

# Elocuencia y esplendor. Del humanismo y la óptica en Dante

Estátua de mármol de Dante Alighieri en Florencia.  
Fotografía (devalle): pixabay/@uy\_degas.

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN

ISSN 2683-2917

Vol. 3, núm. 1, noviembre 2021-febrero 2022

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1>



Esta obra está bajo una licencia  
Creative Commons Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Internacional

## *Eloquence and Splendor. On humanism and optics in Dante*

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1.185>

 J. Rafael Martínez-E.

Universidad Nacional Autónoma de México.

Facultad de Ciencias,

Departamento de Matemáticas

*Dal primo giorno ch'ì vidi il suo viso  
in questa vita, infino a questa vista,  
Non m'è il seguire al mio cantar preciso*  
Dante, *Paraíso*, xxx 28-30

## Introducción

Una mirada sobre las grandes figuras literarias del pasado mostraba, durante una buena parte del siglo xx,

a un Shakespeare cuya obra rebosaba en personajes arrastrados por la naturaleza y sus instintos, o bien se podrían repasar las glorias y tragedias contadas por Homero que nos podían llevar a un estado de ensoñación, preludio del buen dormir, o encontrarse con la energía y el chispeante humor del Quijote cervantino. Pero si se trataba de provocar la sensación de orgullo por nuestra condición y exaltar la dignidad de ser humanos, esto solamente se encontraría en Dante. Pasaría casi siglo y medio para que otro pensador escribiera algo que inspirara ese sentir, y ocurriría con Pico della Mirandola y su *Oratio de hominis dignitate* (1486), uno de los manifiestos del Renacimiento.

Dante, hoy tenido como el *Supremo poeta*, gozó todavía de cierta fama una vez que le alcanzó la muerte en 1321, y no sólo en los círculos culteranos sino también entre mercaderes, y los practicantes de ciertos oficios y aun entre integrantes de las clases no acomodadas

de Italia. Pero llegada la segunda mitad del siglo XIV la memoria de Dante pareció sumirse un tanto en el olvido y el Renacimiento temprano no lo trató de mejor manera. Sin embargo, conforme avanzó el siglo XV y las circunstancias le fueron propicias, grandes figuras de la cultura empezaron a expresar su admiración y respeto por el poeta florentino, se sumó a personas del siglo anterior, como Catalina de Siena (1347-1380), Geoffrey Chaucer (1343-1400) y John Gower (1330-1408), y destacó entre los de siglos posteriores Savonarola (1452-1482), Miguel Ángel (1475-1574), Margarita de Navarra (1492-1549), Giordano Bruno (1548-1600), Tommaso Campanella (1568-1639), Galileo (1564-1642), y John Milton (1608-1674), una amalgama de personajes por demás disímbolos.

La revaloración de Dante inicia en 1440, cuando Giannozzo Manetti, en su texto *Vita Dantis*, presenta la biografía de quienes desde entonces serían llamados las *Tres Coronas* de Florencia: Dante, Petrarca y Boccaccio.

Si revisamos la historia encontraremos que la crítica, con el correr del tiempo y traspasando fronteras, ha sido cambiante y abarca desde señalamientos de lo burdo o hasta ser considerada grosera la escritura dantesca, además de provocar el estupor generado por la amplitud de su visión del mundo que habitaba la recuperación de los rasgos personales y aspiraciones de los personajes que poblaron su universo vivencial y cultural, y su integración en lo que sería el más extraordinario mosaico literario de su época.

La revaloración de Dante inicia en 1440, cuando Giannozzo Manetti da a conocer su *Trium illustrium poetarum florentinorum*, y en particular uno de los textos que lo integraron, la *Vita Dantis* en la que

presenta, de manera comparativa, la biografía de quienes desde entonces serían llamados las *Tres Coronas* de Florencia: Dante (1265-1321), Petrarca (1304-1374) y Boccaccio (1313-1375). El propósito de Manetti es construir una historia del humanismo, por entonces en pleno desarrollo y que fue adquiriendo prestigio como el movimiento cultural de mayor envergadura en los enclaves eruditos italianos. Al colocar a Dante en esta obra lo sitúa en la corriente humanista, y entonces cabe preguntar en qué consistía este movimiento, cuáles fueron sus características y propósitos y, de paso, por qué muchos de sus integrantes no reconocían en Dante la figura portentosa que hoy es orgullo de la cultura italiana.

Responder a lo anterior rebasa los alcances de este escrito dado que aún hoy, en la segunda década del siglo XXI, no es posible establecer con certeza la naturaleza del humanismo, se parte de las posturas que de manera coincidente y desde sus inicios plantearon sus adherentes. Más aún, la posteridad, con las ventajas que ofrece la mirada retrospectiva, ha matizado y marcado como relevantes, aspectos que en su apogeo el humanismo no destacó o concibió como frutos eventuales de su empresa.

## Las figuras del Humanismo

Leonardo Bruni (1370-1444), estrella fulgurante del humanismo, heredero intelectual de Coluccio Salutati (1331-1406), también humanista, y ambos cancilleres florentinos, en el pináculo de su fama escribe sus *Memorias* (~1440). En ellas nos relata su afortunada decisión de abandonar sus estudios de leyes y en su lugar entrar en el círculo de estudios de Manuel Crisoloras (1355-1415), recién llegado Leonardo Bruni (1370-1444), estrella fulgurante del humanismo, heredero intelectual de Constantino Lascaris, quien trajo consigo tanto su sapiencia como sus tesoros bibliográficos. Gracias a este diplomático bizantino Bruni

aprendió griego y pudo conocer “... cara a cara, a Homero, Platón y Demóstenes ... conversar con ellos y acceder a sus enseñanzas maravillosas”, es decir, asimilar lo que la historia, la filosofía y la oratoria podían ofrecer a alguien en busca del “conocimiento útil, ... el placer ... y una reputación”, dado que “durante este siglo nadie en Italia había cultivado la literatura griega y ... sabemos que toda la sapiencia tiene su origen ahí”.<sup>1</sup> Esta parte, la de incluir al griego como algo característico del humanismo era una adquisición reciente, no estaba en el ideario de todos los que se identificaban como parte de esta cruzada intelectual. Esto muestra que no había coincidencia unánime en lo que se entendía por ‘humanismo’, y que lo que en realidad se tenía era una serie de características generales que se amparaban bajo dicho rubro, pero que solía tener cierta plasticidad al admitir pequeñas variantes que eran aceptadas o rechazadas dependiendo del lugar y de la época.

La historiografía moderna ha identificado varias visiones de lo que constituyó esta etapa formativa del pensamiento pre-moderno, y sin embargo, para efectos de la mayor parte de las discusiones sobre el tema, se pueden destacar dos concepciones sobre la naturaleza del humanismo, que dependían del tipo de fuentes consultadas, de la formación académica y de la ideología de sus principales impulsores. Las últimas décadas del siglo XIX estuvieron dominadas por la interpretación canónica de Jacob Burckhardt (1818-1897), quien, inspirado por la biografía de Leon Battista Alberti<sup>2</sup> (1404-1472), concibió al humanismo

---

<sup>1</sup> Leonardo Bruni, *History of the Florentine People Vol. III, Books IX-XII*, ed. James Hankins (Cambridge: Harvard University Press, 2007), 320-321.

<sup>2</sup> Leon Battista Alberti fue un notable arquitecto, anticuario y teórico de las artes que para muchos es, al igual que Leonardo da Vinci, merecedor del calificativo de *uomo universale*. Ver Grafton, *Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance*.

como una forma de vida y de pensar que pretendía la liberación del individuo de las constricciones intelectuales y religiosas a las que había estado sometido durante la llamada Edad Media. Esta idea aparece descrita y sustentada en su ya clásico *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* (1860).<sup>3</sup> Esta concepción un tanto intelectual sobre el significado de humanismo fue reelaborada por estudiosos de la época, como Paul Oskar Kristeller y Eugenio Garin (alemán el primero, pero trabajando en la órbita anglosajona, e italiano el segundo), y ambos dieron la pauta para que se constituyeran las dos visiones generales, y no coincidentes, sobre qué se entiende por ‘humanismo’.

