



# HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

## A PROPÓSITO DE LA CANDOR LUCIS AETERNAE. UNA APROXIMACIÓN ICONOGRÁFICA

José Emilio Burucúa  
Universidad Nacional de San Martín

*A mi amigo salesiano, Iván Ariel Fresia, inspirador de estas notas.  
A José María Poirier, cuyo artículo en Criterio me iluminó para escribir lo que sigue.*

I.-

A pesar de las riadas de bibliografía que llenan anaqueles y anaqueles de bibliotecas en el mundo entero con ediciones anotadas, ilustradas y comentarios de la *Divina Comedia*, la Carta Apostólica *Resplandor de la Luz eterna* que, el 25 de marzo del año 2021, el Papa Francisco I dedicó a Dante en el 700° aniversario de su muerte, ha introducido perspectivas inéditas sobre el sentido cristiano del gran poema. El Pontífice nos señala con sabiduría cuál es, según Alighieri, el motor más inmediato de la acción

humana —el deseo— y cuál su objeto más grande o vasto —la felicidad—, para afirmar enseguida que Dios concurre en nuestra ayuda a la hora de conseguirla, por cuanto es Su misericordia la que ha colocado ese impulso en nuestras almas y nos ha dado la herramienta de la libertad con la que procuramos alcanzarla. Misericordia divina y libertad humana en procura de la felicidad son los grandes temas que recorren la *Comedia*, una felicidad que rápidamente entendemos como la máxima, la absoluta que nos brindan la redención de nuestras faltas y la reconciliación con el Creador.

Si bien estos grandes temas, presentes en la Carta Apostólica, bastan para conmovernos e interpelarnos, quisiera detenerme en una exhortación del Papa que apunta hacia la vida estética: «Animo de manera especial a los artistas para que den voz, rostro y corazón, que otorguen forma, color y sonido a la poesía de Dante, siguiendo la vía de la belleza, que él recorrió magistralmente; y que así se comuniquen las verdades más profundas y se difundan, con los lenguajes propios del arte, mensajes de paz, libertad y fraternidad».

El propósito de estas páginas consiste en descubrir y señalar los pasajes del propio poema de Dante en los que él abre la puerta hacia aquel programa de otorgar «forma, color y sonido» a su poesía, pues la arquitectura, la pintura, la escultura y la música, se hacen presentes durante el viaje de nuestro poeta y sus dos acompañantes, Virgilio y Beatriz, según bien destaca el documento de Francisco I cuando cita la escena de la *Anunciación*, esculpida en la montaña del *Purgatorio* (x, 34-37, 40-45).

## II.-

Hay referencias explícitas a la arquitectura en las cantigas del *Infierno* y del *Purgatorio*. La primera, en el círculo inicial del *Infierno*, se refiere a un «noble castillo» de siete muros concéntricos (IV, 106-107) en cuyo interior se encuentra el prado de «fresca verdura», de «verde esmalte», donde caminan los sabios y justos del mundo antiguo (IV, 118). Aunque el hecho de que esta morada se encuentre en el mismo lugar subterráneo de castigo de los peores pecadores y criminales resulte doloroso y casi incomprensible para Dante, el poeta ha de aceptar esta exclusión de los no bautizados de la contemplación divina pues así lo exige la fuerza salvífica del primer sacramento (IV, 31-50). De todas maneras, las almas de aquellos virtuosos antiguos no sufren tormentos y, hasta cierto punto, se compensa su imposibilidad de ser bendecidos por la luz más alta merced a una luminosidad difusa de colores tenues. Si bien no dicha, sólo ella puede permitir la visión de bellos colores, como el verde, y dar sentido al «lugar abierto, luminoso y alto» desde el cual Dante y Virgilio abarcan con la vista el prado de los «grandes espíritus» (IV, 119). Nuestro poeta se aproxima así a la pintura. Sin embargo, claro está que el «noble castillo» y las delicias de su interior no terminan de ajustarse al gran espacio infernal donde están

inmersos, cosa que señaló Borges en su primer ensayo dantesco y lo llevó a decir que la fortaleza conjugaba lo noble con lo siniestro. Por otra parte, intuimos que algo de castillo ha de recordar, más adelante en la cantiga (canto noveno), el muro de la maldita ciudad de Dite, que encierra los círculos destinados a los peores pecadores, los que fueron más allá de las incontenencias castigadas entre los círculos segundo y quinto ya recorridos por nuestros viajeros, es decir, los violentos contra los otros, contra sí mismos y contra Dios, luego los fraudulentos y, por fin, los traidores. De tal fortaleza horrenda, sólo se nos menciona la puerta infranqueable para los viajeros, que ha de ser abierta por la acción de un Enviado del cielo, seguramente un ángel de la hueste de san Miguel (IX, 88-90).

