El mito del viajero, llamado muchas veces «Ulises». En esas críticas se suele comparar a Odiseo con Dante personaje. Esta comparación Borgiana indica que a pesar de que Ulises hiciera cosas que nadie más, que pisara el infierno, que navegara en los mares en los que nadie más, la diferencia entre ellos es que Dante lo hace *con permiso* divino, mientras que Ulises es un transgresor a la ley y por ello, su condena no es más que justa.

El «Verdugo piadoso» es un ensayo en el que Borges explica que Dante a pesar de condenar a los castigados, se conmovía con sus historias e incluso en algunos casos los compadecía, aunque sin cambiar el juicio sobre sus almas.

El irlandés Beda y el Inglés Drycthelm serán entes extraños para nosotros, pero en «Dante y los visionarios Anglosajones», las historias en las que se vieron envueltos en experiencias ultraterrenas similares a las que Dante describe nos recordará que, en palabras de Borges, muchos hombres tendieron hacia una obra como la Comedia, que finalmente es una de las excursiones indudables de todo espíritu humano.

En el canto XVIII del paraíso, Dante menciona a un águila formada por las almas de los reyes bienaventurados. Borges propone una similitud con la leyenda Persa del *Simurgh*, quien se dice es todas las aves en una sola, un ave formada de las demás. Tal es el contenido de «El Simurgh y el águila».

«El encuentro en un sueño» es la expresión de Borges sobre el primer encuentro post-mortem de Dante con su amada Beatriz. En él, Borges comenta sobre el contraste de las figuras, de la procesión que encuentran y de la frialdad y de la severidad con la que Beatriz se presenta ante Dante, quien al verse privado de Virgilio lo extraña y ella, imponente le indica que de lo que se debe preocupar no es de la desaparición del querido guía, sino de sus propios pecados, con lo que el poetase llena de vergüenza. En este ensayo Borges expresa el por qué cree que en vez de una figura que procuró a Dante como lo hizo Virgilio, el florentino se encuentra con una inquisidora antes que con una persona amable hacia él.

«La última sonrisa de Beatriz» es una imagen de la piedad del Creador con las almas de los bienaventurados y paragón del poder del único, haciendo insoportable la mirada de los ojos que no están habituados a aquel fulgor, que irónicamente mantiene oculta la gracia divina a medida que se asciende hacia el encuentro con Dios.

En las primeras páginas de «Nueve ensayos dantescos» Marcos Ricardo Barnatán da una breve biografía sobre Jorge Luis Borges que a pesar de contar con un gran aporte biográfico y contextualizar al autor de «El Aleph» como lector de Dante, representa un texto que se encuentra fuera de los límites de la presente bibliografía, al igual que la Introducción de Joaquín Arce, quien presenta un Borges asiduo a la

obra de Dante, como preliminar a «Nueve ensayos Dantescos»

C

8. Cacciari, M. (2017). *Dante y La Divina Comedia* (M. Nogués, Trad.). Confluencias.

BC

Este libro es el resultado de la transcripción de unos DVD editados por Digital ES.r.l. en *Torino* (Turín, Piemonte) en los que algunos autores, políticos y figuras intelectuales italianas hablan sobre las figuras de la literatura que los inspiraron en el llamado «*Il caffè letterario*» (el café literario). En esta ocasión, Massimo Cacciari, ex alcalde de Venezia, filósofo y docente universitario en la Facultad de Filosofía de la Università Vita-Salute San Raffaele, nos llevará de la mano analizando los motores de la filosofía dantesca, partiendo del contexto socio-político de Florencia en el siglo XIII (importante para comprender a Dante y a los otros hombres de su tiempo), pasando por la historia de la vida del poeta y, como su *Vita nova*, sirviendo de ancla para la *Commedia*. Cacciari entonces nos presenta que el Dante político, filósofo, cristiano y sobre todo, poeta considera la libertad como el don más preciado que la divinidad ha podido regalarle al hombre, ni siquiera considera que la vida lo sea, ya que el vivir es un acto que no es inmanente, depende de condiciones, mientras que la libertad es un bien que emana del ser humano, sin embargo al ser un don, no se puede manifestar de otra forma que no sea la de hombres libres liberando a otros, es por ello que finalmente entre reivindicaciones, alegorías y aristotelismo, Dante libera a la humanidad con este poema, demostrando que él mismo es un hombre libre.

C

9. Cisneros, F. (2007). Dante y el Islam. Enfoques a partir del texto de la Commedia. En *Medio Oriente: Perspectivas sobre su cultura e historia* (Vol. 1). México: El Colegio de México.

COLMEX

Fernando Cisneros inicia su texto indicando que en los tiempos de Dante, el Islam había tenido un crecimiento importante pero seguía considerándose como una secta cristiana y no como una religión individual.

Por lo anteriormente dicho, se debe resaltar que Dante condena en *Inferno* a Mahoma junto con Alí, aunque no dentro del círculo de los herejes sino dentro de los condenados por sembrar discordias. Esta distinción podría no ser menos sino un apunte a que como fundador, merecía un castigo diferente que el de sus seguidores, que estarían con los herejes, sin embargo Cisneros propone que la culpa de Mahoma no es profesar una religión diferente, sino confundir a los hombres con el motivo de sembrar discordias.

Es además un asunto remarcable para Cisneros el hecho de que los filósofos musulmanes que Dante admiraba, no se encontrasen entre los seguidores de Mahoma, sino en el limbo, entre aquellos filósofos, artistas, pensadores, emperadores y gente importante del mundo clásico que Dante quiso salvar de los castigos infernales pero que no podía ascenderlos a la contemplación de Dios.

Cisneros propone que la diferencia entre unos y otros es la malicia, es decir, la intención con la que decidieron efectuar sus acciones. Mahoma cree que lo hizo con

el objetivo de confundir a los hombres, mientras que los filósofos lo hicieron por inercia, sin la voluntad de tergiversar el culto a Dios.

C

10. Comitato Nazionale per le celebrazioni del VII centenario della nascita di Dante. (1968). *L'Italia e il mondo per Dante*. Firenze, Toscana: Le Monnier.

COLMEX

En este libro de memorias, creado a raíz del aniversario setecientos del natalicio de Dante (1965), el entonces presidente de la *Repubblica Italiana*, Giuseppe Saragat, creó la comisión nacional para la celebración del VII centenario del nacimiento de Dante, en el que se llevaron a cabo una serie de eventos culturales por toda Italia, en especial en Florencia. Como parte de estos eventos, también se editó una versión económica de la Divina Comedia con un precio excesivamente bajo, para que la gente se acercara a la obra de Dante. Entre los políticos que estuvieron en la comisión, también estuvieron importantes artistas y reconocidos investigadores, como fue el caso del Doctor Bruno Benelli, Raffaello Ramat, Angelo Monteverdi, Aleardo Sacchetto, entre otros.

También se hizo un recuento de las aportaciones que presentaron otros países a la celebración, entre los que destacaron Argentina, Bélgica, Brasil, Alemania, Japón, Grecia, Yugoslavia, Malta, México, Polonia, España, Suiza, la U.R.S.S y Estados Unidos de América. Las celebraciones tuvieron como tema recurrente los eventos descritos en la Divina Comedia pero sin olvidar las obras menores que el poeta le legó a la humanidad.

El libro a pesar de no transcribir ninguna de las conferencias nos da cuenta de las actividades que dicha Comisión Nacional realizó en paralelo con sociedades dantistas dentro y fuera de Italia. Se hace un listado de las publicaciones que se realizaron con motivo del festejo y se da cuenta de las traducciones de la *Commedia* que se usaron para realizar dichas investigaciones en diversas partes del mundo.

El libro es un registro de la actividad de los estudiosos del poeta alrededor del mundo en la primera mitad de la década de 1960-1970 y cumple una función de documento histórico para el dantismo.

D

11. Davis, C. (1957). *Dante and the idea of Rome*. Oxford: Clarendon Press.

COLMEX

El pasado romano de Dante será una constante en su obra y tal como apunta Davis, lo expresará a lo largo de su obra. Tendrá siempre la idea de que el pasado romano fue mejor que el presente florentino. Añorará la grandeza de roma no solo en cuestión política y artística, sino que deseará que roma sea la ciudad que gobierne al mundo.

Esas ideas serán alimentadas por algunos hombres como Benzo d'Alessandria, Diovanni Mansionarius, Remigio de'Girolami, el Villani y su maestro, Brunetto Latini. Ellos expresarán sus ideas de roma a través de las traducciones que harán de los clásicos, así como reflexiones que comentarán al joven Alighieri sin imaginar la el impacto que tendrían en el que sería el poeta más grande de su patria.

Esas traducciones llevaron a Dante a conocer a quien más admiraría durante su

vida: Virgilio. El poeta mantuano sería una fuente de inspiración para Dante pero aportaría también a la añoranza de Roma y es que la Eneida aportará la raíz mitológica de Roma que será definitiva para que el florentino considerara que la ciudad latina fue la más importante y más exquisita de las ciudades. El interés se vería intensificado al saber que Florencia fue lugar de la emigración de algunos patricios romanos luego de la caída del imperio.

Dante decide escribir el *De Monarchia* para explicar la necesidad de que hubiese un emperador que controlara a los demás príncipes. Anacronísticamente se ve en esto un intento de unificación de los estados italianos que no se vería hasta cuatro siglos después. En *De Monarchia* sin embargo, hace una comparación con el poder del papado en Roma y los pone a la par, ningún poder puede ser superior al otro.

