

LA FIGURA DE LA MUJER Y EL AMOR
EN LA *COMEDIA* Y EN *LEYLI Y MAJNÚN*

Cristina Montoro Verdugo

Curso 2018-2019

Màster en Cultures Medievals

Universitat de Barcelona

Merixell Simó Torres y Bruno De Nicola

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	3
RESUMEN.....	4
<i>ABSTRACT</i>	5
1. PRESENTACIÓN.....	6
2. LAS OBRAS.....	8
2.1 LA <i>COMEDIA</i>	8
2.2 <i>LEYLI Y MAJNÚN</i>	10
3. LA MUJER EN LA EDAD MEDIA: ORIENTE Y OCCIDENTE.....	15
3.1 PERSONAJES FEMENINOS EN LA <i>COMEDIA</i> Y EN <i>LEYLI Y MAJNÚN</i>	21
4. INFLUENCIA DEL CONTEXTO HISTÓRICO Y ESPACIAL	32
5. INFLUENCIA DE LAS TRADICIONES LITERARIAS	38
6. INFLUENCIA DE LA CONCEPCIÓN RELIGIOSA.....	46
7. CONCLUSIONES.....	55
8. BIBLIOGRAFÍA.....	58

AGRADECIMIENTOS

Han sido muchas las personas que me han ayudado con la realización de este proyecto a lo largo de este año y, honestamente, creo que no tengo ni páginas ni palabras suficientes para agradecerse a todas ellas.

Aun así, no puedo presentar este estudio sin antes expresar mi más profundo agradecimiento a mis directores, la doctora Meritxell Simó Torres y el doctor Bruno De Nicola. Por interesarse en mi proyecto, por prestarme su ayuda siempre que lo he necesitado y por secundar la base de la que, gracias a su colaboración, devendrá mi futura tesis doctoral. Igualmente, quisiera mostrar mi gratitud al doctor José María Micó, sin el cual no podría haber tenido acceso a una traducción tan maravillosa de la *Comedia* y gracias al cual entré en contacto con Dante por vez primera. También quiero agradecer a la doctora y amiga Begoña Capllonch Bujosa, por saber poner siempre los puntos sobre las íes y por su apoyo incondicional durante todos estos años.

Asimismo, quisiera dar las gracias a mi familia, mi gran sostén. Por estar siempre ahí, por escucharme, por apoyarme y, en ocasiones, por hacerme tener los pies en la tierra. Sin vuestra ayuda no habría podido realizar este sueño que, indudablemente, será el primero de muchos. Gracias porque, en realidad, este proyecto es tan vuestro como mío.

Para finalizar, quisiera dedicarles este trabajo a todas aquellas personas que, al igual que yo con esta investigación, trabajan incansablemente por dar voz y visibilidad a la mujer.

RESUMEN

El objeto de esta investigación ha sido el de estudiar la figura de la mujer y del amor. Para hacerlo, hemos elegido dos obras cumbre de la literatura universal: *Leyli y Majnún* de Nizami y la *Comedia* de Dante Alighieri. Cada una a su manera, nos han proporcionado formas distintas de entender la mujer y el amor las cuales, una vez analizadas más en profundidad, nos han mostrado que, en realidad, no son tan diferentes. Así pues, lo que al principio fue una mera intuición ha resultado ser algo patente que, con el desarrollo de este estudio hemos logrado exponer, extender y matizar. Para ello hemos considerado también necesario dedicar una parte de esta investigación a intentar responder a los porqués surgidos tras comprobar las correspondencias existentes entre las distintas figuras de la mujer y la concepción del amor en ambos poemas.

Palabras clave: mujeres, amor, *Comedia*, *Leyli y Majnún*, Dante Alighieri, Nizami, literatura italiana, literatura persa.

ABSTRACT

The purpose of this research is the study of the figures of Woman and Love. To that end, we have chosen two masterpieces from the Universal Literature: *Leyli y Majnún* from Nizami and the *Comedia* from Dante Alighieri. Each in their own way, they have provided us with different ways of understanding Woman and Love that, once thoroughly analyzed have shown us that, in reality, they do not turn out to be so different. In this way, what at first was a mere intuition has turned out to be something obvious that, within the development of this study we have managed to expose, extend and clarify. Consequently, we have also considered it necessary to dedicate a part of this research to trying to answer the whys that arose after checking the correspondence between the different figures of Woman and the conception of Love in both poems.

Keywords: Women, Love, *Comedia*, *Leyli y Majnún*, Dante Alighieri, Nizami, Italian Literature, Persian Literature.

1. PRESENTACIÓN

Toda gran obra de arte suscita diversas interpretaciones. Es más, tal vez la condición para que una obra de arte adquiera vigencia más allá de los límites temporales y espaciales de su cultura de origen sea su capacidad de resultar expresiva para cualquier receptor, en cualquier país, cultura y época.¹

En el presente estudio examinaremos dos formas concretas de concebir la figura de la mujer y el Amor mediante el análisis de una obra del considerado como más grande poeta épico romántico de la literatura persa, Nizami, y otra del venerado *Sommo Poeta* de la lengua y la literatura italianas, Dante Alighieri. Dada la dificultad lingüística del poema persa *Leyli y Majnún* de Nizami, hemos decidido utilizar su reciente traducción al castellano realizada por Mohammad Kangarani.² En el caso de la *Comedia* de Dante, combinaremos el uso de la última traducción del poema realizada por José María Micó³ y el de su versión original, también incluida en la obra de Micó.

El motivo principal por el cual hemos escogido estas dos obras casi contemporáneas en el tiempo es precisamente porque nos proporcionan dos maneras de entender y presentar la figura y el papel de la mujer, así como la del Amor que, aunque en un principio parecen totalmente distintas, en realidad están íntimamente relacionadas. Particularmente, analizaremos la figura de la mujer representada por Francesca da Rimini, Matelda, Beatrice y la Virgen María en la *Comedia*,⁴ así como la figura de Leyli en *Leyli y Majnún*. Hemos seleccionado un número desigual de mujeres en ambas obras porque las cuatro figuras femeninas de la *Comedia* nos permiten abordar de manera más concreta y específica los diferentes y múltiples matices que un solo personaje como Leyli nos proporciona. Y es que, aun siendo un personaje secundario en la historia, pues Majnún es

¹ NEZAMÍ, *Leyli y Majnún*, Mohammad Kangarani (trad.), Salamanca: Sígueme S.A.U., 2010, p. 196.

² NEZAMÍ, *Leyli y Majnún*, Mohammad Kangarani (trad.), Salamanca: Sígueme S.A.U., 2010.

³ DANTE ALIGHIERI, *Comedia*, José María Micó (trad.), Barcelona: Acantilado, 2018.

⁴ Es necesario comentar que, para la realización de este estudio, no usaremos la denominación tradicional de *Divina Commedia*. Ello es debido a la matización que realiza Micó y que, a nuestro parecer, es muy necesaria tener en cuenta. Según el estudioso, “el único título fidedigno para el conjunto de la obra es el configurado por una sola palabra: *Comedia*. El epíteto *Divina* es ajeno al autor. Giovanni Boccaccio, replicando el entusiasmo de Estacio ante la *Eneida* de Virgilio, no dudó en definir la creación dantesca como «divina», y el calificativo acabó incorporándose al título, con todos los honores, a partir de la edición veneciana cuidada por Ludovico Dolce e impresa por Gabriel Giolito en 1555, convirtiéndose después en habitual. En un par de lugares del *Infierno* (XVI, 128, y XXI, 2), el autor se refiere a su obra como «esta comedia» y «mi comedia» [...] conservamos un testimonio anterior a la difusión conjunta en el que un lector que conoce sólo el *Infierno* habla ya en 1314 de una obra «quo dicitur *Comedia*», y en una controvertida interpolación en el texto de *Monarquía*, I, XII, 6, Dante se cita de este modo: «sicut in Paradiso *Comedie* dixit» en: *Ibidem*, pp. 9-10.

claramente su protagonista, Leyli constituye un personaje bastante redondo. De ella conocemos rasgos de su personalidad y de su pensamiento que en personajes como Francesca o Beatrice no percibimos de manera tan directa, de ahí que nos permita realizar una comparación con las otras cuatro mujeres. Como hemos comentado, además de los personajes femeninos analizaremos las dos concepciones del Amor, teniendo en cuenta que ambas parten de tradiciones y culturas distintas. De esta manera, el objetivo principal de este estudio será tratar de descubrir cuáles son estas interrelaciones y sus posibles porqués, dado que las obras pertenecen a diferentes autores, tiempos y espacios.

Comenzaremos realizando una breve introducción a ambos poemas y a sus protagonistas. A continuación, analizaremos de forma concisa el estatus de la mujer en Oriente y Occidente, más concretamente, en la Europa y la Persia medievales, para poder así entender cuál era su situación –social, cultural, política...– en el contexto histórico de Dante y Nizami. Además, estudiaremos en detalle en qué aspectos se asemejan Leyli, Francesca de Rimini, Matelda, Beatrice y la Virgen María y, tras ver las interrelaciones existentes entre ellas, plantearemos tres hipótesis con el objetivo de descubrir los porqués de estas correspondencias. En primer lugar, propondremos que estas interrelaciones pueden ser dadas por el contexto histórico y espacial tanto de los propios autores como del momento en el cual ambos poemas fueron escritos. En segundo lugar, plantearemos que las semejanzas y diferencias las encontremos por la gran influencia que ejercieron las tradiciones literarias existentes tanto en Nizami como en Dante. En tercer lugar, sugeriremos que las interrelaciones pueden surgir del acercamiento místico a formas particulares de vivir y concebir la religión (o religiones) por parte de ambos autores.

Finalmente, resulta necesario comentar brevemente que este estudio pretende ser el inicio de un proyecto de tesis aún mayor y más complejo, que nos permita reflexionar y ahondar con más detenimiento y exhaustividad en el estudio de la figura de la mujer en la Edad Media.

2. LAS OBRAS

2.1 LA COMEDIA

Definida como el “libro más extraordinario de la cultura literaria europea”,⁵ la *Comedia* es una obra múltiple. En ella puede verse lo que se desee. El místico verá un tratado de amor divino; el dialéctico verá un tratado de filología; el humanista verá una compilación de la ciencia del siglo XIV; el lírico verá la más sublime obra de inspiración poética que jamás pudo soñarse; el pintor verá una serie de cuadros maravillosos y únicos en su género, y así de los demás.⁶

“A mitad del camino de la vida, / me hallé perdido en una selva oscura / porque me extravié del buen camino”.⁷ Con estos versos comienza el primer Canto del Infierno y, por lo tanto, la aventura de Dante, quien está a punto de cumplir 35 años.⁸ Se trata de un viaje que dura siete días⁹ en la primavera del año 1300. En él, Dante recorre y conoce los tres reinos que conforman el Universo dantesco: el infierno, el purgatorio y el paraíso. Durante el periplo, se encuentra con tres guías:¹⁰ Virgilio, quien lo conduce a través del infierno y hasta la cima del purgatorio, Beatrice, quien lo lleva desde el Edén hasta el Empíreo y san Bernardo, quien lo acompaña en la visión divina final. Además, en cada reino, las almas atrapadas se encuentran en una situación distinta según hubiera sido su comportamiento en vida. De acuerdo con Micó, esta situación “suele encerrar una alusión, por similitud o por contraste, al comportamiento de las personas durante su vida, aplicando el imaginativo recurso del *contrapaso*, una especie de póstuma y poética ley

⁵ ALIGHIERI, *Comedia*, p. 29.

⁶ I. VASQUEZ, *Dante: interesante relato del ambiente en que vivió el gran poeta y relación explicativa de todas sus obras, especialmente de "La Divina Comedia" que le ha hecho inmortal*, Barcelona: Soc. General de Publicaciones, [192-?], p. 148.

⁷ Del original: “Nel mezzo del camin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita” (*Inf.*, I, 1-3) en: ALIGHIERI, *Comedia*, p. 46.

⁸ De acuerdo con Micó, “la edad del protagonista y las fechas y circunstancias de su viaje, en la Semana Santa del año del primer jubileo de la Iglesia católica, hacen inevitable su asociación con la pasión de Cristo” en: *Ibidem*, p. 26.

⁹ Según Micó, “El descenso al infierno comienza al anoecer y dura todo el día siguiente; la ascensión del purgatorio (que sólo puede realizarse de día, por las razones espirituales que se explican en *Purg.*, VII, 49-60) empieza al alba del domingo 27 y acaba a mediodía del miércoles 30; tras la ascensión de los nueve cielos del paraíso, que se lleva algunas horas de ese día y el siguiente, la visión divina en el Empíreo dura un instante místico incalculable, pues se produce en un tiempo sin tiempo” en: *Ibidem*, p. 16.

¹⁰ Conforme a Mercuri, existe un “gioco di rispecchiamento fra Dante e le guide, che sono, nello stesso tempo *exempla* e proiezioni di Dante, il cui *iter* è teso alla realizzazione della magnanimità” en: *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990: atti del Convegno Internazionale 10-14 dicembre 1990*, Maria Picchio Simonelli (ed.), Napoli: Cadmo, 1994, p. 163.

del talió”.¹¹ Es tan utilizado este recurso que Dante no solo lo aplica a todo el Infierno, sino también a las medidas expiatorias del Purgatorio y a los hábitos virtuosos de los beatos del Paraíso. Asimismo, el poeta utiliza el recurso de la alegoría, aunque de una forma algo distinta a la convencional.¹² En consecuencia, la salvación es representada a través del viaje del poeta al mundo del más allá, en el cual, solo después de haber recorrido los tres reinos y haber sido purificado bañándose en los ríos Eunoé y Leteo, devendrá apto y merecedor de conocer la Verdad Absoluta, esto es, Dios y su gran misericordia.

De acuerdo con Sagarra, “Una gran multitud de figures desfilen tot al llarg dels cent cants: amics i enemics del poeta, conciudadans, homes polítics i religiosos, personatges històrics, llegendaris i mitològics, filòsofs i poetes, sants i papes, àngels i dimonis: tots corren a la creació d’aquell fresc impressionant que és la *Divina Commedia*”.¹³ Todos estos personajes tendrán una misión en el texto y, por ende, su sentido en el relato y su lugar en la visión providencial de lo creado. Estos hechos y experiencias, además, posibilitan que el autor pueda afrontar cuestiones muy variadas las cuales, siguiendo la distinción de Micó, pueden organizarse en tres grandes ámbitos: el filosófico o teológico, el político y el literario.

En el primer ámbito, Dante trata cuestiones como el libre albedrío, la providencia, o la relación entre la razón y la fe. En el segundo, examina la situación de la ciudad de Florencia, su propia condición de exiliado, la corrupción de la Iglesia y la configuración del imperio. Finalmente, el ámbito literario implica la inserción de la *Comedia* en el devenir de la épica clásica, así como la presencia de poetas que facilitan la comprensión de la lírica en lengua vulgar, con sus implicaciones teóricas y prácticas a propósito de la escritura y de la noción del arte. De esta forma, Dante propone una gran obra poética que nos habla del vivir y, consiguientemente, de las vidas mortal y eterna, mediante el uso de una ficción autobiográfica que pretendía alcanzar y, según gran parte de la crítica, ha logrado alcanzar, dimensión ecuménica y universal.

¹¹ ALIGHIERI, *Comedia*, p. 16.

¹² Resulta necesario matizar, conforme a Micó, que “El valor de la alegoría en la *Comedia*, sin embargo, no tiene el carácter sistemático y convencional que presenta en otros textos medievales; no se basa en una construcción simbólica constante y abstracta, sino que se asigna a personajes heterogéneos y concretos, que, sean históricos o ficticios, funcionan como entidades *reales* de la trama. Son figurantes de esta particular comedia y figuras de un mundo simbólico que está donde tiene que estar: en las palabras del autor y en la imaginación de sus lectores” en: *Ibidem*, p. 26.

¹³ Dante ALIGHIERI, *Divina Comèdia*, vol. I, Josep M. Sagarra (trad.), Barcelona: Edicions 62, 1986, p. 8.

Para concluir este apartado, resulta conveniente recordar unas palabras de Beatriz que, a nuestro parecer, resumen a la perfección el sentido de la *Comedia*: “En la obra de Dante Alighieri confluye todo el pensamiento filosófico, teológico, científico y cultural de la Edad Media. No sólo es el mayor poeta moderno, sino también el hombre más culto que tuvo su época. Representa todo cuanto pudo alcanzar el espíritu humano y lo traduce en su obra”.¹⁴

2.2 LEYLI Y MAJNÚN

Definida como “una de las cumbres de la literatura en lengua persa”,¹⁵ *Leyli y Majnún*¹⁶ es una historia de amor que recoge un motivo popular árabe. En ella, dos jóvenes –Qays de la tribu de los Banû-‘Âmir y Leyli de una tribu allegada– se conocen accidentalmente en la escuela y se enamoran al instante. Sin embargo, su amor resulta imposible, pues pertenecen a tribus distintas y enfrentadas. Nada más ver a Leyli, Qays empieza a componer poemas sobre su amor por ella, casi de forma obsesiva, por lo que las gentes de la comunidad comienzan a considerarlo mentalmente desequilibrado. Cuando finalmente pide su mano en matrimonio, el padre de Leyli se niega, pues sería un escándalo que su joven hija se casara con alguien como él. Qays, desesperado ante la imposibilidad de la realización de su amor, enloquece definitivamente –“majnún” significa “loco” en árabe–. Ya del todo *majnún*, el joven huye de su tribu y vaga por los desiertos rehuyendo de todo trato humano y, a pesar de las amonestaciones solícitas de sus familiares, desatendiendo completamente el cuidado de sí mismo. Rodeándose sólo de animales salvajes, se dedica a cantar en versos sublimes su anhelo y su pesar profundos, así como las excelencias del Amor y de su Amada. Estos versos convierten a Majnún en toda una celebridad. Tanto es así que la gente acude expresamente desde muy lejos para escucharlos.

Leyli, por su parte, permanece recluida en su tienda, ya que los poemas de Majnún la han convertido en el blanco de las habladurías de la comunidad. Su padre tiene la intención de mantener a los enamorados separados a toda costa, por lo que, un tiempo después,

¹⁴ Edith BEATRIZ, “Las mujeres en la Divina Comedia”, *Nordeste*, nº 8, 1998, p. 186.

¹⁵ NEZAMÍ, *Leyli y Majnún*, p. 8.