Para Kristeller este movimiento, que definió lo que en el imaginario de muchos constituye el Renacimiento, fue un esfuerzo centrado en las letras, es decir, en la literatura, y en la retórica, se siguieron los moldes de la tradición clásica latina primero, y –posteriormente– se enriqueció con el ingreso de las obras griegas y su estudio bajo la guía de los eruditos bizantinos que huyendo de los turcos se asentaron en los enclaves italianos. Esta tradición, según Kristeller, incidió sobre todo en las clases acomodadas, en particular entre profesores, secretarios, notarios y diplomáticos, y fue básicamente el equivalente a los *studia humanitatis*.<sup>4</sup> Algo curioso es que según Kristeller participar de esta corriente parecía ser una especie de carrera por aumentar las ganancias personales y promover el ascenso en la jerarquía social de su tiempo. Bajo esta visión el humanismo no parecía propugnar una ideología con carácter cívico y, más

---

<sup>3</sup> Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien: ein Versuch* (Basilia: Schweighauser, 1860).

<sup>4</sup> John Monfasani, “Toward the Genesis of the Kristeller Thesis of Renaissance Humanism: Four Bibliographical Notes,” *Renaissance Quarterly* 53, no. 4 (Winter 2000): 1156-1173. Ver también Kristeller, *Renaissance Thought and Its Sources*.

importante aún, carecía de una dirección o definición filosófica identificable, salvo la que podría derivar de los contenidos de algunas de las disciplinas que se aprendían en las universidades y que, además de las ya tradicionales artes liberales –las que comprendían el *trivium* y el *cuadrivium*<sup>5</sup>– y que se centraban en cuestiones técnicas del lenguaje y de su expresión y en las relacionadas con las cuestiones básicas del saber matemático y sus usos más comunes. A esto se añadían, en los niveles superiores, los cursos sobre historia, poesía, filosofía moral y, no hay que olvidarlo por su relevancia para el humanismo, la retórica.

Opuesto a este posicionamiento estaba el de Eugenio Garin, quien adoptó una visión muy amplia de lo que puede constituir una actividad enraizada o apoyada por la filosofía, revisó una importante cantidad de textos literarios del siglo xv y de ellos extrajo la cosmovisión o principios filosóficos que integraron su marco ideológico. A partir de ello le otorgó al humanismo un sustrato filosófico que, nos dice Garin, abrió las puertas a una nueva concepción del hombre, de la religión y de la vida civil, lo que sentaría las bases de la vida intelectual en el Renacimiento.<sup>6</sup>

Otra versión del origen del humanismo lo sitúa como el resultado de los esfuerzos como educadores de grupos de intelectuales que encontraron una nueva

pasión por el estudio de los textos clásicos y que veían en ellos un instrumento para mostrar e inculcar el sentido de la virtud entre los estudiantes. Esta propuesta que identificaba el motor del humanismo fue impulsada por Paul Grendler,<sup>7</sup> y vendría a ser una respuesta al posicionamiento de Anthony Grafton y Lisa Jardine para quienes no resultaba convincente, después de analizar los textos utilizados por los humanistas en sus cursos, y concluían que el supuesto propósito de conducir a los estudiantes hacia la búsqueda de la virtud como norma de vida, no resultaba realista y en los hechos lo que parecía animar esta corriente era estimular el ascenso en la escala social de esta nueva clase de profesionista que se traducía en que, favoreciendo el uso de la retórica en sus programas de estudios, podrían sustituir en los puestos universitarios a los teólogos escolásticos que habían dominado la academia desde el siglo xiv.<sup>8</sup> El reclamo de Grendler, tan virtuoso en sí mismo, fue calificado como idealista y muy alejado del ejercicio educativo en las aulas durante ese periodo, donde Robert Black fue uno de sus más notorios críticos, en tanto que señaló que la cuestión de la virtud no tuvo mayor trascendencia en la enseñanza del Cinquecento.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> El *trivium* comprendía gramática, dialéctica, retórica, en ocasiones se consideraba la lógica en lugar de la dialéctica. En conjunto eran las disciplinas ligadas con el lenguaje. El *cuadrivium* se componía de aritmética, geometría, astronomía y música. Éstas constituían las artes matemáticas, las que luego se complementaban con mecánica, *perspectiva* u otras más.

<sup>6</sup> Eugenio Garin, *Ciencia y vida civil en el renacimiento italiano*, trad. Ricardo Pochtar (Madrid: Taurus, 1982). Ver también James Hankins, “Two Twentieth-Century Interpreters of Renaissance Humanism: Eugenio Garin and Paul Oskar Kristeller,” *Comparative Criticism* 23 (2001): 23.

<sup>7</sup> Paul Grendler, *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and learning, 1300-1600* (Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1989); Paul Grendler, *The universities of the Italian Renaissance* (Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 2002); Craig W. Kallendorf, *Humanist educational treatises* (Cambridge: Harvard University Press, 2002).

<sup>8</sup> A. Grafton y Lisa Jardine, *From Humanism to the Humanities: Education and the Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-century Europe* (Cambridge: Harvard University Press, 1986).

<sup>9</sup> Robert Black, *Humanism and education in medieval and Renaissance Italy: tradition and innovation in Latin schools from the twelfth to the fifteenth century* (Reino Unido: Cambridge University Press, 2001), 225-262.

No se puede soslayar lo que para muchos constituía la característica más distintiva del Humanismo y del Renacimiento: la cuestión de la elocuencia, la capacidad de expresarse de manera elegante y convincente.

Por último, no se puede soslayar lo que para muchos constituía la característica más distintiva del Humanismo y, por lo ya dicho, del Renacimiento: la cuestión de la elocuencia, la capacidad de expresarse de manera elegante y convincente. Tampoco hay que dejar de lado la postura de los historiadores del arte del periodo que abarca de los siglos XIII al XVI, según la cual hablar del Renacimiento –nótese que no lo identifican con el Humanismo– significa discurrir sobre una etapa en la que ocurre una transformación impresionante en las artes de la representación, en particular de la pictórica.

Por lo anterior, se dejará de lado la cuestión de la perspectiva en la pintura, nos centraremos en el cultivo de la elocuencia, íntimamente ligada con la aspiración de expresarse como los grandes retóricos de la antigüedad, los afamados *oratores*. Los *oratores* guardan similitudes con los poetas en tanto que ambos se ocupan de la fuerza y el uso adecuado de las palabras. Estos maestros de la palabra ejercían su arte según tres categorías retóricas: la judicial o forense, propia de los jurisconsultos, la deliberativa, que para el siglo xv ya había ampliado su horizonte en el que incluía las lenguas vernáculas en su ejercicio, y la demostrativa, una especie de retórica que cultivaba las formas propias de las alabanzas y los vituperios, que en el pasado tenían como campos de acción las oraciones fúnebres, discursos en ceremonias públicas, biografías e historia, ocasiones todas ellas en las

que se podían exhibir despliegues de la maestría en el lenguaje, acompañada de gestos, vestimentas y escenografía que permitían intensificar el mensaje.<sup>10</sup> Para el siglo xv los *oratores* eran tenidos como retóricos que desplegaban su maestría en el lenguaje tanto de manera escrita como hablada. En este contexto Hanna Gray plantea su desacuerdo con la idea de que el Humanismo se reducía a dotar de un matiz más clásico a una serie de actividades relacionadas con la educación y la literatura, o que los humanistas adoptaban actitudes que en sus actividades profesionales los hacían diferentes a las de otros gremios. Según Gray quienes adoptaban estas posturas no lograban explicar la importancia que adquirió la enseñanza de la retórica. La importancia que ésta adquirió se debió, según ella, a que la elocuencia, entendida como la unión armoniosa de la sabiduría y el estilo literario, dotaba a los humanistas con un antídoto ante la impotencia que percibían en la escolástica como sustento de la filosofía.<sup>11</sup>

A Gray se le suma Ronald G. Witt,<sup>12</sup> quien sostenía que la preocupación inicial de un grupo de individuos por imitar a los antiguos, se enfocaba en sus inicios en imitar el modelo de la poesía clásica latina, y que eventualmente se extendió a la prosa, esa preocupación fue retomada tiempo después por Petrarca para ampliarla en un programa cultural

<sup>10</sup> George Kennedy, *Classical rhetoric and its Christian and secular tradition from ancient to modern times* (Chapel Hill, Londres: University of North Carolina Press, 2003), 72-75.

