

Sandro Botticelli, “sofístico”* intérprete de dante*Laura Balducci*

Licenciada en Letras

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

* (Vasari, 1943)

Sandro Botticelli (Florencia 1444-5/1510), uno de los más famosos artistas plásticos del Renacimiento, creó una serie de dibujos entre 1480/1 y 1495, para ilustrar la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri. El mecenas fue Pier Francesco de' Medici, primo del más ilustre Lorenzo el Magnífico. El artista se hizo pintor-narrador, siguiendo el texto dantesco muy de cerca, imprimiéndole forma visual a la épica aventura tripartita a través del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. Su labor quedó incompleta, sin pintar, probablemente a causa de las luchas intestinas de los Medici en la turbulenta Florencia de esos años (c.1497) y las inflamadas prédicas del fraile Gerónimo Savonarola. Pronto los dibujos en pergamino desaparecieron y no se sabe con detalle lo que les ocurrió. Siete llegaron a la Biblioteca Apostólica Vaticana en la mitad del siglo XVII, mientras la mayoría fue adquirida por el *Kupferstichkabinett* de Berlín en 1882, provenientes de la biblioteca privada del Duque de Hamilton en Inglaterra. Con la división de Alemania después de la II guerra mundial, el ciclo fue separado en los dos sectores de Berlín. Con la reunificación de la ciudad los dibujos fueron reunidos nuevamente. El *Kupferstichkabinett*, con la ayuda del gobierno alemán, decidió entonces montar una exposición para celebrar el evento y tener, después de 500 años, la oportunidad de ver por primera vez en la historia del arte, todos los dibujos juntos. La institución berlinesa trabajó largos años en colaboración con la *Biblioteca Apostolica Vaticana*, la *Agenzia Romana per la Preparazione del Giubileo* y la *Royal Academy of Arts*, bajo la supervisión del italiano Alessandro Bettagno y colaboradores de distintas nacionalidades. La primera exposición se realizó en el *Kulturforum* de Berlín, anexo al *Kupferstichkabinett* en el año 2000. Hoy, ochenta y cinco pergaminos pertenecen al *Kupferstichkabinett* y siete a la *Biblioteca Apostolica Vaticana* (King, Ph., 2001, *President Foreword*, p. 6). Del posible conjunto de noventa ilustraciones, faltan ocho que se pueden recabar de la *Topografía del Infierno* que Botticelli dibujó y pintó brillantemente, sin descartar ningún canto o escena de la *Comedia*. Esta lámina será el tema principal de mi ponencia. Con su ayuda fundamental mostraré los dibujos faltantes, insertos en los círculos infernales de la *Topografía*, debidamente ampliados y resueltos con técnicas de última generación, como la reflectografía, sistema empleado para el análisis y diagnóstico de obras de arte. Los cantos en consideración son los I, II, III, IV, V, VI, VII, XI y XIV. El canto I, dibujado en el

verso de la *Topografía*, dañado, puede corresponder a un dibujo preliminar de años anteriores. Los dibujos restantes y correspondientes a cada canto de Dante no son pintados sino simplemente dibujados, y en su mayoría, escasamente descifrables, dando, de todos modos una idea más completa de las habilidades artísticas de Botticelli. De ellos mostraré los cantos XXXI y XXXIV, los más logrados. Los únicos dibujos pintados, *Topografía* a parte, son los cantos XV y XVIII, insuperados aciertos del artista. De acuerdo con Dante, el Infierno se asemeja a un vasto hoyo que se va restringiendo a medida que se desciende, situado en el hemisferio norte. La cavidad está compuesta por ocho simas o círculos concéntricos que van disminuyendo hasta la más baja y plana novena región, que consiste en una superficie de hielo que marca el punto medio de la tierra y la morada de Lucifer. El hielo en la profundidad del bátrato es reminiscencia del Infierno musulmán que Dante tuvo presente y del cual trajo inspiración. Se trata de un texto llamado *El libro de la Escalera* que narra el viaje de Mahoma de Jerusalén al cielo, guiado por el arcángel Gabriel. Desde las esferas celestes Mahoma mira el helado Valle infernal, a los pecadores y a sus penas. El libro era conocido en buena parte de Europa y circulaba libremente en distintas versiones y ediciones manuscritas provenientes de siglos anteriores a la época del poeta. Dante se acomoda a las nociones medievales del Infierno y lo describe como un reino subterráneo situado sobre el mismo eje del sepulcro de Cristo, inmediatamente debajo de la ciudad de Jerusalén, la misma ciudad por la cual pasó Mahoma en su escalada al cielo. (Balducci, L. 2007).