¹⁶ De acuerdo con Quingles, “La historia de Layla y Majnún tiene su origen en algunas tradiciones locales árabes que podrían remontarse a la segunda mitad del siglo VII. Aunque los personajes centrales son tenidos hoy por imaginarios, los narradores populares les asignaron un nombre y una genealogía completa” en: NIZÂMÍ, *Layla y Majnún*, Jordi Quingles (trad.), Barcelona: José J. de Olañeta, 2001, p. 23.

fuerza a Leyli a casarse con el rico comerciante Ibn Salam. Es entonces cuando la joven pasa a vivir una vida todavía más desdichada, pendiente siempre de ocultar su gran dolor y aflicción, aunque siempre en permanente fidelidad a su Amado, guardando su castidad y devoción hacia él. Cuando Majnún tiene noticias del matrimonio huye definitivamente del campamento tribal y comienza a vagar por el desierto. Llega a ser tan intensa su locura que rompe todo contacto con el mundo exterior y, cuando alguien acude a verlo, lo encuentra recitando poesías en voz alta o escribiendo en la arena con un palo. Es tal su desconsuelo que ni siquiera el príncipe Naufel, conmovido por la desdichada situación de los enamorados, puede ayudarlo. Por este motivo, decide declarar la guerra al clan de Leyli, exigiendo que Majnún y Leyli puedan estar juntos. Desgraciadamente, incluso siendo derrotados, el padre de Leyli se niega a permitir el matrimonio; mientras, la joven “moría en vida”, recluida y sin apenas contacto con el mundo exterior. Con todo, y gracias al envío de cartas mediante intermediarios amigos, ésta finalmente logra contactar con su Amado y éste, a su vez, logra responderle. En la carta, Leyli trata de consolar a Majnún tras la muerte de su padre, le explica que su esposo sabe que ella no lo ama –pues solo hay lugar para Majnún en su corazón– y promete serle siempre fiel.

Poco después, la madre de Majnún también muere y Leyli consigue enviarle un mensaje a través de un anciano, en el cual ruega al joven que vaya a visitarla. Éste regresa, y los amantes logran verse una vez más, aunque desde lejos.¹⁷ Sin embargo, algunos días después, la desesperación del esposo por no poder conseguir el amor de Leyli es tal que enferma y muere. De acuerdo con la tradición, toda viuda debe permanecer en su casa durante dos años y no ver a nadie en ese período de tiempo. Lamentablemente, esta situación se vuelve insostenible para Leyli, quien no puede soportar más la idea de vivir sin su Amado y, consumida por el dolor, muere. Majnún, enterado del terrible suceso, acude a la tumba de su Amada y permanece junto a ella hasta su propia muerte, la cual permitirá que los enamorados, al fin, puedan reunirse en el Paraíso.

Una vez conocido el argumento principal del poema, detengámonos en analizar algunas de las características que diferencian esta nueva adaptación del romance de Nizami. Entre ellas, el recurso de utilizar la poesía natural para enfatizar, simbólicamente, puntos importantes en el desarrollo de la trama: la descripción de un arbusto de palmeras en

¹⁷ Podríamos afirmar que sucede algo similar a lo ocurrido en la *fin' amors*, pues es justamente el deseo el que mantiene vivo el amor. Si los amantes llegan a tocarse o verse directamente, este efecto desaparecería. Para más información, consultar apartado 5.

primavera, en el que Leyli se sienta en la flor de su juventud; la noche, en el momento de mayor desespero de Majnún; el otoño, el tiempo en el que Leyli muere. Asimismo, se presta mucha atención al papel de Majnún como poeta.¹⁸ En varios momentos se citan *gazales*¹⁹ en el texto, los cuales se ajustan en metro y rima a las características de la *Masnaví*.²⁰ De esta manera, resulta bastante evidente que, para Nizami, el tema no era menos interesante debido a sus posibilidades emblemáticas: su poema es una obra tanto didáctica como narrativa. Su calidad principal es notoria si pensamos en las reflexiones surgidas de la obra sobre temas como el ascetismo, la vanidad de este mundo, la muerte y, por supuesto, el amor en sus diversos aspectos, incluida su transformación en amor místico. De hecho, además de ser escrito de manera atrayente, el poema también tiene un fuerte trasfondo moral que describe la manera en que el amor mundano y terrenal son transfigurados en una fuerza espiritual sublime.

Podríamos decir que Nizami opera en el límite entre lo místico y lo profano, aunque se inclina algo más hacia los conceptos místicos. Uno de los aspectos más importantes del amor que muestra el poeta es que el puro, místico y centrado en Dios crea estragos cuando se enfoca en un objeto, en una sociedad humana y en un entorno terrenal. Mediante el personaje de Majnún, quien encarna el amante ideal completamente cautivado por el amor, Nizami muestra cómo la situación y la condición del amante se corresponden con las de un asceta. De hecho, el ascetismo es dado como alternativa. Cuando Majnún es percibido como ascético, éste experimenta los principios básicos de la abstinencia, como son el celibato, la mortificación, el silencio, la reclusión, la privación del sueño y la privación de la comida. Así, Nizami evidencia que las experiencias que puede vivir un

¹⁸ De acuerdo con la Enciclopedia Iranica, “As in Arabic sources, Nezāmi refers to Majnun’s poetic genius at least thirty times. He is presented as a poet who is able to compose dazzling poetry in various poetic genres. As in other ‘Uđri stories, the language of his poetry is devotional. Nezāmi puts love poems and elegies in Majnun’s mouth, which can be seen as psychological self-analysis displaying his frustrations and reasons for his actions. In his comments on Majnun’s speech, the narrator always takes his side, a fact that influences the reader’s interpretation” en: A. SEYED-GOHRAB, “Leyli o Majnun”, *Encyclopædia Iranica*, edición online, 2009, disponible en: <http://www.iranicaonline.org/articles/leyli-o-majnun-narrative-poem> (último acceso: 27/08/19).

¹⁹ Forma métrica típica de la literatura persa.

²⁰ La *Masnaví* la conforman una serie de dísticos (pareados) en pares rimados (aa, bb, cc, etc.). Este tipo característico de verso persa fue usado principalmente para poesía épica heroica, histórica y romántica, así como para la poesía didáctica. La forma se originó en el período persa medio (III A.C – IX D.C aprox.) y, finalmente, acabó convirtiéndose en la forma poética favorita de los persas y de las culturas en las cuales influyó este tipo de poesía, en: *Encyclopædia Britannica*, edición online, 2017, disponible en: <https://www.britannica.com/art/masnavi> (último acceso: 27/08/19).

asceta y las de un amante son similares, aunque un asceta actúa de forma intencionada mientras que un amante sufre y está constreñido por la fuerza del amor.

En referencia a la génesis del poema, es necesario tener en cuenta que su origen parece encontrarse en unos versos de autor desconocido a los que se habrían agregado unos relatos introductorios y explicativos para tejer con ellos una trama en la que se pusiera de manifiesto la existencia de una historia de amor desdichado entre dos amantes. De hecho, ya existía en la antigua literatura árabe versos atribuidos a un tal Qays que, con la llegada del islam, se extendieron por todo el territorio musulmán, propiciando que la historia acabara siendo narrada en muchas y distintas versiones: árabes, persas, urdus, turcas, etc. Según Quingles,

Lo cierto es que estos relatos tuvieron una gran difusión y que esta historia eclipsó a todas las demás del mismo género hacia finales del siglo IX y comienzos del siglo X, llegándose a poner música a algunos de sus versos. Y estos versos y los cuentos relativos al amor desdichado de su autor penetraron pronto en la tradición literaria persa, donde, antes de Nizâmî, habían sido ya explotados de distintas maneras.²¹

Aunque es realmente a Nizami a quien le corresponde el honor de ser el primero en organizar un material previo y reelaborarlo, convirtiéndolo en el tema principal de un poema narrativo, y añadiendo aspectos tales como la relación de Majnún con los animales. De esta manera, la historia pasó a representar un tema tratado en innumerables obras escritas en persa y otras muchas lenguas del mundo islámico. Fue tanta su influencia que “Leyli” (en persa “Laylî”), que significa “noche” en árabe, pasó a designar esa “tiniebla más luminosa que la luz” de la Esencia divina, objetivo último por el que suspira el alma del místico, o bien, a esa misma Esencia concebida como Belleza; Majnún, por su parte, ejemplificó la figura del “loco de Dios”, el místico arrebatado por la Belleza de la Faz divina, el cual suspira tan intensamente por ésta, que se abandona a sí mismo y pierde todo interés por la creación, eterno velo que le oculta la contemplación del Amado.

Conforme a Kangarani, debemos tener en cuenta la teoría de Peter Chelkowski, quien caracteriza a Nizami como “Master Dramatist”, señalando la proximidad de la obra de nuestro autor con el *Closet Drama*.²² Se trata de un término utilizado para designar una obra dramática no pensada para ser representada, sino para ser recitada o leída en privado.

²¹ NIZÂMÎ, *Layla y Majnún*, p. 23.

²² NEZAMÎ, *Leyli y Majnún*, p. 194.

Una de sus características principales de esta forma dramática es la unidad estructural: Nizami nos da a conocer prácticamente toda la vida de Majnún. Una vida que, según podemos apreciar, aparece estructurada en función de la trama: él es el descendiente largamente esperado y anhelado. Su muerte es anticipada respectivamente por la de su padre, la de su madre, la de Ibn Salam y, representando el episodio dramático más decisivo, por la de la propia Leyli; otra característica que propicia la forma del *Closet Drama* es el ambiente en el que se movía el autor y su gran influencia en la obra. Tratándose de un clima donde el invierno era frío y largo, resultaba fundamental permanecer largas jornadas en la corte. Es así como ésta se convierte en un espacio idóneo para entretener a la nobleza (leyendo, recitando historias, etc.). Además, los personajes se caracterizan de acuerdo con el estilo elevado de la tragedia. De acuerdo con Kangarani,

Todo esto permite ver en la obra de Nezāmí puntos comunes con otras literaturas de tipo cortés. En nuestra historia, los principales paralelismos surgen en comparación con la literatura trovadoresca de la misma época: príncipes que escriben sobre todo tipo de temas, aunque con predominio del amoroso; un tratamiento particular de éste; un hermetismo conscientemente buscado, un virtuosismo en el tratamiento de las formas, una exaltación de los valores propios de la nobleza...²³

Sobre ello, hablaremos de forma más particular y específica en el quinto apartado.

²³ NEZAMÍ. *Leyli y Majnún*, pp. 194-195.

3. LA MUJER EN LA EDAD MEDIA: ORIENTE Y OCCIDENTE

En primer lugar, debemos recordar que éste es un apartado ilustrativo de un período que, ya de por sí, daría lugar a una obra colosal. Asimismo, somos conscientes de que, cuando hablamos de la situación de la mujer, ésta puede variar en función del área geográfica y del arco cronológico considerados. Por este motivo, y salvando las distancias, comenzaremos tratando de esbozar aquellas generalidades que más afectaron a occidente, esto es, a la Francia y la Italia de los siglos XII y XIII. Seguidamente, nos centraremos en las mujeres de la nobleza y la realeza, por ser las que mayormente estudiaremos en ambas obras. A continuación, realizaremos un análisis similar, pero esta vez centrándonos en oriente, esto es, en los territorios de las actuales Irán, Irak y Anatolia de los siglos XI y XII.

En la Europa y, más concretamente, en la Francia y la Italia de los siglos XII-XIII, sabemos que las mujeres empezaron a ser socialmente revalorizadas a partir del año 1000. Y afirmamos que “empezaron a” por tratarse de un cambio respecto a una Alta Edad Media donde su situación había sido de inferioridad. Conforme a Beatriz, con el florecimiento de las Cortes “apareció un tipo original de ellas que llevaba una vida culta e independiente y que paulatinamente se fue incorporando a la ‘sociedad’ con una nueva actitud ante la vida y con múltiples posibilidades de cumplir un destacado papel en la misma”.²⁴ De hecho, existen dos aspectos que evidencian y son respuesta al cambio de rol de las mujeres en la sociedad: en primer lugar, la extraordinaria difusión del culto a la Virgen María –con la consecuente popularidad de la oración del Ave María–. En segundo lugar, los ideales de la Caballería iniciados en la Francia del siglo XII, los cuales fueron instaurados y ampliamente difundidos.

Apareció así un nuevo modelo de relaciones denominado *fin’ amors*, el cual se sirvió de la realidad feudal y de su lenguaje jurídico para modelar una relación particular entre un hombre y una mujer. Según este modelo, la mujer recibe el nombre de *midons* –término que deriva del habitual jurídico “meus dominus”–, de forma que el trovador deviene su vasallo. La fidelidad y respeto que un vasallo debe a su señor se refleja en la poesía, pues el trovador debe la misma fidelidad a su *midons*. Según la jerarquía social, ella está por encima de él, quien, por conseguir su gracia, puede llegar incluso a hacerle entrega de sí mismo. Así, el vasallo deja de ser libre y es la dama quien decide si aceptar o rechazar su

²⁴ BEATRIZ, “Las mujeres en la Divina Comedia”, p. 170.

ofrenda. No obstante, lo importante de su placer no reside en la satisfacción, sino en la espera, y culmina en el deseo.²⁵ Por ello, lo que caracteriza esta poesía es la gran tensión generada ante la imposibilidad del enamorado de ver satisfechos sus deseos. Además, según Ortega y Gasset, “la cultura de la ‘corteza’ inicia esta nueva relación entre los sexos merced a la cual la mujer se hace educadora del hombre. Dante representa su culminación”.²⁶ Estas ideas fueron difundidas en la poesía del *duecento* italiano, y encontraron representación en los poetas estilnovistas florentinos, quienes consideraron la mujer como un ángel creado por Dios para conducir al hombre, no hacia la condena, sino hacia la salvación.

Sin embargo, la realidad fue bien distinta fuera del ámbito literario. De acuerdo con L’Hermitte-Leclercq, “todos los sistemas del Occidente cristiano de los siglos X y XII tienen en común la inferioridad constitucional de la mujer y, dado que en esta ideología la esencia precede a la existencia, la mujer debe ser conducida”.²⁷ Esta concepción devino aún más rígida cuando la Iglesia se atribuyó el monopolio del matrimonio. No obstante, la situación empezó a cambiar a inicios del siglo XIII: la Baja Edad Media marcó una época de ruptura y modernización, precisamente por estar llena de catástrofes y conflictos como la Peste negra, la Guerra de los Cien Años, etc., y, asimismo, fuertemente influenciada por el milenarismo, los excesos religiosos, las crisis económicas y la crítica cultural. De acuerdo con Optiz,

Durante este tiempo las mujeres no sólo sufrieron a causa de las diversas crisis económicas y epidemias. También se beneficiaron de las posibilidades que les brindó una mayor movilidad social, participaron de los nuevos inventos técnicos que influyeron en la vida del campo y la ciudad, y por último también tomaron parte en los cambios culturales y religiosos, a pesar de que precisamente en este campo sus logros resultaron extremadamente frágiles y vulnerables.²⁸

Centrándonos en el ámbito de las mujeres que gobiernan encontramos que, a medida que las cortes reales se hicieron más complejas y requirieron una mayor y mejor organización, las reinas fueron perdiendo su puesto central, favoreciendo la profusión de los

²⁵ Para más información, ver: Erich KOEHLER, “Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 7e année (n° 25), Janvier-mars 1964, pp. 27-51.

²⁶ J. ORTEGA Y GASSET, *De Francesca a Beatrice*, Buenos Aires: Sur S.R.L., 1963, p. 95.

²⁷ Paulette L’HERMITTE-LECLERCQ, “Las mujeres en el orden feudal (siglos XI y XII)”, en Georges DUBY; Michelle PERROT, *Historia de las mujeres. La Edad Media*, v. 2, Barcelona: Taurus, 2018, p. 315.

²⁸ *Ibidem*, p. 342.

funcionarios. No obstante, en esta estructura social jerarquizada, la reina seguía ocupando el rango más elevado posible para una mujer. Ya desde el siglo XII, el papel de toda regente consistía en garantizar la transmisión de la sangre real a un heredero varón, la existencia del cual devenía esencial para una sucesión pacífica. Según Wade, “A medida que la primogenitura se convertía en la norma y el hijo mayor era el heredero aceptado, las reinas no tenían que luchar por los derechos de sus hijos contra las ambiciones de los tíos reales y ya no eran elegidos invariablemente como regentes durante la minoría del heredero”.²⁹ Dada la gran importancia de la sucesión hereditaria devenía necesario que la reina fuera casta, además de prudente, discreta, capaz de guardar en secreto asuntos confidenciales y cuidar de la buena educación de sus hijos. Además, como gobernante, debía ser un modelo a seguir con su vida honesta, virtuosa y pía.

De acuerdo con Wade, “La reina no sólo era la cumbre de la estructura social, sino que sumaba a sus propias responsabilidades familiares el ejercicio de la misericordia y la compasión en beneficio de la amplia familia que constituía el reino”.³⁰ Por consiguiente, como su elección debía ser provechosa para el reino, ésta debía cumplir con unos requisitos indispensables –ser de familia real o de la alta nobleza, etc.– pues debía aportar riquezas, tierras y seguidores al nuevo reino. Esto provocó que los matrimonios entre miembros de una misma familia real o entre familias reales mal avenidas fueran frecuentes, puesto que un enlace podía fortalecer las enemistades y hostilidades entre reinos. Posteriormente, se hizo patente la necesidad de más funcionarios para la corte, lo cual supuso la paulatina pérdida de los poderes oficiales de la reina, especialmente en países como Francia y, en menor medida, Italia. En caso de enviudar, ésta conseguía mantener su título, aunque solía marchar de la corte para restar en las tierras recibidas como dote de viudez y ejercía solamente los poderes inherentes a esas tierras.

Desafortunadamente, no fueron muchas las mujeres que tuvieron la oportunidad de destacar en el terreno intelectual. Aunque en las cortes gran parte de ellas eran instruidas en la lectura y la escritura, no eran muchas las que se atrevían –o podían– ir más allá. Un caso ejemplar es el que nos proporciona Leonor de Aquitania. De nuevo conforme a Wade, “Inteligente y culta [...] sabía leer latín, así como la lengua vernácula y tenía amplios intereses literarios. Como reina de Inglaterra, protegió a los escribanos que

²⁹ Margaret WADE, *La mujer en la Edad Media*, Nazaret de Terán (trad.), Madrid: Nerea, 1989, p. 70.

³⁰ *Ibidem*, p. 71.

proporcionaban historia popular a la corte y ellos rindieron homenaje a su cultura, su belleza y su virtud”.³¹

Aunque en Nizami sí que advertimos rasgos similares al modelo cortés occidental, no es comparable con él, pues el contexto histórico y la situación de las mujeres poco o nada tenían que ver con lo que el autor plasmó en el poema. Con todo, debemos matizar que, para tratar sobre las mujeres en Oriente, nos referiremos a los territorios de las actuales Irán, Irak y Anatolia de los siglos XI-XII y, por ende, hablaremos de la situación de las mujeres en el imperio selyúcida. Este período devino un momento clave en la historia medieval persa e islámica, pues fue testigo de la llegada en las provincias del este del mundo musulmán de un gran número de nómadas turcos organizados en tribus. Su irrupción en el actual Irán, y la subsiguiente infiltración en Anatolia y partes de Siria, cambiaron el estilo de vida del mundo islámico. Según Hillenbrand, “The Seljuq period saw the encounter between the long-Islamicized eastern Iranian provinces with their high level of culture and scholarly achievement and the nomadic life-style of the Seljuq Turks only recently converted to Islam”.³²

Como en tantas otras civilizaciones, el papel de la mujer era claro: debía casarse, tener hijos y cuidar de la casa. Era tal la necesidad de dejar bien claro su rol en la sociedad que incluso se añadió a las obras de jurisprudencia islámica un “libro del matrimonio”. Entre los muchos autores que trataron este tema, Al-Ghazālī (1057-1111) dedicó un apartado de su *Ihyā’ ‘ūlum al-dīn* o *La revivificación de las ciencias religiosas* a hablar del matrimonio, y describió también cómo debía ser la mujer ideal. El mensaje principal era claro: castidad antes que belleza; asimismo, Al-Ghazālī enumeró las ocho cualidades que debía poseer toda “buena” mujer: piedad, buen carácter, belleza, dote bajo, fertilidad, virginidad, buen linaje, y un parentesco no muy lejano con el futuro marido. También postuló que el rol de la mujer en todo matrimonio debía estar en concordancia con el *Corán* y la Sunna: debía ser bien tratada y enseñada en su deber como buena esposa y madre; Ibn al-Jawzi (1126-1200) en su *Kitab ahkam al-nisa* o *Libro de reglas para mujeres* declaró que las mujeres debían evitar el contacto con el mundo exterior, limitándose a estar en casa criando a sus hijos.

