

LIBROS DE TEXTO PARA ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

# Héroes medievales en espejo

## Personajes históricos y literarios de la Edad Media



*Lidia Raquel MIRANDA*  
(Editora)



[2018] LIBROS DE TEXTO PARA ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

# Héroes medievales en espejo

Personajes históricos y literarios de  
la Edad Media

*Lidia Raquel Miranda*  
(Editora)

Miranda, Raquel

Héroes medievales en espejo : personajes históricos y literarios de la Edad Media / Raquel Miranda. - 1a edición para el alumno - Santa Rosa : Universidad Nacional de La Pampa, 2018. 206 p. ; 18 x 25 cm. - (Libros de texto para estudiantes universitarios)

ISBN 978-950-863-333-0

1. Literatura Española. I. Título.  
CDD 860

## LIBROS DE TEXTO PARA ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

**Héroes medievales en espejo. Personajes históricos y literarios de la Edad Media**  
*Lidia Raquel Miranda (Editora)*

Mayo de 2018, Santa Rosa, La Pampa

Edición: Lidia Raquel Miranda

Diseño y Maquetado: DCV Gabriela Hernández (Dpto. de Diseño-UNLPam)

Impreso en Argentina  
ISBN 978-950-863-333-0

© Cumplido con lo que marca la ley 11.723

*La reproducción total o parcial de esta publicación, no autorizada por los editores, viola los derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente autorizada.*

EdUNLPam - Año 2018  
Cnel. Gil 353 PB - CP L6300DUG  
SANTA ROSA - La Pampa - Argentina

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PAMPA**

Rector: Sergio Aldo Baudino

Vicerrector: Hugo Alfredo Alfonso

**EdUNLPam**

Presidente: Ana María T. Rodríguez

Director de Editorial: Rodolfo Rodríguez

**Consejo Editor de EdUNLPam**

Pedro Molinero

María Esther Folco

María Silvia Di Liscia

Maria Estela Torroba / Liliana Campagno

Celia Rabortnikof

Edith Alvarellos / Yamila Magiorano

Paula Laguarda / Marisa Elizalde

Graciela Visconti

Mónica Boeris / Ricardo Tosso

Griselda Cistac / Raúl Álvarez



# Índice

Introducción .....	11
	Lidia Raquel Miranda

## Capítulo I

### Héroes y tumbas. Reflexiones en torno de los personajes referenciales

Lidia Raquel Miranda

1. Guía de lectura .....	19
2. Referente, significado y sentido .....	21
3. La naturaleza de los nombres propios.....	24
4. Índice, símbolo, imagen.....	28
5. Referencia y ficción.....	31
6. Última consideración .....	33
7. Referencias bibliográficas.....	34
8. Propuestas de trabajo .....	36

## Capítulo II

### El rey Arturo, entre la historia y la leyenda

David Rodríguez Chaves

1. Justificación .....	39
2. Las fuentes históricas sobre el rey Arturo .....	43
3. Hipótesis sobre la naturaleza histórica o ficcional del rey Arturo.....	47
4. La literatura artúrica y su influencia en Europa .....	49

5. Breves apuntes sobre Chrétien de Troyes .....	51
6. La leyenda artúrica en <i>Sir Gawain y el Caballero Verde</i> ....	54
7. Comentarios finales.....	62
8. Referencias bibliográficas .....	63
9. Propuestas de trabajo.....	64

### Capítulo III

#### Carlomagno, entre el pasado carolingio y el presente feudal

Lidia Raquel Miranda

1. Vanguardia .....	67
2. Carlomagno (ca. 742-814) .....	68
3. La era de Carlomagno .....	70
4. El renacimiento carolingio.....	74
5. La épica y las figuras históricas.....	76
6. Carlomagno en <i>La Canción de Rolando</i> .....	78
7. Retaguardia .....	84
8. Referencias bibliográficas .....	84
9. Propuestas de trabajo.....	86

### Capítulo IV

#### Historias de un desterrado, Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador

Lidia Raquel Miranda

1. Presentación.....	89
2. En busca del Cid histórico .....	89
3. Un rey para un vasallo .....	92
4. La ruta del Cid .....	95
5. Textos que consagraron la figura del Cid .....	98
6. El manuscrito del <i>Poema de Mio Cid</i> y sus ediciones críticas	99



7. La épica española y el <i>Poema de Mio Cid</i> .....	102
8. El Cid literario, un vasallo ideal .....	107
9. Referencias bibliográficas.....	113
10. Propuestas de trabajo .....	116

## Capítulo V

### Santa Oria emilianense, virgen siempre preciosa

Lidia Raquel Miranda

1. Elección.....	123
2. Santa Oria, una santa local .....	123
3. El emparedamiento como modalidad de vida espiritual.....	126
4. Gonzalo de Berceo y su obra: el <i>Poema de Santa Oria</i> .....	127
5. La imagen de Santa Oria como personaje hagiográfico.....	132
6. Cuerpo y santidad .....	139
7. Relato y memoria .....	146
8. Referencias bibliográficas.....	147
9. Propuestas de trabajo .....	149

## Capítulo VI

### El infierno tan temido: personajes históricos en *La Divina Comedia*

Lidia Raquel Miranda

1. Primer círculo.....	153
2. Dante Alighieri (1265-1321).....	154
3. Cosmogonía y cartografía de <i>La Divina Comedia</i> .....	156
4. <i>La Divina Comedia</i> en Buenos Aires .....	162
5. Las condenas en el “Infierno” de Dante .....	165
6. El infierno de los enamorados .....	168
7. Último círculo.....	172

8.Referencias bibliográficas .....	173
9.Propuestas de trabajo.....	174

## Capítulo VII

### Galería de encumbrados en *El Conde Lucanor*

Lidia Raquel Miranda

1.Presentación.....	177
2.El autor y su obra .....	178
3. <i>El Conde Lucanor</i> , la gran metáfora .....	180
4.El arte de contar historias.....	186
5.Los personajes referenciales .....	187
6.Cierre .....	199
7.Referencias bibliográficas .....	200
8.Propuestas de trabajo.....	201

# CAPÍTULO VI

## El infierno tan temido: personajes históricos en *La Divina Comedia*

Lidia Raquel Miranda



## CAPÍTULO VI

### El infierno tan temido: personajes históricos en *La Divina Comedia*

Lidia Raquel Miranda

#### 1. Primer círculo

El primer canto del “Infierno” sirve de introducción a *La Divina Comedia* entera porque contiene, en síntesis, todo el significado alegórico del poema y todos los elementos del drama que se desarrollará en los cantos sucesivos. No debe extrañar, entonces, la impronta que, en las postrimerías de la Edad Media, dejó en el imaginario colectivo la primera parte de la magna obra, por más que luego aparecieran los cantos del “Purgatorio” y del “Paraíso”, lugar este último en el que Beatriz, símbolo del amor, compensa con su dulzura el penoso tránsito del poeta a través de las distintas miserias humanas.