Los últimos tres círculos del Infierno están subdivididos: el séptimo comprende tres estrechos anillos o rellanos, el octavo llamado *Malebolge* (malas bolsas) contiene diez cavidades o bolsas cada vez más estrechas, transitables por medio de articulados y peligrosos puentes rocosos. Sigue el noveno círculo compuesto por cuatro áreas de hielo eterno. La estructura vertical del Infierno de Botticelli dibuja la parte interna de un cono irregular, con la novena región llamada *Cocito* que se asemeja a un anfiteatro distorsionado, cuya área de representación muestra a Lucifer estancado en el medio del hielo. La invención de este semicírculo es muy acertada: se presenta, visual y estructuralmente, como un *zoom* cinematográfico donde el ciclo de las imágenes se desarrolla rítmicamente como un espacio-tiempo *continuum*. (Altcappenberg S., 2001, p. 31). Esta forma de 'novela' ha sido estudiada por el crítico de arte Wilhelm Boeck, quien en su análisis de los equivalentes pictóricos de la Comedia, observa que la técnica de Botticelli anticipa el movimiento cinematográfico. (Boeck, W., 1948, p.490). En la *Topografía del Infierno*, el espacio está subdividido en varias terrazas circulares (los círculos y los subcírculos del Infierno) conformadas por precipicios y riscos, ríos, cascadas. La luz entra en la cavidad diagonalmente desde arriba a la

izquierda. Así como define los volúmenes, la luz asume una función simbólica, la de un débil indicio de la presencia divina que ilumina, el lado derecho hasta, aproximadamente, la zona de la ciudad de Dite, poco visible en el mapa. Hay que tener presente que para todos los círculos dibujados por Botticelli y por la *Topografía*, las imágenes se ven de izquierda a derecha, cuando en los cantos de Dante o los episodios en general empiezan a la derecha, conotada como parte buena, siendo la izquierda el lugar de la perdición.¹ Este haz diagonal de luz se debilita en el lado izquierdo del Infierno hasta las oscuras y más bajas regiones. La base del pergamino pintada con oro logra exaltar el conjunto poniendo de relieve su estructura tridimensional y la clara imagen de la vegetación terrenal cuyos arbustos cubren la entrada al Infierno. Botticelli en *La Topografía del Infierno* recapitula, de manera simplificada, los variados escenarios de la épica dantesca. (Morello, G. 2001, p. 39). En los entornos monocromáticos del Infierno resaltan las vestimentas de los dos poetas pintadas en colores vivaces: Dante lleva un largo manto rojo sobre una túnica verde, Virgilio un manto púrpura sobre una túnica azul. Se distinguen también por sus sombreros, el Florentino por una cofia roja con orejeras blancas bajo la corona de laurel, imagen que se ha convertido en un estable detalle de la iconografía del poeta; el Romano un gorro púrpura y blanco parecido a un turbante de estilo oriental. La estrategia de Botticelli consiste en utilizar las dos figuras más de una vez en un mismo canto o crear una ilustración suplementaria con los dos protagonistas a fin de marcar episodios, escenas, detalles que contienen elementos abstractos. Lo demuestra la lámina del canto II que no corresponde a ese canto pero que sirve a Botticelli para dar cuerpo al diálogo entre Dante y Virgilio que en él desarrolla, anticipando sutilmente una imagen lo que se verá repetido a lo lejos en el canto III. Del mismo modo el artista no descuida los estados de ánimo de Dante o las preocupaciones de Virgilio frente a los dolorosos acontecimientos, ni las almas de los pecadores, dibujados con expresión atónita frente a la magnitud de los pecados y la severidad de los castigos. La técnica de Botticelli, para la creación de los dibujos, consistía en proveer a sus ilustraciones el texto escrito de Dante, con la acostumbrada modalidad de los códigos iluminados de la Edad Media, pero con variantes relativas al formato (rectangular), a la colocación del texto de Dante (en el *verso* de las hojas dibujadas), al modo de dibujar y pintar. Obviamente ambos lados del pergamino eran utilizados. En el lado más áspero (*verso*) Botticelli escribía el número de la hoja y el *incipit* del canto a escribir, que sería completado por un escriba competente llamado Nicolaus Mangona. Este experto dividía el espacio a escribir en columnas perpendiculares y líneas horizontales; Botticelli, en