³¹ WADE, *La mujer en la Edad Media*, p. 77.

³² Carole HILLENBRAND, “Women in the Seljuq Period”, en Guity NASHAT; Lois BECK, *Women in Iran from the rise of Islam to 1800*, Chicago: University of Illinois Press, 2003, p. 103.

Pero, como casi siempre, la realidad poco tenía que ver con el ideal planteado por los hombres y la ley islámica. Pese a que el rol de la mujer como madre y esposa era inquebrantable, sí que pudo disponer de cierto grado de independencia. De acuerdo con Hillenbrand,

Be they urban or rural Persians or nomadic Turks, their principal roles were those of wife and mother. Urban Persian women in the Seljuq period passed their time carrying out domestic responsibilities in the house and in spinning, weaving, and needlework. Some of them worked as craftswomen, servants, nurses, midwives, singing-girls, dancers, and prostitutes. [...] Nomadic Turkish women also worked hard looking after their husbands, children, and extended families; cooking; preparing furs and other garments; loading baggage carts; and tending animals.³³

Con todo, si centramos nuestra atención en las mujeres de estamento social más elevado, especialmente en las gobernantes, observamos ciertas diferencias. Según cuentan las crónicas del momento, una de las funciones principales de éstas debía ser facilitar la unión y relación entre familias, a menudo enemistadas. Aunque es sobre todo gracias colecciones de biografías de mujeres como la de Ibn al-Sā'ī (1197-1276) que conocemos aspectos de sus vidas.³⁴ Semejante a lo sucedido en occidente, los sultanes selyúcidas contraían matrimonio con mujeres de alto rango de su familia y, según dictaba la ley islámica, casi siempre con primas. Con el mandato selyúcida, las mujeres fueron utilizadas para crear alianzas y fomentar el vínculo entre califas y sultanes. Algunas incluso podían contraer matrimonio en varias ocasiones en un corto período de tiempo. Una vez casadas, debían permanecer con la familia del marido incluso después de su muerte. En caso de que la viuda no pudiera casarse de nuevo, también debía continuar residiendo en el clan del marido.³⁵

En general, las mujeres de la alta sociedad disfrutaron de una cierta libertad de movimiento fuera de casa, aunque, prácticamente siempre, ésta significaba salir para acudir a la corte o resolver algún asunto relacionado con ella. De nuevo según

³³ HILLENBRAND, "Women in the Seljuq Period", *Women in Iran from the rise of Islam to 1800*, p. 107.

³⁴ Disponible en: IBN AL-SĀ'Ī, *Consorts of the Caliphs. Women and the Court of Baghdad*, The Editors of the Library of Arabic Literature (trad.), Nueva York: New York University Press, 2015.

³⁵ Según Hillenbrand, "Occasionally it was possible for a high-ranking woman to return to her own family after her husband's death or even before, if she could put enough pressure on those empowered to permit her to do so [...] sometimes powerful emotions of love and grief emerge from the stereotyped, laconic historical chronicles and biographical dictionaries to suggest be close and harmonious bonds between caliphs or sultans and their wives or concubines" HILLENBRAND "Women in the Seljuq Period", *Women in Iran from the rise of Islam to 1800*, pp. 108-109.

Hillenbrand, “high-ranking women, such as the wives of amirs and notables were expected to leave the city walls, albeit at night sometimes, to receive an incoming bride of a similar status to their own. Such women are also mentioned as leaving cities to undertake peace negotiation after sieges”.³⁶ Además, sus principales actividades no-domésticas guardaban relación con obras pías, más concretamente, con el patrocinio de la arquitectura.

Como en occidente, en el terreno intelectual fueron pocas las mujeres de élite que adquirieron la capacidad de leer y escribir, y aún menos las que pudieron dedicarse a las artes, a las humanidades o a la política. Aunque pocas, el hecho de que las mujeres de la realeza tuvieran sus propios recursos financieros –garantizados por sus maridos y/o hijos– les permitió disfrutar de cierta influencia política. Y decimos “cierta” porque la rivalidad, a menudo intensa, entre mujeres y concubinas contribuyó a crear la perspectiva general masculina de que la influencia de las mujeres en la esfera política era perniciosa. De las once biografías de mujeres incluidas en el libro de Ibn al-Sā‘ī, seis son dedicadas a las concubinas de califas y sultanes. Además de compartir los atributos de la piedad y de realizar obras pías, estas mujeres eran conocidas por trabajar duramente para fomentar tanto las aspiraciones de sus hijos para acceder al poder político, como las suyas propias. Hillenbrand da un ejemplo de ello explicando el caso de Inanch Khatun, quien recriminó a su marido que los dos hijos que éste tenía con una esclava turca recibieran un trato preferencial respecto a los suyos propios. Pero,

Although royal women in the Seljuq period were sometimes unscrupulous and ambitious, they were also sometimes praised for their qualities of good leadership, determination, and high intelligence. Shahan, the freed-woman of al-Mustansir, presided over a *mazalim* court (which handled the redress of grievances) in her own right and had the status and prestige to see that her judgements were implemented.³⁷

Pese a la limitación de acciones y movimientos, las mujeres de rango no fueron simples subordinadas –especialmente después de dar a luz hijos varones– pues podían llegar a ejercer considerable influencia y poder político. De hecho, el estereotipo se materializa en las crónicas históricas del período: las mujeres jóvenes aparecen citadas como hijas amantes o como meros nombres en los contratos matrimoniales. Pero, una vez liberadas

³⁶ HILLENBRAND “Women in the Seljuq Period”, *Women in Iran from the rise of Islam to 1800*, p. 110.

³⁷ *Ibidem*, pp. 115-116.

de su rol como objeto sexual, éstas devenían libres y, hasta cierto punto independientes, para desarrollar otros aspectos de su vida. A su vez, poseían la posición social y los medios necesarios para ejercer el poder político, realizar actos públicos de caridad y aumentar el prestigio de sus familias.

3.1 PERSONAJES FEMENINOS EN LA *COMEDIA* Y EN *LEYLI Y MAJNÚN*

En este apartado pondremos en contexto las principales figuras femeninas en los poemas de Dante y Nizami. Para ello, organizaremos el análisis según las temáticas que personajes como Francesca, Beatrice, Matelda, la Virgen María y Leyli comparten. Tras analizar ambas obras, hemos detectado siete posibles temáticas que nuestras protagonistas femeninas comparten, que son: instrucción, amor imposible, muerte, amor eterno, naturaleza, belleza y divinidad, pureza y virginidad.

Si empezamos por la instrucción, resulta necesario mencionar a Francesca de Rimini.³⁸ Cuando Dante llega al segundo círculo del Infierno y se interesa por un par de almas, las únicas dentro de la bufera infernal que vuelan juntas, Francesca decide sincerarse y explicarle a Dante el motivo por el cual se encuentra allí atrapada junto a su enamorado. Para narrar su historia evoca el momento en que empezó su relación con el joven y atractivo Paolo Malatesta. El desencadenante de todo, como comentará, será la lectura:

Leyendo por placer un libro un día,
supimos del amor de Lanzarote;
estábamos a solas y sin cuita.

La lectura juntó nuestras miradas
muchas veces y nos ruborizamos,
pero todo ocurrió por un pasaje.

Cuando supimos que tan noble amante
besó el sonriente y deseado rostro,
este, que nunca abandonó mi lado,

³⁸ Considerada en la *Comedia* como símbolo del adulterio y la lujuria por excelencia, Francesca da Rímini –o da Polenta según el apellido paterno–, es un personaje histórico real contemporáneo a Dante. Hija de Guido da Polenta el Viejo, señor de Rávena, Francesca contrajo matrimonio en el año 1275 con Gianciotto Malatesta, hijo de Malatesta da Verrucchio y señor de Rímini. Desafortunadamente, se enamoró de su cuñado Paolo Malatesta y, según cuenta ella misma, el marido, al descubrir el incesto, puso fin a las vidas de los jóvenes amantes; en la *Comedia*, Francesca deviene un personaje clave y es situada por Dante entre los lujuriosos, en el círculo segundo del Infierno (*Inf.*, v, 74-139). Además, es el primer personaje de la *Comedia* –aparte de Virgilio– con el que habla el Sumo poeta.

estremecido me besó en la boca.

Libro y autor hicieron de Galeoto:
ya no leímos más en todo el día.³⁹

Como vemos, ambos se encontraban leyendo la historia de Lanzarote del Lago y la reina Ginebra —esposa del rey Arturo—. ⁴⁰ Al llegar al momento en el que los protagonistas se besan, Paolo, estremecido y fuertemente influenciado por el relato, besa a Francesca. De esta forma, el libro se convierte en su Galeoto. ⁴¹ Por lo tanto, podemos afirmar que, para Paolo y Francesca, la lectura representa un punto esencial, pues desata su pasión amorosa y, siendo vencida su razón, pecan irremediamente. Además, este pecado se materializa en un beso ⁴² el cual, conforme a Renzi, no hay que infravalorar, pues “il suo bacio è comunque il primo bacio della letteratura italiana e certo tra i primi di quella europea”. ⁴³

Igualmente, el desencadenante del amor entre Leyli y Majnún es el estudio y, más concretamente, la lectura. En la escuela, tanto Qays como Leyli son alumnos ejemplares, dedicados fervientemente al estudio y al aprendizaje. Sin embargo, Leyli destaca notablemente sobre todos sus compañeros por su gran belleza. Relata Nizami en los primeros versos de su poema:

³⁹ “Noi leggiavamo un giorno per diletto / di Lancialotto come amor lo strinse; / soli eravamo e senza alcun sospetto. / Per più fiate li occhi ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso; / ma solo un punto fu quel che ci vinse. / Quando leggemo il disiato riso / esser baciato da cotanto amante, / questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi basciò tutto tremante. / Galeotto fu ‘l libro e chi lo scrisse: / quel giorno più non vi leggemmo avante” (*Inf.*, v, 127-138) en: ALIGHIERI, *Comedia*, p. 81.

⁴⁰ Historia incluida en la novela *Lanzarote del Lago*. Debemos recordar que Lanzarote traicionó a Arturo, su rey, con Ginebra, hecho que causó la caída en desgracia de Camelot. Y la traición al rey es considerada una de las peores, pues es el rey a quien Dios le ha otorgado la tarea suprema que puede dar, esto es, gobernar por el bien común, en: Massimo CIAVOLELLA, “Amore e Passione nell’episodio di Paolo e Francesca”, *Le Passioni: Giornate Internazionali Francesca da Rimini: 4ª edizione, Rimini, Museo della Città, 21-23 maggio, 3 luglio 2010: atti del convegno*, Rimini: Romagna Arte e Storia, 2011, p. 58.

⁴¹ Conviene aclarar que Galehaut, senescal de la reina Ginebra, fue testimonio de la investidura del amor de Lanzarote. Así como el caballero feudal recibía la investidura de su señor, así el amante era convidado a servir a su dama, recibiendo a cambio su amor. Por ello, el beso constituía un pacto que, para tener validez, necesitaba testimonios. Información extraída del portal oficial de la Società Dante Alighieri, sin autoría. Enlace disponible en: https://ladante.it/dantealighieri/hochfeiler/inferno/citati/c_galeot.htm (última consulta: 27/08/2019).

⁴² Según Baldelli, “Nel romanzo di Lancillotto e Ginevra, è Ginevra che, esortata da Galeotto, bacia Lancillotto; ma in alcuni codici del romanzo, ed in uno ubicato proprio a Firenze, è Lancillotto a baciare Ginevra. Non «ele lo baisot», come aveva esortato Galeotto, «donc lo baisiez devant moi par comencement d’amor», ma «il la baisot»” en: Ignazio BALDELLI, *Dante e Francesca*, Florencia: Leo S. Olschki, 1999, p. 65; Asimismo, Fedi confirma que es Ginebra quien toma la iniciativa “Et la rene voit que li chevaliers n’an ose plus faire. Si lo prent ele par lo menton, si lo baise devant Galehaut assez longuement, si que la dame de Malohaut sot qu’ele lo boisot” en: Roberto FEDI, “Baci rubati”, *Un bacio, un mito: Giornate internazionali di studio dedicate a Francesca da Rimini: 2ª edizione, Rimini, Museo della Città, 4-5 luglio 2008: atti del convegno*, Rimini: Romagna Arte e Storia, 2009, p. 128.

⁴³ Lorenzo RENZI, *Le conseguenze di un bacio. L’episodio di Francesca nella Commedia di Dante*, Boloña: Il Mulino, 2007, p. 12.

Los compañeros por la cuenta del estudio,
ellos por la cuenta de su amor,
los compañeros hablaban del destino,
ellos de cosas distintas hablaban;
los compañeros leían libros eruditos,
ellos sólo respiraban por seguir amándose;
los compañeros hablaban de sus obligaciones,
ellos sólo gozaban los instantes de su Amor;
los compañeros eran numerosos,
mas ellos, siendo dos, se sentían inmensos.⁴⁴

Aunque acaba siendo inevitable que Leyli y Qays se enamoren, es gracias al estudio que ambos tienen la oportunidad de conocerse e, igual que sucede con Paolo y Francesca, es la lectura la que les permite gozar de “los instantes de su Amor” e, igualmente, les lleva a pecar: “Desde entonces perdían la razón / cada vez que se veían el uno al otro”.⁴⁵ Además, tanto Leyli como Francesca son mujeres sumamente bellas, lo cual hace todavía más irresistible e inapelable el enamoramiento de Paolo y Qays.

No obstante, ambos amores son condenados. Para Paolo y Francesca, la causa principal de su pecado no reside en el beso en sí: Paolo es el hombre equivocado pues, no solo no es su marido, sino que, además, es su cuñado y “sangre de la sangre” de su esposo. En los versos analizados, Francesca narra el momento del pecado, el más irreflexivo y a su vez determinante, pues pone fin a su vida espiritual: un día cualquiera de su vida en la corte, los dos cuñados leen juntos uno de los romances artúricos más conocidos, y esto los lleva al amor. De esta manera, el libro no ha tenido otra función que la de hacer que Paolo y Francesca fueran conscientes de sus sentimientos, pasando de leer una pasión ficticia a vivir la pasión en su realidad. En consecuencia, deben tratar de ocultarlo, aunque, finalmente, acaban siendo descubiertos por el marido de Francesca y condenados a una misma muerte.

Asimismo, el amor de Leyli y Majnún es reprobado. Aunque ellos nunca llegan a vivir la pasión en su realidad, esto es, no llega a existir contacto físico entre los amantes, también deben tratar de ocultar el amor que sienten. Sin embargo, tampoco logran sostener esta situación por mucho tiempo, solo: “Hasta que al fin ese Amor oculto salió a la luz / y el secreto se hizo claro como la mañana”,⁴⁶ provocando la separación y marginación de los

⁴⁴ NEZAMÍ, *Leyli y Majnún*, pp. 16-18.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 97.

enamorados en su comunidad. En el caso de Paolo y Francesca, la ocultación sucede por la abominación de su acto, que, de ser conocido, generaría el escándalo y la vergüenza para las dos familias nobles; en el caso de Leyli y Majnún sucede prácticamente lo mismo: es demasiada la vergüenza que esta relación supondría para el clan de Leyli pues, como bien sabemos, Majnún era considerado un loco por toda la comunidad y, como tal, era también condenado y repudiado. De hecho, es él mismo quien sugiere su trágico destino: “El dedo de las gentes, que tanto me señalaban, me mató”.⁴⁷

Se trata, pues, de un amor imposible, rechazado y prohibido que, también en ambos casos, deviene en la trágica muerte de los enamorados. Aunque ésta sí que resulta distinta. En el caso de Paolo y Francesca, su muerte tiene lugar en manos de Giovanni Malatesta, marido de Francesca y hermano de Paolo: “Amor nos procuró una misma muerte / Caína está esperando al asesino”.⁴⁸ En estos versos, Dante⁴⁹ muestra cómo un amor fuera de la razón necesariamente conducirá a la muerte y cómo ésta acabará también por alcanzar al traicionado; en el caso de Leyli y Majnún, los enamorados mueren de pena, por la imposibilidad de su amor. Según cuenta Nizami, Leyli “cayó en el pozo del dolor” y “Menguó la luna llena hasta parecer la luna nueva, / el robusto ciprés ya no fue más que una sombra”.⁵⁰ Tras este deterioro físico y mental de la joven, ésta lamenta tener que morir por la lejanía de su Amigo. Sin embargo, en un delirio, asegura que su compañero irá a verla: “la luna buscará, mas sólo polvo hallará”. Una vez fallecida, “La princesa en un ataúd, el ataúd en un hoyo, libre al fin del llanto de su dolor”⁵¹ y, tal y como había predicho, Majnún presto acudió a su tumba a morir y restar por siempre junto a su amada.

⁴⁷ NEZAMÍ, *Leyli y Majnún*, p. 24.

⁴⁸ “Amor condusse noi ad una morte. / Caina attende chi a vita ci spense” (*Inf.*, v, 106-107) en: ALIGHIERI, *Comedia*, p. 80; Según Nembrini, “La Caina ocupa uno de los espacios más profundos del infierno, donde se castiga a los violentos contra sus parientes (Caín mató a su hermano); su marido no ha muerto todavía, pero Francesca sabe qué fin le espera, está esperando que acabe en el infierno, más abajo todavía, en el círculo de los violentos con sus parientes” en: NEMBRINI, *Dante, poeta del deseo*, p. 146.

⁴⁹ Dante, que casi había perdido el sentido al oír nombrar a las mujeres de la antigüedad y a los caballeros, a los que Amor había alejado de la vida, ahora, al escuchar la historia de amor, pasión y muerte de Paolo y Francesca, que son personas de su época, desfallece como si muriese, y cae. Y es que, en realidad, la causa del final trágico de la pareja ha sido para él un sentimiento auténtico. Algo de Francesca ha retornado en Dante y en su personal engaño. Por ende, su turbación no es solo piedad ante la tragedia amorosa, sino incluso una metonimia de la entera *Comedia*. Y por metonimia entendemos la parte por el todo. Así pues, el episodio de Francesca representa la palinodia de Dante, su abandono de los errores de juventud, del mundo del amor terrenal y de su poesía, para comenzar su ascensión.

⁵⁰ NEZAMÍ, *Leyli y Majnún*, p. 173.

⁵¹ *Ibidem*, p. 176.