<sup>11</sup> Hanna Gray, "Renaissance Humanism: The Pursuit of Eloquence." *Journal of the History of Ideas* 24, no. 4 (October, December 1963): 497-514.

<sup>12</sup> Ronald G. Witt, *In the Footsteps of the Ancients: The Origins of Humanism from Lovato to Bruni* (Boston: Brill, 2003). Ver también Ronald G. Witt. "Kristellers Humanists as Heirs of the Medieval Dictators," en *Interpretations of Renaissance Humanism* (Boston: Brill, 2006), 19-35.

más vasto que la fusionaba con la piedad cristiana y una renovación de lo moral. Eventualmente, este movimiento fue difuminando su componente religioso, gracias a la intervención de humanistas poderosos en la vida civil florentina, como Coluccio Salutati y Leonardo Bruni, y ya limitado fue como llegó a institucionalizarse en las cancillerías y oficinas de gobierno y en otras instancias donde la elocuencia expresiva y la elaboración de documentos y manifiestos era la tarea esencial.

Ante este panorama que exhibe algunos rasgos distintivos del Humanismo se puede uno preguntar qué fue de la memoria sobre Dante, de su integración a la conciencia histórica de esta renovación cultural, por qué el grueso de los humanistas no lo consideraran como entre sus huestes y, siendo más detallista, ¿qué había en su obra que lo situaba en una posición –algunos dirían más encumbrada– un tanto contrastada con el resto de la élite humanista? La respuesta a estas interrogantes reclama una disertación bastante más amplia que este escrito, pero es posible señalar un componente esencial, las más de las veces soslayado, y que tuvo como eje su interés por la ciencia y su afán de entender los motores que conducían al cosmos. En cierta medida, este saber podía llevarnos a enriquecer la sensibilidad de los individuos y percibir con mayor profundidad, aunque fuera bajo los marcos explicativos que no dejaban de lado a la religión, el papel que les tocaba desempeñar en el gran teatro del mundo.

## El humanismo de Dante

La escenografía para este espacio del intelecto se empezó a gestar en Dante a partir de la pasión por el estudio que lo invadió desde su juventud, cuando sus lecturas de Boecio (480-524/5) y Cicerón (106 a. C.-43 a. C.) le abrieron los portales a la sapiencia heredada de la antigüedad clásica. A estas lecturas,

entre otras, sumó la de Virgilio (70 a. C.-19 a. C.), a quien le atribuyó haber sido su guía para alcanzar la belleza estilística de sus escritos. Luego vendrían sus lecturas filosóficas, en particular aquellas de textos que por primera ocasión estaban disponibles en Occidente gracias a las traducciones del árabe al latín, en particular la *Física* y el *De caelo* del Maestro, y que iniciaron su despliegue en Europa a partir de que se empezara a enseñar en la universidad de París. También, al amparo de las enseñanzas que se impartían en Sta. María Novella en la Iglesia de la Santa Croce, en Florencia ambas, Dante pudo haber entrado en contacto con las doctrinas de Sto. Tomás de Aquino (1225-1274) y San Bonaventura (1221-1274), el primero la figura más notable en la cristianización del aristotelismo, y el segundo un místico que, entre sus ideas más influyentes incluía la del ‘peregrinaje del alma hacia Dios’. Estas dos visiones, ambas con firmes posicionamientos filosóficos, modularían y posiblemente inspirarían en Dante las temáticas esenciales del *Convivio* y la *Commedia*: la búsqueda del saber y el viaje iniciático.

Pero también hubo otra figura que puntualmente inspiró la formación académica y que aportaría modelos para estructurar el tipo de obras que Dante escribiría y en las que expresaba su fuerte inclinación hacia la educación y la transmisión de su pensamiento, aun cuando avanzara por temáticas que lo llevarían a los confines de la capacidad descriptiva del lenguaje y de la cognitiva de la mente humana. En particular, el *Sumo poeta* reconoció su deuda intelectual con Brunetto Latini (1220-1294/5), filósofo y canciller de la república de Florencia y uno de los primeros humanistas que se identificaban como miembro del género. Sus obras más recordadas son *Li livres du Tresor* (Los libros del Tesoro), escrita en francés entre 1260 y 1267, y el *Tesoretto* (La cajita de joyas), considerado por muchos como el antecedente inmediato de la *Commedia*, aunque menor en alcance. *Li livres du tresor* es un tratado de carácter enciclopédico,

a la manera de las enciclopedias de Marciano Capella (360-428) y de Isidoro de Sevilla (556-636) y podría haber sido una lejana fuente de inspiración para el *Convivio* o *Banquete* de Dante. Por su parte, el *Tesoretto* es un poema didáctico que se inserta en la tradición medieval de la poesía filosófica e incluye una visión onírica muy semejante a la del gran poema con el que la literatura italiana inicia su larga vida. El *Tesoretto* también inicia con el personaje principal perdido en un bosque oscuro: “Y yo, con tanta angustia, / pensando con la cabeza gacha, / perdí el camino, / y tomé la encrucijada / por un bosque extraño.”<sup>13</sup> ¿Cómo escapar de la certeza de que los escritos de ambos autores están vinculados? En un listado de autores que marcaron algunos contenidos de la futura gran obra de Dante no se puede dejar de lado a San Agustín (354-430), a Alberto Magno (c. 1200-1280), a Averroes (1126-1198) y sus comentarios sobre textos de Aristóteles, y menos aún a Ibn al-Haytham (965-1040), mejor conocido en Occidente como Alhacen, y quien resultará esencial para lo que se presentará más adelante en este escrito sobre cuestiones de óptica y luz –por entonces parte de la filosofía natural–, temas que constituirían una de las ramas más representativas de la ciencia medieval.<sup>14</sup> El pensamiento de Alhacen pudo haber alcanzado a Dante por vía de los escritos de Roger Bacon (1214-1294), en particular su *Opus maius*, y de Johannes Pecham (1220/25-1290) y

su *Perspectiva communis*.<sup>15</sup> Las doctrinas de Alhacen sobre la luz y la visión dominaron el espectro de los escritos sobre óptica en los medios académicos a partir del siglo XIII y su gran logro fue que más adelante, a partir de estas doctrinas, Kepler pudo explicar correctamente la formación de imágenes en el ojo.

La prenda intelectual que distinguía a Dante fue su manejo del conocimiento científico y su uso como pilar argumentativo en el *corpus* literario dantesco.

Estos antecedentes, que dejan de lado la cuestión de su impacto sobre el universo lingüístico que en primera instancia conformó el meollo del humanismo, perfila lo que llegó a constituir un elemento distintivo en la obra de Dante, uno que lo colocaba en otro estrato respecto de lo que se entendió como el humanista arquetípico, a saber, el que ponía en práctica un manejo privilegiado del latín como instrumento de expresión literaria, el que perseguía el ideal de ‘equipararse con Cicerón’. La prenda intelectual que distinguía a Dante fue su manejo del conocimiento científico y su uso como pilar argumentativo en el *corpus* literario dantesco.

Antes de abordar la cuestión de la introducción de la filosofía natural en la narrativa del poeta/filósofo/historiador y demás ropajes que adornan la obra del ilustre florentino cabe una digresión que responda a la primera inquietud que se planteaba al inicio de

<sup>13</sup> *E io in tal corrocto/pensando a cap chino/perdei il gran cammino/e tenni a la traversa/d'una selva diversa*] Ver Brunetto Latini, *Tesoretto*, líneas 185-189 en <https://sites.duke.edu/danteslibrary/basilica-one-column/> Se puede también consultar, con una dicción alterna en una palabra, la edición en línea de [http://files.riassuntiericerche5.webnode.it/200000030-42424433b9/Brunetto%20Latini%20-%20Il%20Tesoretto%20\(1\).pdf](http://files.riassuntiericerche5.webnode.it/200000030-42424433b9/Brunetto%20Latini%20-%20Il%20Tesoretto%20(1).pdf), líneas 186-190.