### III.-

Pero nada se nos dice de esa construcción infernal, muy al contrario de la descripción minuciosa que Dante hace del acceso a la montaña del Purgatorio, a pocos pasos del espléndido «vallecito» del Antepurgatorio, donde nuestro poeta se ha detenido para aludir a los tonos de las flores que lo cubren: «Oro y plata fina, púrpura y blanco, / índigo, madera brillante, serena, / esmeralda fresca en la hora en que se amengua, / expuesto cada uno de estos colores por los de las hierbas y las flores / en aquella hondonada resultaría batido, como de algo mayor es lo menor siempre vencido. / Y no estaba sólo pintada allí la naturaleza, / sino de la suavidad de mil olores / componía ella también un solo [aroma], desconocido e indistinto» (VII, 73-81). Dante no se detiene en su paso de lo visual a lo olfativo sino que se desliza hacia el sentido del oído: «El *Salve Regina* **vi cantar** entonces a las almas / sentadas sobre la verdura y sobre las flores, quienes no parecían moverse de aquel valle» (VII, 82-84). Y toda esta cantiga está atravesada por semejantes transformaciones iridiscentes de un sentido hacia los otros, o bien por combinaciones sensibles tan fusionadas que lo visual y lo audible se convierten el uno en el otro sin que podamos decir cuál es el sentido dominante en cada verso, por ejemplo, en la sublime descripción de la tarde al comienzo del canto VIII (1-18). La despedida del Antepurgatorio culmina, no obstante, con la entonación del himno *Te lucis ante* («Antes de que la luz llegue a su término, / te pedimos, Autor de toda cosa, / que con el bien de tu habitual clemencia / nos prestes tu asistencia y tu custodia»), primero por una de las almas que pide permiso, seguida luego por otras muchas, hasta terminar el himno con los ojos dirigidos hacia las esferas.

Mas de la puerta del Purgatorio tratamos, que Dante divisa y a ella se acerca en el canto IX. Un ángel custodio, munido de una espada, permanece sentado en la abertura, con los pies sobre la piedra del último peldaño de la escalera. El escalón más bajo es de mármol blanco purísimo y simboliza el acto de contrición. Le sigue un escalón gris hecho de pedruscos, pues alude a la confesión oral en la que los pecados y faltas se

desmenuzan hasta sus ínfimos detalles. El último peldaño es de un pórvido macizo y rojo «como la sangre», símbolo de la caridad y el amor en los cuales culmina el sacramento de la penitencia, cuyo emblema es la misma puerta del sitio del inframundo donde los pecadores se redimen de sus pecados, en una suerte de confesión prolongada e intensamente vivida (IX, 94-102). El umbral, que hace las veces de trono del ángel, es de diamante, en representación del poder del sacerdote cristiano para absolver las faltas de los mortales (IX, 103-105). Se abre por fin la gran puerta del Purgatorio. Dante oye el primer sonido ronco de las bisagras y, de inmediato, el canto del *Te Deum laudamus*, como voz que se mezcla con aquel sonido convertido en dulzura auditiva. De nuevo, una visión, la de los escalones y la del ángel que abre los batientes, se vuelca en una experiencia sonora equiparable «al cantar con órgano», «cuando ora sí, ora no se comprenden las palabras» (IX, 144-145) Parece evidente que, en este pasaje, nuestro poeta describe el efecto de la polifonía, en auge desde comienzos del siglo XIII y claramente contrapuesto al del canto monódico, que habían entonado poco antes las almas conducidas por el ángel timonel de la barca, rumbo a la isla bendita en medio del océano meridional de la Tierra donde se yergue la montaña del Purgatorio: «*In exitu Israel de Aegypto*” / cantaban **todos juntos a una voz** / y cuanto sigue, escrito en aquel salmo» (II, 45-48).

De inmediato, las sensaciones inducidas en el poeta al ingresar en la primera cornisa de la montaña donde se purga el pecado de la soberbia regresan al horizonte de lo visible, pues las almas sufrientes y nuestros viajeros están llamados a contemplar ejemplos de humildad, esculpidos en la muralla de mármol blanco de la saliente, con una verosimilitud y grandeza tales «que no sólo Policeto, / sino la propia naturaleza resultaría allí humillada» (X, 32-33). La *Anunciación* es el primer ejemplo tallado en la roca; el ángel «parecía tan veraz» que no se veía como «imagen que calla» sino como si dijera «Ave» en el momento mismo de nuestra observación. Allí mismo, se despliega el *Traslado del Arca santa*, episodio narrado en *Samuel II*, 6: 12-23. El carro se mostraba rodeado por siete coros que «a mis dos sentidos [el de la vista y el oído, según Dante] hacían decir uno un “No”, el otro “Sí, canta”» (X, 58-60). De nuevo, el deslizamiento sensible se duplica respecto del humo del incienso tal cual ha sido representado, de modo que «los ojos y la nariz / al sí y al no se pliegan en mutuo desacuerdo» (X, 61-63). Termina la serie de relieves el consagrado a la magnanimidad de *Trajano ante el ruego de la viuda*, un relato de Dion Casio que cristianizó el Papa San Gregorio. Dante desenvuelve la conversación que mantienen el emperador y la suplicante hasta el momento en que Trajano hace detener a su ejército y satisface el humilde pedido de la viuda. Las frases de ambos pueden ser oídas porque el relieve es, sin duda, obra del mismo Dios: «Aquel que jamás ha visto cosa nueva / produjo este **hablar visible**, / nuevo para nosotros, pues aquí nada igual se encuentra» (X, 94-96). El pasaje inter-sensorial se ha hecho sensación inextricablemente dual.