Finalmente, pese al trágico destino y su consecuente muerte física, en ambos poemas el fuerte amor que unió a los enamorados en vida no muere, sino todo lo contrario: deviene eterno e infinito. Lo vemos con Paolo y Francesca, sobre todo cuando ésta afirma: “Amor, que al que es amado amar requiere, / hizo que yo lo amase con tal fuerza / que, como ves, aún no me abandona” (*Inf.*, v, 103-105). De igual forma, lo vemos también en la joven Leyli, cuando comenta:

Contigo cómplice y Amigo
Hice mil apuestas que negras me salieron.
A excepción de estar junto a ti,
todo te di: pésame y luto.
Aunque mi cuerpo permanezca alejado de ti
mi alma no permanece ni siquiera un instante
lejos de ti.⁵²

Es tan fuerte el poder del amor que unió en vida a los enamorados que ni la muerte es capaz de acabar con él. De hecho, ambas parejas de enamorados acaban juntos en la eternidad: Paolo y Francesca volando, atrapados en la “tormenta infernal que nunca cesa”;⁵³ Leyli y Majnún enterrados en una misma tumba: “Permanecieron en este mundo por una promesa, / durmieron en ese otro mundo en un lecho”.⁵⁴

Para entender la relación con la naturaleza es necesario conocer la figura de Matelda,⁵⁵ la mujer que encuentra y da auxilio a Dante durante la fase final de su purificación en el Purgatorio.⁵⁶ Única habitante permanente del Paraíso terrestre, su cometido principal es sumergir en las aguas del Leteo –el río que borrará el recuerdo del pecado– las almas que han completado la purificación a través de las cornisas del Purgatorio para, más adelante, conducir las a beber el agua del Eunoé –el río que hace revivir la virtud–.⁵⁷ Concretamente, Matelda adquiere un gran protagonismo en los últimos seis cantos del Purgatorio, pero su nombre aparece una sola vez, ya al final y,

⁵² NEZAMÍ, *Leyli y Majnún*, p. 136.

⁵³ (*Inf.*, v, 31) en: ALIGHIERI, *Comedia*, p. 77.

⁵⁴ NEZAMÍ, *Leyli y Majnún*, p. 187.

⁵⁵ De acuerdo con Micó, “aunque se han hecho algunas propuestas de identificación con distintas beatas de los siglos XI al XIII, parece más bien un personaje inventado por Dante con atribuciones simbólicas o alegóricas” en: ALIGHIERI, *Comedia*, p. 900.

⁵⁶ Concretamente, en los cantos XXVIII, 37-144, 148; XXIX, 1-15, 61-63; XXXI, 92-96, 100-103; XXXII, 28, 82-84, 86-91; XXXIII, 15, 119, 121-124.

⁵⁷ Según Mura: “Così è per la Commedia, viaggio iniziatico della “morte” alla “vita”. [...] Per questo Dante, sulla cima del monte Purgatorio, nel Paradiso terrestre, fa il bagno e beve in due fiumi: prima si bagna nel Leté e ne beve, per dimenticare la morte, il sonno, l’oblio; poi beve dalla fonte dell’Eunoé, per ravviare la vita, il risveglio, il ricordo” en: MURA; ARGENTO, *Iniziazione alla Divina Commedia*, p. 9.

conforme a Micó, “puede interpretarse como un anagrama de *ad letam* (‘a o hacia la beata’, y con ello ‘hacia la santidad’ y aun ‘hacia Beatriz’).⁵⁸

Con todo, lo que más interesa resaltar es cómo Dante la representa. Además de caracterizarla con los atributos del amor y la belleza, el poeta siempre la describe utilizando propiedades de la naturaleza (vv. 49-69). Para entender mejor el porqué, debemos detenernos en los primeros versos: “Me has evocado a Proserpina, el sitio / y el modo en que su madre la perdió / y ella misma perdió la primavera”.⁵⁹ En estos versos aparece Proserpina –nombre romano de la griega Perséfone–, diosa de la vegetación y reina del inframundo. Hija de Zeus y Deméter –Ceres en la mitología romana–, diosa de la agricultura, las cosechas y la fecundidad. De joven, Proserpina fue secuestrada por Hades, rey de los infiernos, quien se enamoró de ella. Según cuenta Ovidio, en ese momento, a Proserpina le cayeron del vientre todas las flores –esto es, la primavera– que estaba recogiendo. De esta forma, Dante relaciona a Matelda y Proserpina por ser ambas jóvenes, bellas, tanto en aspecto como en gestos, y puras.

Comparando a Matelda con Proserpina, facilita también que el lector inmediatamente conecte con estos aspectos y cualidades femeninas. Igualmente, Dante relaciona la mirada enamorada de Venus –diosa de la belleza, el amor y la fecundidad (*Purg.*, XXVIII, 49-69)– con la de Matelda. En el episodio que Dante evoca, Cupido lanza por error una flecha a su madre, haciendo surgir en ella el amor por el joven y mortal Adonis. Por lo tanto, para el poeta, los ojos de Matelda brillan tanto como los de Venus cuando cae fulminada por el dardo del amor; asimismo, Proserpina también puede ser relacionada la Hécate-luna (*Inf.* X, 80) “el rostro de la luna”. Y es que la luna, como aspecto luminoso de la noche, es la sublimación de la Gran Madre del cielo nocturno en su aspecto espiritual y, en su concepción primitiva es considerada el principio fecundador de la tierra.

Y precisamente Leyli es también identificada con esta luna y, en consecuencia, con la noche. De hecho, como ya hemos comentado, su propio nombre significa “noche” en árabe. Pero, además, Leyli es referida con los atributos de las flores y del ciprés, su mirada con la de la gacela y los narcisos, sus cabellos con la noche, etc. Todos ellos, atributos que realzan y hacen patente su gran belleza:

⁵⁸ ALIGHIERI, *Comedia*, p. 900.

⁵⁹ “Tu mi fai rimembrar dove e qual era / Proserpina nel tempo che perdette / la madre lei, ed ella primavera” (*Purg.*, XXVIII, 49-51) en: ALIGHIERI, *Comedia*, p. 508.

Con una de sus miradas lánguidas de gacela
mataba un mundo.
Su faz era cual la luna de Arabia,
cual los turcomanos de Irán enamoraba.
Su cabello la noche, su cara la luz,
como antorcha en la garra de un cuervo.
Era la suya una boca menuda,
pero de gran dulzura.⁶⁰

Aunque en menor medida, estos atributos también los encontramos representados en Matelda. Con todo, debemos matizar que Dante prácticamente nunca hace un uso tan descriptivo como Nizami de sus metáforas sobre la naturaleza, pues ni siquiera Beatrice, el personaje femenino más relevante del poema, es descrita físicamente. Por lo tanto, aunque la finalidad para la cual se utilizan las metáforas es bien distinta, en ambos casos elementos como la naturaleza, la belleza y la mirada se convierten en importantes protagonistas.

Prosiguiendo con nuestro análisis, es necesario tener en cuenta atributos que tanto Beatrice⁶¹ como Leyli comparten. En primer lugar, nos referiremos a la belleza. Una belleza que, como hemos visto en Leyli, es conocida y admirada por todos. No obstante, esta belleza no solo es física pues, como narra Dante: “me apareció, de olivo coronada, / con un cándido velo y verde manto, / vestida del color de llama viva”.⁶² En estos versos, Beatrice aparece llena de significados simbólicos como el vestido rojo que evoca la caridad, el manto verde que simboliza la esperanza y el blanco de la fe, aunque, el elemento más importante deviene la corona de olivo. De acuerdo con Miranda, “El olivo de Minerva representa los atributos de la diosa: razón, medida, ponderación y sabiduría. Los griegos veían como el olivo, que mantiene su verdor a lo largo del año, separaba la

⁶⁰ NEZAMÍ, *Leyli y Majnún*, pp. 16-17.

⁶¹ La “universalmente” conocida como amada de Dante, Beatrice o Bice Portinari, aparece en la *Comedia* situada en el Empíreo, junto a Raquel, y es la encargada de guiar a Dante a través los nueve cielos del Paraíso. Hija de Folco Portinari, miembro destacado de una importante familia dedicada al comercio y las finanzas, Beatrice residió en el mismo barrio que la familia Alighieri. A los ocho años conoció a Dante – que entonces tenía nueve– y prácticamente no volvieron a verse hasta su muerte, cuando la joven solo tenía veinticuatro años. Sin embargo, hasta ese momento, Beatrice ya había tenido tiempo suficiente para casarse con Simone dei Bardi, matrimonio que la introdujo en un ambiente todavía más ilustre, pues la familia Bardi era poseedora de una de las mayores compañías bancarias de Florencia. De acuerdo con Santagata, mediante este matrimonio, Beatrice ha logrado formar parte de la élite más aristocrática de Florencia. Así, la distancia entre su posición social y la de Dante aumenta considerablemente. No obstante, Beatrice lo fue todo para Dante hasta el fin de sus días: expresión de la gracia, exigencia de lo más elevado, esencia de la belleza, aunque nunca dejó de ser, tampoco, esa joven que un día lo cautivó.

⁶² “sovrà candido vel cinta d’uliva / donna m’apparve, sotto verde manto / vestita di color di fiamma viva” (*Purg.*, XXX, 31-33) en: ALIGHIERI, *Comedia*, p. 523.

luz de las tinieblas como el Sur del Norte. El olivo es un signo solar, portador de la paz [...] Dante descubrirá la aparición de Beatriz en el paraíso como «coronada de olivo».⁶³ Por lo tanto, Beatrice no solo es bella físicamente, sino también sus atributos son bellos.

Ante tal encuentro, el sumo poeta queda admirado y perplejo, y es incapaz de reconocerla a primera vista, aunque sabe que es Beatrice porque su alma siente “la fuerza del antiguo amor”. Tras sentir los reproches de Beatrice por su ascensión a un lugar tan sagrado y por no haber sido capaz de seguir en el recto camino tras su muerte, el poeta, vencido y avergonzado, baja la vista. Cuando por fin levanta el rostro y la ve, ésta le parece todavía más bella que antaño, ante lo cual afirma: “Sentí en mi corazón tal contrición, / que caí desmayado, y de tal modo, / que bien lo sabe la que fue la causa”.⁶⁴ De la misma forma, Majnún también se estremece ante la belleza de Leyli. De hecho, incluso cae desmayado de la emoción que siente al escuchar nuevas de su amada después de tanto tiempo: “Se desmayó como se desmaya un borracho, / perdió el sentido, mas la carta de sus manos no escapó”.⁶⁵ Aunque en este caso no hay una mirada que provoque el desvanecimiento del amado, ésta tampoco es necesaria. Como veremos más adelante en el quinto apartado, para Majnún lo más importante no es ver físicamente a Leyli, sino avivar su recuerdo, esto es, la memoria de su imagen y lo que ésta logra provocar en él.

Otro punto esencial que debemos analizar es cómo, tras sus muertes, lejos de menguar, la belleza de ambas mujeres aumenta inmensamente. Es tal su segunda belleza que resulta imposible compararlas con cualquier otra mujer, deviniendo únicas en el mundo entero. Para entenderlo con más claridad, es necesario tener en cuenta los siguientes versos dantescos. Cantando, las tres virtudes teologales se dirigen a Beatrice:

«¡Vuelve, Beatriz, vuelve tus ojos santos,
hacia tu fiel amigo, que, por verte,
ha dado tantos y tan arduos pasos.

Haz, por gracia, la gracia de mostrarle
tu rostro desvelado y así vea
la segunda belleza que le escondes».

¡Oh resplandor de viva luz eterna!
¿Quién que hubiera morado en el Parnaso,

⁶³ Xavier MIRANDA, “Lecciones del Quijote para la acción masónica de hoy”, *Cultura Masónica*, nº 20, 2015, p. 29.

⁶⁴ “Tanta riconoscenza il cor mi morse, / ch’io caddi vinto; e quale allora femmi, / salsi colei che la cagion mi porse.” (*Purg.*, XXXI, 88-90) en: ALIGHIERI, *Comedia*, p. 533.

⁶⁵ NEZAMÍ, *Leyli y Majnún*, p. 133.

quién que hubiera bebido de su fuente,
no tendría la mente entorpecida
al querer retratarte tal cual eres
donde el cielo te ofrece en armonía
cuando en el aire libre te mostraste? ⁶⁶

En estos versos, Dante le atribuye “ojos santos” a Beatrice, le pide en boca de las tres mujeres que desvele “la segunda belleza” que esconde y se refiere a ella como “resplandor de viva luz eterna”. Por lo tanto, le asigna propiedades divinas a Beatrice, quien, como veremos, llega a ser tan celestial que resulta imposible describirla con palabras. Asimismo, narra Nizami: “¿Por mi amor y por mi compañera, a qué preguntas? / ¿Qué mi compañera donde está? ¡Bajo la tierra está!” y “Mi compañera es ya un ángel, ¡esto es así!”.⁶⁷ En estos versos Majnún también habla de la “segunda belleza” de Leyli pues comenta que, una vez muerta, ha devenido un ángel y, por lo tanto, un ser celestial; situándonos esta vez en el Paraíso dantesco, encontramos un gran cambio, pues, aun resultándole difícil mirar a Beatrice por el gran destello de luz que ésta emana, cuando consigue hacerlo, Dante se transforma: es tal el poder y el encanto de la mirada de Beatrice, que incluso provoca la transhumanación del poeta. No obstante, es en el canto XXX que, al volver a mirarla, comenta “Su belleza está fuera del alcance / de nuestras facultades, y yo creo / que sólo su Hacedor puede gozarla”.⁶⁸ De esta forma, Dante “renuncia a describirla: el artista ha llegado a su límite”.⁶⁹ Así las cosas, en el canto XXXI (vv. 64-90) resulta evidente que el destino final de Beatrice es el Paraíso. Mientras Dante habla con un anciano –en realidad, San Bernardo de Claraval– éste le dice:

«[...] «Beatriz me ha convocado
para dar cumplimiento a tu deseo;
y si miras arriba, al tercer círculo
contando de lo alto, la verás
en el trono logrado con sus méritos». ⁷⁰

⁶⁶ “«Volgi, Beatrice, volgi gli occhi santi», / era la sua canzone, «al tuo fedele / che, per vederti, ha mossi passi tanti! / Per grazia fa noi grazia che disvele / a lui la bocca tua, sì che discerna / la seconda bellezza che tu cele». / O isplendor di viva luce eterna, chi palido si fece sotto l’ombra / sì di Parnaso, o bevve in sua cisterna, / che non paresse aver la mente ingombra, / tentando a render te qual tu paresti / là dove armonizzando il ciel t’adombra, / quando ne l’aere aperto ti solvesti?” (*Purg.*, XXXI, 133-145) en: ALIGHIERI, *Comedia*, pp. 535-536.

⁶⁷ NEZAMÍ, *Leyli y Majnún*, p. 182.

⁶⁸ “La bellezza ch’io vidi si trasmoda / non pur di là da noi, ma certo io credo / che solo il suo fattor tutta la goda” (*Par.*, XXX, 19-21) en: ALIGHIERI, *Comedia*, p. 781.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 779.

⁷⁰ “Ond’ elli: «a terminar lo tuo disiro / mosse Beatrice me del loco mio; e se riguardi sù nel terzo giro / dal sommo grado, tu la rivedrai / nel trono che suoi mertì le sortiro»” (*Par.*, XXXI, 65-69), *Ibidem*, p. 790.

Este fragmento permite situar a Beatrice en el Empíreo y, consecuentemente, deviene un punto de inflexión en el poema: tras leer estos versos, ya no hay sombra de duda de que Beatrice ya no es una mujer, sino un ser celestial, concretamente, “la mujer que a Dios me conducía”⁷¹ y que habita en el Paraíso. En suma, podemos afirmar que la mujer amada por Dante, quien se convirtió en la inspiradora de su poesía deviene, en la *Comedia*, maestra de la verdad, esto es, el medio que permite a Dante y, con ello a la entera humanidad, alcanzar el Paraíso y la contemplación de Dios;⁷² asimismo, Majnún pronuncia unos versos con los que deja sombra de duda de que Leyli es un ser completamente celestial, pues, no solamente es un ángel, sino que: “las puertas hacia ella son las puertas hacia el Paraíso”.⁷³

De acuerdo con Guardini, “Todo esto conduce a María..., esto es, a la Rosa. Ella, en la cual se revela la esencia última del mundo, es belleza pura, tan sólo florecimiento y aroma. Es como la sonrisa de Beatrice... mas la merced que rige la realidad de esa belleza no es aquella de que procede toda forma pura, sino el libre movimiento del amor de Dios, la gracia”.⁷⁴ Para tratar de María, es preciso recordar la mención que hicimos en el anterior apartado a la extraordinaria difusión del culto a la Virgen y a la popularidad de la oración del Ave María después del primer milenio. Podríamos decir que, en la *Comedia*, María es más que un personaje presente: es omnipresente. En el Purgatorio, deviene el modelo principal: en cada una de las siete Cornisas, es un episodio de su vida el que constituye el primero de los ejemplos de virtud y, como bien dice san Bernardo en su discurso,

En ti hay misericordia, en ti hay piedad,
en ti hay magnificencia, en ti se suma
todo lo bueno de cualquier criatura”.⁷⁵

⁷¹ “e quella donna ch’a Dio mi menava” (*Par.*, XVIII, 4) en: ALIGHIERI, *Comedia*, p. 687.

⁷² De acuerdo con Auerbach, “La intervención de la amada endiosada y el viaje hacia ella a través del Infierno y el Purgatorio significan también el regreso del caminante a las fuerzas motrices de su juventud; la primera experiencia de joven, su conmoción al verla, se repite en la cima del Purgatorio. Es un camino que conduce de los sentidos, a través del conocimiento y del destino, hacia una segunda sensibilidad visionaria; y en todas las etapas del camino, el orden divino actúa primero como presentimiento todopoderoso, luego como impulso de la voluntad a actuar correctamente, por último como aparición que colma, que revela lo inteligible. Es, sin más, el camino del cristiano, que parte de los sentidos y a quien le es dado en la razón el principio dialéctico que en el drama del tiempo terrenal tiene que decidirse por una participación siempre creciente o por una apostasía eterna [...] es Amor mismo que eleva al ser humano a la presencia de Dios” en: Erich AUERBACH, *Dante, poeta del mundo terrenal*, Jorge Seca (trad.), Barcelona: Acanalado, 2008, pp. 165-166.

⁷³ NEZAMÍ, *Leyli y Majnún*, p. 182.

⁷⁴ Romano GUARDINI, *El ángel en la Divina Comedia de Dante*, Alberto Luis Bixio (trad.), Buenos Aires: Emecé editores, p. 108.

⁷⁵ “In te misericordia, in te pietate, / in te magnificenza, in te s’aduna / quantunque in creatura è di bontate” (*Par.*, XXXIII, 19-21) en: ALIGHIERI, *Comedia*, p. 804.

Por lo tanto, María representa el prototipo de la virtud, el amor, la belleza, la pureza y la virginidad. Atributos, todos ellos, que también caracterizan a Leyli.

Pero antes retomemos las primeras palabras del discurso de san Bernardo: “Virgen y Madre, hija de tu hijo”.⁷⁶ En este verso encontramos dos antítesis que, en María, son sólo aparentes, porque en Ella virginidad y maternidad no representan dos conceptos contrapuestos, sino todo lo contrario. Así pues, podemos decir que la virginidad de María es fecunda, porque Ella es la Madre de Cristo y, en consecuencia, es verdaderamente la Madre de Dios; bien distinta resulta la virginidad de Leyli, pues no es “Madre”. Sin embargo, sí que es esposa.⁷⁷ De hecho, Nizami hace patente la virginidad de Leyli en una conversación con Majnún, cuando un hombre le dice “Un año hace o más que está desposada, / mas por tu Amor sigue doncella”.⁷⁸ Además, es tal la necesidad de Nizami de dejar bien claro que, a pesar de estar casada desde hace más de un año, Leyli sigue siendo virgen, pura y fiel a Majnún, que es la propia Leyli quien se declara virgen, pura y fiel, y no teme contarlo.