<sup>14</sup> Jacek Grzybowski, *Cosmological and Philosophical World of Dante Alighieri. The Divine Comedy as a Medieval Vision of the Universe*, ed. Bartosz Adamczewski (Frankfurt: Peter Lang Edition, 2015), 23.

<sup>15</sup> Los textos de Bacon y de Pecham relevantes en este contexto han sido traducidos por David C. Lindberg en Lindberg (1970) y Lindberg (1996). Ver la bibliografía al final de este escrito.

este texto y que se refiere al reclamo de considerarlo dentro del movimiento humanista. Si la *Commedia*, la obra cumbre de Dante, y la que posiblemente le sigue en importancia, el *Convivio*, usan el dialecto vernáculo florentino, ¿cómo reclamar su inclusión en el movimiento humanista? La respuesta requeriría tomar en cuenta muchas consideraciones, comenzando con la disyuntiva de si el juicio se realiza desde la perspectiva actual o si se lleva a cabo desde el punto de vista de sus contemporáneos y de algunos de los más destacados representantes del movimiento en el siglo xv.

Consideremos uno de los más conocidos en su tiempo, Biondo Flavio<sup>16</sup> (1392-1463), secretario apostólico de Eugenio IV y también de Eneas Silvio Piccolomini, más adelante Papa Pío II, otro de los grandes humanistas, autor de *Italia illustrata* (1474), donde recoge su experiencia como viajero y su amplísimo caudal de lecturas así como la información proporcionada por todo aquel que por sus viajes tuvieron algo que aportar para el conocimiento de Italia. En el libro también propone “enumerar los hombres pre-eminentes nacidos en tiempos pasados ... o todavía con vida ... especialmente aquellos que se han distinguido por su reputación en el ejercicio de la literatura o por alguna gran virtud”.<sup>17</sup> Más adelante anota que quienes han desarrollado un gusto por la literatura se dan cuenta que pocos autores han alcanzado la elegancia de los Doctores de la Iglesia, refiriéndose a Ambrosio, Jerónimo y Agustín. Después de señalar la ausencia de grandes plumas en la Edad Media identifica como el origen del Humanismo o resurgimiento de la elocuencia, la contribución

<sup>16</sup> Biondo Flavio fue un humanista destacado y es a quien se debe la idea de dividir a la historia en tres periodos: Edad Antigua, Edad Media y Edad Moderna. Lo hace en su *Historiarum ab inclinatione Romanorum*, Libro XXXI.

<sup>17</sup> Biondo Flavio, *Italy Illuminated*, ed. y trad. J. A. White (Cambridge: Harvard University Press, 2005), I: Libro II, Pref, 3.

de Petrarca, quien restauró la elegancia en la poesía en latín. Luego, después de relatar la llegada a Italia de Manuel Crisoloras, huyendo de las tribulaciones causadas en Bizancio por la ocupación turca, lo califica como notable por su erudición y virtudes, y resalta que gracias a su entusiasmo por enseñar el griego en Italia se llegó a una situación en la que quien no tuviera conocimiento del griego parecería un ignorante aun en la lengua latina. Y continúa enfatizando que la difusión de los textos en griego, al hacer necesaria su traducción al latín o a una lengua vernácula constituyó un aliciente para la recuperación de la elocuencia gracias a la constante práctica que llevó a la mejora de la lengua escrita, es decir, el ejercicio de traducir resultó ser un puente entre la elocuencia del griego y la del latín. Esta circunstancia llevó a que Piccolomini, el humanista más admirado de su tiempo, autor de otra *De viris illustratibus* (1445-1450), afirmara que Leonardo Bruni debía su elocuencia a su maestro de griego, Crisoloras, lo cual hacía de este intelectual bizantino el origen de la percepción de la elocuencia como la principal virtud de un humanista.<sup>18</sup> Cosa curiosa, el impulsor del Humanismo, según se planteaba en este comentario, no poseía un dominio notable del latín, menos aún con la calidad que ostentaban las obras de Quintiliano, Julio César o Cicerón.

Esto permite entender porqué, si bien el latín de Dante podría no haber alcanzado la excelencia a la que aspiraban los humanistas del siglo xv, y su *opus magnum* fue escrito en toscano, el lenguaje vernáculo florentino, a pesar de ello también podría ser considerado un digno integrante de la corriente humanista. Los méritos para ello le habían sido reconocidos por Manetti a través de las *Tres Coronas*.

<sup>18</sup> Enea Piccolomini, *De viris illustribus*, ed. Adriaunus Van Heck (Vaticano: Biblioteca Apostólica Vaticana, 1991), 2-10. Ver también Michael Von Cotta-Schönberg, *De Viris Illustribus and other biographical writings of Enea Silvio Piccolomini (Pope Pius II)* (2021).

Y, sin embargo, a pesar del impacto que eventualmente tuvo la *Commedia* en la literatura italiana, lo cierto es que en lo que restaba del siglo XIV los textos teóricos, los que se ocupaban de filosofía, ciencia natural, religión, etc., y la literatura, no parecieron merecer el ser escritos en otra lengua que no fuera el latín. Pareciera que la lengua vernácula estuviera sujeta a una condena por parte del bando humanista.<sup>19</sup>

## El sello de la ciencia en Dante

Cada lector de la *Commedia*, y posiblemente sin ser consciente de ello, conforme transita desde las moradas que habitan los condenados hasta alcanzar los planos desde donde tiene a su alcance la experiencia de lo divino, tiene una comprensión del texto que depende de sus conocimientos previos, sean sobre cuestiones históricas, mitológicas, doctrinas religiosas y filosóficas y, en este caso particular, las relacionadas con la ciencia medieval y en especial la óptica. Y a ello se debe añadir un desglose que puede exhibir la riqueza del vocabulario dantesco y su erudición lingüística. Desmenuzar este entramado supera las posibilidades de este escrito que sólo intentará ofrecer unas pinceladas que ilustren el uso recurrente de Dante de términos que se ocupan de la luz y de la visión. Tal análisis no es novedoso en sí, pero si se le considera en el contexto de los innumerables artículos y libros que ha generado la obra del genio florentino, la proporción que ocupa la ciencia es por demás modesta. A pesar de ello es un hecho que una lectura informada de los escritos dantescos supera el goce de solo recorrer sus líneas como un mero relato fantástico.

<sup>19</sup> Mirko Tavoni, *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento* (Bologna: Libreriauniversitaria It, 2015). Ver también Christopher Celenza, *La letteratura latina nella cultura italiana del Quattrocento* (Roma: Carocci, 2014).

Antes de sumergirnos en comentarios específicos sobre el uso de la imagería científica por parte de Dante cabe apuntar algunos hechos sobre su educación. Manetti, en su *Vita Dantis*, nos relata que antes de iniciar su incursión en las lides literarias el florentino estuvo en París, la ciudad considerada como “el mejor sitio en el mundo para estudiar todas las cosas, las mundanas y las divinas. Dejando de lado lo demás, con celo y dedicación extremos, se sumergió en el estudio de las *ciencias naturales y las divinas* [mis itálicas], adquiriendo conocimientos que le permitieron superar a sus rivales en los debates que regularmente tenían lugar.”<sup>20</sup> Los términos en esta descripción no parecen haber sido elegidos de manera gratuita, pues todo indica que aludían a Cicerón y su uso de la fórmula ‘*res humana et divinae*’ que utilizaba para referirse al conocimiento universal. Además, al describir la educación recibida por Dante, líneas más adelante lo consigna como inmerso en los *studia humanitatis*. Insistiendo sobre este punto, Manetti escribe que en la *Commedia* toca no sólo asuntos propios de la poesía “...sino también cosas morales, naturales y divinas.”<sup>21</sup> En la misma obra lo describe como

... poseedor de un vasto conocimiento... gracias a la cuasi divina excelencia de su intelecto. Igual ocurrió con las matemáticas –la ciencia que estudia los números, dimensiones y armonías, y además los movimientos y las revoluciones de las estrellas– así como con los dos tipos de filosofía, la moral y la natural, y finalmente con las Sagradas Escrituras, abarcando así todo lo relacionado con la divinidad.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Giannozzo Manetti, “Life of Dante,” en *Biographical writings* (Cambridge: Harvard University Press, 2003), 32.

<sup>21</sup> Manetti, “Life of Dante,” 43.