¹ Ejemplo es el canto XXVI, cuando Ulises se atreve a infringir las leyes divinas al sobrepasar las columnas de Hércules, límite del mundo y principio del más allá, situadas en el estrecho de Gibraltar.

el *recto* usaba reglas y compases para delinear apenas la superficie del pergamino, dejando trazos leves, principalmente para construir algunos elementos arquitectónicos; empleaba estiletes de metal y de plata para marcar las líneas principales de las figuras y del entorno; utilizaba plumas de ave y de caña de diferente ancho y tamaño para colorear en tinta marrón oscuro o claro los perfiles ya dibujados, para luego completarlos con la pintura. Este sistema tuvo serios problemas: las líneas marcadas para escribir el texto en el *verso* incidían profundamente la superficie, creando un relieve en el *recto* destinado al dibujo y a la pintura. Por otra parte, Botticelli no ilustró los cantos en orden numérico y este hecho, quizás, es la causa de las irregularidades constatadas en la secuencia de los dibujos correspondientes a los acontecimientos de los cantos. Con dos excepciones: *La Topografía* y los cantos XXXI (los Gigantes) y XXXIV (Satán). (Oltrage D., Fuchs, R., Hahan, O., 2001, p.335). Las ilustraciones nunca fueron terminadas y muchas de ellas, solo dibujadas, no tenían el texto escrito y viceversa. Claramente el artista, incluso sin el texto, interpreta sus implicaciones morales y alegóricas del texto dantesco. Estas últimas no son simplemente extrapoladas, sino sutilmente entrelazadas con el ritmo formal de los dibujos. De lejos superior a la esquemática sección vertical del Infierno dibujada por otros artistas, sus ilustraciones proveen admirables equivalentes visuales al texto de Dante. (Morello G., p. 32),

Canto I: Verso de la lámina pintada de la *Topografía del Infierno* conservada en la *Biblioteca Apostolica Romana* y probable grabado anterior (1480/1-84). El dibujo está severamente dañado y desteñido a causa de la usura del tiempo y de la falta de cuidados. La composición muestra las coordenadas espaciales del canto: progresando de izquierda a derecha, la secuencia de las escenas se arquean hacia arriba a la derecha. La primera imagen muestra a Dante que sale de una 'selva oscura'. La segunda se borró o ha sido borrada (la visión de la montaña iluminada por el sol). La tercera está dominada por las tres fieras: la *lonza* (pantera), alegoría de la lujuria, el león de la soberbia, la loba de la avaricia. La cuarta: aparece Virgilio que ha venido desde el *Limbo* en socorro del asustado Dante. Arriba, en el lado derecho del dibujo se ve a Beatriz flotando en la lejanía. Su figura ha sido introducida forzosamente por Botticelli, como usaban hacerlos los contemporáneos para explicar la presencia de Virgilio, enviado a Dante desde el *Limbo*, gracias a las súplicas de ella. Beatriz no está nombrada ni en el canto I y II de la *Comedia*. El hecho es que Botticelli no entendía ilustrar literalmente los dos cantos sino proveer un comentario visual al diálogo entre Dante y Virgilio y a todos los elementos abstractos contenidos en los cantos para ser entendidos visualmente, posulaban la presencia de Beatriz, creando además, una transición al canto II.