Finalmente, debemos tener en cuenta otro verso citado por Bernardo, en el cual admite que María es “la más humilde y alta criatura”. De nuevo en este verso encontramos dos antítesis que, tratándose de María, no acaban de ser contrarias pues muestran cómo Ella es la más alta de todas las criaturas, precisamente porque es la más humilde y pura. De la misma forma, hemos visto cómo Leyli puede ser un “ángel” porque es pura, virgen, honesta, fiel, etc., esto es, porque cumple con todos los atributos necesarios para devenir un ser celestial. Pese a los errores cometidos –enamorarse de quien no debía, no amar a su esposo ni cumplir sus obligaciones con él, etc.– Leyli puede ser considerada un ángel porque todas sus aptitudes son tan loables que es imposible condenarla.

Así las cosas, podemos afirmar que, tanto para Dante como para Nizami resulta imprescindible hacer referencia a la virginidad, pureza, honestidad y fidelidad de las mujeres para poder alegar que tienen naturaleza divina igual que, en su época, era necesario para las reinas demostrar que tenían estas virtudes para poder gobernar o, al menos, optar a ello. Aunque, como todos sabemos, en el caso de Dante, éste solo debe de hacer una pequeña mención, pues el contexto histórico en el que vive el poeta está experimentando una especie de “fiebre mariana”, por lo que todo el mundo conoce a

⁷⁶ “Vergine Madre, figlia del tuo figlio” (*Par.*, XXXIII,1), ALIGHIERI, *Comedia*, p. 803.

⁷⁷ Ver: NEZAMÍ, *Leyli y Majnún*, pp. 59- 61.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 100.

María y sus virtudes. Sin embargo, en el caso de Nizami esto no está tan claro, y es por ello por lo que debe dejarlo bien patente a lo largo del poema, para que no haya sombra de dudas de que Leyli es, a fin de cuentas, un ángel en la tierra.

4. INFLUENCIA DEL CONTEXTO HISTÓRICO Y ESPACIAL

En este apartado trataremos de conocer de qué manera pudo el contexto histórico y espacial en el que vivieron nuestros autores determinar su visión de la mujer. Para ello, comenzaremos investigando brevemente las biografías de Nizami y Dante. En segundo lugar, veremos cómo los conflictos internos, el devenir de las ciudades como potencias comerciales y los intercambios culturales potenciaron el surgimiento de mujeres empoderadas tanto en la Ganyá del siglo XII como en la Florencia del XIII.

Ḥakīm Jamāl al-Dīn Abū Muḥammad Ilyās b. Yūsuf b. Zakī b. Mu'ayyad Nizāmī, más conocido como Nizami, nació hacia el año 1141 en Ganyá, capital de Arrán –la actual Azerbaiyán–, que por aquel entonces tenía una población mixta, mayoritariamente persa. Allí también fue donde Nizami vivió hasta su muerte, en 1209. Su padre, que había emigrado a Ganyá desde Qom –centro-norte de Irán–, pudo haber sido un funcionario público; su madre, se cree que fue hija de un cacique kurdo; quedando huérfano prontamente, Nizami fue criado por su tío y recibió una buena educación.⁷⁹ No obstante, poco conocemos de su verdadera vida fuera de lo que nos deja entrever su poesía. Gracias a que en algunos poemas lamenta la muerte de sus esposas, conocemos que se casó tres veces. Sus poemas también dejan entrever un contexto político inestable y, a la vez, de intensa actividad intelectual. Sin embargo, poco conocemos de su relación con los mecenas o de la fecha de sus obras, pues los relatos de biógrafos posteriores han sido influenciados por leyendas construidas en torno a su figura.

Igualmente, poco sabemos con certeza sobre la vida de Dante. Conforme a Pertile, “The modern reader will be stuck by Dante’s absolute silence about the major facts of his life [...] neither his parents, nor his wife, nor any of his children are mentioned in any of

⁷⁹ De acuerdo con Rypka, “The only fact known about his youth is that he was orphaned early. It can be assumed that his family was relatively wealthy, for otherwise he could scarcely have enjoyed that excellent education in all the known branches of science and learning which his works so incontestably reveal” en: *The Cambridge History of Iran. The Saljuq and Mongol Periods*, vol. 5, J. A. Boyle (ed), Cambridge: Cambridge University Press, 1968, p, 578.

Dante's works; it is as if they never existed".⁸⁰ Sin embargo, tenemos constancia de que nació en la Florencia de finales de mayo del año 1265 y de que fue bautizado como Durante. También conocemos que fue hijo de Alighiero di Bellicione degli Alighieri y de Bella, probablemente la hija de Durante degli Abati. Con ocho años quedó huérfano de madre y, con dieciocho, de padre. Los Alighieri fueron una familia de la baja nobleza florentina, quienes habían visto reducidos considerablemente su estatus económico y social en los últimos dos siglos. El tatarabuelo de Dante, Cacciaguida (1091-1148), fue nombrado caballero por el emperador Conrado III, en nombre del cual murió luchando en Tierra Santa. Esta distinción afectó a la familia, pues sus inmediatos descendientes fueron aristócratas que realizaron pactos matrimoniales con familias del mismo estatus.

No obstante, aun perteneciendo a la nobleza por nacimiento, Dante fue demasiado pobre como para ser miembro de la elite. De hecho, ya el abuelo y el padre pertenecieron a una clase social mucho más modesta de empresarios y terratenientes. También conocemos que, con unos veinte años, contrajo matrimonio con Gemma Donati, con quien tuvo tres hijos: Jacopo, Pietro y Antonia, y, según algunas fuentes, también Giovanni.⁸¹ A los treinta, llegó a ser miembro del priorato de la República de Florencia. Sin embargo, al oponerse a la intromisión del Papa Bonifacio VIII en las políticas de la ciudad, Dante fue acusado de corrupción y condenado al destierro perpetuo. En el exilio continuó estudiando y escribiendo sus obras más relevantes –como la *Comedia*– hasta que en 1320 se trasladó a Ravena como diplomático. El 14 de setiembre del año siguiente falleció, víctima de malaria.

Una vez conocidas sus biografías, podremos entender mejor cuáles fueron los contextos históricos y espaciales que determinaron su manera de concebir a la mujer. Para empezar, encontramos, tanto en la Ganyá del siglo XII como en la Florencia del XIII, dos contextos en los cuales se producen toda una serie de conflictos internos y externos. Ganyá, sometida bajo el dominio Selyúcida, vivía un período de crisis principalmente producido por la disminución de la autoridad sultánica y el aumento del poder de los emires. Además, existía la voluntad de dividir los territorios Selyúcidas entre el sultanado de Zanja y el de Iraq –bajo dominio del cual se encontraba Ganyá–. Este sultanado estaba acosado por problemas financieros que, junto con otros factores, minaron el poder de los

⁸⁰ Lino PERTILE, "Life", *Dante in Context*, Zygmunt Barański y Lino Pertile (eds.), Reino Unido: Cambridge University Press, 2015, p. 462.

⁸¹ PERTILE, "Life", *Dante in Context*, p. 463.

sultanes. Debemos tener en cuenta que este sultanado se regía por la diarquía, un sistema de doble gobierno por el cual un sultán selyúcida reinaba de nombre, mientras que el poder efectivo era ejercido por sus *atabegs*, encargados del gobierno de una nación o provincia subordinada al monarca.

Para entender estas constantes disputas y el papel de las mujeres en ellas, es necesario remontarnos al siglo XI. Uno de los episodios más destacados es el que protagonizaron el sultán selyúcida Tughril Bek y el califa de Bagdad al-Qā'im. El primero, en vez de cumplir con el pacto según el cual entregaba en matrimonio a su sobrina Arslan Khātūn a al-Qā'im decidió formular su propio pacto y pedir en matrimonio a la hija del califa. Tras tensas negociaciones entre las partes –que durarían años–, finalmente Tughril Bek consiguió su objetivo. Estas reticencias al matrimonio fueron debidas a temas políticos, pues Tughril Bek pretendía casarse con la familia del califa para legitimar su posición. Sin embargo, de acuerdo con Hanne:

What is missing to a large degree [...] of Tughril Bek's marriage to al-Qā'im's daughter is the role that the various elite women played in the process. Three women, two Saljūq (Altunjān the former wife of Tughril Bek, and Arslan Khātūn, the wife of al-Qā'im) and one Abbasid (Sayyida bt. al-Qa'im), were involved intimately in one way or another with the event. While the Saljūq women played more pivotal roles, the Abbasid woman, the sought-for bride, was all but invisible in the process.⁸²

Conforme a Siḥt b. al-Jawzī –crónico de la época–, fue Altunjān quien inició todo el asunto. En su obra *Mir'atu'z-zeman*, la describe como un personaje clave para la corte: “And the Sultan listened to her obediently; affairs were often linked to her intellect and opinion . . . when she was dying she said to the Sultan: Make every effort to marry the daughter of the caliph so that you obtain honor in this world and the next”.⁸³ Aunque potencialmente limitada en su efecto, la participación de Altunjān en el proceso de matrimonio era típica de las mujeres de élite selyúcidas. Por lo tanto, podemos afirmar que, muy probablemente, Nizami bebió de estas tradiciones, ya que en varias de sus obras presenta a la mujer como inteligente y dominante, capaz de tomar sus propias decisiones. En *Leyli y Majnún*, pese a la configuración patriarcal de la historia y el papel limitado de

⁸² Eric J. HANNE, “Women, Power, and the Eleventh and Twelfth Century Abbasid Court”, *Hawwa*, vol. 3, 2005, p. 91.

⁸³ *Ibidem*, p. 92.

las mujeres en ella, Nizami asigna a Leyli un papel más activo. Entre otras cosas, es una mujer que compone poemas exquisitos y organiza reuniones secretas con Majnún.

Prosiguiendo nuestro análisis, es necesario tener en cuenta que, prácticamente a todos los sultanes Selyúcidas les gustaba la poesía, así como que el *corpus* de versos persas compuestos para la corte representa el monumento más duradero de su patrocinio cultural. Hay que mencionar también que el imperio proporcionó ricas oportunidades a aquellos que querían devenir poetas, pues sultanes, burócratas y miembros de la corte se convirtieron en grandes patrones. Esta situación permitió a los poetas circular libremente de corte en corte, e incluso más allá de los dominios del imperio. De esta manera, se promovió el intercambio cultural entre distintas regiones, lo cual facilitó que tanto corrientes de pensamiento como maneras de entender la vida y la sociedad circularan y fueran utilizadas por los poetas.

En la República florentina los conflictos también estuvieron a la orden del día. De hecho, Dante mismo hace referencia a ello en unos versos: “mas dime, ¿cómo están los ciudadanos / de la ciudad que sigue dividida?” (*Inf.*, VI, 60-61).⁸⁴ Como prácticamente el resto de la Italia del momento, Florencia sufría por las constantes luchas entre los *Guelfi* (Güelfos), partidarios y defensores del papado, y los *Ghibellini* (Gibelinos), defensores del imperio.⁸⁵ Para entender esta división de la sociedad debemos tener en cuenta que en las ciudades del norte de la península itálica existía una clase aristocrática poseedora de tierras (*Magnati*) y organizada en corporaciones (*Consorterie*), las cuales funcionaron como grupos de parentesco de asistencia mutua. A los excesos de esta aristocracia se opusieron las crecientes clases comerciales de "nuevos" hombres (*Popolo*), quienes trataron de disminuir su inclinación por la violencia en el entorno urbano. Estas intensas rivalidades facilitaron el incremento de señores (*Signori*), quienes pretendían restaurar el orden. Dependiendo de la localidad existía un dominio mayor o menor de cada uno de estos tres grupos.⁸⁶ De hecho, las rivalidades llegaban a surgir incluso en el sí de los

⁸⁴ “Ma dimmi, se tu sai, a che verranno / li cittadin della città partita” en: ALIGHIERI, *Comedia*, p. 86.

⁸⁵ De acuerdo con Caferro, “Whatever their precise nature, Guelf and Ghibelline represent useful labels, both then and now, to structure the political chaos of late-thirteenth and early-fourteenth-century Italy. The ruling elite of cities defined themselves according to the terms, and exiled those who took opposing views. [...] Guelf exiles of one city would seek refuge with like-minded enemies, thus linking cities together in a checkerboard of conflicting interests” en: William CAFERRO, “Empire, Italy, and Florence”, *Dante in Context*, p. 16.

⁸⁶ Para más información, consultar: *Ibidem*, pp. 16-18.

grupos. Dante también hace referencia a Florencia como una ciudad corrupta, poseída por un ansia insaciable de bienes materiales y poder.⁸⁷

Seguidamente, expondremos algunos ejemplos imprescindibles para entender esta situación, el papel de las mujeres en ella y cómo este papel pudo influenciar en la visión de la mujer en Dante. Un primer ejemplo lo encontramos en Buondelmonte dei Buondelmonti (? – 1216). Comprometido con la hija de Lambertuccio degli Amidei – para remediar antiguas disputas–, Buondelmonte finalmente decidió romper el acuerdo, pues fue convencido por Gualdrada –esposa de Forese Donati– de casarse con su hija. Ante tal ofensa, los Amidei decidieron poner fin a la vida de Buondelmonte, quien fue asesinado mientras iba de camino a su boda. El cronista Giacomo Villani señala este episodio como la primera contienda que llevó a la ciudad a dividirse en facciones de güelfos y gibelinos a través de las vendettas cruzadas.⁸⁸ Dante creyó esta versión de los hechos y, en la *Comedia* (*Par.*, XVI, 136-141), juzga el no-matrimonio y la venganza de los Amidei como causa principal de la ruina de Florencia. Así, aunque indirectamente, una mujer fue la causante de la escisión de la ciudad.

Igual que en la *Ganyá* de Nizami, esta fragmentación de la sociedad florentina provocó que gran parte de sus familias más pudientes quisieran distinguirse promoviendo el mecenazgo cultural, el cual también favorecía el intercambio cultural entre distintas regiones. De hecho, Dante es ejemplo de ello, pues pudo residir en distintas ciudades gracias a la protección y promoción de varios mecenas, hecho que le permitió conocer y aplicar en sus obras aquello que más le interesaba de las costumbres y las gentes de cada región. Entre los protectores de Dante debemos destacar a Guido da Polenta (1275 – 1297). En el año 1310 se casó con Caterina dei conti Malvicini di Bagnacavallo (? – 1327) como parte de su estrategia política para dominar Ravena. Años después, tras ser señor de la ciudad, convirtió a Dante en su huésped. Según afirman los estudiosos hubo una relación bastante buena e incluso amigable entre los da Polenta y Dante. En realidad, éstos no solamente le dieron refugio y patrocinaron su obra: la misma Caterina Malvicini favoreció la concesión de los beneficios de su patrocinio en las iglesias de Ravena a su

⁸⁷ Conforme a Pertile, “In effect, of the seventy-nine damned that Dante meets in Hell, thirty-two are Florentine and eleven Tuscan, while in Purgatory there are four Florentines and in Paradise, apart from Beatrice, only three” en: Lino PERTILE, “Works”, *Dante in Context*, p. 503.

⁸⁸ Adriana BERTI, “Buondelmonte dei Buondelmonti”, *Enciclopedia Treccani*, edición online, 2015, disponible en: [http://www.treccani.it/enciclopedia/buondelmonte-buondelmonti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/buondelmonte-buondelmonti_(Dizionario-Biografico)/) (último acceso: 27/08/19).

hijo, Pietro Alighieri. Y fue en el contexto de estas relaciones que Dante llevó a cabo tareas como la de canciller y embajador de la familia.⁸⁹ Por ende, Dante también debió de estar familiarizado con las mujeres inteligentes y dominantes, capaces de tomar sus propias decisiones, de devenir mecenas e incluso de causar la división de una sociedad.

Consideremos ahora otro aspecto provocado por estas situaciones de crisis e inestabilidad. Tanto en Ganyá como en Florencia, estas circunstancias impulsaron un resurgimiento de las ciudades como potencias comerciales, las cuales supieron sacar provecho de las principales vías de comunicación ya existentes entre el islam y la Europa cristiana durante la Edad Media. El contacto entre ambas civilizaciones se estableció pronto, a través de sus fronteras orientales y occidentales. Sin contar la comunicación por la guerra, el comercio terrestre y el marítimo, no tardaron en fomentar continuas relaciones económicas entre cristianos y musulmanes. Hacia el siglo XII, el comercio cambió y siguió una nueva ruta: naves genovesas y venecianas, así como también musulmanas, recorrían en todas direcciones el Mar Mediterráneo y fomentaban el intercambio de los productos de la Europa cristiana con los de los países islámicos del norte de África, de España, de Siria, y del extremo Oriente; colonias de mercaderes italianos afincaban en los puertos de Berbería y en otros puntos del litoral Mediterráneo, dominados por los musulmanes; comerciantes, exploradores y aventureros de una y otra religión navegaban juntos en barcos italianos desde las costas españolas y marroquíes hasta las de Egipto y Siria.

Todo ello generó también un movimiento poblacional del campo a la ciudad. De hecho, Ganyá se convirtió en uno de los principales centros de intercambio comerciales del momento, y su gran influencia y poder llegó a convertirla en ciudad capital.⁹⁰ En Florencia, su población llegó a aumentar tanto que fue necesario construir una nueva y más amplia muralla,⁹¹ hecho que también favoreció los intercambios comerciales y culturales. Este crecimiento fomentó que las mujeres pudieran adoptar nuevos roles en la sociedad como, por ejemplo, asegurar el buen funcionamiento y organización de las familias y los comercios.

⁸⁹ Enrico ANGIOLINI, “Guido da Polenta”, *Enciclopedia Treccani*, edición online, 2015, disponible en: [http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-da-polenta_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-da-polenta_(Dizionario-Biografico)/) (último acceso: 27/08/19).

⁹⁰ Ali Doostzadeh SIAVASH LORNEJAD, *On the Modern Politicization of the Persian Poet Nezami Ganjavi*, Yerevan: Caucasian Centre for Iranian Studies, 2012, p. 91.

⁹¹ CAFERRO, “Empire, Italy, and Florence”, *Dante in Context*, p. 21.

Por ende, si nuestros poetas no hubieran vivido los contextos históricos arriba analizados en los cuales, salvadas las diferencias, los roles de la mujer tampoco eran tan distintos – mecenas, estrategas políticas, cuidadoras del hogar, madres, musas, etc.–, ni Nizami ni Dante hubieran sido capaces de escribir sus poesías confiriendo a la mujer unos roles y unas características tan similares. Y es que, en su contexto histórico, no son muchos los autores que decidieron crear unas mujeres tan inteligentes, empoderadas y competentes.