<sup>22</sup> Manetti, 15.

Con este aparato gnoseológico, Dante se embarcó en la escritura de varios textos, si bien solo tocaremos a continuación dos de ellos. Uno, el *Convivio*, donde intercalando poesía y prosa, utiliza a la segunda para ofrecer muy eruditas explicaciones sobre la primera, y en particular dedica largos pasajes a la cuestión del saber óptico. El otro texto, la *Commedia*, por mucho el más acabado de los dos, describe un viaje en el que Dante, poseedor de todos los lastres materiales por aún seguir con vida, se interna en el mundo de quienes ya fueron despojados de toda materialidad. Transitando desde el Infierno al Paraíso, pasando por el Purgatorio, culmina su travesía al situarse frente a la divinidad, y a lo largo de este viaje describe lo que se muestra ante su mirada.

Conocedor de la *Metafísica* de Aristóteles, uno de los autores que influyeron en Dante, ampliamente conocido en su tiempo y cuyo pensamiento tuvo una influencia extraordinaria en las postrimerías del Medievo, fue Sto. Tomás de Aquino.

Aristóteles enfatiza en los párrafos iniciales de su *Metafísica* el placer que nos produce el ejercicio de nuestros sentidos, sobretodo el de la vista, al que se prefiere por encima de los demás dado que es la principal fuente del conocimiento. Conocedor de este texto, uno de los autores que influyeron en Dante, ampliamente conocido en su tiempo y cuyo pensamiento tuvo una influencia extraordinaria en las postrimerías del Medievo, fue Sto. Tomás de Aquino (c. 1225-1274), para quien la vista también era el más relevante de los sentidos, tanto que llegaba a permear los recursos explicativos expresados a través de

la lengua. ‘Ver’, para el también llamado Doctor Angélico, se usaba casi como sinónimo de ‘sensación’, como en ‘vean qué tan caliente está’. Y además lo era como principal proveedor de estímulos que daban paso al conocimiento, como en ‘¿ves lo que quiero decir?’<sup>23</sup> Para Dante, en su búsqueda de formas expresivas que le permitieran describir su alegoría de una ascensión a los inefables confines de la Divinidad, donde lo que nunca había sido experimentado por ningún ser humano buscaba ser comunicado, la vista y la luz, los instrumentos para informarse acerca del mundo externo al cuerpo, parecían constituir el mejor medio.

El entendimiento de los procesos de percepción de los objetos del mundo externo era, evidentemente y ante los avances científicos actuales, completamente erróneo, si bien exhibía una coherencia sorprendente a cierto nivel. Por ejemplo, se distinguía entre aquello que podía ser percibido mediante dos o más órganos sensoriales, como el tamaño y la forma de un objeto, y se decía formaban parte de los *sensibilia communia*, y lo que sólo podía ser detectado por uno de los sentidos y a este tipo de propiedades les denominaba *sensibile proprium*. Al respecto Dante nos dice en el *Convivio* III, IX, que:

... lo verdaderamente visible es el color y la luz, como sostiene Aristóteles en ... *Del alma* y en el *Del sentido y lo sensible*. Es cierto que hay otras cosas visibles, pero no lo son en sentido estricto, porque también las percibe otro sentido, de manera que no puede decirse que sean propiamente visibles ni propiamente tangibles. Así sucede con la figura, el tamaño, el número, el movimiento y la quietud, ... [los] *sensibles comunes*, porque se los capta con más de un sentido. Por el contrario, el color y la

<sup>23</sup> Patrick Boyde, *Perception and passion in Dante's Comedy* (Gran Bretaña: Cambridge University Press 1993), 61.

luz son *sensibles propios*, porque sólo con la vista, y con ningún otro sentido [los captamos] ... estas cosas visibles penetran en el ojo. Todas estas cosas visibles, penetran en el ojo (no las cosas en sí sino su forma), después de atravesar un medio diáfano, aunque no es un recorrido real, sino imaginario, como si pasara a través de un cristal transparente. Al llegar al agua que hay en la pupila del ojo, la cosa visible interrumpe su recorrido por el medio diáfano, porque detrás de dicha agua hay una opacidad que le cierra el paso como si fuera un espejo en el que detrás hay una lámina de plomo, de manera que choca y se detiene como si fuera una pelota. En ese fondo opaco la forma, que a lo largo del medio transparente era imperceptible, aparece nítida y completa ... A partir de la pupila, el espíritu visivo prosigue hasta la parte anterior del cerebro donde, al residir ahí la fuente original de la virtud sensible, se representa inmediatamente. Y así es como vemos ... para que la visión sea correcta ... es necesario que tanto el medio a través del cual la forma llega al ojo como el agua de la pupila sean incoloros, ya que de lo contrario las cosas se teñirían del color de uno u otro ...<sup>24</sup>

Esta cita, si bien un tanto extensa, nos ofrece un resumen de cómo se llevaba a cabo la visión según las opiniones eruditas más favorecidas a fines del siglo XIII, justo cuando Dante está en su proceso de asimilación de los trabajos de óptica de Bacon, Alberto el Grande (1200-1280), comentarista de Aristóteles, y de Grosseteste (1175-1253), fieles seguidores en estas temáticas de Aristóteles y, notoriamente, de Alhacén,

<sup>24</sup> Dante Alighieri, "Libro III, ix, 6-9," en *Convivio*, trad. Fernando Molina Castillo (Madrid: Cátedra, 2005), 355-356.

el árabe que revolucionaría la óptica en el siglo XI.<sup>25</sup> Y si como lo acepta Dante, lo visible es el color y la luz, y sin ésta no es posible mirar, la pregunta inmediata es ¿cuál es su naturaleza? Esta fue una cuestión que se mantuvo vigente desde la antigüedad, sin que hubiera una respuesta superior a las demás, pero que resultaba de vital importancia –al menos para la filosofía natura– dado que sí producía efectos sobre lo que tocaba, como la sensación de calor, algo debía poseer de naturaleza material, pero al mismo tiempo no poseía las propiedades de los objetos concretos, o al menos las que se prestaban a ser detectadas: peso, volumen, forma, impenetrabilidad, aunque fuera en un cierto grado. La respuesta que al respecto ofreció Grosseteste se convirtió en un paradigma que abrió nuevos derroteros para la epistemología. Según este prelado franciscano, maestro y canciller de la Universidad de Oxford y eventualmente Obispo de Lincoln, 'la luz es la primera forma corpórea de la creación'. Singular formulación que para ser comprendida hay que leerla ciñéndose al vocabulario filosófico en el que se expresa. Su particularidad es que comparte dos términos excluyentes en la filosofía aristotélica, 'forma' y 'cuerpo', es decir, materialidad. Y eso es precisamente lo que plantea Grosseteste en *De luce* y en *De lineis, angulis et figuris*,<sup>26</sup> que la luz es el ente intermedio entre lo inmaterial, lo que tal vez es la

<sup>25</sup> Un lector interesado en el desarrollo de las teorías de la visión, en particular entre los siglos X y XIV, el texto clásico es el de David Lindberg, *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler* (Chicago, Londres: University of Chicago Press, 1981). Un texto más reciente sobre el tema, crítico en ciertos aspectos de la obra de Lindberg, es el de Mark Smith, *From sight to light: The Passage from Ancient to Modern Optics* (Chicago: University of Chicago Press, 2014).