Uno de los momentos musicales más altos y puramente sonoros del *Purgatorio* se alcanza en el canto XX, situado en la cornisa de los avaros y los pródigos. Es, paradójicamente, el ruido de un terremoto, seguido del «grito» sublime que lanzan todos los espíritus habitantes de la montaña, cuando alguno de ellos se ve liberado por completo del pecado y asciende al cielo: «Luego comenzó por todas partes un grito / tal, que el maestro giró hacia mí / diciendo: “No temas, mientras yo te guíe”. “*Gloria in excelsis Deo*” todos / decían, según comprendí de cerca / apenas pude escuchar el grito» (XX, 133-138). Las oscilaciones entre canto y visión cromática regresan cada vez más sublimadas, merced a su sesgo alegórico, en el pasaje de Dante a través del Paraíso terrestre donde encuentra primero a Matilde, una bella y misteriosa joven que lo encanta con su canto y su andar, mientras recoge las flores espontáneamente nacidas en aquella floresta. «Se volvió hacia mí, por encima de las florecillas / rojas y amarillas, del mismo modo en que lo hace / una virgen al hacer uso de sus ojos honestos; / e hizo que mis ruegos se satisficieran, / acercándose a mí, de manera tal que el dulce sonido / me llegase junto a sus pensamientos» (XXVIII, 55-60). Mientras teje guirnaldas de flores con sus manos, Matilde ríe y quizá, según ella misma dice, por el hecho de reír levanta alguna sospecha en el ánimo del poeta, «pero luz os proporciona el salmo *Delectasti*, / que puede disipar la niebla de vuestro intelecto» (XXVIII, 80-81). Se trata del salmo xcii, 5-6: «Pues con tus hechos, oh Señor, me regocijas, ante las obras de tus manos exclamo: “¡Qué grandes son tus obras, Dios, qué hondos tus pensamientos!”». Matilde está contagiada de la alegría divina que se manifiesta en las bellezas de la naturaleza. El canto de cien ángeles, que entonan el evangélico *Benedictus qui venis* y, mientras lanzan flores a su alrededor, cantan un verso del canto vi de la *Eneida*, *Manibus, oh, date lilia plenis!* [«Dadme lirios a manos llenas», ¡vaya homenaje que Dante tributa a Virgilio al equiparar su cita y el pasaje de San Mateo (21: 9)!], anuncia el arribo del día con sus colores y el disco solar visible gracias a que la bruma atenúa su resplandor: «Vi ya, al comenzar el día, / la parte oriental rosada por completo, / y el otro cielo (del oeste) adornado de serenidad muy bella; / y vi nacer la faz del sol ensombrecida, / pues, gracias a los vapores que la atemperaban, / el ojo podía mantener en él largamente su mirada» (XXX, 22-27). Se produce entonces la manifestación de Beatriz en el Paraíso terrestre, vestida con tres colores: «cubierta de un velo blanco, ceñida de olivo, / se me apareció una mujer, bajo un manto verde / y vestida de color de llama viva» (XXX, 31-33). El blanco es el color de la fe, el rojo de la caridad y el verde de la esperanza.

#### IV.-

La cantiga del *Paraíso* bien podría considerarse un texto en díptico. Su primer ala, dedicada a la poetización de la teología; la segunda, a la descripción sensible (estética, *i.e.*, hecha mediante el *ut pictura et musica*,