5. INFLUENCIA DE LAS TRADICIONES LITERARIAS

En este apartado trataremos de ver cuáles son las posibles tradiciones literarias que influenciaron a nuestros poetas y, consecuentemente, su visión y concepción de la mujer. Puesto que ambos se encuentran en ciudades que son importantes centros de actividad e intercambio cultural, examinaremos cuáles fueron las influencias que pudieron ejercer determinados poetas contemporáneos en Nizami y Dante; en segundo lugar, investigaremos sus herencias culturales y su influjo en nuestros autores; en tercer lugar, analizaremos sus concepciones del amor (*udrí* y *cortés*) y, finalmente, los géneros del poema lírico en el contexto de la Ganyá del siglo XII y de la Florencia del XIII.

Para entender las tradiciones literarias que influenciaron a Nizami debemos recordar que, bajo la dinastía Selyúcida, la poesía fue fuertemente fomentada por el rico patronaje de gobernantes locales, y el cargo de poeta cortesano fue muy codiciado. Esta situación fue especialmente notable en Ganyá, la cual devino un importante centro de actividad cultural. En este periodo destacaron al menos siete poetas, quienes escribieron odas, panegíricos y poesía épica, satírica y lírica. Según Chelkowski, Nizami tomó referencias de algunos de ellos, como: la heroicidad de Ferdousí (935 – 1020), el fatalismo de Omar Jayam (1048 – 1131), el humanismo de Sanai (ca. 1070 – ca. 1135/50), el lirismo de Onsorí (? – 1039/40) y de Farrojí (ca. 980 – 1037/38) y el erotismo de Gurgani (s. XI).⁹² Por ello, podemos afirmar que su primera gran influencia reside en algunos de los poetas contemporáneos y anteriores a él, pues sus obras son una síntesis de los logros literarios persas hasta su tiempo. Con todo, Nizami consiguió ampliar esta rica y variada tradición con el misticismo contemporáneo, con su amplio conocimiento enciclopédico y con su gran don poético

⁹² Peter J. CHELKOWSKI, *Mirror of the Invisible World. Tales from the Khamseh of Nizami*, Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2012, p. 2.

En la República de Florencia, el conflicto político no impidió que la ciudad se convirtiera en una de las más poderosas y prósperas de la península itálica, así como en uno de los principales centros culturales del momento. Esta situación facilitó un intercambio cultural tal, que Dante pudo recibir influencias tanto de autores pertenecientes a la Antigüedad: Platón (c. 427 – 347 a. C.), Aristóteles (384 – 322 a. C.), Cicerón (106 – 43 a. C.), Virgilio (70 – 19 a. C) y San Agustín (354 – 430), como de autores contemporáneos: Santo Tomás de Aquino (1224/25 – 1274), los trovadores – sobre todo Giraut de Bornelh (1138 – 1215) y Arnaut Daniel (1150/60 – 1210)–, la escuela siciliana –especialmente Giacomo da Lentini (c. 1210 – c- 1260) y Guittone d’Arezzo (1235 – 1294)–, Brunetto Latini (1220 – 1294/95) y sus compañeros *estilnovistas*, destacando entre ellos Guido Cavalcanti (1258 – 1300). Sin duda alguna, todos ellos dotaron a Dante de un rico abanico de recursos y conocimientos, como el concepto de la mujer ideal e imposible, el amor gentil, etc.,⁹³ los cuales determinarían la composición de la *Comedia*⁹⁴ y, como veremos, su forma de concebir a la mujer.

Conforme a Chelkowski, “Nizami’s strong character, his social sensibility, and his poetic genius fused with his rich Persian cultural heritage to create a new standard of literary achievement”.⁹⁵ Veamos, pues, algunos de los elementos en la historia que reflejan esta segunda influencia: la herencia cultural persa y árabe. En primer lugar, Nizami convierte el episodio de Naufel en un evento completamente diferente a las versiones originales árabes, las cuales lo representan como un funcionario, pero, de acuerdo con Seyed-Gohrab, “Nezāmi’s Nowfal is a chivalrous Persian chieftain (*javānmard*) ready to risk his life to bring the two lovers together”.⁹⁶ En segundo lugar, Nizami une diversas anécdotas sobre el amor de Majnún en una sola narrativa con un clímax dramático. Comúnmente, los romances en verso persa trataban sobre príncipes y

⁹³ Dada la gran importancia y amplitud de este tema, resulta imposible abordarlo por entero en este estudio. Sin embargo, debemos hacer mención de la relevancia de algunos poemas que son verdaderos tratados sobre la condición de la mujer y del amor como *Donna me prega* de Guido Cavalcanti o *Al cor gentil rempaira sempre amore* de Guido Guinizelli, los cuales superan la poesía del amor cortés y la provenzal, y marcan los cánones estéticos que seguirán los estilnovistas. Éstos crearán una nueva escuela que cantará al amor como principio de elevación y perfección moral. Un amor que, además, deviene virtud y nobleza individual del alma a imagen del orden natural de la creación.

⁹⁴ Para más información, ver: Robert HOLLANDER; Michelangelo PICONE; T. CACHEY; Margherita MESIRCA, *Le Culture di Dante: studi in onore di Robert Hollander: atti del quarto Seminario dantesco internazionale, University of Notre Dame (Ind.), USA, 25-27 settembre 2003*, Florencia: Franco Cesati, 2004.

⁹⁵ CHELKOWSKI, *Mirror of the Invisible World*, p. 6.

⁹⁶ Ali Asghar SEYED-GOHRAB, “LEYLI O MAJNUN,” *Encyclopædia Iranica*, edición online, 2009, disponible en <http://www.iranicaonline.org/articles/leyli-o-majnun-narrative-poem> (último acceso: 27/08/19).

los personajes estaban relacionados con círculos cortesanos e, igualmente, Nizami retrata a los amantes como aristócratas, pese a que en las fuentes originales los personajes habitaban en el desierto y no pertenecían a la alta sociedad. En tercer lugar, Nizami urbaniza la leyenda árabe: Majnún no se encuentra con Leyli en el desierto entre los camellos, sino en la escuela con otros niños. De nuevo según Seyed Gohrab, “he civilized the plot of his Bedouin legend to suit the taste and temperament of his Persian reader”.⁹⁷ Pero, además de adaptar partes de la leyenda para captar y agradar a un mayor público persa, Nizami también añadió elementos por su cuenta. De ellos, destacaremos algunos que nos han parecido fundamentales para entender su concepción de la mujer, como son: Leyli deambulando por un jardín en primavera, su súplica nocturna a Dios, la organización de sus reuniones secretas con Majnún, y su profunda y personal confesión a su madre justo antes de morir. Elementos todos ellos que nos muestran una Leyli hasta cierto punto independiente, activa, reflexiva y capaz de tomar decisiones por ella misma.

Igualmente, Dante toma elementos de la herencia cultural florentina para elaborar su *Comedia*. Veamos también algunos de estos elementos: en primer lugar, en el canto X del Infierno, Farinata Degli Uberti habla de las luchas entre Güelfos y Gibelinos que tanto daño causaron y que en la contemporaneidad de Dante todavía están causando a Florencia. En segundo lugar, en los cantos XV y XVI del Paraíso, Cacciaguida rememora la antigua Florencia en la cual, según comenta, había mujeres honrosas y castas, y las familias no luchaban entre ellas. Para Cacciaguida, y para Dante, las costumbres de las mujeres eran indicadores del bienestar público: su modestia devenía representativa de la salud moral de la sociedad en su conjunto. Comenta Cacciaguida que en la antigua Florencia “No había gargantillas, ni coronas, / ni faldas recamadas, ni pretinas / que resaltasen más que las personas. / El padre no temía tener hijas, / pues ni los compromisos ni las dotes / superaban aún todos los límites” (*Par*, xv, 100-105).⁹⁸ Esto resulta muy relevante, pues nos muestra cómo Dante utiliza como testigo a su antepasado para hacer una crítica a la moralidad de la sociedad en la Florencia del XIV. Además, también hace patente la honorabilidad y castidad de las mujeres florentinas, las cuales se han perdido, pero, con ejemplos como el suyo, deben tratar de restituirla.

⁹⁷ Ali Asghar SEYED-GOHRAB, *Laylī and Majnūn: Love, Madness and Mystic Longing in Nizāmī's Epic Romance*, Brill Studies in Middle Eastern Literatures, 27, Leiden: E. J. Brill, 2003, p. 52.

⁹⁸ “Non avea catenella, non corona, / non gonne contingiate, non cintura / che fosse a veder più che la persona. / Non faceva, nascendo, ancor paura / la figlia al padre, ché'l tempo e la dote / non fuggien quinci e quindi la misura” ALIGHIERI, *Comedia*, p. 667.

Así pues, ambas herencias culturales también determinaron, hasta cierto punto, la manera de concebir a la mujer de Dante y Nizami. Lo vemos en una Leyli “urbanita”, perteneciente a una alta clase social, que va a la escuela y recibe una educación igual que la de los hombres, además de poseer atributos que la hacen única y con un pensamiento propio. Lo vemos también en una Beatrice presentada con atributos como la pureza y la honestidad, que nos recuerda a las mujeres florentinas admiradas y exaltadas por el antepasado de Dante en su *Comedia*.

Aunque siempre fascinado e influenciado por la obra de otros autores, y por la herencia y tradiciones árabes y persas, Nizami dio suma importancia al Amor en prácticamente todas sus obras. Por ello, afirmamos que la tercera tradición que influenció a Nizami fue el amor *udrí*. Se trata de un tipo de amor en el cual se idealiza la amada. Concretamente, un joven se enamora de una muchacha –su prima o una joven de otra tribu–. Entonces, éste refleja su amor pasional e implora a la chica su unión (*wisal*) con ella y, aunque este amor suele ser correspondido, existen una serie de factores que –ya sean autoimpuestos por el poeta, como impuestos por factores sociales– dificultan este amor. El principal es el padre de la muchacha, quien decide casarla con otro hombre y consigue así la separación de los enamorados. Esto les provoca un sufrimiento extremo que puede derivar en enfermedad, locura o incluso la muerte. Conforme a Watson,

Poets of the Banu ‘Udhrah such as ‘Urwat ‘Afra’ (d. 650 CE) provided early examples of this phenomenon. Other poets of this school are Qays Lubna (d. 688 CE) of the Banu Kinanah, Jamil Buthaynah (d. 701 CE) also of the Banu ‘Udhrah, Kuthayyir ‘Azzah (d. 723 CE) of the Banu Azd, and, of course, Majnun Layla (d. circa. 688 CE) of the Banu ‘Amir in whose poetry and life the ‘*Udhri* phenomenon perhaps reached its apotheosis.⁹⁹

Si nos centramos en la amada observamos que ésta suele ser retratada como un personaje aquiescente y generalmente suele desarrollar un papel pasivo. Además, sus actos suelen estar dentro de los límites de ciertos códigos vigentes en su comunidad. En muchos casos, el severo código de honor –asociado con la reputación de la joven y su tribu–, tiene más importancia que el amor mismo. De acuerdo con Seyed-Gohrab,

⁹⁹ Watson matiza: “You will note that in all of these examples, the poets are identified by the names of their beloveds – so Majnun Layla means Layla’s Majnun, ‘Urwat ‘Afra’, ‘Afra’s ‘Urwat and so on” en: Alasdair WATSON, “From Qays to Majnun: the evolution of a legend from ‘*Udhri* roots to Sufi allegory”, *The La Trobe Journal*, n° 91, Junio 2013, p. 38.

In many of the ‘Udhrite stories, the beloved remains chaste and virgin, despite the fact that she is married off to another man. In this way, she creates a balance between her personal love and tribal honour, whereas her tribe prefer honour to love. In spite of her divided loyalty to her lover and her tribe, she succeeds in satisfying the lover as well as her own tribe. Because of this quality of the beloved, she is often elevated to the level of transcendence and becomes the ideal of womanhood.¹⁰⁰

Teniendo en cuenta estas palabras vemos cómo Leyli encarna a la perfección el papel de la amada en el amor *udrí*, aunque su papel en el poema no acaba de ser del todo pasivo. Tampoco debemos olvidar que, en este tipo de historias, los amantes deciden permanecer siempre castos y expresar sus emociones mediante la poesía. De hecho, el contacto físico es ajeno a estas historias y, cuando los amantes tienen la oportunidad de encontrarse, simplemente se cantan poesía en la distancia o lloran amargamente. A veces, incluso se desmayan al verse.

En referencia a Seyed Gohrab, “For the lover, to love means to sing love poems, to send love letters and to meditate on the idea of the beloved. His only desire is to look at the beloved’s face and to speak to her; any physical contact is seen as an unchaste act”.¹⁰¹ Tal y como podemos comprobar, este recurso nos recuerda al utilizado en la *fin’ amors* trovadoresca, donde también son el deseo y la distancia de los jóvenes enamorados los causantes de mantener vivo su amor.¹⁰² Si la distancia se rompe, el amor también. De hecho, la separación, el sufrimiento y la muerte fueron partes indispensables del amor *udrí*, de forma que la tribu ganaba una gran reputación como un pueblo que, cuando amaba, moría. Así, el amante cantaba un amor que era ordenado en la pre-eternidad (*azal*) y duraba hasta la post-eternidad (*abad*);¹⁰³ En general, el lenguaje de estas historias es directo y devocional, pues debe describir la agonía y el sufrimiento del amante, pero, sobre todo, su súplica a Dios para que aumente su amor. A pesar del dolor por la separación, el amante permanece constante, lamentando su unión inalcanzable y su mala suerte con una voz poética conmovedora. Según algunos estudiosos, el amor y la poesía

¹⁰⁰ SEYED-GOHRAB, *Laylī and Majnūn*, p. 65.

¹⁰¹ *Ídem*.

¹⁰² De acuerdo con Moltó, “Es sabido que en la *cansó* los trovadores plantean una visión idealizada de la dama en la que ésta juega un papel distante e incluso altivo, mientras el enamorado suplica insistentemente una mínima prueba de afecto” Elena MOLTÓ, “La Fin'amors y la superioridad femenina”, *Homenaje a Luis Quirante*, Volumen 1, Cuadernos de Filología, Universitat de València, 2002, p. 647.

¹⁰³ SEYED-GOHRAB, *Laylī and Majnūn*, p. 66.

udrí muy probablemente influenciaron a los trovadores y al auge de la noción del *amor cortés* en Occidente.¹⁰⁴

Cuanto menos, resulta curioso que los tópicos del *amor cortés* se encontraran en el desierto de Arabia cinco siglos antes. Según los expertos, esta influencia en la literatura occitana llegó a través de Al-Ándalus. De modo que encontramos a la tribu de los Banu ‘Udra en el desierto de Arabia del siglo VII desarrollando la idea de un amor ideal hacia una mujer imposible e inalcanzable, capaz de causar la locura y la muerte al enamorado y, posteriormente, descubrimos un desarrollo de esta misma idea en las cortes medievales de Occitania, Provenza y Aquitania, perfeccionada por los trovadores, y que tanto influirá en Dante.

Con todo, debemos reconocer a estos trovadores la ardua tarea de renovación de la tradición lírica europea. En primer lugar, por querer escribir en lengua vulgar, pero con voluntad de alta perfección técnica y formal; en segundo lugar, por cambiar las antiguas unidades de medida por sílabas y acentos; en tercer lugar, por adoptar las rimas de las primeras realizaciones literarias, pero dotándolas de nuevas resonancias; en cuarto lugar, por hablar del amor en términos novedosos en Occidente y crear así el concepto de amor cortés. La canción o *cansó* –poema que habla de amor y que es objetivación de la forma perfecta de cortesía– se vuelve posible porque ese amor se ha adueñado del poeta.¹⁰⁵ De hecho, los poetas provenzales fusionaron cuerpo y espíritu en una misma visión poética. Gracias a la conjugación de experiencias amorosas elaboradas y del sirventés, tuvo origen el *trobar clus*. Según Auerbach,

La propensión al juego dialéctico, característico de todo el espiritualismo medieval, era innata en los provenzales, y ya el primer trovador, Guilhem de Peitieu, afina en ese tono. Sin embargo, no fue hasta la decadencia de la cultura cortesana, con Peire d’Alvernha, Giraut de Bornelh y sobre todo con Arnaut Daniel, que el juego del *escondit* antitético se convierte en el recipiente del contenido real.¹⁰⁶

Para los provenzales, el amor nunca fue gozo ni locura pasional, sino la meta mística de la vida noble, la cual también devino su fuente de inspiración, tal y como vemos en la *Comedia* con Dante (personaje) y Beatrice. En realidad, Dante hizo del amor la idea

¹⁰⁴ WATSON, “From Qays to Majnun”, p. 39.

¹⁰⁵ VALLCORBA, *De la primavera al Paraíso*, p. 20.

¹⁰⁶ AUERBACH, *Dante, poeta del mundo terrenal*, p. 42.

central del universo, y Beatrice, que encarna esta noción, deviene una presencia vital en su trabajo. Dante comenzó presentando el amor como una emoción fuertemente apasionada, pero posteriormente comprendió que el amor real y duradero era el que consistía en el elogio desinteresado de la dama sin pedir nada a cambio. Tal alabanza resulta apropiada en tanto que Beatrice aparece representada como una criatura milagrosa portadora de un mensaje divino capaz de conducir a la salvación.¹⁰⁷

Vistas estas primeras influencias podemos dar paso a la cuarta: en el caso de Nizami se trata del *gazal* cortés y, en el de Dante, del soneto y la canción *estilnovistas*. Recordemos que el *gazal* es un género del poema lírico, generalmente corto y de forma elegante, que trata temas de amor. Los *gazales* de ‘Umar ibn Abī Rabī‘ah (644 – 712/19) se encuentran entre los más antiguos. Son poemas esencialmente basados en su propia vida, por lo que son realistas, animados y de carácter urbano. Pero lo que se convirtió en el tema clásico del *gazal* fue introducido por Jamīl (d. 701). Sus letras hablan de amantes desesperados e idealistas que se lamentan de su amor imposible, y llegan incluso a la muerte. Comúnmente, el *gazal* consiste en entre cinco y quince pareados independientes, pero también vinculados: de manera abstracta en su tema y, más estrictamente, en su forma poética. En estilo y contenido, debido a su naturaleza altamente alusiva, muestra gran variedad de expresión en torno a los temas centrales del Amor y la separación. Ejemplos de este tipo de composición los encontramos en más de una ocasión en *Leyli y Majnún*, relatados por el mismo Majnún, quien habla de la perfección de Leyli y de su amor imposible.

Igualmente, también en el soneto y la canción *estilnovistas* el Amor deviene esencial. De hecho, éste cambia la concepción de la dama, quien deviene un ser espiritualizado, sutil e intangible, esto es, un ángel. De acuerdo con Vallcorba, “la mujer – ya no «*midons*», sino «*donna*», aunque en alguna ocasión, como en el poema viii de Guido Cavalcanti, se encuentre «*madonna*» –, «*tenne d’angel sembianza*» [...] y, en su contacto, un corazón gentil queda liberado de toda vileza y se llena por su efecto de las mayores virtudes”.¹⁰⁸ Aunque en este caso el hombre sigue sometiéndose a la mujer con idénticos efectos, lo hace ya sin los juramentos propios del mundo vasallático. En realidad, la imantación que produce el amor en el corazón gentil mejora sus condiciones e, igual que sucedía con los

¹⁰⁷ Paolo CHERCHI, “Vernacular literatures”, *Dante in Context*, Zygmunt Barański y Lino Pertile (eds.), Reino Unido: Cambridge University Press, 2015, p. 383.

