FUNDACIÓN CANAL
Canal de Isabel II

Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

DOSSIER DE PRENSA

Dossier de prensa

EXPOSICIÓN

El infierno de Dante
Doré y Rauschenberg



Gustave Doré. *Canto V. Paolo y Francesca.* Xilografía.
De la serie *Ilustraciones para el Infierno de Dante Alighieri*. Publicada en *La Divine Comédie*.
Hachette et Cie. París, 1862 (2º ed.). Grabado por Héliodore Pisan.

Del 7 de octubre de 2026 al 5 de enero de 2027

#ExpoInfiernoDante

FUNDACIÓN CANAL
Canal de Isabel II
Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

DOSSIER DE PRENSA

Fundación Canal

Sala Mateo Inurria 2 - Madrid

Exposición organizada y producida por la Fundación Canal

Comisaria:
Lola Durán Úcar

Prestadores:
The Art Co., Italia

Diseño expositivo:
Enrique Bonet

Entrada libre

Horario:
Laborables y festivos: 11 a 20 h, excepto los miércoles: 11 a 15 h.

Atención a medios:
prensa@fundacioncanal.es
+34 915 451 527

FUNDACIÓN CANAL
Canal de Isabel II
Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

DOSSIER DE PRENSA

Índice

INTRODUCCIÓN 4

I. EXPOSICIÓN 8

El comienzo del viaje 9

PRIMER CÍRCULO: el Limbo 10

SEGUNDO CÍRCULO: los lujuriosos 11

TERCER CÍRCULO: los glotones 12

CUARTO CÍRCULO: los avaros 12

QUINTO CÍRCULO: los iracundos 13

SEXTO CÍRCULO: los herejes 15

SÉPTIMO CÍRCULO: los violentos 16

OCTAVO CÍRCULO: el Malebolge y los fraudulentos 17

NOVENO CÍRCULO: los traidores 20

II. BIOGRAFÍAS 25

GUSTAVE DORÉ 25

ROBERT RAUSCHENBERG 27

III. COMISARIA 29

IV. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS 30

V. COPYRIGHT Y CONDICIONES DE USO DE LAS IMÁGENES PARA MEDIOS DE COMUNICACIÓN 31

FUNDACIÓN CANAL
Canal de Isabel II
Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

DOSSIER DE PRENSA

INTRODUCCIÓN

La nueva exposición de la Fundación Canal ***El infierno de Dante. Doré y Rauschenberg*** propone un fascinante diálogo artístico e histórico entre Gustave Doré y Robert Rauschenberg a través del *Infierno*, la primera de las tres partes de la *Divina comedia* del poeta florentino Dante Alighieri.

La muestra aborda el viaje iniciático y tenebroso de Dante bajo la mirada de dos figuras clave en la Historia del Arte separadas por un siglo y con paradigmas estéticos contrapuestos: el ilustrador más importante del siglo XIX y uno de los referentes de la vanguardia estadounidense del siglo XX.

Compuesta por **111 obras gráficas,** la exposición reúne las **dos series completas de los artistas Gustave Doré y Robert Rauschenberg dedicadas al *Infierno* de la *Divina comedia* de Dante Alighieri.** De este modo, los visitantes podrán contemplar las 76 xilografías de **Gustave Doré** (las 75 ilustraciones dedicadas al *Infierno* junto a un retrato del propio Dante), así como las 35 litografías offset de **Robert Rauschenberg** (las 34 que reproducen sus dibujos en técnica mixta dedicados a ilustrar cada canto del *Infierno* de Dante, más la portada de la serie).

Escrita a principios del siglo XIV, la *Divina comedia* constituye el epítome de la literatura medieval porque sintetiza magistralmente la teología, la filosofía, la ciencia y la cosmovisión espiritual de la Edad Media, utiliza la lengua vulgar en vez del latín asentando las bases de italiano moderno y realiza una profunda exploración de las pasiones humanas que preludia de forma directa el Humanismo y el Renacimiento.

La obra se divide en tres partes: el *Infierno*, el *Purgatorio* y el *Paraíso*. La exposición se centra únicamente en la primera, la más célebre de las tres, una cartografía alegórica sobre el pecado, la culpa y la condición moral.

Dante aporta una cosmología del infierno que supone una variante de la visión bíblica/cristiana tradicional hasta el momento. Así, mientras que la Biblia lo describe como un estado difuso de fuego y separación de Dios, el poeta italiano crea una geografía matemática de nueve círculos concéntricos regida por el *contrapasso* (penas análogas a cada uno de los pecados), frente al castigo genérico de la Biblia. Por otro lado, Dante convierte a Lucifer en un prisionero del infierno (el principal, atrapado en el hielo del último círculo) frente a la idea de que Lucifer es una especie de gobernante del infierno y que aplica castigos a los condenados, cuyo origen proviene de interpretaciones y mitos medievales.

La inspiración que produce el *Infierno* ha sido tal que su capacidad para generar imágenes perdura inalterable, habiendo fascinado a creadores de todas las épocas y disciplinas que han buscado materializar de forma plástica sus nueve círculos.

Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

A lo largo del siglo XIX, con el *Risorgimento* italiano, Dante y la *Divina comedia* vuelven a ser protagonistas centrales de la cultura europea. Es entonces cuando Gustave Doré (1832-1883), toma la decisión estratégica de ilustrar la obra completa con sus tres series diferenciadas (el *Infierno*, el *Purgatorio* y el *Paraíso*). Para ello, trabaja sobre la traducción francesa en prosa de Pier-Angelo Fiorentino, publicada en 1840. Como apunta el historiador del arte Luca Baroni en el artículo "Apuntes sobre las ilustraciones de Gustave Doré para el *Infierno* de Dante", escrito para el catálogo que acompaña a esta exposición: *"La estructura en prosa de la traducción favorece una lectura libre del texto: en lugar de limitarse a una escena por cada canto, según el esquema ilustrativo tradicional, Doré selecciona los pasajes que más le interesan y construye secuencias de imágenes de diversa amplitud. (...) El resultado es una narración visual sorprendentemente fluida, más cercana al ritmo de una novela ilustrada que a la rígida articulación métrica del poema de Dante*".

Las estampas más famosas de Gustave Doré son sin duda las dedicadas al *Infierno*. El grabador dio vida a una exitosa serie de 75 xilografías que fueron publicadas en 1861. Con una precisión técnica prodigiosa del dibujo, un dominio magistral del claroscuro y una estética medieval de aliento romántico y monumental, los grabados de Doré capturaron la atmósfera de desesperación, tormento y sublimidad del inframundo. Su visión dramática y figurativa fue tan arrolladora que terminó por configurar el imaginario colectivo occidental sobre la geografía infernal hasta nuestros días.

Casi un siglo después, entre 1958 y 1960, Robert Rauschenberg (1925-2008) emprendió uno de los proyectos más ambiciosos de sus primeros años de carrera: una serie de obras de técnica mixta tituladas *XXXIV dibujos para el Infierno de Dante*. Una obra enmarcada en un momento crucial en el arte estadounidense de la posguerra, al tender un puente entre el expresionismo abstracto y el emergente *pop art*. Cada ilustración, de una compleja ejecución, aunaba diferentes técnicas, mezclando gouache, crayón y lápiz, imágenes encontradas en revistas como *Sports Illustrated*, *LIFE* o *Time*, y técnicas de transferencia (*solvent transfer*) o el collage. Las obras obtuvieron tal reconocimiento y popularidad que el artista decidió reproducir en litografías offset las 34 ilustraciones, siendo estas estampas lo que se muestra en esta exposición.

La interpretación de Rauschenberg se aleja de la iconografía clásica para hacer una traducción radical y contemporánea para el momento, explorando temas como el pecado, la redención y la condición humana, pero en un contexto moderno.

En la relectura de Rauschenberg, los castigos eternos y las almas del Medievo se transforman en una radiografía crítica de la sociedad de masas norteamericana de mediados del siglo XX: Dante, Virgilio y otros personajes de la obra literaria se reencarnan en atletas, astronautas o políticos de la época, llevando el *Infierno* a la coyuntura política y social americana.

Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

Señala Lola Durán, comisaria de esta exposición, que para Rauschenberg *"las figuras contemporáneas ocupan un lugar dentro del relato de Dante y amplían la lectura hacia cuestiones más antiguas y recurrentes: el poder, la violencia, la autoridad, la responsabilidad. (...) Por eso este Infierno es tan contemporáneo: no porque Rauschenberg trasladara literalmente a Dante a 1960, sino porque introduce en el poema los miedos, las aspiraciones y las contradicciones de su propio tiempo. El Infierno deja así de ser un lugar remoto y vuelve al presente".*

La exposición que presenta la Fundación Canal permite contraponer el grabado narrativo, académico y decimonónico de estilo medieval de Doré con el lenguaje fragmentario, híbrido, germen del *pop art* y el neodadaísmo de Rauschenberg. Dos visiones contrapuestas que demuestran la vigencia y la trascendencia del mito de Dante: mientras Doré ilustra lo oscuro en el más allá clásico, Rauschenberg refleja las sombras del mundo contemporáneo. Un hito expositivo que invita al espectador a recorrer el clásico literario a través de la evolución misma del lenguaje visual de los últimos dos siglos.

FUNDACIÓN CANAL
Canal de Isabel II

Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

CANTO VI

Y respondió:
La ciudad que llena
De vil envidia ya colmó su saco
Me vio vivir allí vida serena



Gustave Doré. *Canto VI. Los glotones.* Xilografía.
De la serie *Ilustraciones para el Infierno de Dante Alighieri*. Publicada en *La Divine Comédie*, Hachette et Cie. París, 1862 (2º ed.). Grabado por Héliodore Pisan.

Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

I. EXPOSICIÓN

La exposición *El infierno de Dante. Doré y Rauschenberg* que alberga la Fundación Canal del 7 de octubre de 2026 al 5 de enero de 2027, reúne dos series gráficas que contraponen las interpretaciones estéticas y conceptuales de los dos artistas por el viaje alegórico del *Infierno* de Dante Alighieri.

A lo largo de todo **el recorrido expositivo que nos sumerge en los nueve círculos y por cada uno de los 34 *canti* del *Infierno* de Dante**, el visitante puede observar cómo Doré y Rauschenberg resuelven los mismos pasajes del poema desde códigos radicalmente diferentes: lo figurativo frente a lo abstracto, el medievalismo decimonónico frente a la provocación del *pop art* y el *neo-dadá*, la narración ilustrada y poética frente a la crítica social moderna.

Un aspecto clave de la muestra reside en el valor bibliográfico e histórico de los ejemplares exhibidos.

En el caso de Doré, se presenta la célebre edición parisina publicada por Hachette en 1862, cuyos 76 xilograbados (75 del *Infierno* y un retrato de Dante a modo de frontispicio), fueron magistralmente ejecutados por Héliodore Pisan. Se trata de la segunda tirada, una versión sumamente estimada por especialistas y bibliófilos por la extraordinaria calidad de sus estampaciones.

Gustave Doré limitaba su papel al de dibujante e ilustrador, dejando la compleja ejecución técnica de las tallas en manos de maestros xilógrafos especializados, quienes bajo su dirección lograban traducir sus juegos de luces y sombras al lenguaje del grabado. En esta edición, la técnica empleada fue la xilografía a contrafibra *(gravure sur bois de bout*), también llamada xilografía de boj o de testa, en la que el corte se realiza sobre la sección transversal del tronco en lugar de seguir la veta longitudinal de la madera. Esto permitía un trazo mucho más delicado y una precisión de detalle imposible con la xilografía convencional.

Por parte de Rauschenberg, la exposición cuenta con las 34 litografías offset de la edición Macorini de 1965, que reproducen fielmente las 34 obras realizadas entre 1958 y 1960 por Rauschenberg, actualmente propiedad del MoMA. Las estampas de la edición Macorini son piezas cuidadosamente producidas bajo la supervisión del propio artista. A los dibujos, se les añade una portada para la serie, que también encontramos en la exposición.

Como buen artista pop, para Rauschenberg estas reproducciones tienen todo el sentido. Si su técnica original consistía en utilizar imágenes de revistas de gran tirada, su obra terminaría convirtiéndose en un nuevo objeto de consumo impreso.

La litografía offset es un método de impresión indirecta que transfiere la tinta mediante un rodillo de caucho flexible, garantizando máxima fidelidad y nitidez al original. Para la impresión de las estampas, se utilizaron procesos de litografía offset de altísima calidad para reproducir exactamente cada mancha, cada rayado de bolígrafo y cada transparencia de los originales.

La singularidad de la edición de Macorini radica en ser la primera gran edición europea de la obra. Se trata, además, de una tirada excepcionalmente limitada de la que se exhibe en la exposición el ejemplar número 186 de 250.

En total, 111 piezas que no sólo celebran la maestría técnica de dos gigantes de la Historia del Arte, sino que demuestran la plasticidad inagotable del poema de Dante. Al pasear por esta doble travesía, el espectador comprueba cómo la angustia, la culpa y la búsqueda de redención trascienden la Edad Media para interpelar directamente al individuo, tanto al decimonónico como al contemporáneo. La exposición se consolida así como un espacio de confrontación y concordia visual, donde la luz del grabado romántico y la audacia de la vanguardia estadounidense demuestran que cualquier época ha visto reflejado el infierno en el espejo de sus propias tensiones y conflictos.

El comienzo del viaje

El inicio de la exposición, como en el poema, relata el comienzo del viaje del propio Dante al infierno. En la obra literaria, arranca en la noche del Jueves Santo del año 1300, cuando Dante tiene 35 años, lo que él denomina «la mitad del camino de la vida». Tras perderse en una selva oscura que simboliza el pecado y la desorientación moral, y dejando atrás las figuras alegóricas de la pantera, el león y la loba, es rescatado por el poeta romano Virgilio, enviado por Beatriz —la musa y amor platónico de Dante—. Así, Virgilio, que encarna la razón humana, guía a Dante a través del mundo subterráneo.

A diferencia de lo que más tarde hará Rauschenberg con el uso de figuras contemporáneas, los protagonistas de Gustave Doré respetan la iconografía clásica medieval. Dante viste su túnica y corona de laurel, representando al poeta en busca de redención, mientras que Virgilio se muestra como una figura estatuaria, serena y protectora, encarnando la razón clásica. En los cantos I-II, Doré creó una secuencia muy detallada que captura de forma magistral la transición hacia lo sobrenatural, desde el extravío en la selva oscura hasta la llegada a las puertas del infierno.

Rauschenberg, al contrario que Doré, dedica una única ilustración —en ocasiones combinando varias escenas— a cada canto. Los dibujos, están pensados para leerse como una narración episódica con eventos secuenciales emulando la bajada física hacia el abismo y el paso del tiempo.

Los protagonistas de Rauschenberg, Dante y Virgilio, en lugar de llevar túnicas como en las representaciones tradicionales, aparecen representados por figuras contemporáneas.

Dante suele ser un hombre corriente extraído de anuncios de ropa interior masculina de la época, simbolizando a un ciudadano común. Virgilio, sin embargo, aparece a veces como un hombre de negocios o un atleta. Los personajes, figurativos, se pierden en una masa abstracta de dibujo y color que escenifica el infierno.

Geográficamente, Dante concibe el infierno como un gigantesco embudo en forma de cono invertido situado en el hemisferio norte, bajo la ciudad de Jerusalén. Este abismo fue creado cuando Lucifer cayó del cielo tras rebelarse contra Dios. El impacto excavó la tierra hasta el centro del planeta, dejando en el punto opuesto la montaña del Purgatorio, y más allá, el Paraíso.

El *Infierno* está dividido en nueve círculos concéntricos, cada uno más pequeño, profundo y terrible que el anterior. A medida que Dante y Virgilio descienden, los pecados pasan de ser faltas más leves como no estar bautizado o el descontrol de las pasiones, a actos de violencia y, finalmente, a la malicia deliberada y la traición.

El sorprendente diseño expositivo de la exposición, creado por **Enrique Bonet**, es un recorrido cronológico por los nueve círculos del *Infierno*, que adentra al espectador en el universo infernal permitiendo, a través de breves extractos en la pared, entender los diferentes y complejos episodios que narran las obras y ubicarlo en el momento de la narración en el que se encuentra. La potente ambientación, marcadamente conceptual, consigue conjugar tres plásticas sumamente poderosas y enfrentadas, la de Dante, la de Doré y la de Rauschenberg, permitiendo su convivencia en armonía.