<sup>26</sup> Ambos textos aparecen en Pietro Rossi, *Roberto Grossatesta, Metafisica della luce. Opuscoli filosofici e scientifici* (Milán: Rusconi, 1986). Ver también Francesco Agnoli, *Roberto Grossatesta: la filosofia della luce* (Bologna: Edizioni Studio Domenicano).

sustancia que llena los espacios cósmicos, tal vez aquello de lo que están hechos los espíritus, los seres que componen las jerarquías celestiales plotinianas o las que identifica la teología cristiana, y lo corpóreo, lo que posee substancia. Pero tal y como lo identifica Grosseteste, inspirado en la filosofía de Plotino, este ente, intermedio entre lo corpóreo y lo incorpóreo, es el origen del mundo material, es decir, la luz, al expandirse en líneas rectas a partir de un punto primigenio alcanza los confines del cosmos y mediante ciertos procesos va generando la materia y, eventualmente, es la causa de todos los fenómenos terrenales, lo cual dio inicio a una tradición que, amparada bajo el atractivo nombre de *metafísica de la luz*, hizo de la óptica o *perspectiva* –como se le denominaba en el mundo latino– uno de los principales focos de investigación en filosofía natural de fines de la Edad Media. Si, como se pensaba, la dirección de propagación de la luz –la línea recta– constituía el modelo de propagación de las causas, entonces la óptica geométrica que tenía su origen en Euclides y había sido retomada por Alhazen, Bacon y demás integrantes –Bacon, Witelo, Pecham, Grosseteste ...– de la tradición perspectivista en Occidente, podía ser utilizada para entender las leyes de la naturaleza pues éstas eran similares a las de la óptica. Dante, al corriente de las nuevas ideas que circulaban en los ambientes eruditos y universitarios de Italia y de París, asimiló las ideas sostenidas por la vanguardia filosófica y las integró a su obra, pudiéndose identificar tres contextos que juegan un papel relevante: el acto de creación, las operaciones del cosmos y la doctrina teológica. Esto formaba parte del mosaico que armaba con el concurso de las ideas sostenidas en el *De caelo* y la *Física* aristotélicas, sumado a configuraciones celestiales descritas por Plotino y, aparentemente, las construcciones metafísicas expresadas en el *De inte-*

*lligentiis*,<sup>27</sup> obra de autor anónimo, escrita entre 1220 y 1230, y en la que se ilustra cómo la luz puede ser utilizada como base para una concepción del ser y como elemento unificador del universo que provee de una forma de continuidad entre los diferentes niveles de la realidad: desde los entes corpóreos, como los seres humanos, hasta los que tienen como morada las regiones cercanas a la divinidad.<sup>28</sup>

En el *De intelligentiis* se lee que

la luz es la primera de todas las substancias. De ello se sigue que las otras substancias participan de la naturaleza de la luz ... Toda substancia que ejerce influencia sobre otras es luz en esencia o posee la naturaleza de la luz ... Cuanto tanto posee de luz, tanto posee de la esencia de la divinidad, y si la luz es en esencia un ente divino, ..., participar de la luz significa participar del ser divino ... la cualidad esencial y origen de la cognición es la luz ... [y] en todo ser divino la luz es el principio del movimiento y de la vida.<sup>29</sup>

Joseph Mazzeo, uno de los más importantes comentaristas de la obra de Dante en el contexto de sus usos de metáforas inspiradas en la visión y las propiedades de la luz, nos dice que “Es la luz, espiritual o natural, presentada como [sinónimo de] *belleza*, o como correlato de amor, la que nos da la clave para entender este viaje amoroso a través de niveles de

<sup>27</sup> *De intelligentiis* está incluida en Clemens Baeumker, *Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des XIII. Jahrhunderts* (Münster: Aschendorff, 1991).

<sup>28</sup> Simon Gilson, *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante (Studies in Italian Literature)* (Nueva York: Edwin Mellen Press, 2000), 153

<sup>29</sup> Gilson, *Medieval Optics*, nota 7, 154.

realidad cada vez más elevados”.<sup>30</sup> Gracias a ello y a las posibilidades explicativas amparadas por la metafísica de la luz, Dante podría resolver el problema fundamental que enfrentaba al tratar de describir lo que se presentaba ante sus ojos en el Paraíso; reducir los objetos del pensamiento, lo que su imaginación le indicaba debía ser el contenido de las etéreas estancias donde moraban los seres cuasi divinos, a objetos de la visión.

Dante supone que existe una especie de ojo de la mente que funciona produciendo y almacenando imágenes de manera análoga a como funciona el ojo humano. Y esto era el objeto de estudio de la perspectiva.

Para llevar a cabo este propósito hace lo evidente, lo que era común encontrar en el pensamiento filosófico desde los tiempos de Aristóteles, y que fue suponer que existe una especie de ojo de la mente que funciona produciendo y almacenando imágenes de manera análoga a como funciona el ojo humano. Y esto era el objeto de estudio de la perspectiva<sup>31</sup> –término que traducía el vocablo griego que se tradujo como óptica–, y Dante está al tanto de este saber pues usa y cita en varias ocasiones, como cuando refiriéndose a cuestiones de astronomía menciona.

---

<sup>30</sup> Joseph Mazzeo, *Structure and Thought in the Paradiso* (Nueva York: Cornell University Press, 1958), 18.

<sup>31</sup> Ya entrado el siglo xv la palabra *perspectiva* comenzó a usarse para referirse a las técnicas geométricas utilizadas por los pintores para inducir la ilusión de espacialidad en sus obras, siendo Leon Battista Alberti el primero en presentar un esbozo de un método geométrico para representar, “en *perspectiva*”, un piso cuadrado. Ver León Battista, *De la pintura* (México: UNAM, 1996).

... Como dice Euclides, el punto es su principio, y el círculo, en tanto que es su figura más perfecta, es lógico que sea su fin. La Geometría, pues, se mueve entre el punto y el círculo, como su principio y su fin. Y ambos se sustraen de su certeza, porque el punto, por su indivisibilidad, es inmensurable, y el círculo, por su curvatura, es imposible de cuadrar perfectamente y, por tanto, es imposible medirlo con exactitud. Y además, la Geometría es blanquísima, en tanto que está inmaculada de error y es exactísima, tanto por sí misma como en su sierva, llamada *Perspectiva*.<sup>32</sup>

Tenemos entonces que Dante se apoya en una disciplina ‘blanca’, es decir, bella, carente de errores, cuasi perfecta, para explicar los movimientos de la luz y, apoyándose en Alhazen y la Óptica/*Perspectiva*, comprende sus efectos sobre el sentido de la vista y la extenderá, por analogía, con sus equivalentes en el caso del ojo de la mente al contemplar éste los paisajes por los que Beatriz lo conduce. Para describir sus visiones recurre a la imagería que construye al amparo de las posibilidades lingüísticas a su disposición, muestra que cuenta con los recursos expresivos, el vocabulario en particular, evidentemente ligados con la luz y sus efectos sobre la visión. Con esto encumbra su lengua vernácula a las alturas del latín, haciéndola digna de ser usada por los círculos eruditos y refinados –los humanistas– para expresar sus pensamientos, provocar emociones y rendir a su auditorio a través de la elocuencia de su fraseo.

---

<sup>32</sup> Alighieri, *Convivio* II, XIII, 26–27.

Si tomamos en cuenta que la palabra 'ojo', o su plural 'ojos', aparecen en 236 ocasiones en la *Commedia*, no damos cuenta que la visión es una de las plataformas narrativas sobre las que descansa el discurso dantesco.

¿Por qué elegir el tema de la luz y la visión en Dante como algo que ilumina su lectura? Si tomamos en cuenta que la palabra 'ojo', o su plural 'ojos', aparecen en 236 ocasiones en la *Commedia*, y que igual ocurre con muchos términos asociados con el mirar y los efectos que a partir de ello se producen en las percepciones y emociones que en el texto se describen, no damos cuenta que la visión es una de las plataformas narrativas sobre las que descansa el discurso dantesco. Más aun, si se recupera lo mencionado previamente sobre la originalidad y singularidad de la obra de Dante, lo que corresponde es identificar uno de sus pilares más atractivos y que no es otro que el pensamiento filosófico-científico que, a todas luces, para un lector familiarizado con estas temáticas, es evidente. Esta fuente de la que abrevó Dante para la conceptualización y construcción de sus textos le permitieron el manejo de múltiples y muy sutiles y exquisitas metáforas para describir su pasaje por los mundos imaginarios que describe en la *Commedia*. ¿Cómo describir lo sobrenatural si no era a través del uso de las experiencias terrestres y el vocabulario que las describe para así inducir la comprensión de lo inefable, en particular lo propio de la divinidad?