¹⁰⁸ VALLCORBA, *De la primavera al Paraíso*, p. 71.

trovadores, hace aflorar todas las virtudes dormidas en aquel que actúa.¹⁰⁹ Además, solamente aquellos que tengan el corazón dispuesto –y noble– recibirán los beneficios del amor de la *donna*. Como cualidad fundamental en ella encontramos la mirada –aunque ya en la poesía trovadoresca esta había tenido alguna que otra aparición–, que muestra la cualidad y superioridad extremas de una mujer tan ideal que deviene ángel.

Llegados a este punto, debemos recordar que Guinizelli creó un grupo al cual pertenecieron autores como Guido Cavalcanti, Dante y Cino da Pistoia. Resulta curioso que, en un principio, Dante no significó una nueva mentalidad; al ser terrenal que era la dama en la poesía provenzal, Guinizelli la presentó como mediadora de la gracia y del conocimiento supremos. Con todo, Dante sí devino una nueva y más humana voz. En su poesía juvenil, el episodio concreto sustituyó a la retórica sentimental de Guinizelli, y su tono ya no provocó un efecto informador, sino invocador. Tampoco la estructura de sus poemas fue preconceptual –como en los trovadores– ni conceptual –como en Guinizelli–. Dante siguió una tercera vía: ya no basó su poesía en el motivo de un sentimiento o pensamiento, sino en un suceso que, generalmente, se convierte en visión. Por ello, el amor que éste canta lleva a quien lo experimenta a una nueva condición y prácticamente muestra a la amada –Beatrice– como una figura de Cristo. De esta manera, la mujer siempre será superior e inalcanzable para el poeta, mucho menos virtuoso y meritorio.

En definitiva, podemos afirmar que las tradiciones comentadas en este apartado resultaron fundamentales para el surgimiento de los ideales de mujer propuestos por nuestros autores. Aunque pertenecientes a tradiciones distintas y distanciadas en el tiempo y espacio, estas dos concepciones de la mujer como ser ideal y perfecto parecen estar íntimamente relacionadas. En cierto sentido, podríamos sostener que Leyli y Beatrice devienen, para sus enamorados, dos ángeles celestiales, divinos y perfectos. Aunque, como veremos a continuación, son dos ángeles pertenecientes a cielos bien distintos.

¹⁰⁹ Y esto sucede con más intensidad si la mujer de la que hablamos es María. Conforme a Vallcorba: “la benevolencia a la que alude la humildad y sus cualidades trascienden nuestra capacidad de conocimiento preciso de la mujer que nos es aquí cantada. Llena de virtudes y de belleza sin igual, ejerce una influencia tal en su entorno, que todo él resulta transformado. Quien la ve enmudece, es bella por encima de las bellas y está adornada con las más gentiles y superiores virtudes” en: VALLCORBA, *De la primavera al Paraíso*, p. 82.

6. INFLUENCIA DE LA CONCEPCIÓN RELIGIOSA

En este último apartado trataremos de analizar cuáles fueron las concepciones religiosas de Nizami y Dante, y cómo éstas afectaron a su percepción de la mujer. Para empezar, analizaremos las alegorías sufíes que emplea Nizami en su poema y su concepción de lo divino, comparándolo con el pensamiento de Dante y estableciendo puntos de contacto entre ellos. Más adelante, descubriremos que Dante no solamente sigue los preceptos del cristianismo, sino también toma como modelo algunas leyendas islámicas del *Corán*. Veremos también cómo éstas, a su vez, pueden ser relacionadas con una supuesta primitiva narración zoroástrica conocida como *Arda Viraf* y, finalmente, trataremos de ver qué aspectos de estas narraciones toman nuestros autores para acercarnos más a las posibles influencias en su noción de la mujer.

En el caso de Nizami resulta fundamental entender cómo utiliza la leyenda de *Leyli y Majnún* como vehículo para su cosmovisión mística y sufí, y también como alegoría para el viaje del alma hacia el último “Amado”, esto es, Dios. De acuerdo con Watson, “In Sufi thought, the beauty of the created world is a reflection and indicator of the absolute beauty of the Creator for which the mystic longs”.¹¹⁰ En común con las prácticas de los místicos, Majnún rehúye del mundo y vive en el desierto acompañado de animales salvajes, como si estuviera realizando un retiro espiritual. Además, cumple con los dictados del *zuhd* (abstinencia), es decir, *qillat al-ta‘am*, *qillat al-kalam*, y *qillat al-manam* (mínima comida, mínima conversación y mínimo sueño).¹¹¹ Pese a que en las fuentes árabes Majnún se niega a comer y beber, Nizami consigue darle a esta abstinencia un propósito superior como medio para dominar el *nafs*, esto es, el alma carnal, y lograr la libertad de los deseos. Como resultado, en una de sus estancias en el desierto Majnún afirma:

De los favores y disculpas de la tierra
inmaculado me he vuelto por la ablución de la pureza.
La tentación impura he superado,
el bazar de mis pasiones he cerrado.
Amor es todo mi ser,
Amor buscó fuego y yo soy como un incienso.
El Amor vino buscando un hogar

¹¹⁰ WATSON, “From Qays to Majnun”, p. 43.

¹¹¹ *Idem*.

y yo me quité de en medio.
Mi ser que se puede contar
yo no soy ya, cuanto es en mí es mi compañera.¹¹²

En estos versos, Majnún describe el estado Sufí de *fana'*, esto es, la aniquilación del “yo” sin dejar de estar realmente vivo. Además, se ocupa del *dhikr* (recuerdo) de Leyli; todo le recuerda a ella: desde los ojos de la gacela, hasta el cuervo negro que le habla de sus trenzas negras. Lloro constantemente por su pérdida y por su estado de separación de la amada. Igualmente, Nizami acentúa el elemento trágico de la historia, pues Majnún ruega a Dios que se lleve su alma a la tumba de Leyli. Como amigo de Dios, su oración es contestada y puede reunirse en gozo celestial con su amada. Por otro lado, Leyli también sufre un cierto estado de *fana'*. Aunque en menor medida, aparece aislada del mundo exterior, pues se halla encerrada en su tienda sin contacto con otras personas a parte de su madre. Además, el dolor por no poder estar con su amado le resulta insoportable, por lo que tampoco es capaz de dormir ni de comer. Si interpretamos místicamente el poema podemos ver cómo Leyli representa la belleza de lo Divino y Qays el buscador en el camino de la unión con lo Divino. Éste último deja atrás el intelecto vinculante y se convierte en Majnún, perdido e intoxicado en su contemplación de la belleza divina, aunque también sufre en este mundo temporal por la separación de su amada.¹¹³

Algo similar es lo que sucede con Dante y Beatrice. Podríamos considerar a Beatrice como belleza de lo Divino y Dante como el buscador en el camino de la unión con lo Divino. No obstante, en este caso, es mediante el afecto que Dante logra acceder a la gracia divina. Tras sufrir la pérdida de su amada en la Tierra y llorarla amargamente, Dante descubre que, mediante la purificación de los afectos, se puede acceder a la experiencia divina. Siguiendo los preceptos de San Bernardo, su guía espiritual, Dante pone en boca de Beatrice las siguientes palabras: “y quiero que sin duda alguna entiendas / que se merece recibir la gracia / en función del afecto que se muestra”.¹¹⁴ Por lo tanto, no es posible acceder a la experiencia y la gracia divinas sin antes haber cambiado el modo de percibir y de sentir. Conforme a Trione, la importancia de enfatizar la centralidad de la vida afectiva como el principio mismo de la poética resulta fundamental cuando se considera la obra de Dante como un viaje hacia Dios. “Come tale il pellegrino, ed il lettore

¹¹² NEZAMÍ. *Leyli y Majnún*, p. 166.

¹¹³ WATSON, “From Qays to Majnun”, p. 43.

¹¹⁴ “e non voglio che dubbi, ma sia certo, / che ricever la grazia è meritorio / secondo che l'affetto l'è aperto” (*Par.*, XXIX, 64-66) en: ALIGHIERI, *Comedia*, p. 774.

con lui, devono poter imparare a distinguere un sentire carnale ed uno sensuale; perché il contatto con le creature e con Dio si svolge in maniera diversa, anche se in uno stesso corpo”.¹¹⁵ Por consiguiente, a diferencia del pensamiento de Nizami, el viaje espiritual para Dante no comporta suprimir las pasiones o negar la propia naturaleza sensual, sino más bien reorientar la vida afectiva hacia el fin divino; sin embargo, igual que Nizami, Dante propugna una forma de llegar a Dios mediante el uso adecuado de las afecciones/pasiones y, con ello, de la contemplación y devoción de dos seres celestiales como son Leyli y Beatrice.

Llegados a este punto es necesario tener en cuenta que, para la configuración de la *Comedia*, Dante no solamente utilizó como base el pensamiento cristiano, captando la esencia de la religiosidad cristiana de su época. De acuerdo con Asín Palacios, existen relaciones evidentes entre la literatura teológica del islam y la *Comedia*. Un primer ejemplo lo encontramos en la ascensión o *mi'rāy* de Mahoma desde Jerusalén hasta el trono de Dios, en clara relación con la ascensión de Dante hasta el Empíreo y el trono Celestial. Además, este *mi'rāy* fue precedido de un viaje nocturno o *isrā'*, durante el cual Mahoma, al igual que Dante, visitó algunas de las mansiones infernales. De esta forma, la leyenda musulmana, y consigo el *Corán*, pudieron ser precursoras de la *Comedia*. Comenta Asín Palacios,

Una sola alusión, y ésta brevísima y fugaz en extremo, es la que efectivamente nos ofrece el Alcorán en el primer versículo de su azora decimoséptima, como germen de toda leyenda. «Loado sea –dice ese versículo– el [Señor] que hizo viajar, durante la noche, a su siervo [Mahoma] desde el templo sagrado [de la Meca] hasta el lejano templo [de Jerusalén] cuyo recinto hemos bendecido, para hacerle ver nuestras maravillas.¹¹⁶

Otro aspecto en común lo encontramos en las seis primeras *hadits* o tradiciones del Profeta.¹¹⁷ Según este ciclo, el protagonista es quien narra las aventuras de su viaje, lo emprende de noche y guiado por un desconocido que se le presenta de improviso, al salir de un sueño profundo. Mahoma interroga a su guía en cada uno de los episodios y éste

¹¹⁵ Fortunato TRIONE, “Paura del senso e timore di Dio: Misticismo nella *Divina Commedia*”, *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 129, The Johns Hopkins University Press, 2011, p. 190.

¹¹⁶ Miguel ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid: Ediciones Hiperión, 1984, p. 9.

¹¹⁷ Redacción autorizada por Bujārī y Muslim (s. IX), disponible en: *Ibidem*, pp. 430-431.

satisface toda su curiosidad explicándole el orden y el motivo de los suplicios. El viajero, conociendo personalmente a algunos condenados, en ocasiones intenta conversar con ellos. Tras ascender a un monte escarpado y casi inaccesible, acaba visitando las tres principales mansiones de ultratumba: el purgatorio, el infierno y el paraíso. Aunque en distinto orden, podríamos aplicar esta situación a la *Comedia* y parecería que estamos hablando de la misma obra. Si bien es cierto que ni los tormentos ni los personajes coinciden, es evidente que existen correspondencias.

También encontramos paralelismos entre Beatrice y Gabriel. En todas las etapas de la ascensión, Gabriel eleva a Mahoma de esfera en esfera, lo guía, lo instruye y lo conforta. Además, ruega a Dios en favor de Mahoma y le invita a agradecer al Señor el sublime beneficio que le otorga elevándolo hasta los cielos. Curiosamente, estas mismas funciones las realiza Beatrice respecto de Dante. De hecho, encontramos una escena análoga en el canto X del *Paraíso* dantesco. No obstante, la más curiosa analogía que advertimos en este paralelo es que Gabriel no es el encargado de acompañar a Mahoma hasta el final, pues en el último tramo es sustituido por una corona luminosa que desciende de las alturas. De la misma manera, Beatrice guía a Dante, pero, al llegar al empíreo, lo abandona y es San Bernardo su nuevo guía. Estando en el cielo octavo, Dante observa cómo “bajó una llamarada que formó / un círculo, a manera de corona”.¹¹⁸ Precisamente aquello que Dante ve descender del empíreo para volver al lugar de donde bajó acompañando a la Virgen María, resulta ser lo mismo que la corona luminosa que asciende hasta el Trono divino acompañando a Mahoma.¹¹⁹

Beatrice, criatura humana transfigurada en un ser espiritual y angélico, desciende a la tierra por voluntad divina, para conducir y guiar a Dante hasta el trono de Dios, elevándolo por los cielos; asimismo, el ángel Gabriel desciende a la tierra para conducir a Mahoma en ascensión hasta el divino trono, atravesando todos los cielos. En cada etapa de las ascensiones, ambos viajeros se detienen para conocer y conversar con los bienaventurados que habitan en el cielo. Igualmente, los profetas que aparecen en los distintos cielos de la ascensión mahometana son reemplazados por santos en la dantesca; otro aspecto común –esta vez, según otra versión del *Corán*¹²⁰– reside en el recurso de la

¹¹⁸ “per entro il cielo scese una facella, / formata in cerchio a guisa di corona” (*Par.*, XXIII, 94-94) en: ALIGHIERI, *Comedia*, p. 730.

¹¹⁹ ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana*, pp. 48-49.

¹²⁰ Redacción autorizada por Ibn Ḥabān (s. X), disponible en: ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana*, pp. 437-439.

luz: Mahoma, cada vez que supera una etapa del cielo queda ofuscado ante el brillo y la intensidad de las luces que observa. Entonces Gabriel le conforta, ruega por él a Dios y advierte a Mahoma que le ha sido otorgado el don de la visión y que, en consecuencia, ahora verá sin obstáculos esas luces. Lo mismo podemos decir de Dante, Beatrice y la luz; también las arquitecturas de los tres reinos son muy parecidas.¹²¹ Pero no se limitan las semejanzas entre los dos viajes, dantesco y musulmán, a los resultados que hemos resumido. Además de las líneas generales de la acción dramática, de la arquitectura de ultratumba, etc., ambas leyendas están animadas por idéntico espíritu. De nuevo según Asín Palacios,

El sentido alegóricomoral, que Dante quiso infundir en su *Divina Comedia*, había sido ya previsto y empleado, antes que él, por los *sūfīes* o místicos musulmanes y, en especial, por el murciano Ibn ‘Arabī; aquéllos y éste aprovecharon, como Dante, la acción dramática [...] de un hombre, Mahoma [...] para simbolizar la regeneración moral de las almas humanas por la fe y las virtudes teológicas. Para Dante, como para Ibn ‘Arabī, el viaje es un símbolo de la vida moral de los hombres, puestos por Dios en la tierra para que merezcan su último fin, la felicidad suma, que consiste en la visión beatífica, fin que no pueden alcanzar sin la guía de la teología.¹²²

Y si además vemos que alguna de las imitaciones literarias de la leyenda islámica está redactada con el objetivo de legar a la posteridad una obra maestra de arte literario, elaborada con todos los refinamientos de la lengua, en un estilo poético y superando en su prosa rimada dificultades técnicas de forma y estilo, podremos cotejar una multitud de coincidencias y aun de identidad con la *Comedia*; pero no solo esto. Resulta sumamente interesante descubrir que la leyenda islámica del viaje nocturno y la ascensión de Mahoma no son totalmente autóctonas y originales en el pueblo musulmán. Conforme a Asín Palacios, “en su génesis pudieron influir un gran número de narraciones similares, principalmente judaicas, persas y cristianas”.¹²³ Existe, pues, una vertiente espiritual,

¹²¹ De acuerdo con Asín Palacios, esta arquitectura “no es más que un calco fiel del musulmán en sus líneas generales: ambos, en efecto, coinciden en ser un gigantesco embudo o tronco de cono invertido, formado por una serie de pisos, escalones o estratos circulares, que gradualmente descienden hasta el fondo de la tierra, y cada uno de los cuales es mansión de una categoría de pecadores; a mayor profundidad, mayor gravedad de culpa y más dolor en la pena; cada piso, además, se subdivide en otros varios, correspondientes a varias subcategorías de pecadores; una semejante estructura moral adviértase también en ambos infiernos, ya que entre los pecados y sus castigos, existe siempre cierta ley de correlación, inspirada, bien en la analogía, bien en el *contrapasso* o contraposición; el emplazamiento, finalmente, de los dos infiernos, es el mismo: debajo de la ciudad de Jerusalén” ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana*, pp. 110-111.

¹²² *Ibidem*, p. 117.

¹²³ *Ídem*.

seguramente anterior y más evidente en puntos específicos, pero que ha sido poco trabajada. Ésta nos revela la gran ignorancia que aún en la actualidad existe en los medios occidentales de una forma de espiritualidad tradicional abundante en profunda metafísica y poético simbolismo, como es el zoroastrismo y la Narración de Arda Viraf (*Arda Viraf Namak*). Por lo tanto, podríamos relacionar el viaje de Dante al paraíso cristiano con el viaje de Mahoma al paraíso islámico y el de Arda Viraf al paraíso zoroástrico. Además, en la primera y la última, la mujer juega un rol fundamental: es la guía que conduce al paraíso y quien recibe al visitante en el más allá. Pero, antes de continuar, conozcamos mejor en qué consiste esta última narración.

Aunque el texto no contiene una fecha exacta de redacción, sabemos que ésta es posterior a la invasión de Persia por Alejandro Magno. Una invasión que, según la narración, provocó la pérdida del sentido original de la religión en sus gentes. Para remediarlo, se realizó un llamado a los devotos para escoger a los siete hombres más puros del lugar. Aquéllos, a su vez, deberían elegir a tres, y éstos a uno. Por su gran virtud, el seleccionado es Arda Viraf, a quien se le encomienda la misión de viajar al más allá, a fin de conocer si los ritos celebrados por los persas acercaban al hombre a Dios o a los demonios. Sometido a los efectos narcóticos del *mang*, y bajo el cuidado de sus siete “hermanas” – quienes, en realidad, eran sus esposas–, el alma de Viraf se aleja de su cuerpo para acceder a las regiones que solo los muertos pueden conocer, en un viaje que durará siete jornadas. Tras atravesar el Puente Chinwad, Viraf es recibido por una hermosa y resplandeciente mujer llamada Dēn, quien aparece sentada en un trono y representa su fe y su virtud. En realidad, ésta deviene un reflejo de las acciones de Viraf. Sin embargo, Dēn no lo acompañará durante el resto del viaje, pues sus guías serán el pío Srosh y el ángel Adar. Tras visitar el purgatorio, el cielo y el infierno, Viraf es conducido a la Asamblea de Ormuzd (*Ahura Mazda*), donde se encuentran también los Arcángeles (*Amesha Spentas*). Allí, Ormuzd le ordena guiar a su pueblo en la enseñanza verdadera de la religión y de aquello que debe hacerse para mantenerla viva.¹²⁴ Con todo, no será hasta la vuelta de este viaje que Viraf narrará sus experiencias, realizando también una especie de catálogo de los castigos de los condenados en el infierno y de las recompensas de los justos en el cielo.

¹²⁴ P. GIGNOUX, “Ardā Wīrāz”, *Encyclopædia Iranica*, edición online, 2011, disponible en: <http://www.iranicaonline.org/articles/arda-wiraz-wiraz> (último acceso: 27/08/19).