PRIMER CÍRCULO: el Limbo

El **primer círculo del *Infierno* comienza en el canto IV, que corresponde al Limbo**, se encuentra inmediatamente después de cruzar el río Aqueronte. Mientras que los círculos inferiores están marcados por el fuego y la tortura demoníaca, el Limbo alberga a los no bautizados y a los paganos virtuosos: poetas, filósofos y héroes de la Antigüedad como Homero, Sócrates, Aristóteles, Julio César, Ovidio u Horacio.

Para Doré, el *Infierno* era un escenario de drama donde la naturaleza y la arquitectura del castigo reflejaban la grandeza del espíritu humano y el temor de la justicia divina, conceptos habituales en el Romanticismo. El artista utiliza perspectivas vertiginosas, bosques densos y horizontes infinitos para generar una sensación de lo sublime.

El ilustrador refleja esta condición teológica del primer círculo a través de un dominio soberbio del claroscuro, utilizando la luz no como un elemento natural, sino como un símbolo teológico de la gracia divina y el conocimiento.

En el limbo de Rauschenberg, si bien con una reinterpretación moderna, también encontramos reminiscencias del mundo clásico: figuras de atletas olímpicos a modo de héroes, el monumental arco del triunfo o los bustos clásicos agrupados que representan a los sabios y poetas antiguos. En contraste, introduce elementos puramente contemporáneos como un coche de carreras o un edificio moderno.

SEGUNDO CÍRCULO: los lujuriosos

En el **canto V descienden al segundo círculo**, donde comienza el verdadero tormento de los condenados. Aquí son castigadas las almas que cometieron **lujuria**: aquellos que sometieron la razón al deseo de la carne. Doré transforma este pasaje en una de las secuencias visuales más dramáticas y emblemáticas de toda su obra gráfica, inmortalizando el mítico episodio de Paolo Malatesta y Francesca de Rimini.

El clímax emocional del canto ocurre cuando Dante habla con Francesca de Rimini, quien relata cómo la lectura del libro de Lancelot y Ginebra desató el beso prohibido con su cuñado Paolo, llevándolos a la muerte a manos del celoso esposo de ella. Doré inmortalizó la icónica imagen de Paolo y Francesca flotando juntos en la tormenta de movimiento convulso, cuerpos tensionados y caos pasional. A diferencia del resto de los condenados que giran caóticamente, los dos amantes permanecen abrazados, casi ingrávidos, incapaces de controlar sus deseos incluso después de la muerte.

En esta serie de grabados relativos a Paolo y Francesca, el tratamiento de la luz sobre sus anatomías remarca las musculaturas que recuerdan a las de Miguel Ángel, enfatizando el sufrimiento físico y eterno del alma. Una escena convertida en una de las imágenes románticas por excelencia del «amor trágico inmortal».

Frente a la expresividad del sufrimiento, Robert Rauschenberg reinterpreta la tormenta de pasión sensual como un violento torbellino de grafito, transferencias fotográficas y abstracción de marcada gestualidad. El deseo descontrolado es un remolino de colores vibrantes en rotación centrífuga simbolizando cómo los lujuriosos perdieron el control de sus vidas arrastrados por el apetito carnal. En la parte superior central, la silueta del hombre en traje de baño, Dante, que observa el abismo desde una posición elevada, acompañado por la sombra que indica la presencia tutelar de Virgilio.

Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

TERCER CÍRCULO: los glotones

El tercer círculo castiga la gula en los versos del canto VI. Los glotones yacen hundidos en el barro bajo la vigilancia de Cerbero, monstruo de tres cabezas. Las almas son castigadas a la inmovilidad y al fango, convertidas por la gula en la propia materia podrida que consume su eternidad. Si el segundo círculo destacaba por su movimiento dinámico y cinético, esta imagen de Doré está marcada por la inmovilidad, la pesadez y la putrefacción. Frente a la belleza lírica de Paolo y Francesca, en este canto las anatomías se vuelven toscas y grotescamente realistas, acentuando los pliegues de la piel, la laxitud muscular y la sumisión al suelo. Cerbero es el protagonista de la litografía de Rauschenberg, que aparece descompuesto y rodeado de manos que lo buscan, encarnando la monstruosidad mediática de su época.

CUARTO CÍRCULO: los avaros

La avaricia y el derroche son los pecados del cuarto círculo. El **canto VII**, describe aquellos que viciaron el uso del dinero y los bienes terrenales, ya fuera acumulándolos con ansia enfermiza o derrochándolos sin medida. En el umbral del círculo emerge el guardián infernal, Plutón, dios mitológico de las riquezas y del inframundo, quien intenta frenar el paso de los poetas. El castigo a los avaros y a los pródigos es empujar enormes pesos chocando entre sí eternamente.

Doré despliega un soberbio manejo de la perspectiva diagonal de masas. Decenas de cuerpos desnudados y tensados en esfuerzo extremo se agolpan en un lecho rocoso y desolado. La disposición de las figuras acentúa el esfuerzo de sujetar las enormes piedras redondas que actúan como anclas compositivas y acentúan la pesadez de la condena, mientras que el sombreado con un fino entramado de líneas resalta los músculos contorsionados y el sudor de la multitud condenada al trabajo sin finalidad.

Rauschenberg organiza el espacio del papel mediante un planteamiento vertical y fragmentario dividido en tres que refleja la tensión del canto. El margen superior articula el encuentro con Plutón y el grito de advertencia de Virgilio *«Papé Satàn, papé Satàn aleppe»* —una combinación de sonidos y palabras inventadas por Dante para simular una lengua demoníaca—, escrito del revés. En el eje central de la obra Rauschenberg sustituye las pesadas piedras por símbolos de valor y esfuerzo material de la posguerra (vehículos, símbolos de dólar…), señalando la fijación obsesiva en lo material. Y, por último, recrea mediante casi la misma silueta del grabado de Doré del grupo de pecadores, superponiendo figuras de cabezas con un gran dinamismo.

FUNDACIÓN CANAL
Canal de Isabel II
Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

QUINTO CÍRCULO: los iracundos

En los **cantos VII y VIII** de la *Divina comedia*, Dante y Virgilio alcanzan el **quinto círculo del *Infierno*, el límite donde se castigan la ira y la pereza**. Este nivel se sitúa sobre las aguas cenagosas de la Laguna Estigia, el pantano fétido que rodea las imponentes murallas rojas de la Ciudad de Dite. Los iracundos, en la superficie del barro, llenos de una furia ininterrumpida, se muerden, se golpean con las manos, los pies y la cabeza, destrozándose eternamente unos a otros. Las almas de los perezosos que en vida escondieron su rabia bajo una melancolía amarga o apatía, están completamente sumergidas en el fondo del cieno y ahora solo pueden emitir borbotones de aire y suspiros ahogados que hacen burbujear la superficie de la laguna.

Durante la travesía, se alza de las aguas el alma del arrogante caballero florentino Filippo Argenti, enemigo personal de Dante, quien intenta agarrarse a la borda. Virgilio lo rechaza con dureza arrojándolo de vuelta al cieno, donde las demás almas se abalanzan sobre él para despedazarlo.

Destaca este grabado de Doré, célebre por su carga psicológica. La figura de Argenti, desesperada, contrasta con la imponente rotundidad moral de Virgilio, que protege a Dante. Doré utiliza destellos de luz limpia en la vestimenta de Virgilio para distanciarlo del caos cenagoso que envuelve a las figuras sumergidas. Los cuerpos de Flegias, que dirige la barca, y de Filippo Argenti, están dibujados con la máxima tensión mecánica, cargando la imagen de ira y violencia. La visión de Doré que aquí compone, es de una naturaleza infernal provista de vastos espacios, revelando una atracción por la inmensidad de lo sublime que entronca claramente con las teorías más tradicionalistas y conservadoras propias de la época.

En el caso de Rauschenberg, utiliza dibujos de fuegos, flechas o focos que funcionan como señales de tránsito o diagramas de navegación, subrayando la condición de viaje guiado por Flegias a través del caos. Haciendo uso de diferentes texturas y tonos de grises, enfatiza la ira y la rabia de los condenados y representa la turbulencia del denso fango. El cambio de atmósfera respecto a la ciénaga infernal se dispone en el marco cuadrado, donde se halla la entrada a la ciudad iluminada de Dite a través de su muralla roja, que marca la transición hacia los pecados más conscientes y racionales.