En la Divina Comedia haría una representación de la Roma celestial como el lugar donde el emperador es además el Papa, aunque aclara que esas figuras no se necesitan, ya que el papa está para representar la voluntad de Dios, mientras que en el firmamento, Dios ejecuta su voluntad, por ello es Papa y Emperador al mismo tiempo en la Roma celestial.

D

12. De Echánove Guzmán, J. (1972). *Dante Alighieri*. Madrid: Prensa Española.

COLMEX

En este libro se hace una biografía de Dante en la que se incluyen diferentes etapas de la vida del poeta, aportando algunos datos biográficos que no están presentes en algunas biografías como son la paternidad ilegítima de Giovanni, quien se cree pudo haber sido hijo de Dante, la fama de brujo con la que al final de sus días vivió

y hace un recuento de la vida en el exilio.

Posteriormente analiza las obras que escribió el poeta como fueron *Vita Nova*, *Il Convito*, *De Vulgari Eloquentia*, *De Monarchia* y otras más como las *Eglogas* y las *Rimas*.

En lo referente a la Divina Comedia, hace un análisis de la geografía ultraterrena que nombran «Arquitectura», se nombran las regiones y se analizan los tormentos en cada región que sufrirán los condenados, las penas y la alegría eterna de los bienaventurados. Además de la geografía, se hace un recuento de los personajes que Dante se encontrará en su experiencia metafísica. Francesca, Farinata, Pier della Vigne, Ulises, Ugolino, Manfredo, Pía, Sordello, Forese Donati y Cunizza.

Además aporta una historia de la crítica a la *Commedia* y a Dante en general desde el paso del poema supremo de ser tratado como la enciclopedia del saber medieval durante el siglo XIV, ser despreciado durante el Renacimiento y no ser hasta el siglo XVIII cuando se estandariza la lengua Italiana que retoma su lugar como el genio de la Edad Media y ser revalorado durante el siglo XIX y XX.

D

13. De Sanctis, F. (1945). *Las grandes figuras poéticas de la Divina Comedia*.

Buenos Aires: Emecé.

BC, IIFL, FFyL

Francesco de Sanctis llama modestamente a su obra «*Saggi Critici*⁶⁴», sin embargo en la traducción al español se decidió un título que revela el carácter de la obra y es

⁶⁴ Ensayos críticos

que «Las grandes figuras poéticas de la Divina Comedia» es un libro en el que el autor desmenuza aquellas figuras que han sido recurrentes en los estudios dantescos pero que continúan siendo admiración para cualquier lector del sacro poema. De Sanctis comienza analizando los pormenores del stilnovismo y a los exponentes, entre los que se encuentra Dante. Continúa con el estudio tratando sobre dos obras que son consideradas precedentes de la *Commedia*, que son *De Vulgari Eloquentia* y *De Monarchia*, en las que Dante expresa su ideal del mundo, justificándolo a partir de axiomas.

A partir del capítulo IV, el autor presenta el argumento de la obra suprema de Dante y usa una a una las figuras de los tres reinos de ultratumba, haciendo énfasis en las figuras de *Inferno*: Caronte, Francesca de Rímini, Farinata degli Uberti, Pier delle Vigne, Vanni Fucci, Odiseo y el Conde Ugolino. El estudio avanza aportando una definición de «Purgatorio» y de «Paraíso» que incluye los alcances del concepto así como lo que Dante plasmó sobre ellos y como influenció a la literatura moderna con las formas que desarrolló durante la Divina Comedia.

Finalmente, el libro incluye los aportes de Gherardo Marone, quien hace un apéndice en el que incluye juicios sobre la crítica realizada por Francesco de Sanctis, junto con anotaciones sobre los postulados de esta obra.

La versión en Inglés de esta obra fue titulada «*De Sanctis on Dante*», excluye la crítica sobre Francesco de Sanctis pero incluye notas de una traducción de la *Commedia* de F. Lamennais.

D

14. De Santis, S. (2017). *Blake & Dante: A study of William Blake's illustrations of the Divine Comedy including his critical notes*. Gangemi editore SpA international.

BC, IIFL, FFyL

Si bien el título de la obra nos remite directamente a uno de los ilustradores más famosos de la *Commedia* hasta nuestros días, lo cierto es que la obra inicia narrándonos la historia por la que la obra de Dante fue recorriendo, su rechazo durante la reforma protestante, su sucesiva apropiación por parte de la iglesia naciente y su casi nula presencia salvo por el trabajo de John Milton (que finalmente sería otro de los ilustrados por William Blake en «*The Lost Paradise*»), posteriormente traducido por primera vez al inglés por Henry Boyd y siguiendo hasta el Siglo XVIII donde Blake encontraría a Dante y lo influenciaría tanto en su trabajo poético como en el área de la ilustración. La interpretación de Blake no se limita a ser una traducción del lenguaje escrito al gráfico, sino que presenta los matices idóneos, para entrar en diálogo con la lectura de las cántigas y enriquecer los versos mediante el uso del color y los trazos.

D

15. Ducros, F. (1993). *Claves poéticas de La Divina Comedia*. Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara.

BC, IIFL, COLMEX, BM

Ducros comienza su trabajo dando un repaso a la etimología del nombre de Dante. En él, menciona que Dante viene de Durante y que hay un tránsito entre ambos, así

como hay tres pasos al caminar y se basa en algunas rimas de la *Commedia*, sobretodo en *Inf* l 30 donde dice: «sì che 'l piè fermo era sempre 'l più basso⁶⁵.» Que el caminar es la acción de ir entre Durante y Dante pero que en el intermedio no existe ni uno ni otro, sino que existe el Dare⁶⁶. Argumenta además que la terza rima es producto de esa mística.

En cuanto a Beatriz, menciona las tres Beatriz que conocemos y es que una es la Beatriz viva, otra es la Beatriz que nos llega gracias a *Vita Nova* y finalmente está la Beatriz que Dante se encuentra al final del monte del Purgatorio. También hace una comparativa entre la Virgen María y Beatriz, la forma en la que una es adorada madre y la otra, una guía que nunca demuestra afecto por el poeta.

Existe en Ducros también una comparativa entre la Eneida, la Biblia y la Divina Comedia, que nos muestra la forma en la que Dante comprendía los círculos intelectuales en los que se desenvolvía, por un lado estaba el mundo latino, por otro la religiosidad del catolicismo y finalmente la vida pública de Italia.

Para terminar, Ducros habla de los límites que tiene la palabra para expresar más allá de lo que la conciencia humana puede y es que las experiencias cuando no son vividas no son capaces de recrear la fascinación que producen en el espectador y pierden potencia, espesor y sentido cuando son contados por una persona con una elocuencia pobre, mientras que en un poeta, la experiencia parece casi tan viva como si la estuviésemos viviendo.

⁶⁵ De manera que el pie que quedaba quieto, era el más bajo.

⁶⁶ Verbo dar en infinitivo.

F

16. Fernández, S. (1950). *Ideas sociales y políticas en el Infierno de Dante y en los Sueños de Quevedo*. México: Universidad Nacional.

BC, IIFL, FFyL, BM

En esta obra, Sergio Fernández hace una comparación literaria entre «Los Sueños» de Francisco de Quevedo y el *Inferno* de Dante. En ellos existe una relación similar de analogía, ya que «Los Sueños» contienen algunas escenas escatológicas, de descenso al inframundo, etc. La obra de Quevedo consta de cinco sueños que tienen personas distintas en las que experimentan sensaciones que constan de experiencias sobrenaturales. Charlas con un demonio que está en ese momento en posesión de una persona, viajes extraños (uno por el infierno y el otro acompañando a la muerte), la visión del Juicio Final y una charla entre un alumno y su mentor, conforman el corpus quevediano.

A simple vista la comparación es evidente, sin embargo el estudio traspasa la barrera de lo evidente y se interna en la inspección de los ideales sociales y políticos de las obras, dando como resultado un cara a cara de dos obras que si bien muestran argumentos similares, contienen ideales políticos diferentes y un contexto social propio. Es por ello que Fernández aporta en el capítulo I y II un resumen de la vida de ambos autores y de sus obras. Es necesario mencionar que tanto el análisis de la obra quevediana como el de la dantesca serán fundamentales para poder internarse en el trabajo realizado por Fernández en el capítulo III que es la comparación directa, ya que los puntos de vista y contextos de los autores no se mencionan más en el capítulo III.

F

17. Fernández Speier, C. 2019. *Las traducciones argentinas de la Divina comedia: de Mitre a Borges*. Primera edición. Buenos Aires: EUDEBA.

COLMEX

Traducir una obra no se limita a intercambiar palabras entre ambos idiomas. El trabajo del traductor tiene el carácter de poder interpretar el escrito y mantener el sentido, no solo general, sino de la intención del autor al emplear una palabra en particular y no un aparente sinónimo. Las traducciones argentinas de la Divina Comedia: de Mitre a Borges sirve como puente entre la cultura florentina y la argentina al expresar el sentimiento de pertenencia de Dante hacia su patria y la forma en la que algunos dantistas argentinos han logrado dejar una marca cultural sudamericana en sus traducciones sin perder el matiz lingüístico de la *Commedia*.

F

18. Fletcher, J. (1921). *Symbolism of the Divine Comedy*. New York: Columbia University Press.

COLMEX

Fletcher argumenta que Dante entendía que los seres humanos son creaturas sensibles, así que la forma en que los símbolos se deben presentar es en manifestaciones sensitivas. Dios revelará su esencia mediante su obra, es decir en la naturaleza y también revelándose a los individuos mediante las escrituras. Dante aceptaba que la verdad revelada era destinada a un número limitado de individuos y siempre iba en forma codificada, sin embargo ese código era sencillo y aquellos

individuos podían o no tener la capacidad para decodificarla y ser partícipes de la verdad.