Sin embargo, eso no debe hacernos pensar que Dante compuso la trama de una alegoría vacía de historia real: todo lo contrario. Así como Beatriz Portinari, de quien el poeta se enamoró perdidamente en la adolescencia, lo espera en el “Paraíso”, en los círculos del “Infierno” se retuercen numerosos pecadores que son referenciales, procedentes tanto del pasado como de la época contemporánea al poeta. Pero pese a que son confinados a un espacio de castigo eterno y riguroso, estos héroes literarios son rescatados poéticamente a través de la redención, si no de los pecados, sí del olvido, pena mayor que se purga gracias a la eternidad que les confiere la pluma del maestro florentino

Atendiendo a los alcances de nuestro libro, nos ocuparemos en este capítulo de algunos de esos pecadores en las páginas que siguen, conscientes de que un estudio exhaustivo de *La Divina Comedia* requeriría también una aproximación a otros personajes, como los bíblicos y los mitológicos, que la obra presenta en su extensa galería, tarea que queda pendiente para una futura entrega.

## 2. Dante Alighieri (1265-1321)

Dante puede ser considerado sin esfuerzo un emblema y una personificación del Medioevo que excede la figura de mero juez de los pecados humanos, como muchas veces se lo ha presentado. Del estudio de sus textos surgen las múltiples imágenes que permiten definirlo: “niño curioso y enamorado, adolescente estudioso y soñador, amigo sensible, listo para la admiración o el sarcasmo, hombre de lo sublime y del *eros*, ciudadano involucrado en la política más audaz, teórico que trazó los caminos hacia la utopía social, poeta inspirado, condenado intratable y orgulloso” (Risset, 2013: 283). En efecto, así como la Edad Media fue vasta y cambiante, el poeta nacido en Florencia vivió durante una de las mayores crisis de las instituciones religiosas y civiles, período de incesantes transformaciones que impactó también en su identidad. En ese sentido, su obra es un espejo visible de los cambios que experimentaba el mundo medieval en siglo XIV, como documenta Le Goff (1989) en su texto *El nacimiento del Purgatorio*<sup>1</sup>.

Dante estudió en Florencia y Bolonia, y fue haciéndose paso a paso más presente en la vida de la República florentina. En 1289 participó de las batallas de Florencia contra Arezzo y Pisa. En 1295, a los 30 años de edad, se comprometió resueltamente con la vida política de Florencia con su adhesión al partido de los güelfos blancos<sup>2</sup>. Su vida pública fue escasa pero intensa: formó parte de diversos consejos, fue prior en 1300 y embajador ante Bonifacio VIII en 1301, en misión para evitar su dominio sobre Toscana. Pero cuando los güelfos negros regresaron al poder en 1302, Dante fue desterrado y condenado a muerte. Vivió el resto de vida en el exilio, pues no aceptó postrarse ante los jueces para volver a Florencia.

---

<sup>1</sup> En dicho texto, el historiador francés explora el largo y complejo surgimiento de este reino intermedio entre el cielo y el infierno, al cual la invención poética de Dante dio consistencia al aprovechar todas las posibilidades simbólicas de la innovación, el paso de la estructura binaria a la ternaria y la oposición entre la condena pasiva y la salvación lograda por el individuo.

<sup>2</sup> Partidarios del poder terrenal de la Iglesia.



Busto de Dante Alighieri que se exhibe en el Palacio Barolo de Buenos Aires (Argentina).

Foto: L. R. Miranda, 2017

En el *Tratado de la lengua vulgar (De vulgari eloquentia)* teorizó sobre la necesidad de escribir en lengua vulgar, tarea que él mismo emprendió al componer el largo poema titulado la *Comedia*. Así, al estandarizar la lengua y ligarla al poema, logró transmitir a la lengua vernácula las nociones lingüísticas que la tradición había forjado para el latín, lo que significó una influencia fundamental en el nacimiento de la lengua italiana como idioma nacional.

El proyecto de la *Comedia* era monumental: político, religioso, estético y hasta profético. Según Risset (2013), su ambición era escribir e interpretar la voz de Dios. Pero no por ello sacrificó la dimensión política de la obra. Por el contrario, este aspecto fue central desde el primer canto del “Infierno”, en el que el misterioso personaje del Lebrél (*Il Veltro*) es presentado como el que salvará a Italia y restablecerá el orden y la paz en la tierra, representando la aspiración de monarquía universal<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Dante describió dicho anhelo en un texto audaz para su época, *De la monarquía*, que trataba no solo de un sueño, sino de un principio político preciso: la separación de los poderes.

Detalle de la escultura del poeta en el Monumento a Dante Alighieri realizado en mármol que se encuentra en el Parque Sarmiento de la ciudad de Córdoba (Argentina).

La obra, realizada por Francisco Petroni, fue ofrendada por la colectividad italiana e inaugurada el 20 de abril de 1930.

En junio de 2013, se realizó su restauración y puesta en valor en reconocimiento al 150° aniversario *dell'Unità d'Italia*.



Foto: L. R. Miranda, 2016

El fenómeno artístico de la obra dantesca no ha cesado nunca de asombrar a los lectores de todos los tiempos, por sus vínculos con la Antigüedad—no olvidemos que Virgilio, Ovidio, Homero y Aristóteles son figuras familiares y relevantes en sus páginas— y por su amor al saber y la dignidad humana que los humanistas reconocieron en su poeta.

En la ciudad de Lorenzo de Médici y Marsilio Ficino se desarrolló un verdadero culto a Dante. Leonardo da Vinci leía y comentaba la *Comedia* en la plaza de la Santa Cruz, Miguel Ángel formó el proyecto de la sepultura del poeta al que Florencia otorgaba su perdón y Botticelli pasó 10 años en completa soledad ilustrando uno por uno los 100 cantos del poema. Lo que también configura la dimensión humana de Dante es la figura de Ulises, la más enigmática de la *Comedia*. (Risset, 2013: 287)

### **3. Cosmogonía y cartografía de *La Divina Comedia***

Como enfatiza Delumeau (2005), *La Divina Comedia*, compuesta a principios del siglo XIV, es la más hermosa de las síntesis medievales que conjuga “la cosmografía tradicional con la teología cristiana, el cielo de Aristóteles con la jerarquía de Pseudo Dionisio, el elogio a la esfera con la insistencia de la luz paradisíaca” (Delumeau, 2005: 85).



En el “Paraíso”, las esferas celestes son las que le dan acceso al más allá al viajero quien, a medida que se eleva en el universo celestial, comprueba que una física divina sustituye las leyes del mundo sublunar: todo, incluido el éxtasis en Dios, es solo luz e imágenes de luz, de transparencia, de encandiladora claridad.