FUNDACIÓN CANAL
Canal de Isabel II

Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

DOSSIER DE PRENSA

Canto VIII

De la barca se asió ambas manos,
Y el guía dijo, pronto en el rechazo.
¡Vete do están los perros, tus hermanos!



Gustave Doré. *Canto VIII. La Estugia.* Filippo Argenti. Xilografía. De la serie *Ilustraciones para el Infierno de Dante Alighieri*. Publicada en *La Divine Comédie*, Hachette et Cie. París, 1862 (2º ed.). Grabado por Héliodore Pisan.



Robert Rauschenberg. *Canto VIII. Quinto círculo, la laguna Estigia. Ira / Sexto círculo: Dite, capital del infierno. Los ángeles caídos.* Litografía offset. De la carpeta *XXXIV dibujos para el Infierno de Dante*. Edizioni Macorini. Milán, 1965. Ejemplar 186/250. © 2026 Robert Rauschenberg Foundation / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY / VEGAP, Madrid.

Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

SEXTO CÍRCULO: los herejes

El **sexto círculo del *Infierno* de Dante (cantos IX, X, XI)**, situado ya dentro de las murallas de fuego de la ciudad de Dite, **condena a los herejes y a los epicúreos**, aquellos que creían que el alma muere con el cuerpo. Este círculo marca la frontera fundamental de la geografía dantesca: se pasa de los pecados de incontinencia —pasiones desbordadas—, a los pecados de malicia y violencia deliberada. Puesto que en vida los herejes negaron la inmortalidad del alma y la vida eterna, su condena infinita es yacer encerrados en tumbas ardientes.

Doré compone de nuevo en estos grabados escenas de una teatralidad romántica impactante. Por ejemplo, en la famosa imagen de las Furias, las dibuja con alas membranosas de murciélago, enfatizando su naturaleza demoníaca y amenazante. Los cuerpos femeninos desnudos, contorsionados y musculosos que se desgarran el pecho con las uñas en un gesto de rabia desenfrenada o la melena de serpientes, nos retrotraen otra vez a la iconografía clásica del Laoconte o de la Medusa. Sereno, Virgilio alza el brazo izquierdo en un ademán de advertencia y protección, señalando a los monstruos para explicarle a Dante la naturaleza de las Furias.

La intervención divina de un «enviado celestial», es representada magistralmente por Doré mediante un haz de luz cegador que corta la negrura de la niebla estigia y del propio grabado. Además, Doré diseña como escenario de algunas de estas escenas una vasta necrópolis, donde toman protagonismo las pesadas tumbas de piedra.

En los tres dibujos que Rauschenberg le dedica al sexto círculo, nos deja intuir ciertos momentos clave de este pasaje. En el canto IX entrevemos una mano, que se puede interpretar como el gesto de Virgilio a las Furias. A la derecha, un denso frotado de trazos y transferencias evocan la presencia amenazante de los demonios y las Furias. En el canto X, el artista se recrea en la escena del sepulcro del noble y político Farinata degli Uberti y la cúpula ardiente, con una composición dominada por la silueta de una gran cúpula o campana monumental bañada en acuarela anaranjada y amarilla que simula el fuego. Incluso condenado, Farinata conserva la soberbia y la ambición desmedida. El canto XI ilustra la parada junto a la tumba del papa Anastasio, donde Virgilio explica la estructura de los próximos círculos del infierno, lo que podemos ver en la larga e inclinada escalinata que baja hacia una forma circular con los números 7, 8 y 9. Rauschenberg utiliza el paralelismo de la herejía con la ceguera ideológica y la alienación mediática de los años de la Guerra Fría en Estados Unidos y el porvenir de los siguientes años.

FUNDACIÓN CANAL
Canal de Isabel II
Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

SÉPTIMO CÍRCULO: los violentos

En los cantos del XII al XVII, Dante y Virgilio recorren el séptimo círculo, el dominio reservado a **la violencia**, subdividido a su vez en tres anillos que corresponden a sus tres manifestaciones: la violencia contra el prójimo (tiranos, asesinos, ladrones y saqueadores), contra uno mismo (suicidas y dilapidadores) y contra Dios, la Naturaleza y el Arte (blasfemos, sodomitas, usureros). Este círculo marca la entrada a los pecados de malicia deliberada, custodiado por figuras bestiales de la mitología clásica.

Gustave Doré despliega en esta sección una de las secuencias más sobrecogedoras, botánicamente inquietantes y paisajísticamente complejas de todo su trabajo sobre la *Divina comedia*. La composición, el acabado de los personajes mitológicos—como el Minotauro y los centauros—, así como los ambientes donde se desarrolla la narrativa —los suicidas personificados en árboles que crean bosques—, bien podrían compararse con la famosa serie de grabados de los *Caprichos* (1799) creada por Francisco de Goya o incluso a sus icónicas pinturas de aquelarres. En este caso, Doré rompe el estatismo compositivo del clasicismo para abrazar el dinamismo barroco/romántico.

En los dibujos de Rauschenberg, aparecen fotografías de políticos extraídas de revistas, entre los que reconocemos al presidente John F. Kennedy, junto a aviones, soldados, armas y desfiles militares. Así, Rauschenberg conecta la noción de pecado con la violencia de las guerras de la segunda mitad del siglo XX a través de las imágenes del fotoperiodismo estadounidense. El frotado fiero a lápiz de grafito cruza las figuras en diagonal, generando una sensación de conflicto y colisión. Conforme avanzamos hacia lo más profundo del infierno, se va acrecentando el caos de la composición y aumentan los elementos y los objetos que fluctúan desordenados por toda la obra.

Para descender hacia el octavo círculo, Dante y Virgilio deben montar sobre el lomo de Gerión, un monstruo mitológico con rostro de hombre justo, cuerpo de serpiente, garras de león y cola de escorpión: la personificación perfecta del fraude que les espera más abajo, pues el engaño suele «esconderse detrás de una apariencia amable».

FUNDACIÓN CANAL
Canal de Isabel II
Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

OCTAVO CÍRCULO: el Malebolge y los fraudulentos

Así, llegan a las **diez fosas del fraude, en el octavo círculo conocido como Malebolge, en los cantos del XVIII al XXX.** El círculo es una vasta cuenca de piedra de color hierro que se divide en diez fosas concéntricas *(bolge)* conectadas por puentes de roca, donde se condenan desde rufianes y simoníacos hasta adivinos, políticos corruptos, hipócritas, ladrones, falsos consejeros y falsificadores.

Para ilustrar este pasaje —uno de los más extensos y grotescos de la obra—, Doré construye una arquitectura vertiginosa. El artista francés transforma *Malebolge* en una monumental comedia humana de la degradación: un complejo laberinto de abismos, puentes imposibles, brea hirviente y transformaciones monstruosas que celebran la maestría técnica del grabado en madera del siglo XIX.

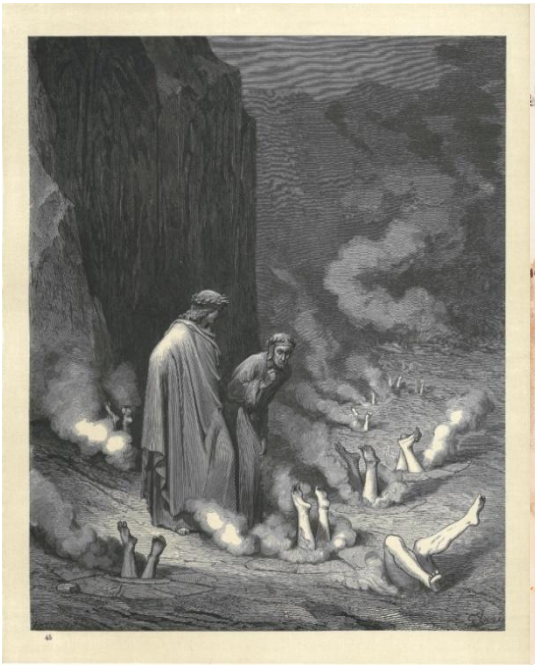
Destaca el grabado de *Los simoníacos* (canto XIX), los eclesiásticos que comerciaron con las cosas sagradas están sepultados cabeza abajo en huecos de roca, con las plantas de los pies consumidas por llamas. Doré compone el plano desde el suelo, destacando la tensión muscular de las piernas que patalean en agonía contra el mármol. El contraste entre los blancos calados en la piel tensa de los condenados y el negro profundo de las grietas subterráneas otorga a la escena un carácter escultórico y trágico. Dante Alighieri aparece inclinado directamente sobre la boca del pozo donde se encuentra sepultado el papa Nicolás III, al que Dante considera culpable de simonía. Éste, utilizó sistemáticamente las arcas y las influencias del papado para otorgar feudos, títulos nobiliarios y elevados cargos eclesiásticos a sus familiares, los Orsini. En la imagen, Dante escucha la confesión de Nicolás III, condenado a ser enterrado vivo.