Como hemos visto, existen varios nexos de conexión entre la historia de Arda Viraf, la leyenda musulmana y la *Comedia*. En primer lugar, la existencia de un viaje iniciático que ha de recorrer el narrador por el infierno, el purgatorio y el cielo. Los protagonistas son guiados por seres dotados de pleno conocimiento del sendero espiritual –Sarosh y Adar (*Narración*); Gabriel (*Corán*); Virgilio, Beatrice y San Bernardo (*Comedia*)–, a los cuales los protagonistas pueden hacerles todo tipo de consultas. Asimismo, las tres narraciones están vinculadas al sueño, pues sus protagonistas “despiertan” de él para narrar sus vivencias; común solo en la primera y la última es la construcción de una enumeración y clasificación de los pecados y las sanciones del infierno; igualmente, el simbolismo del puente, el encuentro con la luz divina, las esferas celestiales, la simbología de los números, etc., son otros aspectos comunes que, dadas las características de esta investigación, no podemos analizar en profundidad. Aunque, por supuesto, existen también diferencias entre las narraciones, es bastante probable que algunas influencias de la *Narración*, transmitidas y modificadas por el mundo islámico – más concretamente por el *Corán*–, terminaran ejerciendo una clara y directa influencia en la *Comedia* dantesca.

Para entender mejor estas posibles influencias debemos tener en mente la gran comunicación e interrelación existente entre el islam y la Europa cristiana durante la Edad Media.¹²⁵ Considerando esta situación, resulta más que probable que, por cualquiera los canales de relación establecidos, llegase a la Europa cristiana la noticia de las leyendas o *hadīts* de ultratumba, tan populares en el islam oriental, africano, siciliano y español. Según Asín Palacios, esto demuestra que las leyendas precursoras de la *Comedia* nacidas en Irlanda, Escandinavia, Francia, Alemania o Italia parecen imitaciones o adaptaciones de modelos islámicos, introducidas en Europa por peregrinos, cruzados, mercaderes, misioneros, etc. Comenta:

La mayoría de las leyendas cristianas precursoras de la *Divina Comedia* son posteriores al siglo X de nuestra era, mientras que los *hadīts* islámicos de ultratumba son muy anteriores. El carácter popular de estos *hadīts* es, además, bien palmario: su transmisión hasta el siglo IX fue exclusivamente oral, lo que contribuyó a su mayor vulgarización y a la más rica eflorescencia de otros nuevos.¹²⁶

¹²⁵ Para más información, ver apartado 4.

¹²⁶ ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana*, 372.

Dante tuvo por maestro de literatura al retórico Brunetto Latini, quien, para la redacción de su enciclopedia (el *Tesoro*) aprovechó las obras arábigas científicas que indirecta o directamente pudo tener a mano. Pero, además de indicios de una cultura arábica –la clasificación de la filosofía era un calco bastante fiel de Avicena, los *Bestiarios* de origen arábigo, etc.–, Brunetto dejó en su *Tesoro* una biografía de Mahoma. Conforme a Asín Palacios, nadie podrá considerar inverosímil la hipótesis de que éste conociese la leyenda del *mi 'rāy* y pudiese comunicarla a viva voz a su discípulo.¹²⁷

Según estudiosos como D'Ancona, Dante “d'ogni cosa si mostra studioso e conoscitore”¹²⁸ y acoge todas las ideas de su siglo. Por ello, es poco probable que nuestro poeta pudiera excluir de su curiosidad una cultura islámica de la cual la Europa trecentista se encontraba saturada. Además, aunque quizá no conociese las lenguas semíticas, también resulta difícil creer que las ignorase. De hecho, en el *De Vulgari Eloquentia*, Dante declara que hay muchas regiones y ciudades más bellas que la Toscana y Florencia, y muchas otras naciones y gentes que hablan lenguas más útiles y atrayentes que las de los pueblos latinos.¹²⁹ Igualmente, en la propia *Comedia* aparecen personajes como Saladino, Avicena y Averroes colocados en el limbo, así como también Mahoma, colocado en el infierno. Sin embargo, y de acuerdo con Asín Palacios, “para Dante, Mahoma no tanto es el negador de la Trinidad y de la Encarnación, cuanto el conquistador que desgarró por la violencia los lazos de fraternidad entre los humanos”¹³⁰. Con todo, finalmente Dante acaba presentando una versión algo benévola del profeta del islam.

Para concluir esta tercera hipótesis, debemos tener en cuenta que nuestros autores no solamente estuvieron influenciados por sus propias religiones, sino también por muchas otras. Lo hemos visto en Dante con su *Comedia* y, aunque no precisamente con *Leyli y Majnún*, Nizami también tomó elementos de la religión cristiana para elaborar otras de sus obras como *Khosrow y Shirin*,¹³¹ donde la protagonista principal, Shirin, es una princesa armenia cristiana que, tras una serie de sucesos, deviene esposa del rey persa

¹²⁷ Según Asín Palacios, “Y la presunción se hace más verosímil cuando se sabe que aquella cultura islámica y arábica pudo Brunetto adquirirla, no como otros, de segunda mano, mediante libros estudiados lejos del centro principal en que se vertieron a las lenguas europeas, sino conviviendo con los mismos traductores toledanos, conociendo y tratando personalmente al rey Alfonso el Sabio, mecenas y director de aquella brillante escuela cortesana” ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana*, p. 384.

¹²⁸ Alessandro D'ANCONA, *I precursori di Dante*, Florencia: Sansoni, 1874, p. 108.

¹²⁹ *De Vulgari Eloquentia*, I, cap. VI.

¹³⁰ ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana*, pp. 392-393.

¹³¹ Para conocer más la relación de Nizami con el cristianismo, véase: Qamar ĀRYĀN, “Christianity vi. In Persian Literature”, *Encyclopædia Iranica*, edición online, 1991, disponible en <http://www.iranicaonline.org/articles/christianity-vi>. (último acceso: 27/08/19).

sasánida Cosroes II Parviz. Como hemos visto anteriormente, las comunicaciones entre oriente y occidente fueron más que habituales en las épocas de ambos poetas, por lo que las influencias y diferentes corrientes religiosas eran fácilmente conocidas en todas partes. Además, este eclecticismo cultural y religioso les permitió configurar una imagen de la mujer que no acababa de encajar del todo con los estándares de sus respectivas religiones. Ello explica por qué Leyli, a pesar de llevar una vida que hoy en día podríamos considerar ascética, es presentada como una figura angelical encargada de conducir a su amado hasta el Paraíso. O bien por qué Beatrice, en un principio criatura terrena, acaba siendo angelizada por Dante y siendo la encargada de guiar al Poeta hacia la verdadera naturaleza celestial y la Verdad absoluta.

7. CONCLUSIONES

En el presente estudio hemos examinado dos formas de concebir la figura de la mujer y el Amor mediante el análisis de dos poemas de Nizami y de Dante. Tras resumir brevemente los argumentos principales de las obras, analizar el estatus de la mujer en Oriente y Occidente, y de examinar cinco de los personajes femeninos de ambos poemas, así como la manera en la que éstos desarrollan interrelaciones entre sí, hemos tratado de establecer tres hipótesis con el objetivo de descubrir los posibles porqués de estas correspondencias.

En primer lugar, hemos propuesto que estas interrelaciones pueden ser dadas por el contexto histórico y espacial en el cual ambos poemas fueron escritos. Nizami y Dante vivieron en contextos históricos y espaciales distintos, pero ambos determinados por conflictos internos y externos, por crisis y el consecuente resurgimiento de sus ciudades (Florencia y Ganyá) como potencias comerciales. Esta situación, a su vez, fomentó y aumentó el ya existente intercambio comercial y cultural entre oriente y occidente. En este marco, encontramos que, salvadas las diferencias, los roles de la mujer aristócrata y gobernante en Florencia y Ganyá tampoco fueron tan distintos: en ambos casos resultaban fundamentales tanto en su papel como madres, como mecenas, como estrategias políticas, como musas, etc.

Igualmente, hemos tratado de buscar ejemplos que ilustraran que estas mujeres de clase social más elevada pudieron llegar a influir en las vidas de Nizami y Dante, y de qué manera lo hicieron para determinar su forma de representarlas. Y, efectivamente, hemos encontrado casos como el de Altunjān o Caterina Malvicini, mujeres históricas que, más o menos directamente, consiguieron influenciar a Nizami y Dante respectivamente. De esta forma, hemos podido confirmar que, debido al contexto histórico y espacial en el cual vivieron los poetas, éstos adoptaron una forma determinada de concebir a la mujer con unos roles y unas características bastante similares en ambos casos, creando mujeres hasta cierto punto “empoderadas” y capaces de tomar sus propias decisiones.

En segundo lugar, hemos planteado la posibilidad de que las semejanzas y diferencias entre los personajes femeninos surjan de la influencia que ejercieron las tradiciones literarias en Nizami y Dante. En primer lugar, hemos advertido que ambos poetas tomaron referencias literarias tanto de sus herencias culturales, como de otros poetas coetáneos. Más concretamente, Nizami bebió de las tradiciones persa y árabe, así como de la

concepción del amor *udrí* y del *gazal* cortés, y Dante de las tradiciones florentina y provenzal, de la concepción del amor *cortés* y del soneto y la canción estilnovistas. Tras analizar dichas corrientes y viendo cuán importante resulta el papel de la mujer en estos escritos, hemos podido también confirmar que estas tradiciones resultaron muy significativas para el surgimiento del ideal de mujer propuestos por Nizami y Dante. Aunque pertenecientes a tradiciones distintas y distanciadas en tiempo y espacio, encontramos dos concepciones de la mujer como seres bellos, inteligentes, perfectos y divinos, cuya principal misión es la de guiar y ayudar al poeta a conocer la auténtica esencia de la Verdad divina.

En tercer lugar, hemos propuesto que las interrelaciones pueden surgir del acercamiento místico a formas particulares de vivir y concebir la religión por parte de ambos autores. Teniendo en cuenta que las comunicaciones entre oriente y occidente fueron más que habituales tanto en el contexto histórico y espacial de Dante como en el de Nizami, hemos analizado las alegorías sufíes y la concepción de lo divino de Nizami, comparándolas con el pensamiento y la concepción divina de Dante. Igualmente, hemos confirmado que Dante no solamente sigue los preceptos del cristianismo, sino también toma como modelo algunas leyendas islámicas del *Corán*, las cuales, a su vez, están relacionadas con la narración zoroástrica del *Arda Viraf*, que posiblemente también influyó en Nizami. A su vez, Nizami también fue influenciado por las tradiciones cristianas del momento. Así pues, es posible afirmar que este eclecticismo cultural y religioso permitió a los poetas configurar una imagen de la mujer que no acaba de encajar del todo con los supuestos estándares de sus respectivas religiones (cristiana y musulmana). Esta situación sugiere, más bien, una amalgama de diferentes corrientes místicas y religiosas que, en mayor o menor medida, determinaron cómo ambos autores concibieron a sus personajes femeninos.

Por consiguiente, podemos confirmar las tres hipótesis inicialmente planteadas y afirmar que, tanto el contexto histórico y espacial, como las tradiciones literarias, como las diversas concepciones religiosas contribuyeron, de forma extraordinaria, en la concepción de la figura de la mujer de Dante y Nizami. Asimismo, aunque con distintos matices, todas las mujeres estudiadas en esta investigación han sido mujeres que comparten los atributos de la belleza, la inteligencia, la pureza e incluso, en algunos casos, la divinidad. Además, no es casualidad que cuatro personajes de la *Comedia* y un solo personaje de *Leyli y Majnún* compartan rasgos tan específicos y significativos. Como

hemos visto, estas cualidades y características de los personajes femeninos no pueden entenderse si no conocemos y tenemos en cuenta factores determinantes en las vidas de sus propios autores. Por ende, podemos afirmar que hemos avanzado significativamente en la línea de investigación que nos habíamos trazado como principal objetivo, esto es, descubrir cuáles son las interrelaciones entre estas mujeres y sus posibles porqués. Además, hemos podido contribuir a que personajes femeninos tan importantes como Leyli, Francesca, Beatrice, Matelda y la Virgen María, algunas de ellas personajes históricos reales, sean estudiados con el detenimiento que se merecen y, con suerte, hayan logrado dejar una pequeña huella en el lector de esta investigación.

8. BIBLIOGRAFÍA

FUENTES ESCRITAS

ALIGHIERI, Dante, *Comedia*, José María Micó (trad.), Barcelona: Acantilado, 2018.

ASÍN PALACIOS, Miguel, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid: Ediciones Hiperión, 1984.

AUERBACH, Erich, *Dante, poeta del mundo terrenal*, Jorge Seca (trad.), Barcelona: Acantilado, 2008.

BALDELLI, Ignazio, *Dante e Francesca*, Florencia: Leo S. Olschki, 1999.

Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990: atti del Convegno Internazionale 10-14 dicembre 1990, Maria Picchio Simonelli (ed.), Nápoles: Cadmo, 1994.

BEATRIZ, Edith, “Las mujeres en la Divina Comedia”, *Nordeste*, nº 8, 1998, 169-191.

BROWNE, Edward, *A Literary History of Persia*, vol. 2, Maryland: Iranbooks, 1997.

CHELKOWSKI, Peter J., *Mirror of the Invisible World. Tales from the Khamseh of Nizami*, Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2012.

CIAVOLELLA, Massimo, “Amore e Passione nell’episodio di Paolo e Francesca”, *Le Passioni: Giornate Internazionali Francesca da Rimini: 4ª edizione, Rimini, Museo della Città, 21-23 maggio, 3 luglio 2010: atti del convegno*, Rimini: Romagna Arte e Storia, 2011, 47-60.

D’ANCONA, Alessandro, *I precursori di Dante*, Florencia: Sansoni, 1874.

Dante in Context, Zygmunt Barański y Lino Pertile (eds.), Reino Unido: Cambridge University Press, 2015.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres. La Edad Media*, vol. 2, Barcelona: Taurus, 2018.

FEDI, Roberto, “Baci rubati”, *Un bacio, un mito: Giornate internazionali di studio dedicate a Francesca da Rimini: 2ª edizione, Rimini, Museo della Città, 4-5 luglio 2008: atti del convegno*, Rimini: Romagna Arte e Storia, 2009.

GUARDINI, Romano, *El ángel en la Divina Comedia de Dante*, Alberto Luis Bixio (trad.), Buenos Aires: Emecé editores, 1961.

HANNE, Eric J. “Women, Power, and the Eleventh and Twelfth Century Abbasid Court”, *Hawwa*, vol. 3, 2005, 80-110.

HOLLANDER, Robert; PICONE, Michelangelo; CACHEY, T. J.; MESIRCA, Margherita, *Le Culture di Dante: studi in onore di Robert Hollander: atti del quarto Seminario dantesco internazionale, University of Notre Dame (Ind.), USA, 25-27 settembre 2003*, Florencia: Franco Cesati, 2004.

IBN AL-SĀ'Ī. *Consorts of the Caliphs. Women and the Court of Baghdad*. The Editors of the Library of Arabic Literature (trad.). Nueva York: New York University Press, 2015.

KOEHLER, Erich, “Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 7e année (n° 25), Janvier-mars 1964, 27-51.

MIRANDA, Xavier, “Lecciones del Quijote para la acción masónica de hoy”, *Cultura Masónica*, n° 20, 2015, 27-61.

MOLTÓ, Elena “La Fin'amors y la superioridad femenina”, *Homenaje a Luis Quirante*, vol. 1, Cuadernos de Filología, Universitat de València, 2002, 647-658.

MURA, Vincenzo; ARGENTO, Giuseppe, *Iniziazione alla Divina Commedia*, Tricase: Youcanprint Self-Publishing, 2015.

NASHAT, Guity; BECK, Lois, *Women in Iran from the rise of Islam to 1800*, Chicago: University of Illinois Press, 2003.

NEZAMÍ, *Leyli y Majnún*, Mohammad Kangarani (trad.), Salamanca: Sígueme S.A.U., 2010.

NIZĀMĪ, *Layla y Majnún*, Jordi Quingles (trad.), Barcelona: José J. de Olañeta, 2001.

- ORTEGA Y GASSET, J., *De Francesca a Beatrice*, Buenos Aires: Sur S.R.L., 1963.
- RENZI, LORENZO, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella Commedia di Dante*, Boloña: Il Mulino, 2007.
- SANTAGATA, MARCO, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Boloña: Il Mulino, 1999.
- *Dante: la novela de su vida*. Giovanna Gabriele (trad.), Madrid: Ediciones Cátedra, 2018.
- SEYED-GOHRAB, ALI ASGHAR, *Laylī and Majnūn. Love, Madness and Mystic Longing in Nizāmī's Epic Romance*, Leiden: Brill, 2003.
- SIAVASH LORNEJAD, ALI DOOSTZADEH, *On the Modern Politicization of the Persian Poet Nezami Ganjavi*, Yerevan: Caucasian Centre for Iranian Studies, 2012.
- The Cambridge History of Iran. The Saljuq and Mongol Periods*, vol. 5, J. A. Boyle (ed). Cambridge: Cambridge University Press, 1968.
- TRIONE, FORTUNATO, "Paura del senso e timore di Dio: Misticismo nella *Divina Commedia*", *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, n° 129, The Johns Hopkins University Press, 2011, 187-216.
- VALLCORBA, JAUME, *De la primavera al Paraíso. El amor, de los trovadores a Dante*, Barcelona: Acantilado, 2013.
- VASQUEZ, I., *Dante: interesante relato del ambiente en que vivió el gran poeta y relación explicativa de todas sus obras, especialmente de "La Divina Comedia" que le ha hecho inmortal*, Barcelona: Soc. General de Publicaciones, [192-?].
- WADE, MARGARET, *La mujer en la Edad Media*, Nazaret de Terán (trad.), Madrid: Nerea, 1989.
- WATSON, ALASDAIR, "From Qays to Majnun: the evolution of a legend from 'Udhri roots to Sufi allegory", *The La Trobe Journal*, n° 91, Junio 2013, 35-45.

FUENTES ONLINE

ANGIOLINI, Enrico, “Guido da Polenta”, *Enciclopedia Treccani*, edición online, 2015, disponible en: [http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-da-polenta_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-da-polenta_(Dizionario-Biografico)/) (último acceso: 27/08/2019).

BERTI, Adriana “Buondelmonte dei Buondelmonti”, *Enciclopedia Treccani*, edición online, 2015, disponible en: [http://www.treccani.it/enciclopedia/buondelmonte-buondelmonti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/buondelmonte-buondelmonti_(Dizionario-Biografico)/) (último acceso: 27/08/2019).

Encyclopædia Britannica, “Mašnavī”, edición online, 2017, disponible en: <https://www.britannica.com/art/masnavi> (último acceso: 27/08/2019).

SEYED-GOHRAB, A., “Leyli o Majnun”, *Encyclopædia Iranica*, edición online, 2009, disponible en: <http://www.iranicaonline.org/articles/leyli-o-majnun-narrative-poem> (último acceso: 27/08/2019).

SOCIETÀ DANTE ALIGHIERI, edición online, disponible en: https://ladante.it/dantealighieri/hochfeiler/inferno/citati/c_galeot.htm (última consulta: 27/08/2019).