La visión de Dios en Dante se presenta de dos vías implícitas: El Hombre en presencia de la divinidad y Dios en presencia de la humanidad. Una visión es eterna, la visión de Dios, que paralelamente es atemporal junto con la providencia, aunque la ejecución del plan de Dios es temporal, ya que es el curso del mundo en el tiempo, ambos teniendo un fin. El lector de la *Commedia* bajo ese postulado no puede sino recordar las palabras negras grabadas en la puerta del Infierno: «*Giustizia mosse il mio alto fattore:/ fecemi la divina potestate,/ la somma sapiencia e 'l primo amore/ Dinnanzi a me non fur cose create/ se non eterne e io eterno duro*⁶⁷...». La otra parte de la visión es aquella del Hombre contemplando a la divinidad y es una visión temporal de la eternidad. Esa eternidad sería temporal desde la creación del mundo hasta su destrucción, ya que el final de los tiempos marcado por el Juicio Final, sería la transición de la visión temporal de lo eterno hacia la visión eterna del Hombre a la divinidad, es decir conocer la esencia, siendo esencia misma.

Habla también de lo que desde el mundo clásico se llama «*Corona Aurea*» y se refiere a aquella corona de luz que Dante contempla en la visión que tiene de Dios, conformada por la aureola y la mandorla. Esta Corona Aurea está presente en las tres luces, símbolo de la trinidad cristiana y de la evidente exégesis que Dante hace de la Potencia Divina hacia todos los estratos inferiores del Empíreo.

La Corona de Ariadna es una constelación Boreal que Dante verá más de una vez en la Comedia. Esta constelación tiene como origen mitológico la corona que

⁶⁷ *Inf* III 4-8 La justicia movió a mi alto creador:/ me hizo la Divina Potestad,/ la inteligencia suprema y el primer amor/ Antes de mí no hubo cosas creadas que no fueran eternas y yo eternamente duro...

Dionisio le regala a Ariadna, hija de Minos luego que Teseo la abandonó en la playa. Esta corona aurea será también signo de la divinidad, expresada en aureolas y mandorlas comunes en la representación hagiológica.

Las Tres Mujeres Bienaventuradas serían por el contrario una alegoría y símbolo de las virtudes teologales: Fe, Esperanza y Caridad aunque también hay quien puede leer que son la representación de las tres potencias: Razón, la Fe y la Voluntad. La interpretación tradicional ubica a las tres mujeres como un recuerdo a las enseñanzas teológicas de San Francisco de Asís y su emulación de la vida austera de cristo.

Finalmente la Comedia de Dante contiene un simbolismo profundamente cristiano aunado a una revelación profética-filosófica que Dante es animado a escribir por medio de figuras como son Cacciaguida, simbolismo del pasado y Beatriz, símbolo de la esperanza. Estas figuras simbólicas contienen un sentido metafísico profundo que Fletcher desglosa a modo de explicar sus teorías de la forma en la que Dante deseaba se transmitiera su *Commedia*.

F

19. Fubini, M. (1966). *Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi*. Milano, Lombardia: R. Ricciardi.

FFyL

Mario Fubini centra esta obra en la interpretación moral, espiritual y literaria sobre el Ulises dantesco. Menciona que quizás en el Ulises homérico existe la simiente del viaje que el poeta florentino realizará en sus letras por los tres reinos de

ultratumba, pero a diferencia del primero, Dante hará su viaje dentro de la religión cristiana y por ende, su viaje será permitido por la Divina Potestad, caso contrario a Ulises, quien se reveló en contra de lo que le estaba permitido a los hombres y abandonó los confines del mundo en busca de lo que existía más allá.

El Ulises de Dante, sin embargo no es un hombre miserable. Comete un pecado imperdonable, pero sigue siendo la encarnación del viajero aguerrido, inteligente y valiente que acompañado de un puño de seguidores se embarca en una travesía sin precedentes, con el único motivo que revestirse de gloria. El pecado no es la búsqueda de gloria, al contrario, esa es una virtud, el pecado será desobedecer no lo que establecían los hombres, sino desobedecer a los dioses e internarse en el mundo inmaculado vetado a los hombres.

También expresa algunas interpretaciones que se pueden dar acerca del canto XXVIII de *Inferno*. Es el canto de los sembradores de discordias. Entre ellos se encuentran Pier di Medicina, Bertran de Born, Mosca dei Lamberti, el senador romano Curión, Mahoma y Alí, primo del fundador del Islam. Interpreta y explica el por qué la siembra de discordias es un pecado tan importante en Dante.

El último canto del *Paradiso*, es un canto que se puede interpretar de diversas maneras, pero es evidente que Dante, dedica el último canto de su obra a la Virgen María. Todo el canto va explicado hacia ella y le cuenta el cómo fue que contempló aquella luz final en compañía de San Bernardo. Además de eso, le encomienda a Beatriz y le dice que las palabras no son suficientes, ya que su mente no alcanza a comprender la visión que tuvo en aquella altura, la luz era tan brillante que no logró distinguir sino pequeñas cosas.

Fubini termina su obra con un ensayo sobre lo que entiende de «La poesía di Dante»

del filósofo Benedetto Croce. Dice que se advierte una relación estrecha entre la estructura y la poesía, que se refleja en dos momentos importantes. El encuentro con Caronte, que resalta el contraste entre el sentido de liberación con la serenidad de la obra. El otro momento es el capítulo que le dedica a Piccarda en el Cielo de la Luna, adecuado a la voluntad de sumisión a los poderes Divinos por parte de la joven. Ambos encuentros que describe Dante, sirven de preámbulo para internarse en las regiones más exteriores de las últimas moradas (el purgatorio no es tomado en cuenta como morada, ya que la estancia en él es transitoria y el destino de las almas en el monte es ascender hasta llegar a su lugar de descanso).

G

20. Galilei, G. (2006). *Forma, tamaño y lugar del infierno de Dante*. México: Verdehalago.

BC

Esta obra de Galileo, es un estudio comparativo entre dos posturas: La de Antonio Manetti y la de Alessandro Vellutello.

En este trabajo, se indica la forma cónica del infierno, así como la posición geográfica en donde Dante ubicó la entrada del infierno.

Galileo aporta a partir de los datos que nos da Dante en su *Commedia*, la forma y las dimensiones que debería tener el Infierno y es que a partir de las distancias que Dante menciona, se hace la comparativa de diversos campos, así es como Galileo se aventura a decir el tamaño de cada círculo y de cada uno de los estratos que él propone que no necesariamente corresponde a los círculos. También da cuenta del tamaño de las fosas de los círculos séptimo y octavo, así como el tamaño de Caina,

Ptolomea, Antenora y Judeca junto con las dimensiones de Lucifer y del centro mismo de la tierra.

Finalmente da la comparativa de los argumentos demostrados que daban validez a los de Vellutello o Manetti.

G

21. Gangui, A. (2008). *Poética astronómica: El cosmos de Dante Alighieri*.

Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

BC

Alejandro Gangui comienza su obra haciendo un resumen de la vida de Dante Alighieri y pasa a la explicación de la forma en que se mueven los cielos y de cómo es que Dante hizo los cálculos de los días y años en sus obras, como es el caso de *Vita Nova* y la *Commedia*. Explica además conceptos como el solsticio y el equinoccio. Continuará con algunas indicaciones como fueron que los árabes rescataron la cultura astronómica del mundo clásico, de Persia y de Mesopotamia y lo trasladaron a Europa alrededor del siglo XI.

Posteriormente habrá una segunda parte dedicada a especificar en las obras dantescas mencionadas anteriormente los cálculos astronómicos a detalle y explicar el por qué el florentino designó esos cálculos en vez de decir fechas exactas. También se indagará matemática y astronómicamente el significado del número 9 y el por qué Dante decía que era el número de su amada Beatriz.

Se explicará además la idea de qué ángeles hacían mover los diferentes cielos ptolemaicos y se hará la distinción de que en la edad media la astronomía trataba

de los temas astrológicos, ya que se consideraban la misma ciencia.

Finalmente se hace un ejemplo de la forma en la que los movimientos astronómicos no son regulares y que influyen en el cambio de la elíptica zodiacal.

G

22. Guénon, R. (1976). *L'Esoterismo di Dante*. Roma, Lazio: Atanòr.

FFyL

René Guénon inicia su obra explicando las diferencias entre el sentido aparente y el sentido oculto de las ideas. Su tesis gira en torno a que muchas veces las organizaciones escondían en íconos religiosos o en símbolos elementos con significados específicos para los iniciados de dichas asociaciones ocultas.

René Guénon vincula a Dante con los templarios y por ende con los Rosacruces. Esta orden militar y religiosa fue fundada por San Bernardo, quien es el personaje que acompaña a Dante en la visión de Dios. Para el autor, esa es prueba suficiente de que el poeta florentino postulaba que los medios para conocer la verdad iban acompañados de las órdenes esotéricas.

Aclara Guénon que el esoterismo no va peleado con la religión, sino que era una práctica común en la edad media y que es inválido desde su punto de vista decir que Dante era un hereje, sectario o apóstata. El exoterismo sería la manifestación religiosa cristiana, mientras que esotéricamente sería un docto en las enseñanzas rosacruceanas o masónicas.

También menciona que en la tradición esotérica suele hablarse acerca de viajes extraterrestres en los que por medio de símbolos, los protagonistas dejan a los

iniciados una serie de elementos para que sean capaces de deducir la verdad que les fue revelada. Todos estos viajes extraterrestres tienen como particularidad que no se debe revelar lo que se vio, salvo a ciertos grupos de personas que son capaces de comprenderlo.