Al ilustrar esta lámina, Robert Rauschenberg reinterpreta la simonía católica para transformarla en una condena a la corrupción institucional y el mercantilismo político en la sociedad estadounidense de posguerra. El americano crea la imagen dantesca de las almas sepultadas cabeza abajo sobresaliendo sólo las piernas y pies verticalmente. El toque de gouache o acuarela en tonos amarillos y dorados, emulan el fuego incandescente que consume las plantas de los pies de los simoníacos.

FUNDACIÓN CANAL
Canal de Isabel II
Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

Canto XIX

Yo estaba como el fraile, que inclinado
Confiesa en su hoyo al asesino reacio,
Que quiere hacer cesar su fin airado



Gustave Doré. *Canto XIX. Los simoníacos.* Xilografía. De la serie *Ilustraciones para el Infierno de Dante Alighieri.* Publicada en *La Divine Comédie*, Hachette et Cie. París, 1862 (2ª ed.). Grabado de Héliore Pisan.



Robert Rauschenberg. *Canto XIX. Octavo círculo. Tercer recinto: los simoníacos.* Litografía offset. De la carpeta *XXXIV dibujos para el Infierno de Dante*. Edizioni Macorini. Milán, 1965. Ejemplar 186/250. © 2026 Robert Rauschenberg Foundation / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY / VEGAP, Madrid.

Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

En el canto XXI, Gustave Doré realiza una de las piezas más teatrales, casi carnavalescas de su serie que vuelven a recordarnos a algunos de los grabados de los Caprichos goyescos. Dante y Virgilio llegan a la quinta fosa de Malebolge donde los políticos corruptos se ahogan en brea hirviente y se encuentran con una horda de demonios alados, los Malebranche, armados con ganchos afilados. En cuanto los demonios ven aparecer a Virgilio, saltan desde la penumbra para despedazarlo. Éste frena en seco a la jauría con un solo gesto de la mano y una voz de mando implacable antes de que nadie se atreva a tocarlo.

A diferencia de la majestuosidad trágica del Minotauro o la ferocidad clásica de los centauros, estos demonios híbridos—hombres con alas de murciélago—, poseen rasgos que los acercan más a lo grotesco. En el centro superior del peñasco, Virgilio permanece sereno y envuelve a Dante en su amplio manto como gesto de protección. Las túnicas de Virgilio están dibujadas emulando la técnica escultórica clásica de los paños mojados, que contrastan drásticamente con las líneas orgánicas, retorcidas y caóticas de las anatomías demoníacas.

Rauschenberg efectúa aquí una de las recontextualizaciones políticas más explícitas y potentes de toda su serie. En esta pieza, sustituye los demonios alados por fuerzas policiales antidisturbios. En el espejo de Rauschenberg, la corrupción de la autoridad política y el abuso del poder institucional se encarnan en el aparato de represión del Estado moderno.

En la parte superior izquierda, sobre la patrulla, destaca la imagen transferida de una figura con los brazos levantados en gesto de detención que alude a Virgilio. Arriba, en la esquina superior derecha reaparece la conocida silueta del hombre en traje de baño aislada y acobardada ante las violentas escenas. Justo abajo, se aprecian letras tipográficas transferidas: la "V" de Virgilio y la "M" de Malacoda (el líder demoniaco) o Malebranche, junto a una cavidad elíptica teñida en acuarela pastel que señala el pozo de castigo.

Canto XXI

Tal la infernal mesnada se remueve
Y endereza con furia sus rejones;
Mas él grita: "Qué nadie sea aleve"



Gustave Doré. *Canto XXI. Demonios y Virgilio.* Xilografía. De *Ilustraciones para el Infierno de Dante Alighieri.* Publicada en *La Divine Comédie*, Hachette et Cie. París, 1862 (2ª ed.). Grabado de Héliore Pisan.



Robert Rauschenberg. *Canto XXI. Octavo círculo. Quinto recinto: los corruptos.* Litografía offset. De la carpeta *XXXIV dibujos para el* Infierno *de Dante*. Edizioni Macorini. Milán, 1965. Ejemplar 186/250. © 2026 Robert Rauschenberg Foundation / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY / VEGAP, Madrid.

NOVENO CÍRCULO: los traidores

En el ápice dramático y teológico del *Infierno* **(cantos XXXI a XXXIV), Dante y Virgilio descienden al noveno círculo**, el abismo donde se castiga **la traición**, el pecado más grave en la cosmogónica dantesca por implicar la quiebra deliberada de la confianza. En marcado contraste con las llamas de los círculos superiores, el fondo del abismo es el Cócito: un gigantesco lago helado por el batir de las alas de Lucifer.

Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

Este lago está dividido en cuatro zonas concéntricas, cada una destinada a un tipo específico de traidor: la Caína alberga los traidores a los parientes; la Antenora, a los traidores a la patria; la Ptolomea, a los de los huéspedes o amigos y Judeca, a los traidores de benefactores y señores.

Antes de alcanzar el lago helado, los poetas divisan en la penumbra lo que parecen ser las elevadas torres de una ciudad fortificada, pero resultan ser los Gigantes mitológicos Nimrod, Efialtes y Anteo, encadenados en el perímetro del pozo. Teológicamente, estos seres encarnan la soberbia desenfrenada *(hybris)* y la rebelión contra la autoridad divina y su presencia señala la transición del mal del fraude al mal supremo de la traición: gigantes de fuerza descomunal encadenados, reducidos a la parálisis e impotencia absoluta.

Gustave Doré escoge inmortalizar el preciso instante en que Anteo —el único gigante que no se encuentra encadenado, por no haber participado en la rebelión directa contra Júpiter— se inclina para tomar a los poetas en su mano y depositar suavemente a Dante y Virgilio en el fondo helado del Noveno Círculo. Doré encajona la escena entre dos inmensas paredes verticales de roca oscura y tajante que sugiere la profundidad claustrofóbica del pozo.

Como en anteriores ocasiones, aborda la figura de Anteo con un vigor manierista y académico portentoso. El gigante aparece inclinado sobre su enorme rodilla, una pose de inmensa tensión donde la musculatura de la espalda, hombros, brazos y piernas evoca otra vez la escultura de Miguel Ángel. A pesar de su fuerza bruta, las manos monstruosas del gigante se muestran con una asombrosa finura enfatizando la delicadeza del gesto para dejar a Dante y a Virgilio.

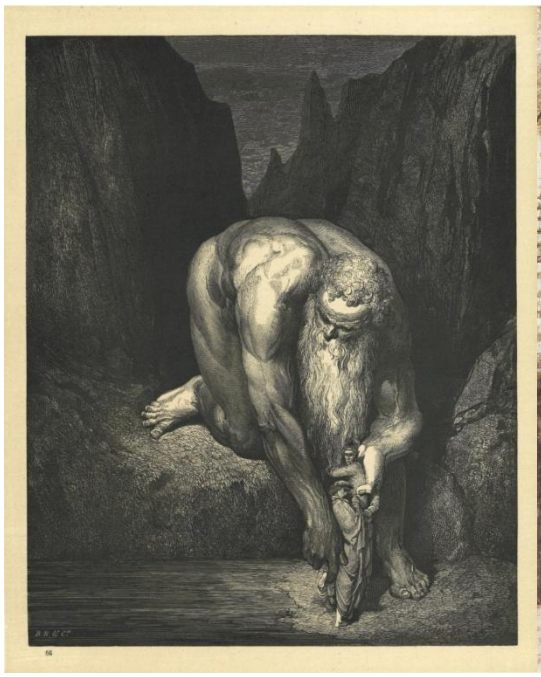
Rauschenberg actualiza la referencia a los gigantes que custodian el acceso al último círculo convirtiéndolos visualmente en atletas. Rauschenberg no establece un paralelismo “deportista-condenado”, sino que alude al atleta de las revistas de masas como un cuerpo exhibido, medido y convertido en espectáculo. Esto encaja especialmente bien con los gigantes de Dante, cuya desmesura corporal es precisamente lo que primero percibe y trata de comprender el poeta. La composición geométrica en esta pieza, mucho más pronunciada, coloca en la sección más grande a los gigantes como atletas olímpicos en el podio utilizando una fotografía transferida. La *hybris* moderna en primera plana, que demuestra mediante el récord deportivo, la fuerza nacionalista que multiplican los medios de masas.

A la izquierda del podio, sombras difusas y veladuras oscuras sugieren la presencia de los otros colosos Efialtes y Nimrod, aprisionados en la roca del foso. Dibujada está la enorme mano de Anteo, que rodea a los poetas mientras una flecha señala hacia abajo, el fondo del Noveno Círculo donde los va a depositar.

FUNDACIÓN CANAL
Canal de Isabel II
Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es

Canto XXXI

Mas, levemente, al fondo que devora
A Lucifer y Judas, nos llevó



Gustave Doré. *Canto XXXI. Anteo.* Xilografía. De la serie *Ilustraciones para el Infierno de Dante Alighieri.* Publicada en *La Divine Comédie*, Hachette et Cie. París, 1862 (2ª ed.). Grabado de Héliore Pisan.



Robert Rauschenberg. *Canto XXXI. El pozo central de Malebolge: los gigantes.* Litografía offset. De la carpeta *XXXIV dibujos para el Infierno de Dante*. Edizioni Macorini. Milán, 1965. Ejemplar 186/250. © 2026 Robert Rauschenberg Foundation / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY / VEGAP, Madrid.

Tras pasar la Caína, la Antenora y la Tolomea, y vivir episodios como el encuentro con el conde Ugolino, llega el canto XXXIV, el último del *Infierno* de Dante. Éste y Virgilio están en el centro exacto del infierno y de la Tierra, donde se encuentra Lucifer, atrapado en el hielo de la Judeca desde la cintura hacia abajo.

En el poema, Lucifer mastica eternamente a los que Dante considera los tres mayores traidores de la historia. Por un lado, a Judas Iscariote, traidor a Jesucristo que sufre el peor castigo: su cabeza está dentro de la boca central mientras Lucifer le desgarra la espalda con las garras. Y por otro, Bruto y Casio, traidores de Julio César que cuelgan de las bocas laterales con las piernas hacia fuera.

Lucifer es un monstruo incapaz de hablar, no tiene lenguaje ni intelecto racional; es una bestia muda y degradada. Para Dante, el Mal Supremo es la ausencia total de Dios, por tanto, la prioridad de Virgilio no es dialogar con él, sino actuar rápido para poder escapar del infierno.

La tristeza y la soledad abisal de Lucifer, la ilustra perfectamente Gustave Doré en *La Judeca*, el antepenúltimo grabado de la serie del *Infierno* de Dante. Sumergido hasta el pecho en el lago helado, Lucifer apoya la barbilla sobre sus manos cerradas en una actitud melancólica y desgraciada, incapaz de actuar más allá de su propia condena. Desplegadas en forma de abanico, sus colosales alas membranosas ocupan todo el ancho del abismo. Doré las dibuja con una trama de líneas curvas tan tupida que parecen una arquitectura de sombras, bloqueando la luz y generando los vientos helados del Cócito.

En lo alto de una cornisa de hielo y roca, se aprecian dos figuras diminutas: Dante y Virgilio. Las diferentes escalas entre los tres personajes y el espacio aumentan la sensación de sobrecogimiento sublime.

La ilustración de Doré alberga una conclusión moralizante. No muestra un triunfo del demonio, sino la fatal parálisis del Mal Supremo frente la Razón y la Fe, que contemplan el abismo que ha engendrado.

La obra que cierra el célebre ciclo de Robert Rauschenberg construye una cartografía abstracta de la paranoia tecnológica y el horror político del siglo XX: Lucifer se manifiesta como una presencia física abrumadora descompuesta en parches de sangre, diagramas de radiación y la silueta inconfundible del humo de la bomba atómica, asociando la máxima traición con el peligro del exterminio atómico durante la Guerra Fría. Toda una declaración política por parte de Rauschenberg.

En la zona inferior, sobre el eje vertical, se aprecia la silueta recortada de un hombre que evoca la figura de Dante. Enfrentado a él como en un espejo, el atleta Virgilio guiándolo durante la escalada por el cuerpo de Lucifer. Ambos están sobre una superficie circular, un gran arco elíptico cuidadosamente trazado. Este elemento simboliza el centro de gravedad de la Tierra y la gruta por la que los poetas ascienden para dejar atrás el abismo.

Rauschenberg culmina su travesía enunciando que el Mal Supremo contemporáneo es el trauma histórico y el engranaje institucional y bélico que el hombre debe atravesar para salir a la luz.

FUNDACIÓN CANAL
Canal de Isabel II
Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es

Canto XXXIV

Lucifer. Diciendo. Mira a Dite; es el momento
De que tu pecho de energía se arme



Gustave Doré. *Canto XXXIV. La Judeca.* Xilografía. De la serie *Ilustraciones para el Infierno de Dante Alighieri.* Publicada en *La Divine Comédie*, Hachette et Cie. París, 1862 (2ª ed.). Grabado de Héliore Pisan.



Robert Rauschenberg. *Canto XXXIV. Noveno círculo, Cocito: traidores. Anillo 4: Judeca y los traidores a sus benefactores.* Litografía offset. De la carpeta *XXXIV dibujos para el Infierno de Dante*. Edizioni Macorini. Milán, 1965. Ejemplar 186/250. © 2026 Robert Rauschenberg Foundation / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY / VEGAP, Madrid.

Para poder salir del infierno, Virgilio carga a Dante a su espalda y espera el momento en que Lucifer abre las alas. En ese instante, Virgilio se agarra al pelaje nudoso de la bestia y comienza a descender por sus costados. Al llegar a la cadera de Lucifer —que coincide con el centro de gravedad exacto de la Tierra—, Virgilio gira con enorme esfuerzo 180 grados, invirtiendo su orientación. A partir de ese punto, ya no están bajando, sino subiendo hacia la otra mitad del planeta, el hemisferio sur.

Tras dejar a Lucifer atrás, avanzan por la cavidad de una roca siguiendo el curso de un pequeño riachuelo subterráneo. Ascienden hasta salir finalmente a la superficie en la isla donde se eleva la montaña del Purgatorio, concluyendo el poema infernal con la célebre frase: *“y por allí salimos a ver de nuevo las estrellas”.*

II. BIOGRAFÍAS

GUSTAVE DORÉ

Paul Gustave Doré (Estrasburgo, 1832-París, 1883) fue uno de los ilustradores, grabadores más influyentes del siglo XIX. Aunque es conocido mayormente en su faceta de ilustrador por la magnitud de su producción —que abarca más de diez mil ilustraciones, cientos de lienzos al óleo, acuarelas y majestuosas esculturas—, también trabajó la pintura y la escultura. Su prodigioso talento visual y su dominio del claroscuro redefinieron el arte del grabado, creando las imágenes más reconocibles de la iconografía de la literatura universal.

Desde temprana edad, Doré demostró una habilidad excepcional para el dibujo. Comienza en el ámbito de la caricatura y de la prensa periódica, como muchos artistas jóvenes en busca de notoriedad. A los quince, tras mudarse con su familia a París, presentó sus bocetos al famoso editor Charles Philipon. Sorprendido por la madurez gráfica del joven, en 1848 Philipon lo contrató de inmediato para el *Journal pour rire*. A pesar de no haber recibido una formación académica formal en las Bellas Artes, su prodigiosa imaginación y su capacidad de observación le permitieron desarrollar un estilo virtuoso y sumamente dinámico.

En 1853 ilustra algunas obras de Lord Byron, que le abren las puertas para ilustrar a otros escritores ingleses, entre ellas *El cuervo* de Edgar Allan Poe. Poco a poco, Doré empieza a adquirir reputación gracias a la ilustración de obras de Rabelais (1854) y de los *Cuentos droláticos* de Balzac (1855). Así, durante las décadas de 1850 y 1860, Doré emprendió un ambicioso proyecto personal: ilustrar las grandes obras maestras de la literatura. Su objetivo era crear una biblioteca gráfica universal en un formato monumental.

Entre sus trabajos más célebres destacan sus grabados para la *Divina comedia* de Dante Alighieri (el *Infierno* de 1861, protagonistas de esta exposición, y el *Purgatorio* y el *Paraíso* de 1868), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes (1863), las *Fábulas* de La Fontaine y la *Biblia* (1866).

Las principales editoriales rechazaron en su momento ilustrar el *Infierno* de Dante por considerar que el formato de estampa grabada estaba en decadencia. Doré tomó la decisión de autofinanciar y autoeditar su proyecto y el éxito fue tal, que pudo completar la trilogía monumental de la *Divina comedia* con el *Purgatorio* y el *Paraíso* en 1868, consolidando la iconografía definitiva con la que el mundo imaginaría la obra de Dante desde el siglo XIX hasta nuestros días. Además, sus composiciones para *Don Quijote* y la *Biblia* alcanzaron una difusión global tan masiva que fijaron la apariencia visual de esos personajes e historias durante generaciones.

Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

El éxito de estas obras le llevó a inaugurar en 1867, una exitosa exposición en Londres que culminó con la apertura de la Doré Gallery en Bond Street, espacio que permaneció abierto durante más de dos décadas. Durante su estancia en la capital británica, colaboró con el periodista Blanchard Jerrold para crear el libro *London: A Pilgrimage* (1872).A través de 180 grabados, Doré retrató los contrastes de la era victoriana, contrapesando la elegancia de las clases altas con la cruda pobreza de las barriadas de Whitechapel. Estas imágenes de sombría atmósfera social influyeron posteriormente en artistas como Vincent van Gogh.

Pese a su rotundo éxito comercial y popular como ilustrador, Doré albergó siempre el deseo de ser reconocido principalmente como un gran pintor histórico y escultor en la escena artística parisina. Esta pasión de los últimos años de su vida logra proporcionar obras ingeniosas y brillantes, enmarcadas en una tradición formal clásica y un naturalismo nutrido por el academicismo, que dominaba entonces la estética de la década de 1870. Se conocen al menos 150 pinturas de Doré, una de ellas, *Los Vagabundos*, en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao, pintado tras uno de sus viajes a España en 1863.Sin embargo, la crítica francesa de la época a menudo desestimó sus grandes lienzos, encasillándolo en el ámbito de la ilustración. Esta falta de legitimación en el ámbito de las bellas artes tradicionales afectó profundamente su estado de ánimo durante la última década de su vida. En respuesta, buscó refugio en la escultura, creando obras en bronce de gran dinamismo y maestría técnica.

Gustave Doré falleció repentinamente en París el 23 de enero de 1883, a los 51 años, mientras ilustraba el poema *El cuervo* de Edgar Allan Poe. Su legado abarca más de diez mil ilustraciones y cientos de pinturas y esculturas, consolidándolo como el pionero indiscutible de la narrativa visual moderna, figura clave para la difusión y comunicación de la cultura europea en Estados Unidos. Sus ilustraciones vienen de inmediato a nuestra mente cuando pensamos en la *Biblia* o el *Infierno* de Dante. Además, es considerado un precursor fundamental del arte del cómic y la imagen cinematográfica.

FUNDACIÓN CANAL
Canal de Isabel II
Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

ROBERT RAUSCHENBERG

Robert Rauschenberg (Texas, 1925 - Florida, 2008) fue un artista multidisciplinar y uno de los principales artífices de la transición del expresionismo abstracto al Pop Art en Estados Unidos. Rauschenberg superó las fronteras tradicionales entre la pintura y la escultura. Su carrera de más de seis décadas estuvo marcada por el uso de materiales de desecho, la experimentación tecnológica y el diálogo constante con la fotografía, el grabado y la performance.

Estudió Farmacia en la Universidad de Texas. En 1947, Historia del Arte, Escultura y Música en el Kansas City Art Institute y en 1948, en la Académie Julian de París, donde conoció a la pintora Susan Weil, con la que se casaría en 1950 y que sería la madre de su hijo, el fotógrafo Christopher Rauschenberg.

En 1948 Rauschenberg y Weil se matricularon en el prestigioso Black Mountain College de Carolina del Norte, donde su principal maestro fue Josef Albers, profesor de la Bauhaus en Alemania. En ese entorno experimental, entabló una estrecha amistad y alianza creativa con el compositor vanguardista John Cage y el coreógrafo Merce Cunningham. Inspirado por el pensamiento de Cage sobre el silencio y lo cotidiano, Rauschenberg creó sus *White Paintings* (Pinturas Blancas, 1951): lienzos totalmente blancos que reaccionaban a las sombras de los espectadores y a la luz de la habitación.

Uno de los hitos más conocidos del artista fue en 1953, cuando llevó a cabo uno de los gestos conceptuales más audaces de la historia moderna: le pidió un dibujo al maestro del expresionismo abstracto Willem de Kooning con el propósito explícito de borrarlo. De Kooning accedió y le entregó un trabajo denso en grafito y óleo. Tras semanas de usar decenas de gomas de borrar, Rauschenberg presentó el marco con los restos tenue de la hoja, titulado *Erased de Kooning Drawing*, cuestionando qué constituía la autoría y los límites del acto artístico.

A mediados de la década de 1950, se instaló en un estudio en el bajo Manhattan donde entabló una intensa relación personal y artística con Jasper Johns. Los dos artistas protagonizaron la recuperación del espíritu dadá en Estados Unidos y de su amistad, surgió una colaboración artística que se tradujo en la experimentación de ambos fuera del expresionismo abstracto dominante. Rauschenberg y Johns fueron quienes sirvieron de enlace entre la generación de artistas abstractos más veteranos y los jóvenes artistas pop.

En esta época, Rauschenberg inventó una categoría artística completamente nueva, los *Combines Paintings* (Combinados). Estas obras rompieron la división entre pintura y escultura al integrar *assemblages* y collages de fotografías con objetos encontrados en las calles de Nueva York dentro de lienzos profusamente pintados.

Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

Hacia 1962, Rauschenberg abandonó paulatinamente la inserción de objetos volumétricos pesados para explorar las técnicas de impresión. Bajo la influencia de Andy Warhol, adoptó el proceso de serigrafía textil, lo que le permitió transferir fotografías tomadas por él mismo o recortadas de revistas (imágenes de la carrera espacial, periódicos, helicópteros y retratos de John F. Kennedy) directamente a grandes lienzos.

El culmen llegó en 1964, cuando fue galardonado con el Gran Premio Internacional de Pintura en la Bienal de Venecia. Fue el primer artista estadounidense en obtener este prestigioso reconocimiento, un hito histórico que simbolizó el traslado oficial del centro neurálgico del arte mundial de París a Nueva York.

Con el objetivo de fomentar la colaboración entre artistas plásticos, ingenieros electrónicos y científicos fundó en 1966 el E.A.T. (Experiments in Art and Technology). El compromiso de colaboración que desde siempre mantuvo con impresores, ingenieros, escritores, artistas y artesanos de todo el mundo es una manifestación más de su expansiva filosofía artística.

En 1970, Rauschenberg fijó su residencia y taller definitivo en Captiva Island, una tranquila isla frente a la costa de Florida. Rodeado de naturaleza y lejos del bullicio de Nueva York, continuó trabajando con materiales reciclado e impresiones fotográficas digitales a gran escala hasta el final de sus días. Incluso cuando un derrame cerebral le paralizó el brazo derecho en 2002, aprendió a dibujar y manipular sus composiciones con la mano izquierda. Finalmente falleció de un paro cardíaco en 2008 a los 82 años.

III. COMISARIA

Dolores Durán Úcar (Zaragoza, 1965), es doctora en Historia del Arte y Cultura Visual por la Universidad Autónoma de Madrid (2015) y licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad de Zaragoza (1989). Comisaria de exposiciones y crítica de arte. Su ámbito de investigación se centra en el arte del siglo XX. Desde 1993 dedicada a la asesoría cultural y especializada en el comisariado y coordinación de exposiciones internacionales, catalogación de colecciones de arte públicas y privadas, edición de publicaciones y cursos sobre arte.

Ha comisariado exposiciones, entre otros, para el Círculo de Bellas Artes, Madrid; La Real Academia de San Fernando, Madrid; Fundación Canal, Madrid; Museo Patio Herreriano, Valladolid; Sala Kubo, Donostia-san Sebastián; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina; Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile; Museo Torres García, Montevideo, Uruguay; Jordan National Gallery of Amman, Jordania; Instituto Cervantes, Viena; Instituto Cervantes, Pekín; M Contemporary, Seúl; Cordoaria Nacional, Lisboa; Palazzo Albergati, Bologna.

Es autora, entre otros, de *La estética del exceso*, en torno al Art Brut, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Ediciones Arte y Estética, 2007; *Desastres de la guerra, desastres contemporáneos Francisco de Goya y Jakes and Dinos Chapman*, en Goya grabador. Precursor del Arte Contemporáneo, Museo Goya, Zaragoza, 2017; y del *Catálogo Razonado del escultor Pablo Serrano*, Fundación Azcona-Gobierno de Aragón, 2017.

Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es.

IV. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

Visitas guiadas

La Fundación Canal ofrece visitas guiadas por profesionales de Historia del Arte para un máximo de 20 personas (adultos y menores acompañados), que ofrecen una aproximación a la exposición desde un conocimiento más profundo de la obra y el autor.

Visitas guiadas gratuitas:
Todos los lunes no festivos durante el periodo expositivo.
Imprescindible reserva previa. Consultar horario en www.fundacioncanal.com

Visitas guiadas con guía de la Fundación Canal:
Información y reservas reservas@didark.es

Visitas guiadas con guía propio:
También existe la opción de realizar la visita con guía propio. Es imprescindible el uso de un sistema de guiado. Más información en la web de Fundación Canal.

Visitas taller para familias

Desde una perspectiva educativa, la Fundación Canal busca trasladar el gusto por la cultura y el arte desde la infancia. En cada exposición se ofrece la posibilidad de realizar visitas guiadas para familias con niños de 5 a 12 años, con educadores especializados en didáctica de Historia del Arte. De esta forma podemos acercarnos a grandes obras y artistas desde una mirada diferente, que permite la comprensión al tiempo que entretiene. La visita se completa con una actividad lúdica que invita a profundizar en los aspectos artísticos de la exposición de forma participativa. Información y reservas: www.fundacioncanal.com

A un clic. La exposición en formato digital

La Fundación Canal ofrece la posibilidad de visitar la exposición en formato digital:

Visita virtual 360º
Permite apreciar en alta resolución las obras que la componen, los textos explicativos de la muestra y su montaje.

Visita guiada online
Recorre la exposición y permite descubrir cada una de las secciones, con explicaciones prácticas sobre el autor y su obra.

Exploradores del arte. La exposición contada a los niños
Para descubrir desde casa los aspectos más interesantes y acceder al trabajo del artista y su obra de forma lúdica y entretenida.

Disponibles en www.fundacioncanal.com y en nuestro canal de YouTube.

FUNDACIÓN CANAL
Canal de Isabel II
Mateo Inurria, 2 - 28036 Madrid
Tel.: +34 91 545 15 01
prensa@fundacioncanal.es

V. COPYRIGHT Y CONDICIONES DE USO DE LAS IMÁGENES PARA MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Fotografías de obra: Descargar aquí.

Condiciones de uso:

Sólo se podrán utilizar estas imágenes en relación con la difusión de la exposición ***El infierno de Dante. Doré y Rauschenberg*** que tendrá lugar en la Fundación Canal desde el 7de octubre de 2026 hasta el 5 de enero de 2027.

Las imágenes **no se pueden recortar, ni alterar, ni sangrar fuera de la página, ni, en definitiva, modificarse en modo alguno, así como tampoco incluir texto sobre las mismas**, y deberán ir, en todo caso, **acompañadas del crédito** que se detalla a continuación:

1. **Gustave Doré.** *Canto VI. Los glotones.* Xilografía. De la serie *Ilustraciones para el Infierno de Dante Alighieri.* Publicada en *La Divine Comédie*, Hachette et Cie. París, 1862 (2ª ed.). Grabado de Héliore Pisan.

2. **Gustave Doré.** *Canto VIII. La Estigia. Filippo Argenti.* Xilografía. De la serie *Ilustraciones para el Infierno de Dante Alighieri.* Publicada en *La Divine Comédie*, Hachette et Cie. París, 1862 (2ª ed.). Grabado de Héliore Pisan.

3. **Robert Rauschenberg.** *Canto VIII. Quinto círculo, la laguna Estigia. Ira / Sexto círculo: Dite, capital del infierno. Los ángeles caídos.* Litografía offset. De la carpeta *XXXIV dibujos para el Infierno de Dante*. Edizioni Macorini. Milán, 1965. Ejemplar 186/250. © 2026 Robert Rauschenberg Foundation / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY / VEGAP, Madrid.

4. **Gustave Doré.** *Canto XIII. El bosque de las arpías.* De la serie *Ilustraciones para el Infierno de Dante Alighieri.* Publicada en *La Divine Comédie*, Hachette et Cie. París, 1862 (2ª ed.). Grabado de Héliore Pisan.

5. **Gustave Doré.** *Canto XIX. Los simoníacos.* Xilografía. De la serie *Ilustraciones para el Infierno de Dante Alighieri.* Publicada en *La Divine Comédie*, Hachette et Cie. París, 1862 (2ª ed.). Grabado de Héliore Pisan.

6. **Robert Rauschenberg.** *Canto XIX. Octavo círculo. Tercer recinto: Los simoníacos.* Litografía offset. De la carpeta *XXXIV dibujos para el Infierno de Dante*. Edizioni Macorini. Milán, 1965. Ejemplar 186/250. © 2026 Robert Rauschenberg Foundation / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY / VEGAP, Madrid.

7. **Gustave Doré.** *Canto XXI. Demonios y Virgilio.* Xilografía. De la serie *Ilustraciones para el Infierno de Dante Alighieri.* Publicada en *La Divine Comédie*, Hachette et Cie. París, 1862 (2ª ed.). Grabado de Héliore Pisan.

8. **Robert Rauschenberg.** *Canto XXI. Octavo círculo. Quinto recinto: los corruptos.* Litografía offset. De la carpeta *XXXIV dibujos para el Infierno de Dante*. Edizioni Macorini. Milán, 1965. Ejemplar 186/250. © 2026 Robert Rauschenberg Foundation / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY / VEGAP, Madrid.

9. **Gustave Doré.** *Canto XXXI. Anteo.* Xilografía. De la serie *Ilustraciones para el Infierno de Dante Alighieri.* Publicada en *La Divine Comédie*, Hachette et Cie. París, 1862 (2ª ed.). Grabado de Héliore Pisan.

10. **Robert Rauschenberg.** *Canto XXXI. El pozo central de Malebolge: los gigantes.* Litografía offset. De la carpeta *dibujos para el Infierno de Dante*. Edizioni Macorini. Milán, 1965. Ejemplar 186/250. © 2026 Robert Rauschenberg Foundation / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY / VEGAP, Madrid.

11. **Gustave Doré.** *Canto XXXIV. La Judeca.* Xilografía. De la serie *Ilustraciones para el Infierno de Dante Alighieri.* Publicada en *La Divine Comédie*, Hachette et Cie. París, 1862 (2ª ed.). Grabado de Héliore Pisan.

12. **Robert Rauschenberg.** *Canto XXXIV. Noveno círculo, Cocito: traidores. Anillo 4: Judeca y los traidores a sus benefactores.* Litografía offset. De la carpeta *XXXIV dibujos para el Infierno de Dante*. Edizioni Macorini. Milán, 1965. Ejemplar 186/250. © 2026 Robert Rauschenberg Foundation / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY / VEGAP, Madrid.

Fotografías de sala:

Condiciones de uso: El uso de estas imágenes está sujeto a la legislación vigente. Su utilización está permitida a periodistas y profesionales de la comunicación, en el contexto informativo de las actividades que representan. Las acciones, productos y utilidades derivadas de su utilización no podrán, en consecuencia, generar ningún tipo de lucro ni uso comercial. El uso de estas imágenes supone la aceptación de estas condiciones, reservándose la Fundación Canal, en el caso de un uso indebido de las mismas, el derecho a adoptar las medidas legales pertinentes.

Copyright: © Fundación Canal