*poesis*) del bien, la belleza y la mente cristiana. En esta ala, la unión casi inescindible de pintura y música llega a sus manifestaciones más logradas. En el cielo de Venus, por ejemplo, el poeta distingue, dentro del astro, las luces más pequeñas de las almas que habitan la esfera según un nuevo símil que funde los datos sensibles: «como en la llama se ve la chispa, / y como en la voz otra voz se discierne, / cuando la una está quieta y la otra se aparta y ríe» (VIII, 16-18), con lo cual resultan equivalentes las distinciones y modulaciones del color, por un lado, y las combinaciones armónicas de la polifonía, por el otro. En el cielo del Sol, las almas que lo habitan forman una corona de luces y voces, de tal suerte que suena «el canto de aquellas luces», una maravilla, uno de esos gozos queridos y bellos que sólo en el Paraíso celeste existen (X, 71-73). Y hay, en el canto XII, la única referencia a un elemento básico del vocabulario arquitectónico: el arco, que Dante utiliza a la hora de describir los arcoíris dobles como metáfora de los coros beatíficos en la esfera solar. Una auténtica *mise en abyme* se produce aquí, por cuanto la duplicación del arco de colores, generados al atravesar la luz una «tierna nube» [*archi e paralleli e concolori*] (XII, 11), replica la duplicación sonora del fenómeno del eco: «al nacer del de adentro el de afuera, / como el hablar de la que vaga (la ninfa Eco) / y a quien consumió el amor igual que el sol hace con los vapores» (XII, 13-15). Así se consuma, una vez más, la oscilación entre lo visible y lo audible que sintetiza la belleza y, en el mismo canto, produce la música vocal de los santos de la esfera, «que tanto vence a nuestras musas / cuanto a nuestras sirenas (las de la tierra) en aquellas dulces tubas, / lo mismo que el primer esplendor (el rayo directo) vence al que se refleja». Lo mítico de la música se articula de tal modo con la ciencia de la óptica. En los cielos superiores, y aun en el cristalino del Primer Móvil, se reitera la fórmula expresiva de la simbiosis ojo-oido bajo las vestes habituales y algunas nuevas. En la esfera de Júpiter, canto XX, el Águila simbólica del Imperio calla para que las almas que la dibujan y pintan en el cielo reaviven su luz y entonen su canto: «y entonces todas aquellas luces vivas, / se hicieron más intensas y comenzaron cantos / finalmente lábiles y caducos para mi memoria» (XX, 10-12). Dante no deja de subrayar la debilidad, la insuficiencia de sus facultades y virtudes en el momento de recordar o transmitir lo vivido en la contemplación del Paraíso.

En una suerte de simetría respecto del grito colectivo, lanzado por las almas del Purgatorio para celebrar el paso de un redimido al cielo (*Purgatorio*, XX, 133-138), también en las alturas de la esfera de Saturno una corona de almas beatas grita «con tan elevado sonido, / que a nada podría en la tierra asemejarse, / y si no entendí [lo que decía], lo mismo me venció su tono» (*Paraíso*, XXI, 140-142). Beatriz explica al poeta que se trata de una manifestación de la «venganza» celeste contra los «pastores modernos», quienes traicionaron el mensaje cristiano (XXII, 14-15). Claro está, el episodio culminante de la unión de luz y sonidos armoniosos ocurre en la asamblea de los ángeles, serafines, que pueblan el cielo del Primer Móvil, en una polifonía desparramada en varias voces para unificarse en el Punto

luminoso y absoluto que es Dios: «Yo sentía el *Hosanna* dirigirse de coro en coro / al punto fijo que allí los mantiene, / que siempre los unirá y en el que estuvieron siempre» (XXVIII, 94-96). ¿Cómo imaginar y representar la luz, los colores y los sonidos perpetuos, cambiantes y por fin siempre los mismos, que forman la belleza de lo eterno?

V.-

La música real tendió a eludir las redes polifónicas sugeridas en el *Purgatorio* y el *Paraíso* hasta el siglo XIX. Aún así, Franz Liszt se inspiró en el *Infierno* y en el *Purgatorio* y se detuvo ante las dificultades implícitas en cualquier referencia a los coros angélicos del *Paraíso*, cuando compuso la *Dante Symphonie. Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*, dedicada a su yerno Richard Wagner en 1857. Siete años más tarde, Giovanni Pacini estrenó su *Sinfonía Dante en re menor*, cuyo tercer movimiento fue dedicado al *Paraíso*. En 1913, el dinamarqués Paul August von Klenau escribió una *Dante Symphonie*, la n° 4, con pasajes polifónicos alusivos a los coros del *Purgatorio* y el *Paraíso*. Es probable que la obra, ligada al *Paraíso* y más lograda en el siglo XIX, haya sido la *Invocación a la Virgen* de los *Cuatro fragmentos sacros* que Verdi escribió en 1890. A partir del texto de la plegaria de san Bernardo, dirigida a María, «Virgen madre, hija de tu Hijo, / la más humilde y más alta criatura», el gran operista creó un coro femenino a cuatro voces. Mucho antes de estas apropiaciones románticas que, salvo la última citada, suscitan poco entusiasmo, la música renacentista nunca se ocupó de las masas corales dantescas a pesar de la centralidad que en ella tuvieron el contrapunto y la polifonía vocales e instrumentales. Decididamente, los músicos de los siglos XV y XVI las rehuyeron para concentrarse en los versos 22 a 30 del canto III del *Infierno*, donde Dante, apenas entrado en la «ciudad doliente», enumera los sonidos desgarradores que cruzan el aire enrarecido y envenenado del Averno:

Aquí suspiros, llantos y fuertes lamentos / resonaban a través del aire sin estrellas, / que desde un comienzo me hizo lagrimear. / Varias lenguas, horribles formas del habla, / palabras de dolor, acentos de ira, / voces altas y débiles, junto a sonidos de manos, / producían un tumulto, siempre presente / en aquel aire denso y sin tiempo, / como la arena cuando un torbellino la eleva y difunde. (*Infierno*, III, 22-30)

Por lo menos seis madrigalistas del siglo XVI pusieron música y canto a esos versos: Giulio Rinaldi, Giovanni Battista Mosto, Domenico Micheli, Pietro Vinci, Francesco Soriano y Luzzasco Luzzaschi, quien produjo en 1576 tal vez el más expresivo de todos los madrigales, a cinco voces «no acompañadas». Polifonía pura, más destinada a presentar una multitud desacomodada y desgarradora de líneas vocales, antes que una armonía múltiple y reconciliada en la consonancia final.

## VI.-

A decir verdad, fueron la pintura y el dibujo del siglo XV las prácticas artísticas que establecieron el diálogo estético más intenso con la poesía de la *Commedia*. Los mayores ejemplos tal vez sean:

1) La tabla de Domenico di Michelino (fig. 1), realizada en 1465, donde se ve la puerta fortificada del Infierno como si el pintor se hubiera adelantado a la opinión de Borges sobre lo siniestro del «noble castillo» del Limbo, y también la puerta del Purgatorio custodiada por el ángel sentado encima de los tres escalones de colores diferentes.

2) Los dibujos de Sandro Botticelli para cada canto del poema, trazados alrededor de 1485, donde fueron representados: el recinto laberíntico del Limbo en la gran escena de la topografía infernal (fig. 2); el perfil de las murallas de Dite en la ilustración correspondiente al canto VIII del *Infierno* (fig. 3);<sup>1</sup> la puerta del Purgatorio y su ángel portero en el dibujo para el canto IX del *Purgatorio* (fig. 4); los relieves en el flanco marmóreo de la montaña del *Purgatorio*, que figuran las escenas de la Anunciación, el Transporte del Arca de la Alianza y la humildad de Trajano, relatadas en el canto X (fig. 5); la aparición de Matilde en el Paraíso terrestre, desplegada en el canto XXVIII del *Purgatorio* (fig. 6); seguida por la escena de la aparición de Beatriz en el carro triunfal tirado por el grifo, tal cual se describe en el canto XXX (fig. 7); el descubrimiento de las chispas de las almas en el cielo de Venus, narrado en el canto VIII del *Paraíso* (fig. 8); y el gran coro de ángeles cuyas miradas y cantos se dirigen hacia el Punto inmóvil, señalado por Beatriz en el canto XXVIII del *Paraíso* (fig. 9).

3) Las miniaturas deslumbrantes del Manuscrito Yates Thompson 36 de la *Divina Comedia* que ilustran los cantos del *Purgatorio* (1444-1450), se atribuyen a Priamo della Quercia. En casi todas, los ángeles custodios de cada cornisa de la montaña tienen sus alas y sus túnicas de puro color verde de la esperanza (fig. 10); sólo se reemplaza ese tono por el rojo de la caridad cuando Dante ingresa en el Paraíso terrestre y aguarda la llegada de Beatriz (fig. 11). Pero son las miniaturas del *Paraíso*, obra del sienés Giovanni di Paolo (c. 1450), las que mayor fascinación producen, debido a la modulación y saturación de los azules en los fondos celestes virados hacia el ultramar oscuro y profundo a medida que nos acercamos al Empíreo, debido a los colores del agua, al efecto de ligereza de los cuerpos de Dante, Beatriz y las figuras de los beatos, a la perspectiva aérea de los

---

<sup>1</sup> Obsérvese que las siete murallas del Limbo tienen siete puertas y torres airoas, como las del Palazzo Vecchio de Florencia, símbolo de la justicia del poder comunal, *vs.* la puerta fortificada para la violencia de la guerra en el castillo de la maldita ciudad de Dite.

paisajes que enmarcan los relatos de los héroes o santos principales, a los desnudos que componen los coros y las alegorías, a las irradiaciones de oro de los cielos, a las imágenes últimas de la Rosa Celestial y de la Virgen (fig. 12, 13 y 14).<sup>2</sup>

Los artistas convocados por el Papa Francisco tienen un campo poblado de ejemplos, de metas por alcanzar y superar. Por ejemplo, las mimesis sonoras de los madrigales *Quivi sospiri*, la monumentalidad del fresco de Michelino, la fluidez de la línea con que Botticelli dibujó cuerpos humanos y sugirió atmósferas terrenales, infra o supramundanas, el cromatismo vibrante y sublime del Paraíso según Giovanni di Paolo.