Veamos como ejemplo algunas líneas del Canto XXIII del *Paraíso*, donde se vislumbra la cercanía de lo divino. Para resaltar el uso de términos vinculados con la visión o efectos que en ella se producen, en lo que sigue serán mostrados en itálicas: “«¿Por qué mi rostro tanto te enamora, / que no te vuelves al vergel

hermoso / que se enfiorece en el *radiar* de Cristo?»”. Así se dirige Beatriz a Dante, quien se distrae de contemplar lo que en su peregrinar buscaba. Dante reacciona “...y yo, que estaba pronto / a sus consejos, me entregué otra vez, a la batalla de mis ojos frágiles. / Como un *rayo* de sol, que escapa puro / por una rota nube, he *visto* a veces / desde la *sombra* de un prado florecido: / *ví* así a una muchedumbre de *esplendores*, / *fulgiendo* encima con *ardientes rayos* / sin ver de los *fulgores* el origen. / Oh, benigno poder que así los colmas, / te remontaste, para hacer que allí / mis ojos vieran, para ti impotentes.”<sup>33</sup>

Durante las tres etapas de su viaje hay manifestaciones directas de los diferentes tipos de luz que encuentra a su paso. Sólo a la manera de muestra se exhibirán algunas: en *Infierno* V, 48-51 nos habla de ver y de efectos de la luz o de su ausencia: “... donde ayes *vi* yo que venían / las *sombras* arrastradas por el viento. / Y dije pues: «Maestro, quiénes son / éstos que el aire *negro* así castiga?».”<sup>34</sup> Más adelante, ya en el *Purgatorio*, un lugar iluminado con luz un tanto difusa, sin gran intensidad, apenas supera las sombras y penumbras del *Infierno*, y en preparación para los delirios luminíferos del *Paraíso*, nos dice Dante: “Los *rayos* de las cuatro santas *luces* / *iluminaban* tanto su semblante, / que lo veía como al *Sol* de cara. / «¿Quién sois, que atravesando el *ciego* río / habéis huido la prisión eterna? / —dijo moviendo sus honrosas plumas. / ¿Quién os condujo, o quién os *alumbraba*, / saliendo de esa *noche* tan profunda, / que siempre el infernal valle ennegrece?...».”<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Alighieri, “Paraíso, XXIII”, en *Divina Comedia*, ed. Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo (Madrid: Cátedra, 2018), 70-87.

<sup>34</sup> Aquí y en lo que sigue se mantendrá la ortografía del texto en castellano en la *Divina Comedia*, edición de Giorgio Petrochi y Luis Martínez de Merlo.

<sup>35</sup> Alighieri, “Purgatorio I,” 37-45.

Pero antes, justo al inicio de su ingreso al *Purgatorio*, relata que “Dulce *color* de un oriental zafiro, / que se cuajaba en el sereno ámbito / del aire, puro hasta la esfera prima, / me devolvió a los *ojos* el deleite, / en cuanto que salí del aire muerto / que habíame apenado pecho y *ojos*. ...Me volví a la derecha, atento al polo / contrario, y cuatro *estrellas* contemplé / ... / Que el cielo gozara con sus *luces* / me pareció: ¡Ay tú, viudo septentrión / ya que privado estás de *contemplarlas!*”<sup>36</sup> Así describe un paraje con luz moderada, como la que refleja el zafiro, y el ascenso que lo lleva a percibir diferentes luminarias y lo prepara para el deslumbrante escenario que le esperaba al final de su camino. Esta adaptación progresiva se exhibe en varios pasajes, como cuando se hace presente un ángel y le señalan sus alas “*Ve cómo las levanta hacia los cielos / y el aire hiende con eternas plumas / ... / después, al acercarse más y más / el pájaro divino, era más fúlgido: / y ya de cerca no aguanté mirarlo.*”<sup>37</sup> Luego, cuando buscando quién le hablaba para aquietar su espíritu, y a semejanza de cuando una luz hiere el párpado mientras dormimos, “... así me salieron mis visiones / en cuanto que una luz hirió en mi rostro, / mucho mayor que la que existe aquí ... [y la búsqueda] no se aquieta hasta que no contempla. / Mas como el *sol* que *ciega* nuestra *vista* / y por sobrado *oculta* su figura, / privado estaba así de sus facultades. / «Es un divino espíritu, que nos / *indica* la subida sin pedírselo, y con su propia *luz* se nos *oculta*».”<sup>38</sup> Es la luminosidad del ángel que Dante no soporta, y lo deslumbra con esa luz que más adelante describe como superior a la que despide un metal o el vidrio bajo los agobios de un horno, “tan *rojo* y tan *luciente*.”<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Alighieri, 13-27.

<sup>37</sup> Alighieri, “*Purgatorio II*,” 34-39.

<sup>38</sup> Alighieri, “*Purgatorio XVII*,” 43-57.

<sup>39</sup> Alighieri, “*Purgatorio XXIV*,” 138.

Ya en el Paraíso, y conforme se acerca a su meta, es notoria la dependencia de la visualidad insinuada a través de similitudes con las experiencias terrenales, si bien siempre aparecen exaltadas con adjetivos o referencias a la mediación de la mirada de Beatriz, a través de cuyos ojos, en ocasiones, y a la manera de luz reflejada, logra comprender lo que gracias a ello su intelecto alcanza a percibir. Usa los ojos de Beatriz como balcones, Dante busca la luz del entendimiento y la encuentra primero en la belleza de Beatriz (*Paraíso I*, 46-54) y luego en todos lados: “... al volverla a *mirar*, se liberó / mi afecto de cualquier otro deseo / Mientras que el gozo eterno, que directo / *irradiaba* en Beatriz, desde sus ojos / con su segundo *aspecto* me alegraba. / Vencido por la *luz* de su sonrisa, / ella me dijo «Vuélvete y escucha; / no está en mis *ojos* sólo el Paraíso».”<sup>40</sup>

Como lo describe Martin Kemp,<sup>41</sup> a partir del Canto 30 del *Paraíso*, todos los recursos retóricos enarbolados por Dante en los cantos precedentes convergen en un maravilloso y sostenido estado de embelezo montado sobre visiones maravillosas.

“En la profunda y clara subsistencia / de la alta *luz* tres círculos veía / de una medida misma y tres *colores*; / y era uno del otro su *reflejo* /<sup>42</sup> ¡Cuán corto es el hablar,... / lo es tanto que no basta decir «poco» / Oh *luz* eterna que sola en ti existes, / sola te entiendes, y por ti entendida / y entendiente, te amas y te recreas!

<sup>40</sup> Alighieri, “*Paraíso XVIII*,” 14-21.

<sup>41</sup> Martin Kemp, *Visions of Heaven: Dante and the Art of Divine Light* (London: Lund Humphries, 2021), 42-43.

<sup>42</sup> Dante, conocedor de la óptica medieval, sabía que la luz era considerada de tres tipos: directa, reflejada y refractada. Éste es un tópico que por razones de espacio no fue tocado en este escrito.

/ El círculo que había aparecido / en ti como una luz que se refleja, / examinado un poco por mis ojos.”<sup>43</sup>

Dentro del círculo a Dante le parece ver una ‘efigie’ que le llama la atención, sin poder fijar su *imagen*, es decir, saber a qué corresponde. No lo puede mirar como algo bien definido, y por ello es que escribe: “Cual geómetra entregado entero / al cuadrado del círculo, y no encuentra, pensando, ese principio que precisa. / estaba yo con esta *visión* nueva: / quería ver el modo en que se unía / al círculo la *imagen* y en qué parte; pero mis alas no eran para ello / si no hubiera en mi mente golpeado / un *rayo* que sus ansias satisfizo / Con lo cual ya a tan alta *fantasía* /... [Aquí a la honda *visión*] las fuerzas faltan.”<sup>44</sup>

Las palabras ya no le alcanzan a Dante para describir su visión, y su fallido lo iguala con el de los geómetras por cuadrar el círculo, misión que ya para entonces parecía imposible. La imagen que entrevé podría ser una imagen del hombre tal y como existe dentro de la mente de la divinidad. Tal vez sería la que adoptó el Dios encarnado. El mismo Dante confiesa que su capacidad poética no está a la altura de lo inefable. Aparentemente, sólo la visión intelectual lograba recoger la insinuación del supremo misterio. Pero nuestra imaginación, gracias a sus palabras, podía seguir el mismo viaje.

## Conclusiones

El paso del tiempo y la inmensa labor analítica e historiográfica en torno de la obra de Dante han configurado lo que es para la modernidad: posiblemente

<sup>43</sup> Alighieri, “Paraíso, XXXIII,” 115-129.