Canto II: lámina perdida. La imagen proviene de la *Topografía del Infierno*. El diálogo

preanunciado en el canto I se desarrolla en este canto. Dante y Virgilio caminan hacia la puerta del Infierno que juega una parte central en el próximo canto. Botticelli lo anticipa visualmente mostrando a Virgilio con el brazo levantado hacia arriba que muestra a Dante la terrible inscripción que proclama el destino de los pecadores. Son tercetos que aparecen en el canto III. Las indicaciones de eventos pasados o futuros (en este caso anticipados) funcionan como comentarios visuales y proporcionan una más refinada trama espacial y cronológica, equivalente pictórico de la épica dantesca.

Canto III: lámina perdida. La ilustración proviene de la *Topografía del Infierno*. Ahora los dos poetas están en el *Vestíbulo* o *Antinfierno*. En este canto se leen los tres tercetos de la inscripción mostrada por Virgilio a Dante en el canto II, de la cual proponemos unos versos: “*Per me si va nella città dolente, / per me si va nell’eterno dolore/ per me si va tra la perduta gente.*” (Momigliano, A., 1945, ps. 20-21). (Por mí [a través de mí] se va a la ciudad doliente, por mí se va al eterno dolor, por mí se va entre la perdida gente...Dejad toda esperanza los que entráis). (Fabbri Cressatti, L. 1994, p. 48). Es la puerta infernal que habla y advierte el amargo destino de los condenados. Los dos viajeros se encuentran en un recinto transitorio donde moran las almas desnudas de los ignavos, es decir, los que no hicieron diferencia entre el bien y el mal, los indiferentes morales, condenados a correr eternamente tras una bandera sostenida por un diablo y atormentados por insectos y gusanos. Para mantener el orden cronológico y visual, los compiladores del catálogo y los fotógrafos han incluido episodios anteriores y posteriores de la *Topografía del Infierno*. En el mapa se entrevén en la lejanía las figuras de Dante y Virgilio en la entrada del Infierno y seguidamente en la ribera del río Aqueronte, donde el barquero Cerbero, con ojos de brasa, los cruzará a la otra orilla junto con otras almas pecadoras. En este canto se presenta por primera vez la ley del *contrappasso*, (ley del talión u ojo por ojo): la ley mantiene la relación de semejanza o contradicción con el pecado (en este caso hay equivalencia). Dante se duerme cargado de cansancio y pavor.

Canto IV: perdido. En el I círculo está el *Limbo*. El castillo del *Limbo* hospeda las nobles figuras de los grandes paganos (entre ellos los árabes Averroes, filósofo, Avicena, médico y el sultán Saladino) y los niños no bautizados. La estructura es típicamente medieval, con un foso de agua, siete puentes, siete murallas con siete torres. Los episodios son cuatro y se pueden localizar mirando las siluetas de Dante y Virgilio en los lugares correspondientes. Notar el centro iluminado del castillo donde brota vegetación terrenal. Aquí también, Botticelli resalta los episodios del canto con las repetidas imágenes de los dos viajeros y prefigura el próximo canto y el II círculo.

Canto V: II círculo. Lámina perdida. En el II círculo padecen los lujuriosos. Ya más estrecha, esta sima o círculo está custodiada por el can Minos sentado en el descanso de la escalera que baja al II círculo. Minos es figura mitológica, aquí grotesca: transformado en monstruo y juez infernal enrosca la larga cola tantas veces según los círculos asignados a los pecadores que caen brutalmente en el abismo. Las figuras de Dante y Virgilio señalan los acontecimientos: la bajada al II círculo donde un viento huracanado arrastra las almas de los lujuriosos. Este canto relata el episodio del encuentro con Paolo y Francesca (1286). Las dos almas son reconocibles por ser las únicas figuras abrazadas. Al escuchar la tragedia de los dos amantes, Dante se desmaya: “*e caddi come corpo morto cade*”. (Momigliano, A., 1945, p. 45) (y caí como cuerpo muerto cae). (Fabbri Cressatti, L., 1994, p. 48).