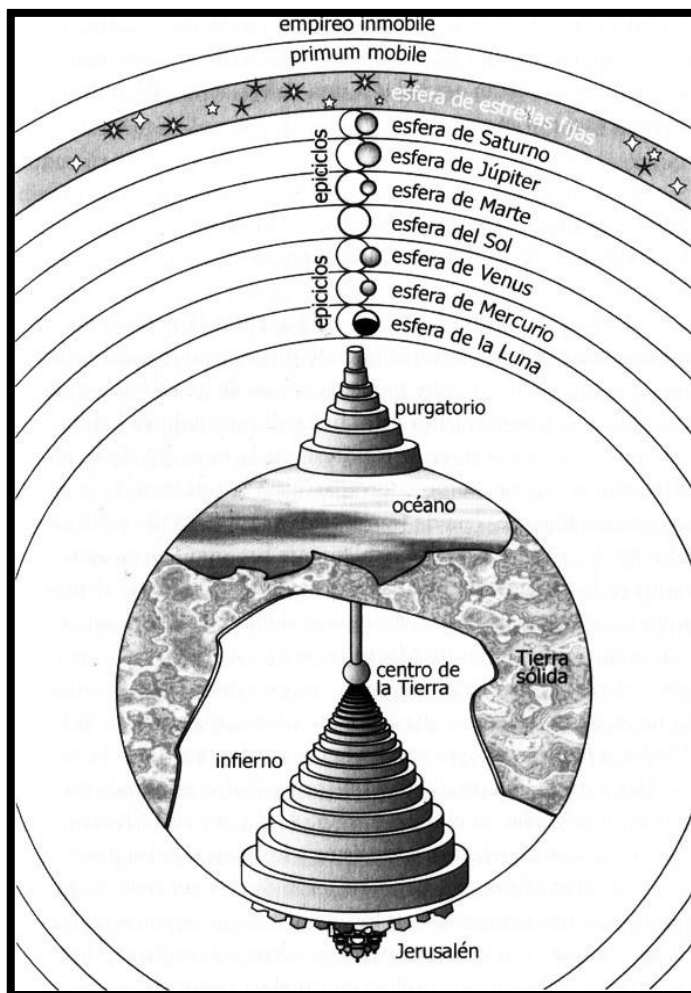
En torno al Sol, las almas forman halos que giran como gloriosas ruedas de luz. En el cielo de Saturno, otras almas suben hacia el empíreo, “pura y eterna luz” en la que el poeta fija la mirada hasta casi extinguir su vista, porque es imposible sustraerse a su imán y apartarse de ella: es el “Amor que mueve el sol y las demás estrellas” (*l’amor che move il sole e l’altre stelle*)<sup>4</sup>.

El sistema del cielo que asociaba las esferas de Ptolomeo y el empíreo de los teólogos<sup>5</sup>, que tuvo una notable trayectoria después de *La Divina Comedia*, concibe la Creación, primeramente, a partir de los cuatro elementos –tierra, agua, aire y fuego– de que están hechas todas las cosas en este mundo. Más arriba se ubica el cielo inferior, que recibe el esplendor y la claridad de los planetas y de las estrellas, y que engloba las ocho esferas sucesivas de la luna, del sol, de los planetas y de las estrellas fijas. En un nivel más elevado, se localiza el segundo cielo, denominado transparente, líquido o cristalino (corresponde al noveno cielo de *La Divina Comedia*), cuya cima es el primer móvil, punto de partida y principio de todos los movimientos del cielo y de los elementos, salvo la libertad humana.

---

<sup>4</sup> Las citas en italiano de *La Divina Comedia* están tomadas de edición que se anota en las Referencias bibliográficas. Las traducciones al español son de mi autoría. El verso transcrito es el último del poema y se relaciona con el primero del “Paraíso” –“La gloria de Aquel que todo lo mueve” (*La gloria di colui che tutto move*)–, así que el tercer canto se abre y se cierra con la misma alabanza a Dios, motor de todas las cosas.

<sup>5</sup> En la cosmología antigua, el empíreo era el cielo o esferas concéntricas donde se mueven los astros.



Cosmogonía y cartografía de *La Divina Comedia*. Imagen extraída de <http://www.astroyciencia.com/wp-content/uploads/2012/04/cosmos-dante-aighieri.jpg>. Fecha de acceso: 29/09/17.

Dios creó el cielo superior, que es una claridad pura, simple e inmóvil, principio, origen y fundamento de todo lo que es corporal. Ese cielo comprende en sí mismo todos los cielos y todos los elementos, como en una esfera. Es más amplio, más profundo, más alto y más grande que todo lo que Dios ha creado de corporal, y tiene por ornamento a Dios mismo, con los ángeles y los santos: [es el empíreo]. (Ruysbroeck, “El Reino de los hijos de Dios”, citado por Delumeau, 2005: 87)

Esta cosmografía, antigua pero cristianizada y rematada por el empuje, fue durante largo tiempo muy fecunda en poesía y en imágenes, especialmente porque para el hombre del Medioevo el sistema estaba sustentado por el conocimiento científico.

La mayoría de los mapas medievales ubicaba el Paraíso dentro del círculo del Océano, como se ve en la imagen anterior, pero en el siglo XIV ya aparece como una isla circular en los confines del mundo habitado. Dante lo situará en la cima de la montaña del Purgatorio, por lo tanto, en un hemisferio desconocido para los hombres de su tiempo (Eco, 2013).

A partir del siglo XII, algunos narradores de viajes al más allá se vieron obligados a justificar la realidad de los relatos que presentaban frente al descrédito que sufrían por los embates de algunos teólogos que afirmaban que las alegrías del Paraíso y las penas corporales del Infierno descritas por los visionarios no eran más que figuras de una realidad inaccesible o, peor aún, blasfemias. Pero tal reproche no podría haberse hecho a Dante, ya que *La Divina Comedia*, ciertamente un viaje al más allá, se aleja claramente de cualquier tipo de obra visionaria de revelaciones: el viaje de Dante está inspirado en el descenso de Eneas a los infiernos de la *Eneida* narrado por Virgilio, y el poeta, al igual que Eneas, desciende a ultratumba en forma corporal, lo que sitúa desde el principio el relato en la ficción<sup>6</sup>.

Con gran libertad, el poeta florentino transformó el Paraíso concebido por sus predecesores<sup>7</sup>: describió mucho menos pero imaginó mucho más en una obra sabia y de gran innovación poética. Pero es evidente que Dante no se sintió tan a gusto con esta tercera parte de *La Divina Comedia* como “con las dos primeras, porque aquí encontraba mucho menos material para fuertes descripciones. Sus imágenes se repiten, centradas esencialmente en Beatriz y en el poeta elevándose de cielo en cielo en medio de los ángeles y de las almas representadas por innumerables llamas” (Delumeau, 2005: 131).

---

<sup>6</sup> Según Jara (2010), la obra presenta la incidencia del cuerpo en la realidad de ultratumba ya que, si bien el alma se separa del cuerpo al morir, los pecados corporales se castigan en el Infierno. Para Piris (1985), la muerte es para el hombre medieval el límite extremo de su permanencia en el mundo y, a la vez, el umbral que debe sortear el alma para ingresar a una eternidad de bienaventuranza o de castigo. Sin embargo, al estar destinado a la verdadera vida la muerte no existe para él, solo es la instancia que puede deshacer el cuerpo. “Este concepto de hacer-deshacer, relacionado con la oposición vida-muerte, es una imagen bastante reiterada en el poema” (Piris, 1985: 68).

<sup>7</sup> Sobre la tradición europea ligada al tema del Paraíso, recomendamos Ferrari y Miranda (2012) y Miranda (2017).