El autor además explora la numerología simbólica en Dante, la potencia del tres como número de Dios, el número siete como factor de lo Divino, el número de Beatriz (el número 9) y el número diez. Continúa con la expresión de la unidad cíclica del cosmos y cómo afecta directamente a los seres que habitan en el universo.

Concluye con un apartado que se trata sobre los errores que se pueden cometer en las interpretaciones y exhorta al lector a que si el estudio dejó más interrogantes que las que contestó es porque el tema es inagotable y la intención de la obra era servir como introducción al tema para los futuros estudiosos.

H

23. Havelly, N. (2004). *Dante and the Franciscans: Poverty and the Papacy in the Commedia* (2nda ed.). Cambridge: Cambridge University Press.

COLMEX

Nick Havelly realiza su obra sobre uno de los postulados más importantes que Dante defendió durante toda su vida y obra. El autor recuerda al lector que Dante era güelfo y por ello estaba a favor de la autoridad del papa frente a la autoridad absoluta del emperador, ya que decía que el orden del emperador era temporal, mientras que el papa era la representación del orden celestial.

Otra información que apunta el autor es que Dante tuvo su instrucción en latín a

muy temprana edad en un monasterio de los Frailes Menores, orden mendicante Franciscana en la que impera la humildad.

Esta postura preferentemente clerical no impidió que Dante exigiera una conducta adecuada a los hombres que estaban sentados en el trono de San Pedro y exigió como ningún otro a aquellos que no conducían su accionar conforme a tan noble puesto. Algunos contemporáneos lo tomaron como síntomas de gibelismo pero Dante estaba consciente de que era un honor no un lugar privilegiado para realizar fechorías.

En la obra de Dante, el tema de los Papas que no cumplían con sus obligaciones estará presente en la Divina Comedia y pondrá en relieve a aquellos Papas simoniacos como Bonifacio VIII o su predecesor, Celestino V quien abdicaría de su cargo luego de no poder encargarse de la dirección de la Iglesia, ya que era un ermitaño franciscano que según algunos, fue manipulado por Bonifacio VIII para obtener su puesto. Havelly recuerda que Bonifacio VIII envió a Carlos de Anjou para finalizar el conflicto entre güelfos *Bianchi* y *Neri*, causando la expulsión y exilio de los blancos, entre los que se encontraba Dante.

El siguiente punto serán los ejemplos de humildad que a lo largo de la montaña del purgatorio les serán revelados durante el trayecto y finalmente la suma humildad, en contraposición con la opulencia mostrada por los hombres de Dios en el infierno. Havelly lo llama la avaricia y autoridad del infierno, la pobreza en espíritu del purgatorio y la pobreza y autoridad del paraíso.

K

24. Kelly, H. (1988). *Tragedy and comedy from Dante to Pseudo-Dante*.

California.: University of California Press.

COLMEX

Henry Kelly busca establecer la diferenciación entre las ideas de Dante de tragedia y comedia, además de aportar una fuente cronológica de las ideas que cada uno de los comentaristas ha ido aportando. La pieza fundamental en la que hace la división de lo auténticamente dantesco y lo que no lo es fue determinar si las cartas a Cangrande della Scala fueron auténticas.

El autor comienza un estudio comparativo estilístico entre los trabajos del poeta como *De Monarchia*, *De Volgari eloquentia*, *Vita Nova* y las primeras dos canticas de la *Commedia*. Y es que finalmente, Kelly pone en tela de juicio sobre si *Paradiso* es también dantesco o al menos los últimos cantos.

La comparación estilística no solamente se limitará al autor, sino que también habrá una comparación con Guido da Pisa, con Jacopo della Lana y con el hijo del poeta Jacopo Alighieri como un primer bloque. El segundo bloque estará conformado por Andrea Lancia, Alberigo da Rosciate y el otro hijo de Dante, Pietro Alighieri.

Posteriormente se incluirán algunas comparativas que serán contemporáneas a la primera mención histórica de las cartas, entre los que destacará Giovanni Boccaccio, un ferviente dantista de quien sospecha Kelly pudo haber sido el autor de la *Epistola a Cangrande*.

Kelly determina que hay un cambio estilístico grave en la Carta a Cangrande por lo que la denominará un trabajo de Pseudo-Dante. Con ello es posible para él,

atribuirle los últimos cantos de *Paradiso* al primer bloque de artistas que se mencionó, así como la carta a Cangrande al segundo o tercer bloque.

Separando los trabajos pudo analizar y explicar la concepción de las ideas de tragedia y comedia que imperaba en el trabajo dantesco y pseudo-dantesco.

L

25. Lansing, R. (1977). *From image to idea: A study of the simile in Dante's Commedia*. Ravenna: Longo.

COLMEX

En esta obra, Lansing se propuso en hacer el eje central de su trabajo la diferencia entre lo figurativo y la realidad en Dante y es que opina que Dante no solamente usaba lenguaje figurativo para mejorar la experiencia de la dimensión visual del otro mundo, sino que su objetivo era aproximarse al lector en una forma más cercana, usando el lenguaje.

Menciona también que el construir un marco de referencia en el que hacer encajar a los miles de ejemplos de lo figurativo sería un trabajo irrealizable, ya que la dificultad alcanzaría el buscar a los ejemplos concretos que no se adecuan a los demás y hacerlos encajar forzosamente a un marco yuxtapuesto principalmente por la capacidad de abstracción figurativa del realizador y estaría sujeto a la interpretación de los lectores.

Aunque, acepta que a menudo en Dante se puede descubrir la presencia de correspondencias sumergidas que contienen la lógica inherente de las partes

constituyentes de lo figurativo en la interacción de la imagen y el contexto narrativo. Finalmente se entiende que Lansing considera el número de figuraciones que son parecidas, constituyen los patrones inteligibles del lenguaje, cuyo propósito sería la orientación estética de la imagen en el poeta florentino.

M

26. Magnavacca, S. (1992). *El Deseo: Hilo conductor en la Divina Comedia*.

Buenos Aires: Programa de Investigaciones Medievales, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (PRIMED-CONICET).

IIFL

Silvia Magnavacca iniciará su obra definiendo lo que es la Divina Comedia, presentando las cartas que el autor le escribió a Cangrnde della Scala con motivo de la dedicatoria que le hizo el poeta al señor de Verona.

En la segunda parte, la autora hace una explicación del deseo desde las perspectivas de la escolástica y de la teología. Posteriormente explicará por qué el deseo es tan importante en la Comedia y qué pasaría sin él, donde incluso la carencia del deseo juega un papel importante, como es el caso de la visión de Dios en el canto XXXIII de *Paradiso*.

Los ejemplos de cómo el deseo tiene diversas expresiones y los resultados de ese sentimiento se nos presenta en las tres cántigas. En *Inferno* mediante la falta de virtud provocada por el abandono a las pasiones, en *Purgatorio* son las almas necesitadas de contemplar la luz verdadera y finalmente el resultado de encausar correctamente la voluntad en *Paradiso*.

M

27. Masciandaro, F. (1976). *La problematica del tempo nella Commedia*.

Ravena: Longo.

COLMEX

Franco Masciandaro escribe que el tiempo es inherente a la percepción, sin embargo la percepción no alcanza a comprender la forma en la que el tiempo transcurre al ser un concepto abstracto. Por ello hace una distinción entre el tiempo histórico y el tiempo cósmico. El tiempo histórico será aquel que se basa en eventos o sucesos para que podamos medirlo, mientras que la medición del tiempo cósmico está determinada por los caracteres astronómicos explícitos en los movimientos estelares.

El problema del tiempo en la *Commedia* comienza desde el primer canto de *Inferno* cuando el poeta dice que cayó fulminado por la visión de las fieras. El problema comenzará cuando el poeta describe la traslación de los astros, dando a conocer el tiempo que estuvo desmayado y la forma en la que lo describe. El movimiento astronómico no solo tendrá protagonismo en *Paradiso*, sino que será la medida temporal tanto para las horas como para los días. Durante la estancia en el infierno, Dante no contará propiamente el tiempo mas lo sugerirá. A la salida de aquella cueva que lo conducirá a la playa del purgatorio, Dante se percatará del tiempo que estuvo ahí. Virgilio además le hace una observación y es que mientras en el hemisferio norte el sol se oculta, el sol apenas está ascendiendo en el hemisferio sur, esto es que entre los hemisferios hay una diferencia de 12 horas.

El problema real vendrá en *Paradiso*, ya que no se encuentra más en la tierra, sino

que está en las estrellas mismas. La temporalidad en el firmamento es simbólica y aunque Dante está consciente del transcurso del tiempo, desconoce si el tiempo transcurre o si en realidad está suspendido en la eternidad.

Finalmente en este estudio de la cuestión temporal, Masciandaro incluirá elementos astronómicos para ayudar a la lectura de su texto.

M

28. Menocal, M. (1991). *Writing in Dante's cult of truth: From Borges to Boccaccio*. Durham: Duke University Press.

IIFL

La autora hace del ensayo, un vínculo cabalístico entre la obra de Dante con la de algunos escritores, además de ser un examen místico, es un examen psicológico al utilizar los elementos de la sincronicidad de Carl Jung para aportar un concepto que en palabras de la autora, será «mejor recibido entre la comunidad científica, que algo que revelará las esquinas más oscuras».

Es además un estudio para reflejar las verdades de la existencia que están enraizadas en el sistema de la literatura junto con la de la historia de la crítica. La autora menciona que desde la lectura de Borges hasta la lectura del Boccaccio, han reinventado las figuras de Francesca, de Farinata, de Cavalcante, de Beatriz... dotándolos de nuevos significados, adecuándolos a diferentes épocas.