---

*Nota bene:*

La editorial Colihue de Buenos Aires, dentro de su colección magnífica de Clásicos, ha publicado la traducción de la *Divina Comedia* a cargo de Claudia Fernández Speier. Se trata de una de las empresas del género mejor cumplidas en este siglo. De ella ha dicho, con justicia y sabiduría filológica, Alejandro Patat en el suplemento *Ideas* del diario *La Nación* (11 de septiembre de 2021) que su obra de traducción se inscribe en el regreso a la espiritualidad dantesca, pregonado por la especialista italiana Anna Maria Chiavacci Leonardi en 1991: «expresión melancólica de una visión del mundo muriente, la que creía que la dimensión cristiana del hombre era capaz de elevarlo hasta llegar a contemplar, como Dante en su última visión enceguedora, la infinita verdad de Dios» (Patat). Se me ocurre pensar que la convergencia de misericordia, libertad y felicidad, tanto humanas cuanto divinas, planteada por Francisco I en su *Carta* sobre la obra de Dante, nos brinda la oportunidad para convertir la *Commedia* en el epítome de la vida renaciente de un cristianismo rejuvenecido. *Incipit vita nova*. Tal vez.

*Nota bene:*

No me llegó a tiempo la versión de Fernández Speier para tomar de ella las citas dantescas de este pequeño trabajo. He conservado mis propias traducciones, pero alcancé a corregirlas a partir del cotejo con el trabajo gigantesco de Claudia. Muchas gracias.

---

<sup>2</sup> John Pope-Hennessy dedicó a este grupo supremamente inspirado el libro *Paradiso: The Illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo*, Londres: Thames and Hudson (1993).