El “Purgatorio” de Dante es, según Le Goff (1989), el punto culminante en el camino de consagración del “tercer espacio” y la configuración del otro mundo cristiano en la Edad Media. Según el historiador, el poeta italiano supo encontrar las ideas, aun dispersas, sobre el Purgatorio y fundirlas con gran habilidad en una obra extraordinaria. Por otro lado, es necesario destacar que Dante ubicó el Purgatorio en un lugar geográfico concreto, en las antípodas de Jerusalén, y le asignó la función de purgar los siete pecados capitales, idea que no está presente entre los teólogos, para quienes el Purgatorio servía para enmendarse de los pecados veniales, apenas mencionados por Dante.

El “Infierno” de *La Divina Comedia* tiene forma de cono invertido y en el vértice se encuentra Lucifer. Lo componen nueve círculos: los cinco primeros forman el alto infierno y los cuatro últimos, el bajo infierno, que está cercado por murallas de hierro. Cada círculo es un espacio diferente que aloja culpas y penas, hasta llegar al Infierno donde se retoma la subida al Purgatorio<sup>8</sup>.

Según Dante, el Infierno va descendiendo desde la superficie septentrional y estrechándose gradualmente hasta el centro del globo terráqueo. Su esquema infernal tiene como fundamento la planificación de la ciudad medieval, modelo que se evidencia en la dimensión arquitectónica del Infierno que, por ejemplo, tiene una puerta de acceso. La identificación entre del espacio inferior y la realidad del mundo ayuda a presentar al Infierno como algo concreto a ojos del lector<sup>9</sup>.

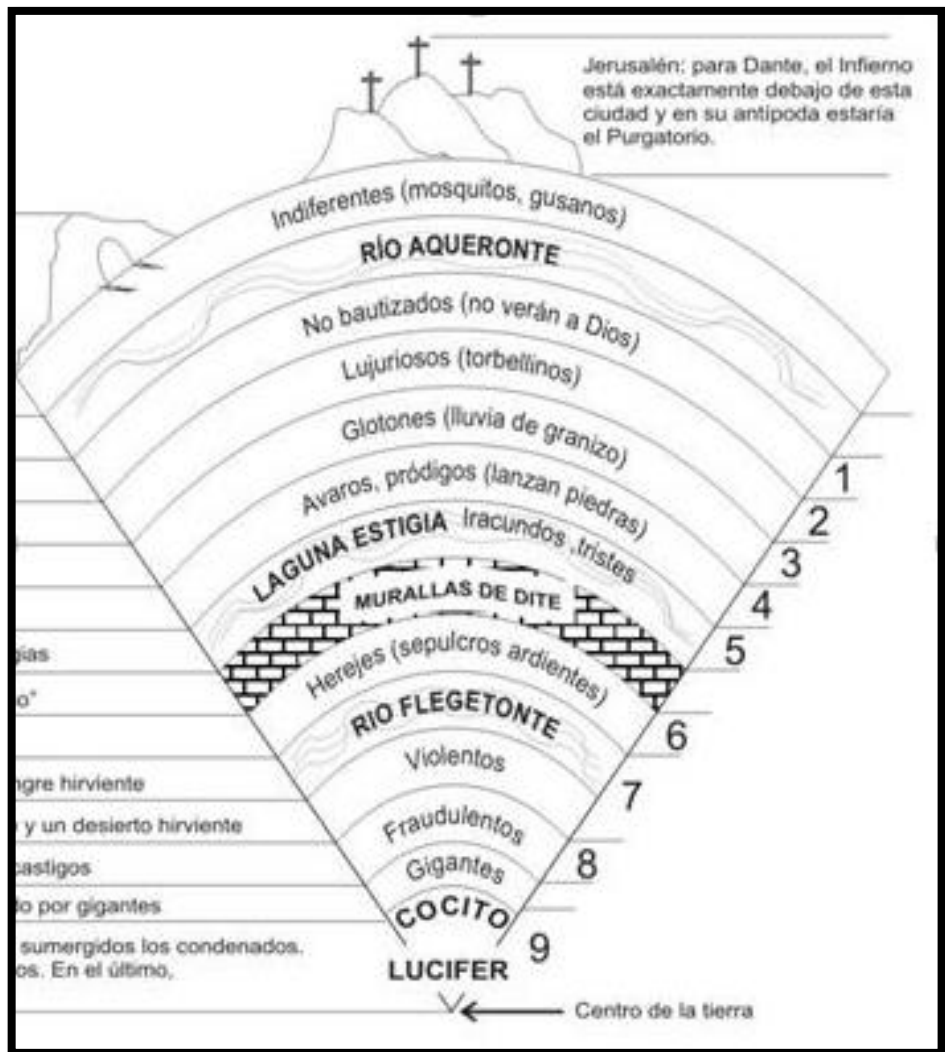
En el “Infierno”, los condenados se hallan agrupados en función del principal pecado que han cometido, alojados en los círculos concéntricos alrededor del propio Lucifer. El diseño infernal, con pecadores y castigos, es el siguiente<sup>10</sup>:

---

<sup>8</sup> Una grieta abierta en la roca por las aguas del Leteo comunica el fondo del Infierno con la base del Purgatorio.

<sup>9</sup> A ese mismo objetivo responde la visión del cuerpo que trasunta el “Infierno”, ya que asocia la culpa –manifestación del ámbito incorpóreo– con las sensaciones corporales del pecado y su castigo.

<sup>10</sup> La imagen está extraída y recortada de <http://es.paperblog.com/dante-los-nueve-circulos-del-infierno2776966/>. Fecha de acceso 30/09/17.



En síntesis, podemos concluir este apartado diciendo que:

Siempre se da [en la obra] un planteo dialéctico de oposiciones. Así, el infierno es un gran cono invertido, cuyo vértice está abajo, en el centro de la tierra, donde habita Lucifer. El Purgatorio es una ascensión, donde los pecados están colocados en el orden inverso, en distintas terrazas. Más abajo los más graves y a medida que se asciende, los más leves. El Paraíso es otra cosa: una gran montaña, en cuya cumbre Dante va a encontrar a la Santísima Trinidad. El reino de Lucifer está precedido de almas que lo han seguido; el reino de Dios está precedido por sus santos. (Hernández de Lamas, 2016: 62)

#### 4. *La Divina Comedia* en Buenos Aires<sup>11</sup>

La vida y obra de Dante han influido decisivamente en la configuración de la identidad italiana y también en la cultura moderna. Tanto *La Divina Comedia* como sus otras obras siguen siendo fuente de inspiración temática, lingüística y expresiva en distintos campos culturales. Un caso interesante –y cercano a nosotros en tiempo y espacio– es el del Palacio Barolo, ubicado en la emblemática Avenida de Mayo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, cuyo diseño hace referencia a Dante y a *La Divina Comedia*.

La edificación del Palacio Barolo comenzó en 1919 y a su fin se convirtió en la construcción más alta de Latinoamérica y en una de las más elevadas en el mundo de hormigón armado.

Luis Barolo (1869-1922) llegó a la Argentina proveniente de Italia en 1890. Fue el primero en traer máquinas para hilar el algodón y dedicarse a la importación de tejidos. Instaló las primeras hilanderías de lana peinada del país e inició los primeros cultivos de algodón en el Chaco.