El estudio de la autora se detiene en diferentes épocas y dice que quizás los más dantescos serían Giovanni Boccaccio, quien fue uno de sus primeros lectores y adquirió algo del estilo poético, mientras que el Aleph además de tener a un

personaje principal llamado Carlos Dan(te Aligh)ieri y de la pérdida de Beatriz, el silencio del protagonista, quien de paso es el mismo Borges personificado, internándose en el sótano para contemplar el hallazgo y mirar el todo desde todos los puntos.

M

29. Minguzzi, E. (2000). *El enigma fuerte: El código oculto de la Divina Comedia*. Barcelona, Cataluña: Alta Fulla.

IIFL

El enigma fuerte es una obra filosófica que trata de desentrañar el misterio que se encerraba en el significado escatológico de la Divina Comedia de Dante. Este estudio tiene su base en el trabajo del poeta Giovanni Pascoli quien intentó por medio de la astrología descubrir el significado hermético del sacro poema.

Edy Minguzzi divide en dos partes su estudio. En primera instancia la autora habla de la necesidad de codificar la información, de la imposibilidad de expresión de una forma sencilla, excluyendo a los no aptos para conocer la verdad. Comenta también que el poema se trata de una novela gnóstica, de todo un rito iniciático codificado de manera que se pudiera divulgar pero sólo pocos entendieran el significado exacto del mismo.

Continúa haciendo un análisis de los elementos naturales presentes en la Comedia y las relaciones que tienen con los distintos momentos. Ante todo el infierno es un lugar dentro de la tierra, si se quiere, una caverna, mientras que la montaña del purgatorio es piedra sobre piedra. Por otra parte, el fuego llevará no sólo los castigos

más terribles, sino que a diferencia del agua con la que Virgilio lava los pies de Dante al llegar al purgatorio, el Fuego lavará el último y más encarnado de los pecados, la lujuria. Finalmente la luz jugará un papel que complementará el de los otros dos elementos: El sol no solo es el astro, sino también es deidad, es Apolo, es *Deus sol invictus*.

La segunda parte de la obra será aquella que habla del sentido oculto de la *Comedia*, nombrando las facultades cósmicas del hombre y su relación intrínseca con los astros. Esta segunda parte del estudio recopilará los siete cielos y los encerrará en el marco de los tres cantos de la obra. Hablará de los arquetipos concretos de cada uno y de sus relaciones análogas.

Habrán arquetipos que se expondrán más que otros, como es el caso del Sol, del que ya se ha hablado, pero también se hablará extensamente de Marte, de su relación con la guerra, la sangre, el rojo y el fuego, de Saturno como elemento pétreo, concluyendo con lo que se habló de la Luna, de Venus, de Júpiter y Mercurio.

M

30. Mondola, R. (2017). *Dante vestido a la castellana: El Infierno de Pedro Fernández de Villegas*. Universidad de Navarra ; Iberoamericana ; Vervuert.

BC

Roberto Mondola prepara un texto de relevancia para el estudio de las traducciones de la *Commedia*. Pedro Fernández de Villegas a principio del Siglo XVI realiza la primera traducción a la lengua castellana por encargo de Doña Juana de Aragón (quien era una entusiasta de la obra de Dante y se decía, se sabía casi de memoria el poema).

El libro comienza con la narración de los estudios del clérigo, su paso por Italia y su creciente acercamiento al poeta florentino, cómo conoció a la hija de los Reyes Católicos y proceso que llevó al burgalés con Juana que concluyó con esta encargándole la traducción.

Mondola describe los aspectos técnicos tanto del manuscrito previo como de la versión que se llevó a la imprenta, la estructura poética de la traducción y las licencias que Fernández de Villegas se tomó para cumplir con el encargo por la dificultad de la traducción exacta de la obra. Así mismo, nos muestra la paulatina degradación que sufrió toda la obra de Dante para el Siglo de Oro español y cómo sucesivamente fue redescubierta posteriormente. Finaliza con la adecuada localización que realizó Villegas para poder mantener el sentido de la obra tanto como pieza de literatura, exaltación de la divinidad y suma del conocimiento medieval.

M

31. Montano, R. (1956). *Suggerimenti per una lettura di Dante*. Napoli: Conte.

COLMEX

El libro comienza con una introducción y advertencia que Montano sugiere para la lectura de cualquier obra o fragmento de Dante. En él, se expone la facilidad que Dante tiene para atrapar al lector pero que sin una guía adecuada se podría inferir en interpretaciones erróneas o podría convertirse en un verdadero «callejón sin salida» cuando se carece de elementos necesarios para la lectura.

Se habla primeramente del *Dolce Stil Nuovo* y de las impresiones que causó en el autor y podría causar en los nuevos lectores, así como se hace una revisión del pensamiento político de Dante, expresado explícitamente en el *De Monarchia* y también se contempla para este estudio sugerencias para las Rimas de Dante.

Con respecto a la Divina Comedia, se revisa el accionar de Francesca en vida y el por qué está condenada a pesar de que las circunstancias la llevaron a ello, el por qué su pecado es tan grave que no merecía pasar la prueba del purgatorio y es condenada al infierno. El canto de Ulises es otro que se analiza en esta guía y se pone en comparación con lecturas de Séneca, así como su viaje irreverente.

Un episodio singular en la Divina Comedia es la pelea entre Alichino y Calcabrina donde Dante en su ingenio logra recrear una escena de innegable *vis comica* dentro del círculo de los estafadores en el lago ardiente. También se incluyen sugerencias para el canto de Farinata en el círculo de los herejes.

Finalmente se dan indicaciones para la lectura del canto XXXIII de *Paradiso*, en las que se explican elementos simbólicos presentes, así como la extrañeza de algunas figuras retóricas en la cántica.

P

32. Papini, G. (1957). *Dante Vivo*. Firenze, Toscana: Libreria Editrice Fiorentina.

BC, BM

En este trabajo, se indaga sobre ciertos aspectos de la vida de Dante y se relacionan con ciertas leyendas que circulaban en torno a su persona. Ellas surgen principalmente a raíz de la publicación de *Inferno*, así es como se dice que Dante

Alighieri fue un nigromante devoto de la astrología. Papini comenta que Dante fue un nigromante pero de una forma distinta, ya que dio vida evidente y palabras eficaces a las sombras. Esta vida infundada es una revancha por parte del autor, ya que buscó que los poderosos que hacían daño a su patria estuvieran en el infierno y enalteció a aquellos que para él fueron ciudadanos ejemplares.

Además, hace una comparativa con la tesis de Gundolf cuando dice que hay dos tipos de creadores: El atractivo y el expresivo. Menciona que desde su punto de vista, Dante es un creador del tipo atractivo ya que transforma el entorno en su Yo y lo rehace de acuerdo a su imagen profunda, reflejo de su ser, además de que siente su Yo como centro y símbolo del mundo.

Finaliza diciendo que en la obra Dantesca pudo haber habido ayuda de las potencias ultraterrenas, las musas, Amor o cualquier otra entidad a la que pudiera hacer pedido apoyo, ya que Dante pudo haberse visto sobrecogido por la carga de edificar semejante monumento a la sapiencia humana.

P

33. Parker, D. (1993). *Commentary and ideology: Dante in the Renaissance*.

Durham: Duke University Press.

IIFL

Deborah Parker presenta una herramienta que pretende ser de ayuda al dantista amateur y experimentado que desea leer la *Commedia* a la par que estudia la crítica que se ha hecho de la misma. En este estudio, la autora comienza con una pequeña reseña de lo que es la interpretación y los comentarios que surgieron sobre la obra

del poeta en la Edad Media y en el Renacimiento, así como las construcciones que se fueron edificando alrededor de la crítica y que fundaron la tradición en los siglos XIX y XX y el cómo esas interpretaciones tuvieron su simiente en los siglos XIV, XV y XVI.

El estudio prosigue en una línea interpretativa en relación a los modelos ideológicos plasmados por Alighieri, además de la proximidad de dichos modelos ideológicos con el accionar de la sociedad florentina con respecto a temas como la religión, la política y las artes a la par de la crítica a la conceptualización axiológica de las costumbres medievales imperantes en el desarrollo de las ciudades-estado y la lucha de los partidos. Posteriormente el trabajo de Parker aborda el tópico de la imitación y la creatividad literaria que estudiosos antes que ella han puesto en relieve como un síntoma de aceptación de las ideas y de los parámetros trascendentes de las sociedades judeocristianas dentro de la productividad dantesca.

En el último apartado, se expone la obra como producto del intelecto y las interpretaciones que Deborah Parker hace sobre ella, utilizando aquellos modelos que explicó con anterioridad en «*Commentary and ideology: Dante in the Renaissance*» y algunas interpretaciones clásicas sobre la obra de Dante. En palabras de la autora, los capítulos 3, 4 y 5 aunque diametralmente opuestos, están en una relación estrecha con el capítulo 6, ya que pretenden formar un código bibliográfico con la finalidad de entender la historia de la crítica.

R

34. Rohder, J. (1970). *Dante y su sombra*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

BC, FFyL, BM

Jorge Max Rhode inicia su obra con la postura de que Dante siendo *guelfo* daba autoridad absoluta y por encima de la del emperador al papado, sin olvidarse que los poderes pertenecían a diferentes esferas. Bajo esa postura, la obra se revuelve, comenzando con el último viaje que realizan las almas hasta llegar al lugar que es destinado para ellos, ya sea al que Minos los envíe o que asciendan por la montaña del purgatorio hasta el cielo que les corresponda. Sobre este viaje, se hace una indicación: Este viaje es un viaje sin retorno y el último de todas las almas, sin embargo no es lo mismo para Virgilio y para Dante, el primero que ya lo realizó y el segundo que lo realizará una vez más.