## Imágenes



Figura 1 y *détalle*

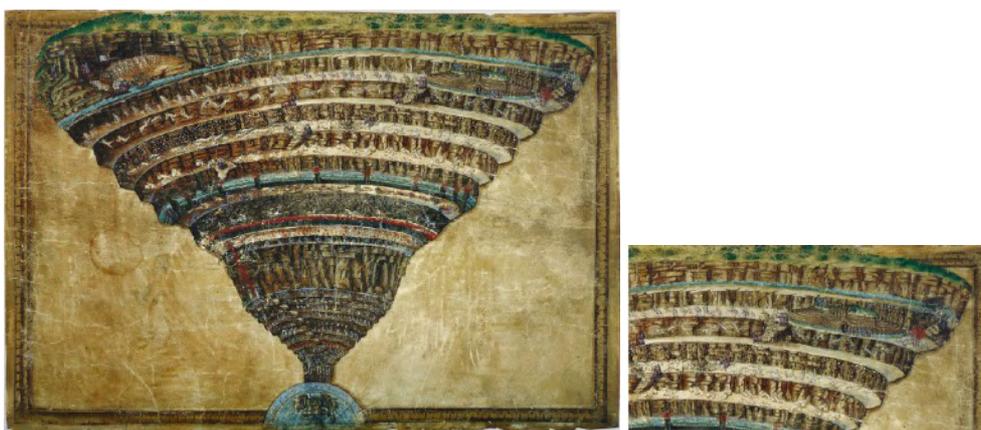


Figura 2 y *détalle*

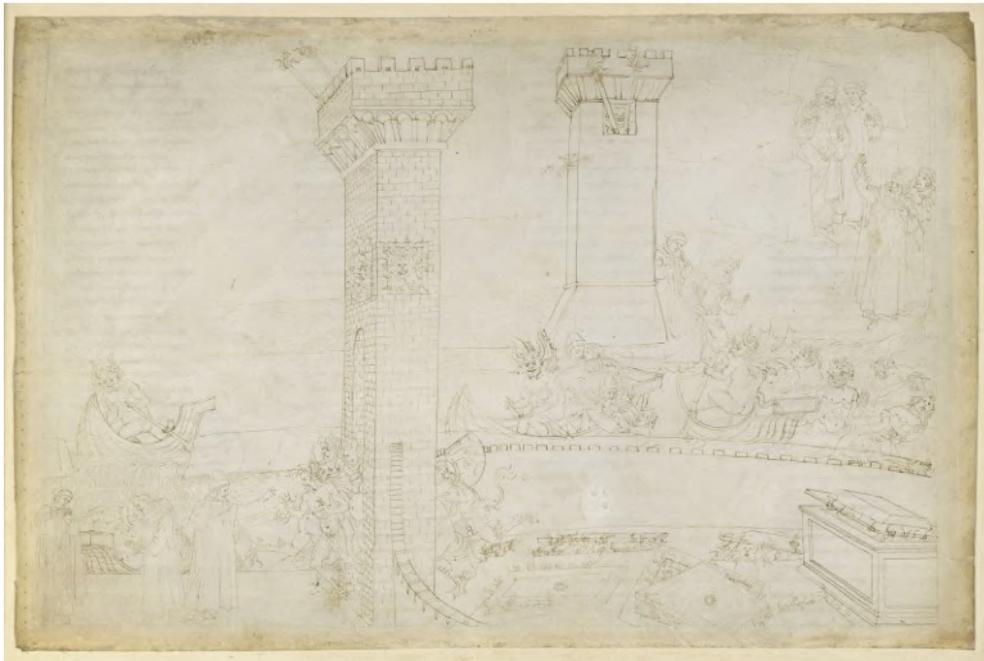


Figura 3

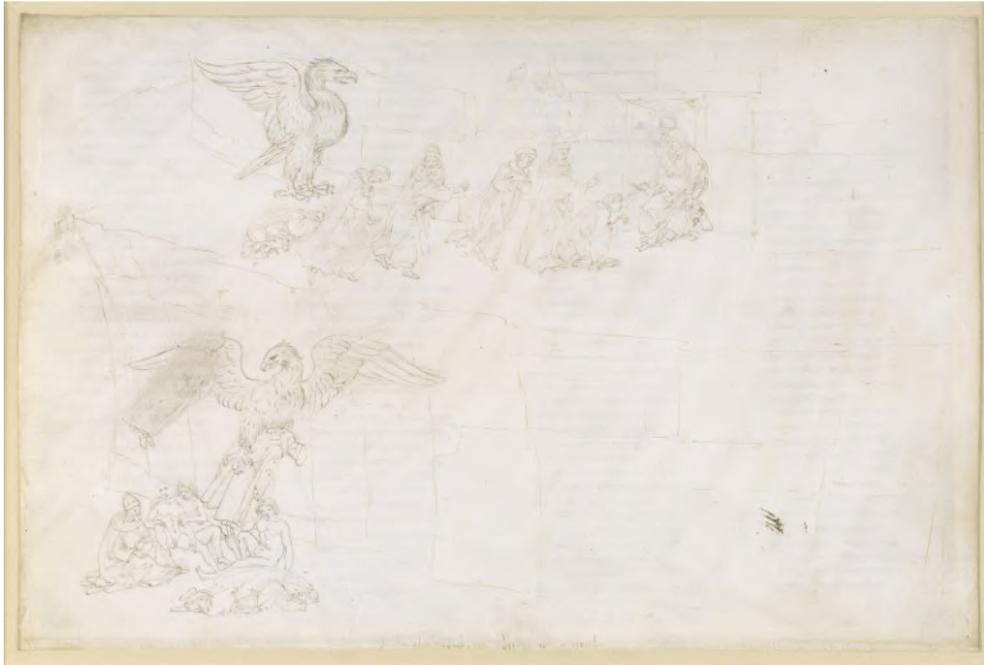


Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7

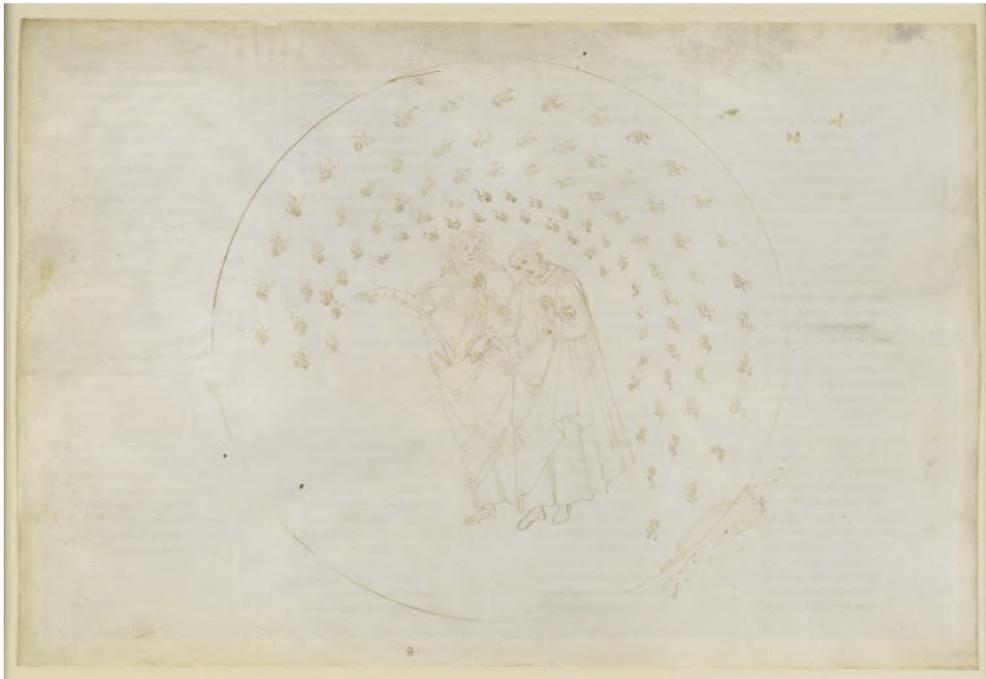


Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14

## Bibliografía

- Alighieri, Dante. *Divina comedia*. Trad. Claudia Fernández Speier. 3 Vol. Buenos Aires: Colihue, 2021.
- \_\_\_ ; *La Divina Commedia*. Comentada por Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milán: Mondadori, 1991.
- Borges, Jorge Luis. *Nueve ensayos dantescos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2018.
- Papa Francisco. *Resplandor de la luz eterna. Reflexiones sobre Dante y su obra un mensaje de esperanza y paz. Candor Lucis aeternae. Carta Apostólica en el VII Centenario de la muerte de Dante Alighieri*. Buenos Aires: Paulinas, 2021.
- Patat, Alejandro. «Lecturas: Por qué tantos siglos después seguimos leyendo a Dante». Suplemento *Ideas* del diario *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/ideas/lecturas-por-que-tantos-siglos-despues-seguimos-leyendo-a-dante-nid11092021/> (11/09/21).

## Índice de las ilustraciones

*Figura 1.* Domenico di Michelino. *Dante y su Poema*. 1465. Fresco. Duomo de Florencia.

*Figura 2.* Sandro Botticelli. *El abismo infernal según Dante*. Ca. 1480/1490. Punta de plata sobre pergamino, completados con pluma y tinta y coloreados con ténpera. Biblioteca Apostólica Vaticana.

*Figura 3.* Sandro Botticelli. *La Divina Commedia, Inferno VIII. Virgilio y Dante en el Quinto Círculo del Infierno: los irascibles en la laguna Estigia; A las puertas de la ciudad de Dite*. Ca. 1481/1488. Dibujo sobre vellum (pergamino de piel de siervo) con punta de metal, y tinta marrón con plumilla y pincel. Kupferstichkabinett, Berlín.

*Figura 4.* Sandro Botticelli. *La Divina Commedia, Purgatorio IX. Frente al Purgatorio: zona central y terraza del portal: El sueño de Dante*. Ca. 1481/1488. Dibujo sobre vellum con punta de metal, y tinta marrón con plumilla y pincel. Kupferstichkabinett, Berlín.