<sup>44</sup> Alighieri, “Paraíso, XXXIII,” 133-142. Se sustituyó una línea, la 169, pues refleja mejor, a mi parecer, la versión en italiano.

el más científico, teológico, filosófico y visionario de los poetas. Su manejo de la imaginería de la luz es el sustento de la prodigiosa descripción que hace de su itinerario en el Paraíso, en compañía de la noble dama que lo guía instruyéndolo en el entendimiento de lo que su sentido de la vista recoge. Requiere para ello apelar a un manejo erudito de los más sofisticados esquemas sobre luz y visualidad, recogidos de los escritos en los que sus casi contemporáneos plasmaron las ideas de Alhacen acerca de la luz y la visión. Su imaginación desbordó los cánones de su época respecto de lo que el ojo de la mente extendió con múltiples alegorías las posibilidades de la visión terrena, para lograr sensaciones de arrobamiento a partir de visiones deslumbrantes que provoca su privilegiado manejo de alegorías y metáforas amparadas en la experiencia visiva. El arrebato óptico se transforma en comunión con lo divino, y así Dante puede, en un concilio de intelecto y fantasía, llevarnos hasta los límites de lo imaginable, y nos deja casi postrados ante lo que él mismo sólo pudo entrever, entre la luminosidad que ni los querubines lograban entender. ♦

## Referencias

- Agnoli, Francesco. *Roberto Grossatesta: la filosofía della luce*. Vol. 13. Bolonia: Edizioni Studio Domenicano, 2007.
- Alighieri, Dante. *Convivio*. Traducido por Fernando Molina Castillo. Madrid: Cátedra, 2005.
- . *Divina Comedia*. Editado por Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2018.
- Baumker, Clemens. *Witelo, ein Philosophy und Naturforscher des XIII. Jahrhunderts*. Münster: Aschendorff, 1991. Ver también: [https://www.persee.fr/doc/hec\\_0373-6237\\_1911\\_num\\_72\\_1\\_460970\\_t1\\_0644\\_0000\\_003](https://www.persee.fr/doc/hec_0373-6237_1911_num_72_1_460970_t1_0644_0000_003)
- Battista, León Alberti. *De la pintura*. México: UNAM, 1996.
- Biondo, Flavio. *Historiarum ab inclinatione Romanorum, Libro xxxi*. Basilia: Ex Officina Frobeniana, (1483) 1531.
- . *Italy Illuminated*. Vol. I, editado y traducido por J. A. White. Cambridge: Harvard University Press, 2005 (The I Tatti Renaissance Library).
- Black, Robert. *Humanism and education in medieval and Renaissance Italy: tradition and innovation in Latin*

- schools from the twelfth to the fifteenth century. Reino Unido: Cambridge University Press, 2001.
- Boyde, Patrick. *Perception and passion in Dante's Comedy*. Gran Bretaña: Cambridge University Press, 1993.
- Bruni, Leonardo. *History of the Florentine People Vol. III, Books IX–XII*. Editado por James Hankins. Cambridge: Harvard University Press, 2007 (The I Tatti Renaissance Library).
- Burckhardt, Jacob. *Die Kultur der Renaissance in Italien: ein Versuch*. Basilea: Schweighauser, 1860. Puede consultarse en: <https://doi.org/10.11588/diglit.3478>
- . *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: AKAL, 2004.
- . *The Civilisation of the Renaissance in Italy*. Traducido por Samuel George Chetwynd Middlemore. London: Routledge, 2019.
- . *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Traducido por Samuel George Chetwynd Middlemore. London: Penguin Classics, (1860) 1990.
- Celenza, Christopher. *La letteratura latina nella cultura italiana del Quattrocento*. Roma: Carocci, 2014.
- Cotta-Schönberg, Michael Von. *De Viris Illustribus and other biographical writings of Enea Silvio Piccolomini (Pope Pius II)*. Edited and translated by Michael Von Cotta-Schönberg. 2021. hal-03339021
- Garin, Eugenio. *Ciencia y vida civil en el renacimiento italiano*. Traducido por Ricardo Pochtar. Madrid: Taurus, 1982.
- Gilson, Simon. *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante (Studies in Italian Literature)*. Vol. 8. Nueva York: Edwin Mellen Press, 2000.
- Grafton, A., y Lisa Jardine. *From Humanism to the Humanities: Education and the Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-century Europe*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- . *From Humanism to the Humanities: Education and the Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-century Europe*. Reino Unido: Duckworth, 1986.
- Gray, Hanna. "Renaissance Humanism: The Pursuit of Eloquence." *Journal of the History of Ideas* 24, no. 4 (October–December 1963): 497–514. <https://doi.org/10.2307/2707980>
- Grendler, Paul. *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and learning, 1300–1600*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- . "Schooling in Western Europe." *Renaissance Quarterly* 43, no. 4 (1990): 775–787. <https://doi.org/10.2307/2862790>.
- . *The universities of the Italian Renaissance*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- Grzybowski, Jacek. *Cosmological and Philosophical World of Dante Alighieri. The Divine Comedy as a Medieval Vision of the Universe*. Vol. 9, editado por Bartosz Adamczewski. Frankfurt: Peter Lang Edition, 2015 (European Studies in Theology, Philosophy and History of Religions).
- Hankins, James. "Two Twentieth-Century Interpreters of Renaissance Humanism: Eugenio Garin and Paul Oskar Kristeller." *Comparative Criticism* 23 (2001: 3–19).
- Kemp, Martin. *Visions of Heaven: Dante and the Art of Divine Light*. London: Lund Humphries, 2021.
- Holloway, Julia, ed. Introduction to *Il Tesoretto (The Little Treasure)*. By Brunetto Latini. New York: Garland, 1981.
- Kallendorf, Craig W. *Humanist educational treatises*. Vol. 5. Cambridge: Harvard University Press, 2002 (The I Tatti Renaissance Library).
- Kennedy, George. *Classical rhetoric and its Christian and secular tradition from ancient to modern times*. Chapel Hill, Londres: University of North Carolina Press, 2003.
- Lindberg, David. *John Pecham and the Science of Optics: Perspectiva Communis*. Madison, Milwaukee, Londres: The University of Wisconsin Press, 1970.
- . *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler*. Chicago, Londres: University of Chicago Press, 1981.
- . "Kepler and the Incorporeality of Light". In *Physics, Cosmology and Astronomy, 1300–1700: Tension and Accommodation*, 229–250. USA: Springer Science+Business Media Dordrecht, 1991.
- . *Roger Bacon and the Origins of "Perspectiva" in the Middle Ages: A Critical Edition and English Translation of Bacon's "Perspectiva" with Introduction and Notes*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Manetti, Giannozzo. *Biographical writings*. Vol. 9, editado y traducido por Stefano Baldassarri y Rolf Bagemihl. Cambridge: Harvard University Press, 2003 (The I Tatti Renaissance Library).
- Martínez, Rafael. "Del ojo. Ciencia y representación." *Ciencias 066* (2002): 46–57.
- Mazzeo, Joseph. *Structure and Thought in the Paradiso*. Nueva York: Cornell University Press, 1958.
- Monfasani, John. "Toward the Genesis of the Kristeller Thesis of Renaissance Humanism: Four Bibliographical Notes." *Renaissance Quarterly* 53, no. 4 (Winter 2000): 1156–1173. <https://doi.org/10.2307/2901459>
- Piccolomini, Enea. *De viris illustribus*. Editado por Adrianus Van Heck. Vaticano: Biblioteca Apostólica Vaticana, 1991.
- Rossi, Pietro. *Roberto Grossatesta, Metafisica della luce. Opuscoli filosofici e scientifici*. Milán: Rusconi, 1986.
- Smith, Mark. *From sight to light: The Passage from Ancient to Modern Optics*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- Tavoni, Mirko. *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento*. Bologna: Libreriauniversitaria It, 2015.
- Witt, Ronald G. *In the Footsteps of the Ancients: The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*. Vol. 74. Boston: Brill, 2003.
- . "Kristellers Humanists as Heirs of the Medieval Dictatores". In *Interpretations of Renaissance Humanism*. Boston: Brill, 2006.