Rohder comienza con su tesis analizando desde su perspectiva algunos personajes icónicos de la *Commedia*, Habla de Francesca de Rímini, de quien comenta, sólo es víctima de las circunstancias. Ella es potencia sensual pura, recordando su belleza y recordando al que le dolió más que esa belleza se extinguiera, Paolo. El tormento de Francesca es recordar la suma felicidad de ambos, mientras que están sumidos en la miseria. Todo su amor es un amor en ruinas, ya que el amor ilícito está fundado en la mera posesión.

Farinata es un personaje que siendo apenas mencionado, el lector ya tiene cuenta de su importancia, ya que Dante pasa de largo, sin verlo y Virgilio es quien le dice que regrese a hablar con él. Farinata es el ideal del *vir* romano, es heroico, con una

familia, en palabras de Max Rohder, «sin aleación espuria» y que además repudia lo pusilánime y lo precario. Incluso es tan imponente que escucha toda la conversación de Cavalcante con Dante y aun así, ignora a ambos.

Otro hombre que fue un ideal de la virilidad fue Odiseo, pero en este caso era el arquetipo griego de voluntad heroica. El autor compara un episodio de la vida de Alighieri cuando le comenta a Guido Cavalcanti y a Lapo Gianni que le gustaría embarcarse con ellos y llegar hasta donde el barco los llevara. Finalmente Rohder sugiere que el viaje de Colón pudo haberse visto influenciado por el Ulises dantesco. Sordello funge en este estudio la función de enigma de por qué merecía el purgatorio al igual que Catón, ya que el primero fue un presidiario que se dedicó a vivir para sí mismo y fue un poeta casi desconocido, mientras que el segundo fue un suicida.

La humildad en contraposición con la soberbia es un tema que Dante refleja en el canto XI de *Purgatorio* y que expone el marianismo de Dante, al exaltar a aquella que el florentino llama «*Figlia del tuoi figlio*» como la humildad máxima.

Finalmente, Max Rohder hace un compendio filosófico y moral sobre la Luz contemplada por Dante. Esa Luz que no puede ser vista, Luz que se va percibiendo mejor a medida que el espectador la contempla más y más, además de que menciona que San Bernardo es quien lo acompaña en esa experiencia en vez de Beatriz porque el santo decía que el intelecto es incapaz de ver la divinidad.

R

35. Ronconi, A. (1981). *Da Omero a Dante: Scritti di varia filologia*. Urbino: Argalia.

COLMEX

En la primera parte del estudio, Alessandro Ronconi hace cronológicamente una serie de recuentos poéticos de Homero, Horacio, Ovidio y otros poetas, en los que hace un estudio que eventualmente lleva a elementos poéticos que Alighieri usa en su obra. En la tesis de que la obra de Dante tiene su germen en Homero, se expone principalmente en el canto IV de la *Commedia* en donde Dante reconoce que el griego es el príncipe de los poetas, haciendo que señoree a Horacio, a Ovidio, a Lucano y a Virgilio, incluso cuando caminan los seis juntos, Dante reconoce entrelíneas que su Maestro es el mantuano pero que su señor es Homero.

Posteriormente hace una comparativa entre el canto III de *Inferno* con el IV de *Aeneis*. Ronconi asevera que el primer canto es el más virgiliano de toda la obra Dantesca. Se trata nada menos del canto de Caronte, el barquero, quien en Dante es un demonio que azota con sus remos a todo aquel que quiere subir a su barca mientras él no lo autoriza. El canto continúa hasta que Dante se desmaya por la impresión. Por otra parte el canto de Virgilio se dice que es el más dantesco por la cualidad de la descripción mediante la relación de sucesos con personas y eventos. El libro prosigue con una comparativa de los adjetivos que Dante usará

frecuentemente en distintos pasajes como son el caso de *duro*⁶⁸ y *oscuro*⁶⁹. Otro ejemplo es el de la sinonimia pero que se aplica distinto a las figuras, la autoridad o el respeto que emanan los entes, como son las formas para denominar a un anciano: el que merece el desprecio será simplemente llamado *vecchio*⁷⁰, el que merece el respeto será un *veglio*⁷¹ mientras que *sene*⁷² será alguien que no solamente es respetable, sino aquel que encarna la sabiduría y está iluminado por la divinidad.

Finalmente menciona las diferentes formas que en las ediciones modernas han aparecido algunas palabras para facilitar la interpretación a los lectores, argumentando que la interpretación puede orillar a algún error, ya que la ambigüedad juega un papel importante en determinados ejemplos.

S

36. Sanguineti, E. (1961). *Tre studi danteschi*. Firenze: F. Le Monnier.

IIFL, FFyL

«Tre studi Danteschi» centra la atención del lector en dos secciones de la *Commedia*. La primera es los tres primeros cantos de *Inferno*, es decir, el canto introductorio, el canto de inicio del viaje y el canto de Caronte o de las puertas del

⁶⁸ Duro, aunque se puede interpretar como complicado o como insensible, impasible o si se quiere, incluso estoico.

⁶⁹ Oscuro, pero también es algo desconocido o de naturaleza extraña, algo que la luz de la mente no alcanza a comprender o que se aleja de la luz divina. No necesariamente es algo malo o demoniaco, puede ser solo algo incomprensible para la razón pero natural para la fe.

⁷⁰ Viejo en dialecto florentino y que en italiano standard es la forma usada

⁷¹ Viejo en dialecto provenzal, lengua que llevaba cierta ventaja en la poética en vulgar

⁷² Adaptación de *senex*, viejo en latín, lengua que en la obra de Dante, usarán los poderes divinos y específicamente se usa cuando se habla sobre un alto grado de inteligencia, ya sea inteligencia humana o divina.

infierno. En estos tres cantos, se hace una explicación teológica y moral, utilizando alegorías cósmicas entre la realidad mundana y la experiencia de ultratumba helenística y latina.

Sanguineti prosigue explicando la idea del extravío como una simbología plagada de figuras sobrehumanas representativas de la desgracia y de la incapacidad del ser humano para adaptarse a la ferocidad de la violencia animal y la revelación de la divinidad.

El siguiente ensayo es acerca de la sensualidad expresiva de Francesca, de la incapacidad de habla de Paolo y de la acentuación de la empatía que siente por ellos el poeta dentro de la obra pero que sin miramientos los abandona en el torbellino en el infierno mientras escribe, siendo juez imparcial aunque dentro de la obra no esté de acuerdo a las decisiones que las esferas celestes toman.

Para concluir, se hace un estudio sobre la mujer libre de pecado, Matilda. Ella no se ha podido determinar si es figura histórica o si por el contrario fue inventada, lo que es evidente es que es alegoría, ontológica fantasía humana del retorno al Edén, de la vida en el gozo, aunque sin el gozo absoluto, el regreso al origen; una emulación o si se prefiere, simulación de la alegría posterior.

S

37. Sasso, G. (2011). *Ulisse e il desiderio: Il Canto XXVI dell'Inferno*. Roma, Lazio: Viella.

COLMEX

Genaro Sasso se centra en un solo canto para su obra, sin embargo no es para

menos, ya que el canto de Ulises se encuentra en la fosa donde se castiga a los que pecaron por usar de una manera errónea su ingenio. Es por ello que las palabras de Dante se ven privadas de la excelencia y se ven superadas por la prudencia, mientras que las de Virgilio y las de Ulises llenan el campo que deja vacío las palabras del florentino.

Como en una ciénaga los fuegos fatuos danzan cercanos a la laguna, en este canto, los espíritus torturados se encontraban encerrados en llamas, aunque como se revela, cada llama podía contener a más de uno pero ¿Por qué llamas? Al menos en el caso de Ulises, que está encerrado con Diomedes, la llama es símbolo de las llamas que consumieron al «Superbo Ilión». Pero no sólo eso, sino que las llamas podrían ser no menos sino una transformación, la transmutación en fuego de la que habla Heráclito.

El deseo de Ulises de ir más allá de lo que alguien había conseguido, ardió tan fuertemente en el corazón del griego que acabó por consumirlo desde dentro y es por ello que Sasso dice que finalmente ese fuego cambió de lugar con el rey de Ítaca. El fuego que otrora estuviera dentro de él, ahora lo contenía en un tormento consistente no sólo en el calor y las llamas, sino en contener la fuerza de voluntad y el ingenio del que se dice fue el rey más listo de la cultura griega.

Ulises no solo quiso ver el mundo que existió después de las Columnas de Hércules, sino que también ya había ingresado al inframundo, todo lo que necesitaba era acceder a ese lugar donde Adán había estado, el paraíso terrenal. El pecado no sólo se extiende por lo que hizo sino por la intención y por usar incorrectamente esa astucia que poseía.

S

38. Singleton, C. (1958). *Journey to Beatrice*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

COLMEX

La obra de Singleton comienza con la explicación del viaje alegórico que recorre Dante antes de poder encontrarse con Beatriz. Este viaje es una mezcla de elementos simbólicos, alegóricos, poéticos y trascendentales para que el poeta pueda reencontrarse con su amada. Esta simbología estará marcada principalmente por la necesidad de dotar de un sentido más allá de Amor este encuentro.

Los símbolos presentes incluirán la tripleta formada por la luz, aquella bóveda celeste cubierta de luz en la que Beatriz desaparece para no volver y esa conversión, transfiguración y retorno a la eternidad que lleva a cabo la Dama.