*Figura 5.* Sandro Botticelli. *La Divina Commedia, Purgatorio X. Primer anillo del Purgatorio: los relieves de mármol; penitencia de los orgullosos*. Ca. 1488/1492. Dibujo sobre vellum con punta de metal, y tinta marrón con plumilla y pincel. Kupferstichkabinett, Berlín.

*Figura 6.* Sandro Botticelli. *La Divina Comedia, Purgatorio XXVIII. El paraíso terrenal: Dante y Matilde en el río Lethe*. Ca. 1488/1492. Dibujo sobre vellum

con punta de metal, y tinta marrón con plumilla y pincel. Kupferstichkabinett, Berlín.

*Figura 7.* Sandro Botticelli. *La Divina Comedia, Purgatorio XXX. El paraíso terrenal: Beatriz en el carro triunfal.* Ca. 1488/1492. Dibujo sobre vellum con punta de metal, y tinta marrón con plumilla y pincel. Kupferstichkabinett, Berlín.

*Figura 8.* Sandro Botticelli. *La Divina Comedia, Paraíso VIII. Tercera Esfera Planetaria (Cielo de Venus): Los espíritus amantes.* Ca. 1488/1492. Dibujo sobre vellum con punta de metal, y tinta marrón con plumilla y pincel. Kupferstichkabinett, Berlín.

*Figura 9.* Sandro Botticelli. *La Divina Comedia, Paraíso XXVIII. Novena esfera (Cielo cristalino o Primum Mobile).* Ca. 1488/1492. Dibujo sobre vellum con punta de metal, y tinta marrón con plumilla y pincel. Kupferstichkabinett, Berlín.

*Figura 10.* Priamo della Quercia. *Purgatorio, canto IX-X. Puerta del purgatorio.* 1444-1450. Manuscrito Yates Thompson 36, folio 84. British Library, Londres.

*Figura 11.* Priamo della Quercia. *Purgatorio, canto XXVIII. Paraíso terrestre.* 1444-1450. Manuscrito Yates Thompson 36, folio 116v. British Library, Londres.

*Figura 12.* Giovanni di Paolo. *Paraíso XVIII, Cielo de Júpiter.* 1450. Manuscrito Yates Thompson 36, f. 161, British Library, Londres.

*Figura 13.* Giovanni di Paolo. *Paraíso XXXIII, La luz, 82-93.* 1450. Manuscrito Yates Thompson 36, f. 179, British Library, Londres.

*Figura 14.* Giovanni di Paolo. *Paraíso XXXIII, Visión, 94-96.* 1450. Manuscrito Yates Thompson 36, f. 190, British Library, Londres.

**Referencia electrónica** | Burucúa, José Emilio. «A propósito de la *Candor lucis aeternae*. Una aproximación iconográfica». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*. 5 (2022): 12-30. <https://www.hyperborealabtis.org/es/paper/proposito-de-la-candor-lucis-aeternae-271>  
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.7019947>