En el centenario de la Revolución de Mayo conoció al arquitecto Mario Palanti (1885-1979), a quien contrató para realizar el proyecto de su edificio, que se convertiría en una propiedad para rentas. Legendariamente se cuenta que entre las motivaciones de la construcción del edificio también estaba la conservación de las cenizas del famoso Dante Alighieri, razón por la cual se inspiró en la obra del poeta, *La Divina Comedia*, para su diseño.

---

<sup>11</sup> Las informaciones sobre el Palacio Barolo que se consignan en este apartado están mayormente tomadas de la página <https://palaciobarolo.com.ar>.



En la bóveda central del Palacio Barolo se encuentra la estatua de un cóndor andino con el cuerpo de Dante que se eleva al Paraíso. Dicha obra se denomina “Ascensión” porque representa el espíritu del poeta llevado al cielo por el ave, simbólica en nuestro país. Se trata de una réplica de la estatua realizada por el mismo arquitecto que diseñó el edificio, Mario Palanti, que actualmente se encuentra en posesión de un coleccionista particular de Mar del Plata (Argentina).

Foto: L. R. Miranda, 2017

El terreno elegido para levantar el Palacio Barolo, en el número 1370 de la avenida, tenía una superficie de 1.365 m<sup>2</sup> y un frente de 30,88 metros. Con un total de 24 plantas (22 pisos y 2 subsuelos), los 100 metros de altura se construyeron gracias a una habilitación especial concedida por el intendente Luis Cantilo en 1921, ya que superaba en casi cuatro veces la máxima permitida por la Avenida de Mayo en aquella época<sup>12</sup>. Fue el primer edificio argentino construido con hormigón armado.

Desde sus orígenes, el Palacio tiene dos montacargas y nueve ascensores, dos de los cuales están ocultos. Estos últimos respondían a las actividades comerciales de Barolo. Al llegar la mercadería, era ingresada

---

<sup>12</sup> El Palacio mide 90 metros hasta el punto más alto de la cúpula y llega a los 100 con un gran faro giratorio de 300.000 bujías que, cuando se encendía, lo hacían visible desde Uruguay. Tenía una usina propia que lo abastecía de energía.

desde los montacargas ubicados en el acceso de la calle que hoy es Hipólito Yrigoyen hacia los dos subsuelos, de 1.500 m<sup>2</sup> cada uno. Barolo utilizaba los ascensores ocultos para desplazarse desde sus oficinas en planta baja, primer y segundo piso hasta los subsuelos y evitar así el contacto con sus inquilinos, que ocupaban las dependencias a partir del tercer piso.

La construcción finalizó en 1923 y fue bendecida el 7 de julio por el nuncio apostólico Monseñor Giovanni Beda Cardinali. En la actualidad es un edificio de oficinas.

Palanti era un estudioso de *La Divina Comedia*, por lo que llenó el Palacio con referencias a la obra. La planta del edificio está construida en base a la sección áurea y al número de oro.

La división general del Palacio corresponde a tres partes, como *La Divina Comedia*: Infierno, Purgatorio y Cielo. Las nueve bóvedas de acceso representan los nueve pasos de iniciación y las nueve jerarquías infernales; el faro simboliza los nueve coros angelicales. Sobre el faro está la constelación de la Cruz del Sur que se ve alineada con el eje del Palacio Barolo en los primeros días de junio a la hora 19:45. La altura del edificio es de 100 metros como 100 son los cantos de la obra de Dante; y tiene 22 pisos, tantos como estrofas los cantos de *La Divina Comedia*.

El cuidado por los detalles caracterizó el proyecto arquitectónico desde su concepción: la distribución del edificio basado en la obra de Dante, las citas en latín de la obra del poeta y otros textos (como los de Virgilio y la Biblia), la inauguración del Palacio, efectuada en la fecha del aniversario del poeta, por mencionar solo algunos.

Entre las bóvedas transversales sobre las columnas se ubican cuatro lámparas sostenidas por cuatro cóndores y dos dragones, un macho y una hembra, que representan los principios alquímicos, el mercurio y el azufre, y sus atributos. Los pisos superiores y la cúpula simbolizan los siete niveles del Purgatorio. La cúpula está inspirada en un templo hindú dedicado al amor, y es el emblema de la realización de la unión del Dante con su amada Beatriz.

El lenguaje arquitectónico del edificio es difícil de inscribir en un estilo o escuela precisa. A partir de una actitud impresionista, su arquitectura representa un importante intento de conjugar distintas trazas de la tradición arquitectónica europea [...] presentes en el neogótico y el neorrománico, con modernas técnicas constructivas a la manera estadounidense y rasgos de carácter rioplatense y sin olvidar que la cúpula está inspirada en el templo Rajarani Bhubaneshvar (India, del siglo XII), para representar el amor tántrico entre Dante y Beatriz. El Barolo es



también un buen ejemplo de las aspiraciones para abrir el camino a una arquitectura nueva, superada de las tensiones a las que había llegado el eclecticismo historicista. Desde el punto de vista urbanístico, es una pieza única que demuestra la posibilidad de aunar creatividad y respeto por el entorno”. (<https://palaciobarolo.com.ar>).



Vista del  
Palacio Barolo  
desde la Plaza  
del Congreso,  
Buenos Aires  
(Argentina).

Foto: L. R.  
Miranda, 2017

## 5. Las condenas en el “Infierno” de Dante

Como sabemos, la estructura de *La Divina Comedia* está vertebrada por el itinerario del protagonista<sup>13</sup>. Dante retoma el viaje al más allá de la cultura clásica grecolatina<sup>14</sup> y establece una catábasis inicial para

---

<sup>13</sup> La idea del viaje fue muy usada en la Edad Media como metáfora o alegoría de la vida. El trayecto vital representado por el camino y el hombre por el peregrino son una figuración poética que se encuentra en muchas obras, como *Los Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (siglo XIII), el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruíz (siglo XIV) y las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique (siglo XV), por mencionar solo algunas del ámbito hispánico.

<sup>14</sup> Los más claros antecedentes son la incursión de Odiseo en el Hades de la *Odisea* y el descenso de Eneas al Infierno para encontrarse con su padre Anquises de la *Eneida*.

luego comenzar el ascenso hacia el empíreo porque tiene la esperanza de alcanzar el Paraíso en busca de la salvación, anhelo propiamente medieval.

El Infierno es una cavidad en la tierra en forma de cono gigante, estructura inversamente proporcional al Purgatorio, en cuya cima se encuentra el Paraíso, como hemos visto antes. El Infierno y el Purgatorio están formados por círculos concéntricos en los que se castiga cada pecado: a medida que el alma avanza hacia el centro de la tierra, se acerca al Diablo porque, según la clasificación de Dante, el pecado es más grave<sup>15</sup>. Como se advierte, la concepción de pecado que domina la obra es, además de altamente codificada, topográfica dado que la ubicación espacial es en extremo significativa. En cada círculo se encuentran los pecadores, que son personajes mitológicos y coetáneos al mismo Dante.