Canto VI: III círculo. Al recobrar los sentidos Dante acompañado por el maestro se encuentra en el círculo de los golosos, golpeados constantemente por lluvia, nieve sucia y granizo. Chapotean desnudos en el barro helado, atacados por el guardián infernal, el alado Cérbero de tres cabezas perrunas que ladra horrorosamente. Para callarlo, Virgilio recoge del suelo la sucia nevisca y la tira en las fauces del monstruo que calla. Botticelli destaca el gesto de Virgilio en concreta forma visual para subrayar la ley del *contrappasso*: comer barro helado.

Canto VII: perdido. IV y V círculos, dos círculos en un solo canto. En el círculo IV Virgilio amonesta a Pluto, lobo endemoniado que no los deja bajar. Finalmente calmado el guardián les permite el acceso (el lobo de este círculo recuerda la loba del canto I, símbolo de la avaricia). En este antro padecen los avaros y los pródigos, condenados a empujar con el pecho gruesas piedras redondeadas, los avaros moviéndose de izquierda a derecha, los pródigos de derecha a izquierda hasta chocar mutuamente en el medio; vuelven atrás y repiten el proceso del otro lado del círculo. La ley del *contrapasso* obliga a los penitentes a rodar piedras y chocar por la eternidad. El castigo está representado por la rueda de la Fortuna que girando continuamente cambia las suertes de los humanos. La continua ‘circular’ narración de los dibujos obliga al artista a buscar recursos visuales propios (como en el canto II) para empalmar el círculo IV al V: Botticelli los une verticalmente. En el IV círculo la escena está abierta en ambos lados. A la derecha la bajada por la escalera, a la izquierda aparece un derrumbe desde el cual baja una corriente de agua oscura en ebullición que desciende para formar el río Estigio que deriva en la ciénaga Estigia del V círculo. En él están sumergidos los iracundos y los indolentes. Los caminantes cruzan estas aguas pantanosas en la navecilla del barquero Flegias que se vislumbra en el rincón izquierdo inferior, algo borrosa. Se entrevé la muralla de la ciudad de Dite.

Canto VIII: Sigue el V círculo. Los iracundos y los indolentes. El canto se encuentra en el *Kupferstichkabinett* de Berlín. En este círculo se observan vicisitudes de Virgilio y Dante ya próximos a la ciudad de Dite donde moran los ángeles caídos en la batalla contra Dios. Dite es término de origen griego: dis (dos) y teísmo (religión). Sistema religioso que admite dos falsos dioses. (Diccionario Enciclopédico Hispano Americano s.f. p. 765).

Canto IX: continúa el V círculo. Este dibujo se encuentra en la *Biblioteca Apostolica Vaticana*. Entran en la ciudad de Dite ayudados por un mensajero celeste.

Canto X: VI círculo. Castigo de los herejes y los escépticos. Los dos poetas se dirigen, pasada la ciudad de Dite, hacia el cercano cementerio de los herejes. En medio de la continua niebla oscura se vislumbran tumbas descubiertas, aparentemente vacías y llameantes, dolorosos lamentos. Dante encuentra al guibelino Farinata degli Uberti quien profetiza el exilio de Dante. Este pergamino contiene repetidas imágenes de los caminantes en distintas posiciones y las vestimentas parcialmente pintadas con colores distintos a los habituales, rojo para Dante, azul para Virgilio. Las túnicas de los dos perdieron parte de su pintura por la escritura del canto en el *verso*.

Canto XI: VI círculo. La ilustración está perdida. Desde este dibujo vemos una imponente franja rocosa con diversos círculos provenientes de la *Topografía del Infierno*. Se observa el cementerio de los herejes. Los peregrinos se acercan a un sarcófago que muestra un letrero escrito en latín y que indica la tumba del Papa Anastasio II (496-498) sospechado de herejía. Cansados, los dos viajeros reposan sentados cerca de esa tumba mientras Virgilio explica a Dante el orden de los castigos en el Infierno.