Dentro del estudio, se deja entrever que la tesis principal de Singleton es la creación por parte de Dante de una serie de elementos que justifiquen la calidad divina de la amada y no solo eso, sino que debe parte del misticismo que envuelve a Beatriz aquella obra dedicada a ella, *Vita Nova*. Sin la Vida Nueva, dice el autor, Dante no hubiera podido mitificar a Beatriz y por el contrario, sería un personaje más e incluso un personaje sin sentido.

En la segunda parte del trabajo, que intitula «Regreso al Edén», Singleton se centra en las figuras que se encuentra Dante en el Paraíso Terrenal, sobre todo en la figura enigmática de Matilda, quien es un personaje que simboliza a aquellos seres humanos que aunque no son bienaventurados aún, se encuentran en un estado

fuera del alcance del mancillamiento del pecado original. Habla también de la geografía del lugar en el que habitaron Adán y Eva y de la forma en la que el Edén debe ser atravesado, bañándose en las aguas de sus dos ríos para poder acceder a las esferas celestes.

V

39. Vittorini, D. (1957). *The age of Dante: A concise history of Italian culture in the years of the early Renaissance*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press.

COLMEX

Domenico Vitorini buscó cubrir el trabajo poético de los siglos XI, XII, XIII y XIV mediante este estudio, en él explicará la evolución de la poesía desde el siglo XI abarcando la poesía popular y la poesía cortesana, avanzando hasta el siglo XIII, donde Dante comenzaría sus primeros trabajos dentro del *Stilnovismo* y serán el primer intento antes de que el poeta lograra llegar a la Divina Comedia.

Comenta la forma en la que Dante no solo se limitó a ser un poeta, sino que se convirtió en un visionario dentro de la metafísica neoplatónica de Tomás de Aquino y conformó una escuela de pensamiento que desafiando los esquemas eclesiásticos, aunque fiel a la escolástica, creó una obra que cambió el pensamiento de la humanidad, sentando las bases del renacimiento en futuros conciudadanos suyos.

También una de las aportaciones que rescata Vittorini es el uso de la lengua vulgar para escribir sus obras, ya que abrieron el camino a la educación de las masas y del acercamiento de la población al conocimiento reservado a las clases

eclesiásticas concedoras del latín, convirtiendo a Dante en un humanista sin precedentes.

3.3 Índices

3.3.1 índice de obras

Título	Número de registro	Página
Blake & Dante: a study of William Blake's illustrations of the Divine Comedy including his critical notes	14	84
Claves poéticas de La Divina comedia	15	85
Commentary and ideology: Dante in the Renaissance	33	106
Da Omero a Dante: scritti di varia filología	35	110
Dante	6	74
Dante Alighieri	12	82
Dante and the Franciscans: poverty and the Papacy in the Commedia	23	95
Dante and the idea of Rome	11	81
Dante vestido a la castellana: el Infierno de Pedro Fernández de Villegas	30	103
Dante vivo	32	105
Dante y el Islam: Enfoques a partir de la Commedia	9	79
Dante y La Divina Comedia	8	78
Dante y su sombra	34	108
Dante, poeta del mundo terrenal	3	69
Dante: la obra total	4	71
Dante's deadly sins: moral philosophy in Hell	5	73
Dos conferencias en la Academia Florentina sobre la forma, tamaño y lugar del infierno de Dante	20	92
El deseo: hilo conductor en la Divina comedia	26	99
El enigma fuerte: el código oculto de la Divina Comedia	29	102
El protoidioma en la divina comedia de Dante: y otros ensayos del autor sobre los arquetipos cósmicos de Petrarca y Miguel Ángel	1	67
From image to idea: a study of the simile in Dante's Commedia	25	98
Ideas sociales y políticas en el infierno de Dante y en los sueños de Quevedo	16	87
Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi	19	90
Journey to Beatrice	38	114
L'esoterismo di Dante	22	94
L'Italia e il mondo per Dante	10	80
La escatología musulmana en la divina comedia ; seguida de historia y critica de una polemica	2	68
La problematica del tempo nella commedia	27	100
Las grandes figuras poéticas de la divina comedia	13	83
Las traducciones argentinas de la Divina comedia: de Mitre a Borges	17	88
Nueve ensayos dantescos	7	75
Poética astronómica: el cosmos de Dante Alighieri	21	93

Suggerimenti per una lettura di Dante	31	104
Symbolism of the Divine Comedy	18	88
The Age of Dante. A concise history of Italian culture in the years of the Early Renaissance.	39	115
Tragedy and comedy from Dante to Pseudo-Dante	24	97
Tre studi danteschi	36	111
Ulisse e il desiderio: il canto XXVI dell'Inferno	37	112
Writing in Dante's cult of truth: from Borges to Boccaccio	28	101

3.3.2 índice por año

Año	Título	Número de registro	Página
1921	Symbolism of the Divine Comedy	18	88
1945	Las grandes figuras poéticas de la divina comedia	13	83
1950	Ideas sociales y políticas en el infierno de Dante y en los sueños de	16	87
1956	Suggerimenti per una lettura di Dante	31	104
1957	Dante and the idea of Rome	11	81
1959	The Age of Dante. A concise history of Italian culture in the years of Renaissance.	39	115
1961	Tre studi danteschi	36	111
1963	Journey to Beatrice	38	114
1965	Dante	6	74
1966	Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi	19	90
1968	L'Italia e il mondo per Dante	10	80
1970	Dante y La Divina Comedia	8	78
1971	L'esoterismo di Dante	22	94
1972	Dante Alighieri	12	82
1976	La problematica del tempo nella commedia	27	100
1977	From image to idea: a study of the simile in Dante's Commedia	25	98
1981	Da Omero a Dante: scritti di varia filologia	35	110
1982	Nueve ensayos dantescos	7	75
1984	La escatología musulmana en la divina comedia ; seguida de histor polemica	2	68
1989	Tragedy and comedy from Dante to Pseudo-Dante	24	97
1991	Writing in Dante's cult of truth: from Borges to Boccaccio	28	101
1992	El deseo: hilo conductor en la Divina comedia	26	99
1993	Claves poéticas de La Divina comedia	15	85
1993	Commentary and ideology: Dante in the Renaissance	33	106
1995	El protoidioma en la divina comedia de Dante: y otros ensayos del arquetipos cósmicos de Petrarca y Miguel Ángel	1	67

2000	El enigma fuerte: el código oculto de la Divina Comedia	29	102
2004	Dante and the Franciscans: poverty and the Papacy in the Commec Dos conferencias en la Academia Florentina sobre la forma, tamaño infierno de Dante	23	95
2006		20	92
2007	Dante: la obra total	4	71
2008	Dante y su sombra	34	108
2008	Poética astronómica: el cosmos de Dante Alighieri	21	93
2009	Dante, poeta del mundo terrenal	3	69
2011	Ulisse e il desiderio: il canto XXVI dell'Inferno	37	112
2014	Dante's deadly sins: moral philosophy in Hell	5	73
2016	Dante vivo	32	105
2017	Blake & Dante: a study of William Blake's illustrations of the Divine Comedy including his critical notes	14	84
2017	Dante vestido a la castellana: el Infierno de Pedro Fernández de Villegas	30	103
2017	Dante y el Islam: Enfoques a partir de la Commedia	9	79
2019	Las traducciones argentinas de la Divina comedia: de Mitre a Borges	17	88

3.3.1 índice por idioma

Idioma	Título	Número de registro	Página
Español	Claves poéticas de La Divina comedia	15	85
Español	Dante Alighieri	12	82
Español	Dante vestido a la castellana: el Infierno de Pedro Fernández de Villegas	30	103
Español	Dante vivo	32	105
Español	Dante y el Islam: Enfoques a partir de la Commedia	9	79
Español	Dante y La Divina Comedia	8	78
Español	Dante y su sombra	34	108
Español, Inglés	Dante, poeta del mundo terrenal	3	69
Español	Dante: la obra total	4	71
Español	Dos conferencias en la Academia Florentina sobre la forma, tamaño y lugar del infierno de Dante	20	92
Español	El deseo: hilo conductor en la Divina comedia	26	99
Español	El enigma fuerte: el código oculto de la Divina Comedia	29	102
Español	El protoidioma en la divina comedia de Dante: y otros ensayos del autor sobre los arquetipos cósmicos de Petrarca y Miguel Ángel	1	67

Español	Ideas sociales y políticas en el infierno de Dante y en los sueños de Quevedo	16	87
Español	La escatología musulmana en la divina comedia ; seguida de historia y crítica de una polémica	2	68
Español, Inglés, Italiano	Las grandes figuras poéticas de la divina comedia	13	83
Español	Las traducciones argentinas de la Divina comedia: de Mitre a Borges	17	88
Español	Nueve ensayos dantescos	7	75
Español	Poética astronómica: el cosmos de Dante Alighieri	21	93
Inglés	Blake & Dante: a study of William Blake's illustrations of the Divine Comedy including his critical notes	14	84
Inglés	Commentary and ideology: Dante in the Renaissance	33	106
Inglés	Dante	6	74
Inglés	Dante and the Franciscans: poverty and the Papacy in the Commedia	23	95
Inglés	Dante and the idea of Rome	11	81
Inglés	Dante's deadly sins: moral philosophy in Hell	5	73
Inglés	From image to idea: a study of the simile in Dante's Commedia	25	98
Inglés	Journey to Beatrice	38	114
Inglés	Symbolism of the Divine Comedy	18	88
Inglés	The Age of Dante. A concise history of Italian culture in the years of the Early Renaissance.	39	115
Inglés	Tragedy and comedy from Dante to Pseudo-Dante	24	97
Inglés	Writing in Dante's cult of truth: from Borges to Boccaccio	28	101
Italiano	Da Omero a Dante: scritti di varia filologia	35	110
Italiano	Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi	19	90
Italiano	L'esoterismo di Dante	22	94
Italiano	L'Italia e il mondo per Dante	10	80
Italiano	La problematica del tempo nella commedia	27	100
Italiano	Suggerimenti per una lettura di Dante	31	104
Italiano	Tre studi danteschi	36	111
Italiano	Ulisse e il desiderio: il canto XXVI dell'Inferno	37	112

Conclusiones

La Divina Comedia es la síntesis no sólo de la ideología judeo-cristiana sino también de las aportaciones ideológicas de otros pueblos durante la Edad Media. Esta aportación la logró gracias a una maestría en la poética y la intervención de algunos eventos de su vida como fue su carrera política, la guerra, la filosofía, la filología y el amor. Sin estos elementos, la obra de Dante poco podría haber trascendido de la forma en la que lo logró y le confirió el poder de que se le llamara «*Il sommo poeta*».

La Divina Comedia es una obra que reúne la espiritualidad cristiana con la filosofía clásica y la escatología musulmana en una sola, aportando una geografía, astronomía, un sistema teológico, pero sobretodo infundiendo vida a personajes históricos y mitológicos que marcaron la vida de Florencia, Roma, Italia y el mundo durante y antes de la época del «*trecento*». Es entonces que la obra de Dante se convierte en un intento de enciclopedia que resume una de las edades menos estudiadas por el ser humano y que sin embargo tiene un valor histórico, filosófico, teológico, lingüístico y ontológico innegable.

Se puede decir que la obra que sirvió de objeto para el presente trabajo, es además una inspiración para muchos artistas, tanto escritores como pintores, cineastas, actores y un sinnúmero de otras profesiones que aunque no estén relacionadas con el arte, guardan con cariño y con admiración cada uno de los tercetos contenidos en el poema sagrado, que cada que se lee o se piensa en él, mueve el sentimiento en el apasionado de la *Commedia* al punto de que se puede vislumbrar una lágrima

atrapada entre el ojo y el párpado, pero sobretodo, atrapada entre el cuerpo y el alma del afortunado lector.

Para los italianistas, la Divina Comedia no es sino el principio de la cantidad de esfuerzos colectivos que existieron para lograr sintetizar una lengua y a un pueblo que, a pesar de las diferencias idiomáticas, poseen características únicas y especiales que los hacen una nación con una historia tan rica que la *Commedia* contiene una parte plenamente asombrosa y necesaria para la comprensión sociológica de 1300, al igual que el aporte que harán los contemporáneos de Alighieri.

Una bibliografía sobre la Divina Comedia tiene su importancia al aportar una herramienta para facilitar los menesteres de investigación, recreación y formación de los dantistas, además de recopilar una serie de materiales sobre la *Commedia*, acompañados de su crítica.

Para la Bibliotecología y las Ciencias de la Información, la oportunidad de crear repertorios bibliográficos que no sólo faciliten la labor de los usuarios, sino que simplifiquen también el trabajo posterior para los intermediarios entre la información y los usuarios es un nicho inagotable, precioso y se encuentra inmerso en los valores y convicciones de la profesión bibliotecaria.

La interdisciplinariedad que el bibliógrafo debe expresar cuando realiza este tipo de trabajos, es sólo una muestra de la capacidad analítica, crítica y sintética de la

mente del bibliotecólogo, resaltando la importancia del apoyo con otras disciplinas, provocando un clima de trabajo entre el personal de la información y, en este caso, los dantistas, aclarando que no solamente se circunscribe en una cooperación de este tipo, sino en una relación inquebrantable entre la humanidad y la información.

Los estudios bibliográficos aportan apoyo y solución a los problemas de información que surgen a los usuarios, teniendo temas inagotables, tanto como los usuarios, por lo que es importante que cobren la relevancia que merecen y se amplíen los estudios bibliográficos que existen.

Finalmente, se puede concluir que el trabajo del bibliotecólogo no solamente se encuentra sumergido en las instituciones o en centros que se dediquen al intercambio de información, sino que se extiende a un campo más amplio, difundido poco, pero que complementa a las labores de investigación, docencia y recreación de los usuarios, dando como resultado una profesión comprometida con la sociedad, que busca elevar los valores intrínsecos y se responsabiliza actuando en favor de su comunidad, así como del resto del pueblo mexicano, proveyéndolo de la información que necesita de manera eficaz y oportuna.

Se recomienda que este tipo de trabajos se continúen y amplíen, ya que la cantidad de obras crece exponencialmente día con día, logrando que los repertorios bibliográficos cerrados, queden desactualizados y omitan obras importantes creadas posteriormente. Si estos trabajos se continúan, el bibliógrafo logrará perpetuar la obra de sus predecesores y se fomentará una creación de repertorios

en cooperación entre los individuos.

Bibliografía

- Amador Bech, J. (2020). *El arte rupestre como medio de comunicación. Observaciones de método sobre su interpretación*. ResearchGate.
[https://www.researchgate.net/publication/342693159_EL_ARTE_RUPESTRE_CO
MO_MEDIO_DE_COMUNICACION_OBSERVACIONES_DE_METODO_SOBRE_
SU_INTERPRETACION](https://www.researchgate.net/publication/342693159_EL_ARTE_RUPESTRE_CO_MO_MEDIO_DE_COMUNICACION_OBSERVACIONES_DE_METODO_SOBRE_SU_INTERPRETACION)
- Beatty, L., & Cochran, C. A. (2021). *Writing the annotated bibliography: A guide for students & researchers*. Routledge.
- Biblioteca Nacional de España. (2011, julio 29). *La Enciclopedia Francesa*. Biblioteca Nacional de España.
<https://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/ObrasReferencia/Enciclopedias/EvolHistorica/EncicloFrancesa/index.html>
- Boccaccio, G. (1974). *Trattatello in laude di Dante*. Mondadori.
http://www.nilalienum.it/Letteratura/Letteraturaitaliana/200-300/boc_tra.pdf
- Borges, J. L. (2014). *Cuentos completos*. Debolsillo : Penguin Random House.
- Costantini, G. (1990). *Mio caro Dante*. Rinascimento.
- Dante, A. (2003). *Vida nueva* (L. Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- Delgado Casado, J. (2007). *Introducción a la bibliografía: Los repertorios bibliográficos y su elaboración*. Arco.
- Elsevier. (2019, septiembre 12). “¿En qué idioma publico mi artículo?” *La (incuestionable) hegemonía del inglés*. Elsevier Connect.
<https://www.elsevier.com/es-es/connect/ciencia/en-que-idioma-publico-mi-articulo-la-incuestionable-hegemonia-del-ingles>
- Enciclopedia Treccani. (s/f). *Dante Alighièri*. Dante Alighièri nell'Enciclopedia Treccani. Recuperado el 31 de agosto de 2022, de
<https://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri>
- Escalona Ríos, L. (2006). El trabajo bibliográfico en México. En *Recursos bibliográficos y de información* (pp. 185–215). Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General Asuntos del Personal Académico, Universidad Nacional Autónoma de México. <http://hdl.handle.net/10391/4727>
- Ferrari, G. (2012). *La metodología bibliografica, verso una definizione del suo*

svolgimento. Olschiki.

Gallarati Scotti, T. (1957). *Vita di dante*. Rizzoli.

Gallart, M. A., Ros, G. O. de, & Navarro, A. M. (2001). Ciencia y documentación científica en la periferia. La Royal Society y la creación de la oficina bibliográfica mexicana (1895-1929). *Asclepio*, 53(1), 295–312.

<https://doi.org/10.3989/asclepio.2001.v53.i1.181>

Gentile, G., & Treccani, G. (2014). Dante Alighieri. En *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. Istituto Giovanni Treccani.

Krummel, D. W. (1984). *Bibliographies: Their aims and methods*. Mansell.

Lira Luna, D. D. (2006). *Genaro Estrada: Bibliografo, bibliólogo y bibliófilo*.

Universidad Nacional Autónoma de México.

Longo, L. (1985). *Studi su Dante*. Numen.

Malclès, L. N. (1985). *Manuel de Bibliographie* (4a ed.). Presses Universitaires de France.

Morales López, V. (2000). El desarrollo histórico del concepto bibliografía.

Investigación Bibliotecológica, 14(29), 151–166.

<http://dx.doi.org/10.22201/iibi.0187358xp.2000.29.3949>

Moreiro González, J. A. (1990). *Introducción bibliográfica y conceptual al estudio evolutivo de la documentación*. DM.

Orlandis Rovira, J. (2004). *Historia de la Iglesia*. Rialp.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=230134>

Pensato, R., & Pasti, F. (2007). *Manuale di bibliografia: Redazione e uso dei repertori bibliografici*. Editrice Bibliografica.

Reyes Gómez, F. de los. (2010). *Manual de bibliografía*. Castalia.

Reyna Espinosa, F. R. (2010). Trascendencia de la bibliografía Latinoamericana de la UNAM. *Biblioteca Universitaria*, 13(2), 164–174.

Serrai, A. (2001). *Il cemento della bibliografía*. S. Bonnard.

Shotwell, J. T. (1922). *An introduction to the history of history*. Columbia University Press.

https://openlibrary.org/books/OL6644072M/An_introduction_to_the_history_of_history

Tanselle, G. T. (2009). *Bibliographical analysis: A historical introduction*.
Cambridge University Press.

Treccani (Director). (2016, novembre 10). *La vita di Dante Alighieri*. Treccani.
<https://www.youtube.com/watch?v=DKmPs4STuyY>

Tuzzi, H. (2003). *Gli strumenti del bibliofilo: Variazioni su come leggere cataloghi e bibliografie*. Sylvestre Bonnard.