En efecto, a medida que el protagonista transita el mundo de ultratumba se encuentra con personajes de la sociedad florentina que él ha conocido. La inclusión de personajes históricos en el “Infierno”, según Jara (2010), permite la crítica social y construye un espacio ultraterreno que es, claramente, una estructura social. Este aspecto, junto con los rasgos de la persona que conservan las almas inmateriales<sup>16</sup>, aleja el poema del sentido estrictamente alegórico y lo acerca a la realidad del lector.

Es evidente la naturaleza pedagógica de la obra dantesca al presentar desde el primer verso un viaje paradigmático que involucra a todos los cristianos: *Nel mezzo del cammin di nostra vita* (“En el medio del camino de nuestra vida”). Asimismo, el carácter didáctico del poema se advierte en la figura del maestro, personificado en la figura de Virgilio, que enseña, recomienda, alienta, inspira y ayuda al discípulo para que logre conocer, superar la ignorancia, el error y, principalmente, la debilidad de la voluntad que, como ser humano, lo inclina al pecado<sup>17</sup>.

A partir de allí *La Divina Comedia* completa es un contrapaso, es decir un acto que regula la condena mediante lo contrario de la culpa (por

---

<sup>15</sup> La falta de calor caracteriza al Infierno de Dante, consecuencia de las relaciones espaciales en el esquema de la obra. El poeta asigna la irradiación de calor a Dios porque es la fuente del Amor. En tal sentido, el Infierno está tan alejado de Dios que en él no hay energía posible. El oxímoron “ardor fresco” expresa el ambiente que se experimenta en el Infierno.

<sup>16</sup> Con este recurso de representación, Dante se alinea con la tradición que se remonta al canto XXIII de la *Iliada*, en el que se presenta el alma de Patroclo que dialoga con Aquiles.

<sup>17</sup> Sobre la pareja medieval de maestro/discípulo tratamos en el capítulo VII de este mismo libro, a propósito de *El Conde Lucanor*, al que remitimos para completar la aproximación a este tema.

antítesis) o a través de la exageración de la acción pecaminosa (por analogía)<sup>18</sup>: Santo Tomás considera “el contrapaso dentro de lo *justo conmutativo*. [...] es lo recibido en reciprocidad. En el *respondeo* aplica el contrapaso a tres situaciones distintas y luego concluye afirmando que el contrapaso es lo justo conmutativo. Establece una proporción de cosa a cosa, o de acción a pasión. Por eso el nombre de contrapaso. Lo justo es lo recibido en reciprocidad” (Hernández de Lamas, 2016: 62).

En el “Infierno” de *La Divina Comedia* el contrapaso se reconoce en el carácter retributivo de la pena y en la función intimidatoria y preventiva que tiene para el receptor<sup>19</sup>, evidente en la jerarquización del mal en relación con la intervención de la razón en la comisión de los pecados<sup>20</sup>. Pero en todos los casos, el pecado afecta la justicia y el amor porque transgrede el orden y ello trae aparejado un apartamiento de la caridad: por “esta razón en la concepción dantesca el delito es esencialmente pecado, y la pena es esencialmente penitencia” (del Vecchio, 1964: 245).

El sistema penal dantesco, en sus diversos grados, responde a criterios rigurosos y precisos, que el poeta tomó principalmente de las doctrinas cristianas, así como también de la Ética de Aristóteles según el comentario de Santo Tomás. Tales criterios constituyeron para él los esquemas formales, que llenó del más rico y variado contenido, histórico y poético al mismo tiempo, representando de este modo, como en un vivo e inmenso cuadro de incomparable fuerza expresiva, todos los vicios y pasiones de que, por desgracia, es capaz la naturaleza humana. Cuadro horrendo y sorprendente, al cual se opone, en los Cantos sucesivos, el luminoso cuadro de las virtudes humanas y sobrehumanas. (del Vecchio, 1964: 246)

---

<sup>18</sup> El término ‘contrapaso’ viene del latín *contra* y *patior* que significa “sufrir lo contrario”. En griego la palabra es *synalagma*, empleada por Aristóteles a quien Dante conoce a través de la obra de Santo Tomás. Esta forma de castigo se aplicaba en la Edad Media, a menudo en formas crueles y bárbaras como, por ejemplo, amputar la mano al ladrón y al falsificador o perforar o cortar la lengua al mentiroso y al blasfemo.

<sup>19</sup> En el “Purgatorio” destaca más el sentido curativo o terapéutico de la pena.

<sup>20</sup> Los pecados menos importantes requieren menos razón para ser cometidos, como es el caso de la indiferencia, la lujuria o la pereza. Por el contrario, los mayores pecados, como el fraude o la usura, exigen planes racionales.

## 6. El infierno de los enamorados

En atención a dicho contenido “histórico y poético al mismo tiempo” de las condenas dantescas, en esta sección del capítulo nos concentraremos en los dos pecadores más sublimes que el poeta ha elegido para representar el pecado y la culpa y no nos detendremos demasiado en la figura del mismo Dante –aunque es, sin duda, el primer personaje referencial de *La Divina Comedia*– ni en los personajes políticos de la Florencia medieval que pueblan los círculos del “Infierno”.

La palabra ‘Amor’ es la más empleada por Dante en la obra: en el más alto sentido teológico, es sinónimo de la misma divinidad, pero también alude a la caridad, a la devoción a Dios y al amor al prójimo en general. Asimismo, refiere a la inclinación recíproca entre los dos sexos, la cual puede ser un sentimiento gentil o también un apetito libidinoso, o sea un pecado<sup>21</sup>.

La representación del amor se manifiesta con gran agudeza y dramatismo en el poema de Dante a tal punto que, en comparación con otros pecados, no siempre promueve una reprobación por parte de la voz poética y, por ende, del receptor: la pasión amorosa suscita más bien una indulgencia o simpatía que, ante la severidad de su condena, motiva la piedad hacia los pecadores, tal como ocurre con el bello y célebre episodio de Francesca<sup>22</sup> y Paolo, en el canto V del “Infierno”.

El adulterio de Paolo y Francesca tuvo lugar, como fecha probable, en 1289, aunque hay quienes opinan que pudo haber ocurrido algunos años antes (pero no más allá de 1283). Los adúlteros ya no eran tan jóvenes: Paolo tendría unos 39 años y Francesca, algunos menos. Ambos estaban casados y tenían hijos<sup>23</sup>, razón por la cual el pecado de

---

<sup>21</sup> La multiplicidad de manifestaciones del amor, que corresponde a diversas motivaciones del espíritu humano, hace que sea a veces una elevación hacia lo divino y otras, una pasión mundana. Los distintos tipos de amor y sus características constituyen el contenido del *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, obra hispánica también compuesta en el siglo XIV. Sin embargo, frente a la culpabilidad que implica para Dante el amor entre hombres y mujeres y su sometimiento absoluto a la justicia divina, para Juan Ruiz se trata de un sistema de amor lícito y natural, aunque distinto y no tan elevado como el amor a Dios. Para un estudio en profundidad sobre el tema del amor en el *Libro de Buen Amor*, remitimos a Miranda (2004).

<sup>22</sup> Francesca es conocida como “de Rímini”, pero en realidad debería llamarse “de Rávena”, ya que esta era su ciudad natal, mientras que Rímini fue solamente el lugar de su muerte (del Vecchio, 1964).

<sup>23</sup> Paolo se había casado en 1269 con Orabile Beatrice di Ghiaggiuolo, con quien había tenido dos hijos, Uberto y Margherita. Francesca estaba casada desde 1275 con el hermano de Paolo, Gianciotto, y había tenido con él una hija, llamada Concordia.

adulterio –adulterio doble en este caso– fue más grave. Cuando el marido de ella, Gianciotto Malatesta, descubrió la relación que su esposa y su hermano mantenían, asesinó a la pareja.

Dante encuentra a Francesca y Paolo en el primer círculo infernal, que es el que sigue al limbo, donde se ubican los grandes espíritus de la edad precristiana. El círculo en el que los amantes expían su culpa corresponde a los “pecadores carnales”, es decir los que, a ojos de Dante, son los menos culpables de todos, pues pecaron por incontinenia y no por maldad. Las penas que sufren –la oscuridad y el viento violento que los sacude– representan la ceguera de la razón, producto de la pasión, y el arrebato que los impulsó a pecar<sup>24</sup>.

El poeta se dirige a Francesca, quien responde recordando su ciudad natal y aludiendo brevemente al amor que la llevó a una muerte cruel:

Amor<sup>25</sup>, que se apodera pronto de un corazón gentil,  
hizo que este se prendara de aquel hermoso cuerpo<sup>26</sup> que me fue  
arrebato de un modo que todavía me atormenta. Amor, que no  
dispensa de amar al que es amado, hizo que me entregara  
vivamente al placer de que se embriagaba este, que, como ves,  
no me abandona nunca. Amor nos condujo a la misma muerte. El

---

<sup>24</sup> La pasión que llevó a la condena en el Infierno a Francesca y Paolo puede asociarse a la noción latina de *furor*, que condensa la idea de pasiones violentas (como la ira o el amor desmedido).

<sup>25</sup> Nótese que el poema personifica al amor (Amor), lo que vincula su representación con la personificación alegórica que se encuentra, por ejemplo, en la obra amorosa de Ovidio. A partir de la cita anotada también puede advertirse que el amor que consume a Francesca y Paolo es una pasión funesta y negativa, como lo será la que experimenten Calisto y Melibea en la *Celestina* (obra del siglo XV). Como vemos, con la mención de estos pocos ejemplos, la concepción de Dante sobre el amor se inscribe en la tradición occidental del amor. Para profundizar en este tema, recomendamos la lectura de Miranda (2015).

<sup>26</sup> La explicación de Francesca no deja lugar a dudas acerca del origen físico del amor, dado que surgió a partir de la observación de la belleza corporal. El conocido manual del amor cortés escrito en el siglo XII por Andreas Capellanus, *Tratado sobre el amor o Cómo amar con distinción (De amore libri tres)*, sostenía que: “El amor es una pasión innata que tiene su origen en la percepción de la belleza del otro sexo y en la obsesión por esta belleza, por cuya causa se desea, por sobre todas las cosas, poseer los abrazos del otro y, en estos abrazos, cumplir, de común acuerdo, todos los mandamientos del amor [...]” (Vidal-Quadras, 1985: 55).

círculo de Caín<sup>27</sup> espera al que nos arrancó la vida. (*Inf.* vv. 100-107)<sup>28</sup>

La frase con que Francesca se refiere a la condenación de su marido, todavía con vida, contrasta con la delicadeza de las demás frases suyas. Al parecer, la pasión la lleva a recordar su horrenda muerte y la de su amado Paolo y la frase no hace más que referirse a la ley inmutable de la justicia divina.

Después de manifestar a Francesca su profunda compasión, Dante le pide que le cuente el origen del drama en su alma y en la de Paolo: al poeta no le interesan tanto la venganza del marido como el nacimiento del dulce y fatal sentimiento que habría de causar la condenación final. Y Francesca lo hace con profunda tristeza. El llanto de Paolo suena como un eco a sus palabras, unas lágrimas que conmueven tanto al peregrino de ultratumba como el relato mismo de Francesca.

Para Dante la condenación perpetua de Francesca y Paolo se justifica plenamente por la fe en la ley divina y por la obligación que tiene la mente humana de reconocer sus límites e inclinarse ante la inescrutable justicia de Dios. Cabe preguntarnos, entonces, por qué el poeta demuestra simpatía por los dos amantes. La respuesta no se halla en las circunstancias de los funestos amores, que eran bien conocidas para el florentino, sino en el hecho de haberlos colocado en el Infierno: “para él la condena de la culpa es absoluta e inflexible, a pesar de cualquier sentimiento de compasión, siendo precisamente el encuentro de estos dos motivos opuestos lo que hace al presente episodio altamente patético, pues en él tales motivos se manifiestan juntamente en toda su fuerza” (del Vecchio, 1964: 251).

---

<sup>27</sup> El círculo de Caín es la fosa infernal de los asesinos de los propios allegados. Aquí, Francesca se refiere a su esposo y hermano de su amante, quien los mató.

<sup>28</sup> *Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende, / prese costui della bella persona / che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende. / Amor, ch'a nullo amato amar perdona / mi prese del costui piacer sì forte, / che, come vedi, ancor non m'abbandona. / Amor condusse noi ad una morte: / Caina attende chi a vita ci spense.*



La trágica historia de Francesca y Paolo ha inspirado otras obras artísticas, además de *La Divina Comedia*. Entre ellas, se destaca la escultura “El Beso”, de Auguste Rodin (1840-1917), inicialmente concebida como parte de “La Puerta del Infierno”, proyecto monumental del escultor basado en el “Infierno” de Dante.

En esta obra, Rodin representó a los amantes en vida, en el momento en que, mientras leían las aventuras de Lancelot, se enamoraron y se besaron. Debido a su gran éxito, la pieza se reprodujo en distintos materiales. La escultura de la imagen es de bronce y se encuentra en las Tuileries, en París (Francia). En la misma ciudad, en el Museo Rodin, existe otra versión en mármol de 181,5 m de altura, realizada hacia 1882.

Foto: M. E. García Miranda, 2012

Si Dante hubiera considerado que Francesca merecía el perdón de Dios, la habría alojado en otro lugar del más allá, como hizo con otra pecadora, Cunizza da Romano, conocida mujer lujuriosa que tuvo muchos amantes<sup>29</sup>. Pero la piedad de Dante no llega a tal extremo en el caso de Francesca y Paolo, pese a ser extraordinariamente viva y profunda.

---

<sup>29</sup> El mérito de la grandeza de la pasión y del amor carnal, transformados en aspiración espiritual, es lo que le valió a esta mujer para que Dante la ubicara en el “Paraíso”.

Varias son las razones que se han dado para explicar la conmoción de Dante ante la pena de estos amantes<sup>30</sup>. En cualquier caso, lo que nos interesa para el análisis del episodio son los alcances poéticos y filosóficos de esa compasión, cuyo fundamento debe buscarse en la capacidad de Dante para representar tanto las ideas más sublimes y los misterios divinos como los más ocultos rincones del alma humana: de esas concepciones surge el grandioso cuadro en el que la justicia y el amor, las virtudes y los vicios, las alegrías y las penas son mostrados como maravillosas expresiones del misterio de la vida.