Canto XII: VII círculo, I rellano o subcírculo. Lámina custodiada en la *Biblioteca Apostolica Vaticana*, indescifrable. Desde la ilustración del canto XI se puede ver la repartición del VII círculo en tres rellanos, donde sufren penas eternas los violentos. Los peregrinos, después de la pausa en el cementerio, bajan a duras penas al I rellano del VII círculo por una pendiente rocosa y quebrada. Al fondo del barranco corre un río de sangre hirviente en el cual están inmersos los homicidas. Centauros infernales tiran flechas de fuego hacia ellos. La ley del *contrappasso*: la sangre derramada de las víctimas ahoga y quema a las sombras que cometieron violencia contra el prójimo, ahogándose en el río. El centauro Neso, por orden del centauro Quirón (maestro de Aquiles), lleva en su lomo a Dante y Virgilio a la otra orilla del río.

Canto XIII: VII círculo y II rellano. La reproducción se conserva en la *Biblioteca Apostolica Vaticana*. Frente a los poetas se extiende una selva tenebrosa y tupida de ramas espinosas y retorcidas. Minos, el juez infernal, desde lo alto, tira puñados de semillas (los suicidas)

que, como árboles, crecerán en este anillo. Encuentro con Pier delle Vigne. Por la ley del *contrapasso* los suicidas que han ejercido violencia sobre su propio cuerpo están condenados a perderlo en el infierno, transformados en árboles vivientes. Esta lámina muestra fehacientemente el *verso* donde está escrito el canto.

Canto XIV: VI círculo, III rellano. Lámina perdida. En esta reproducción, como en la XI, los compiladores proporcionan un tramo de la *Topografía del Infierno* que incluye escenas pasadas y próximas. Una vez salidos del bosque de los suicidas, los caminantes se encuentran en el desierto de la ardiente arena donde padecen aquellos que cometieron violencia contra Dios y las leyes de la naturaleza. Este canto es el último proveniente de la *Topografía del Infierno*. Los pecadores se encuentran tendidos o sentados o caminando bajo una incesante lluvia de fuego que intentan evitar. Los peregrinos se alejan de la ardiente terraza hasta llegar al costado de un profundo precipicio del cual surge una fuente rojo sangre que se pierde en el abismo formando un río, el Flegetón, cuyo lecho y riberas están formados por una roca legendaria.

Canto XV: VII círculo y III anillo. La lámina completa y pintada está conservada en la *Biblioteca Apostolica Vaticana*. Aquí se ve una porción del III anillo del círculo VII, insólitamente chato y circunscripto, fuera de la habitual narrativa circular. Botticelli, de este modo y probablemente, refleja el carácter esencialmente transitorio del canto en términos de la *Comedia* entendida como un todo. Es todavía el rellano de la ardiente arena y de las almas que usaron violencia contra el orden divino, los sodomitas, quemándose en la arena. Esta formal excentricidad de Botticelli probablemente aluda a la naturaleza del pecado cometido por los sodomitas que se pensaba que ofendían a Dios y las leyes de la naturaleza. Dante encuentra su antiguo maestro de la juventud, Brunetto Latini.

Canto XVI: VII círculo, III rellano. Dibujo conservado en la *Biblioteca Apostolica Vaticana*. Continúa el desierto de la ardiente arena. Dante y Virgilio se acercan al borde del VII círculo, donde el Flegetón forma una ruidosa cascada que llega hasta el fondo del cráter. Dante encuentra sodomitas florentinos conocidos situados en el borde izquierdo de la cascada. En la ribera derecha están los usureros. *La Topografía del Infierno* no distingue los unos de los otros y es difícil identificarlos.

Canto XVII: VII círculo, III anillo. La ilustración se encuentra en el *Kupferstichkabinett*. Este canto es la continuación del anterior, con escenas y detalles diferentes. Los dos poetas tienen que cruzar el Flegetón y bajar en el cráter hacia el círculo VIII. Aparece un mensajero celeste que ordena a Gerión, monstruo mitad hombre y mitad serpiente, símbolo del fraude, que los deposita en

el VIII círculo.