Estos pares de motivos opuestos se reflejan también en otros episodios del poema, aunque en ninguno con tanto dramatismo y emoción como en el de los adúlteros de Rímini. Sin embargo, ello no habilita a considerar a la muchacha como tipo ideal de mujer dado que, en rigor, las pasiones que movieron el ánimo de Francesca no se diferencian sustancialmente de las de otras mujeres de la historia y la poesía de todas las épocas (del Vecchio, 1964). Pero sí es posible descubrir en el canto V del “Infierno” una imagen femenina excepcional frente a la opaca y marginal Francesca olvidada por los cronistas de su época. En efecto, fue Dante quien la conservó en la memoria, registrando su nombre y dándole una voz: como afirma Barolini (2000), el poeta rompió el silencio del registro histórico, a tal punto que el de Francesca es el único nombre contemporáneo consignado en el canto V, ya que los de Paolo y Gianciotto están ausentes. En el episodio, Francesca es la protagonista pues ella es la que habla, mientras que Paolo está de pie llorando.

## 7. Último círculo

Nuestro breve recorrido por *La Divina Comedia* ha llegado a su fin. Tantos temas y tantos personajes han quedado sin tratar que deberemos volver, en futuras páginas, a ocuparnos del gran poema de la lengua italiana. Sin embargo, creemos que este capítulo aporta algunas claves hermenéuticas de la representación literaria de personajes referenciales en el Medioevo.

El canto V, elegido para el análisis, es a nuestro criterio de una centralidad innegable en la obra, a tal punto que Dante se convierte en un espectador de los amantes, cuando en realidad es el protagonista del relato. Ello se debe a que en el episodio se manifiestan los problemas y

---

<sup>30</sup> Una de ellas es la conciencia de que él mismo no era inmune a la inclinación pecaminosa del amor y temiera por la salvación de su alma; otra es un sentimiento de amistad y de gratitud del poeta hacia la familia de Polenta, a la cual pertenecía Francesca.



aspiraciones más profundas de la existencia mortal: la lucha entre las inclinaciones de los sentidos y la conciencia del destino ultraterreno que experimenta constantemente el cristiano. Entendemos que si la historia de Francesca y Paolo es una de las más admirables de toda la obra, e incluso de la literatura de todos los tiempos, se debe a que en ella no solo están representados la santidad de los misterios celestiales y los ímpetus de las pasiones humanas sino que también se pone en evidencia el desvelo del hombre medieval en torno del peligro de que un sentimiento puro como el amor se convierta en un vicio execrable y la ruina final del destino humano.

### 8. Referencias bibliográficas

- Barolini, Teodolinda (2000). “Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender”. *Speculum* 75: 1-28.
- Bignami, Ernesto (1971). *La Divina Commedia. Schemi, analisi e commento critico dei singoli canti. I – Inferno. II – Purgatorio. III – Paradiso. Testo integrale*. Milano: Edizioni Bignami.
- del Vecchio, Giorgio (1964). *Justicia, amor y pecado según Dante*. San Juan de Puerto Rico: Biblioteca de Autores Puertorriqueños.
- Delumeau, Jean (2005). *Historia del Paraíso. 3. ¿Qué queda del Paraíso?* Madrid: Taurus.
- Eco, Umberto (2013). *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Barcelona: Lumen.
- Ferrari, Jorge Luis y Lidia Raquel Miranda (2012). “El regreso a Edén y la cultura de los jardines” en *Europa, Europae. Textos y contextos para reflexionar sobre los temas de la tradición occidental*. Buenos Aires: Biebel: 19-42.
- Hernández de Lamas, Graciela B. (2016). “La educación de la justicia: el contrapaso en la comedia dantesca [en línea]”. *Prudentia Iuris*, 82: 59-66. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/educacion-justicia-contrapaso-comedia-dantesca.pdf>. Fecha de acceso: 30/09/17.
- Jara, Victoria (2010). “‘Dejad Toda Esperanza, los Que Aquí Entráis’: *La Divina Comedia*, un intertexto de *Pedro Páramo*”. *Gramma*, XXI, 47: 301-310. Disponible en <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/66/134>. Fecha de acceso: 30/09/17.
- Le Goff, Jacques (1989). *El nacimiento del Purgatorio*. Madrid: Taurus.
- Miranda, Lidia Raquel (2004). *Representación y funcionalidad del cuerpo humano en la literatura española medieval*. Santa Rosa: Instituto de Estudios Clásicos.
- Miranda, Lidia Raquel (2015). “De Francia con amor: la tradición del amor cortés y la cultura occidental” en Miranda, Lidia Raquel (ed). *La*

- Edad Media en capítulos. Panorama introductorio a los estudios medievales.* Santa Rosa: EdUNLPam: 143-173.
- Miranda, Lidia Raquel (2017). “Hermenéutica de los jardines: sentidos y verdad metafórica del huerto de la Razón de amor” en Miranda, Lidia Raquel (ed.). *Metáfora y episteme: hacia una hermenéutica de las instituciones.* Neuquén: Círculo Hermenéutico: 91-106.
- Piris, Jorge Alberto (1985). “La muerte en la Divina Comedia”. *Jornadas de Literatura Italiana.* Buenos Aires: Universidad del Salvador: s/p.
- Risset, Jacqueline (2013). “Dante Alighieri” en Le Goff, Jacques (coord.). *Hombres y mujeres de la Edad Media.* México: Fondo de Cultura Económica: 283-287.
- Vidal-Quadras, Inés Creixel (ed. y trad.) (1985). *Andreas Capellanus- Andrés el Capellán, De amore. Tratado sobre el amor.* Barcelona: El Festín de Esopo.

## **9. Propuestas de trabajo**

**9.1.** Compare la cartografía del inframundo de *La Divina Comedia* con la de las obras de la literatura clásica, como por ejemplo *Ilíada* y *Odisea* y la *Eneida*. También analícela en imágenes artísticas que la representan plásticamente, como “El jardín de las delicias” de El Bosco y “El mapa del Infierno” de Sandro Botticelli: ¿Qué concepciones de mundo, vida y muerte reflejan cada una?

Para el intercambio entre compañeros sobre los resultados de esta consigna, se sugiere trabajar en el aula multimedial y exponer diapositivas de los cuadros citados.

**9.2.** Identifique en el “Infierno” de *La Divina Comedia* los personajes históricos, contemporáneos a Dante, que aparecen representados. Elija uno de ellos y explique por qué ha sido alojado en el círculo correspondiente por el autor y las características que definen a dicho espacio infernal.

**9.3.** Lea el “Paraíso” del poema y concéntrese en la figura de Beatriz. Compárela con Francesca en cuanto a las siguientes connotaciones: sublime/terrenal; espiritual/corporal y silencio/voz. Además, analice la actuación del personaje de Dante en relación con estas dos mujeres, en cuanto a los lugares de ultratumba que ocupan y a los sentimientos que provocan en él.