Canto XVIII: VIII círculo llamado *Malebolge* (malas bolsas). La ilustración se encuentra en el *Kupferstichkabinett*. Las figuras de Dante y Virgilio, estratégicamente ubicadas, brillan por el color definido de sus atuendos y como puntos de referencia al canto. El círculo VIII es llamado *Malebolge* (malas bolsas) y se encuentra en la profundidad del Infierno cuyos hoyos son cada vez más estrechos. Está dividido en diez fosas o bolsas concéntricas, comunicadas entre ellas por peligrosos puentes rocosos donde se castigan varias formas de engaño. En la primera fosa o bolsa vemos a los demonios que curten a latigazos a los proxenetas; en la segunda bolsa los aduladores están sumergidos en excrementos. En esta última fosa la pintura está ligeramente rayada por la escritura en el *verso* y parte del borde derecho está sin pintar. La figura de Gerión aparece escurriéndose como un fantasma blanquecino.

Setecientos años después de la fecha de ejecución de la *Divina Comedia*, quinientos años después del hallazgo de los dibujos de Botticelli y a la vuelta del milenio, la exhibición de los dibujos marca una fecha importante, como una “retrospectiva mirando al futuro”, que demuestra como otros momentos en la historia han sido marcados como los nuestros por el colapso de sistemas cerrados, narrativos, lineales y convencionales maneras de experiencia y que artistas como Botticelli reflexionaron críticamente en las crisis de su tiempo y lucharon por encontrar soluciones que apuntan más allá de su propio tiempo. (Altcappenberg 2001, p. 75).

Bibliografía general

CATÁLOGO (2001). *Sandro Botticelli. The drawings for Dante's Divine Comedy*.
London: Royal Academy of Arts.

Bibliografía específica

Altcappenberg, Schulze Hein – Th. (Cat 2001). “per eseere persona sofistica” Botticelli’s Drawings for the *Divine Comedy*. Introducción.

Boeck, Wilhelm (1948). *Zeit und Raum in Botticellis Zeichnung zur “Gottichen Comodie”*, Berlin: Das Goldene Tor, vol. 3, nº 5.

Fabrizio Cressatti, Luce (1994) *La Divina Comedia de Dante Alighieri*. Presentación, Selección y notas. UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA. Departamento de Publicaciones.

Morello, Giovanni. (Cat. 2001) *The Chart of Hell*. London: Royal Academy of Arts.

- _____ (Cat. 2001) *Botticelli's Chart of Hell*. London: Royal Academy of Arts.
- Oltrage, Doris, Fuchs, Robert, Hahan, Oliver. (Cat. 2001) *Finito e Non finito.. Drawing and painting Techniques in Botticelli's Divine Comedy*. London: Royal Academy of Arts.
- Vasari, Giorgio. (1945) *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*. Buenos Aires: El Ateneo.

Enciclopedias

- Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano. Literatura, Ciencias, Artes, etc. Tomo VII. The Colonial Press Inc., Impresores CLINTON, Mass. Estados Unidos de Norteamérica. Montaner y Simón: Barcelona. W. M. Jackson, Inc.: Nueva York.

Créditos Fotográficos

- Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, PreussischeR Kulturbesitz,, Gemäldegalerie: fig. 31.
- Berlin Staatliche Museen zu Berlin Kupferstichkabinett Inferno VIII, XVII, XXXIV.
- Cologne, Robert Fuchs: fig. 29, 30, 33, 36, 39, 41,44.
- Florence, Scala: fig. 34.
- London, The British Library, Western Manuscripts: fig. 19, 32, 40,42.
- London, The British Museum, Departament of Prints ans Drawings: fig. 20 – 8.
- Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana: fig. 39, Inferno I, IX, XII, XIII, XV, XVI.

Congreso

- Balducci, Laura (2007). *Huellas del Islam en la Divina Comedia de Dante Alighieri*. Universidad Católica de Salta, (Argentina) – Università degli Studi di Cassino (Italia), 2007. Comps. Nicola Bottiglieri, Teresa Colque. Vol. 1. Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino.