



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Ediciones medievales de la "Divina Comedia"

Autor:

Guiomar de Urceli

Revista:

Anales de Historia Antigua y Medieval

1978, 18 y 19, pag. 411 - 427



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

EDICIONES MEDIEVALES DE LA "DIVINA COMEDIA"*

por

Guiomar de Urceli

(“Purgatorio”, Canto XI, 79-84).

“Oh” diss’io lui: “non me’ tu Oderisi¹, l’onor d’Aggobio e l’onor di quell’arte che’aluminar² chiamata è in Parisi? “Frate”, diss’elli, più ridon le carte che pannellegia Franco bolognese³: l’onore è tutto or suo e mio in parte”.

En estos versos Dante honra el arte de la miniatura, al tiempo que hace referencia a su origen francés. Manifiesta así una conciencia clara

NOTAS

¹ Oderisi d’Aggobio o de Gubbio (antiguamente Iguvium o Eugubium), famoso miniaturista de la segunda mitad del siglo XIII, del que se tienen escasas noticias. Trabajó especialmente en Bologna y en Roma, donde murió hacia 1299.

Vasari (*Vidas*, I, 384) escribe: “Fue en este tiempo en Roma, muy amigo de Giotto, Oderisi d’Aggobio, excelente miniador en aquel tiempo, el que conducido por esto junto al Papa, minió muchos libros para la librería del palacio, los cuales están hoy en gran parte arruinados por el tiempo. Y en mi libro de dibujos antiguos están algunas reliquias de su propia mano, el que verdaderamente fue muy bueno”.

Dos misales miniados, atribuidos a Oderisi, se encuentran hoy en la Canónica de San Pedro en Roma.

En la *Commedia* dantesca Oderisi representa la soberbia artística, que se humilla en su “lírica entre melancólica y resignada” (Coce).

Por la expresión de Dante, éste debió haber conocido a Oderisi en vida (tal vez en Florencia, donde parece que Oderisi frecuentó la escuela de Cimabue).

² Arte que en Italia se llama “miniare”, en París: “enluminer”, porque, según explica Salimbene de Parma: “ex minio liber illuminatur”.

³ Franco bolognese: miniador que vivió entre los siglos XII y XIV, del que, a excepción de una mención de Vasari, no tenemos casi noticia. Sin aventurarse a tratar de individualizar la obra de Franco, desconocida para nosotros tanto como la de Oderisi ambos conocidos sólo por documentos y famoso por la cita que hace Dante en el “Purgatorio”.

Emma Pirani vincula el modo de Franco a la corriente de búsqueda de captación de la realidad, tomando sobre todo en la parte decorativa ciertos temas y modos del gótico francés, a través de un cromatismo áspero y sordo.

Salmi ha preferido reconocer la manera de Franco en un “Corale” estense, R.1.6., “que tiene un empaste opaco de colores... de gran vigor expresivo, plasticidad y vivacidad en su composición, ... por el valor dado a las masas revela haber comprendido perfectamente la transformación aportada por Giotto a la pintura” (Pirani, Roma, *La miniatura gótica*, Fatelli Fabbri Editori, Milano, 1966).

de su extranjería. El análisis del texto dantesco revela un conocimiento y aprecio del artista miniador en tanto individuo; reconoce que la excelencia de su arte cubre de honor a su ciudad natal —afirmación del concepto de ciudad-estado, común al italiano de su época— y manifiesta una mentalidad renacentista en tanto exalta al individuo creador, actitud nueva que contrasta con el Dante de la pura preocupación metafísica.

Otra afirmación puede extraerse de la lectura de este pasaje: Oderyci se inclina ante Franco de Boloña: “l'onore e tutto or suo”. Así expresa el poeta la conciencia de un cambio en los modos de la miniatura. Y en la frase en que el artista antiguo se rinde ante el moderno, Dante manifiesta su adhesión a la nueva plástica. Es expresión de la jerarquización y juicio positivo que le merece la nueva estética giottesca, cuya influencia se extenderá a la miniatura.

Un análisis general de las ediciones de la *Commedia* registradas en este estudio, permiten concluir que los personajes representados responden a tres tipos: los poetas, las ánimas y los seres míticos y demoníacos.

Los primeros han sido tratados por medio de soluciones semejantes. Formalmente tanto Virgilio como Dante aparecen tipificados desde el principio, por lo que sus siluetas se hacen fácilmente identificables. La figura de Dante sigue la tradición que impuso el retrato del palacio Bargello de Florencia, atribuido a Giotto⁴. Se lo representa así desde época temprana y en miniaturas de distinto origen. La cabeza tocada con gorro no aparece coronada de laureles sino en escasos ejemplos y a partir del siglo XV. El vestido está reducido a una túnica sencilla, generalmente de color parduzco. Sólo ya entrado el siglo XIV estas vestiduras se animarán en azules y rojos, color con que lo representa Andrea del Castagno en su serie de héroes y heroínas del cenáculo de Santa Apolonia, en Florencia.

Es probable que esta iconografía siga la tradición que atribuía a Dante pobreza y desaliño en el vestir. Tal como nos lo presenta en su cuento Giovanne Sercambi, habría sido una actitud común a los poetas de su época⁵.

Virgilio se nos muestra con todos los atributos propios del sabio, tal como lo concibió la Edad Media. En las ediciones de la *Commedia* la carga de prestigio de la ancianidad se formula a través de barba y pelo blanco. El orientalismo de su vestimenta está relacionado también con la idea de sabiduría. Un examen atento de su traje revela una voluntad de jerarquización expresada mediante el sombrero cónico o las pieles utilizadas como elemento categorizador.

Las ánimas condenadas constituyen la segunda categoría de personajes. Su representación corresponde a la que Otto llama “la concepción ingenua y sentimental” donde “no se establece una diferencia absoluta entre la vida y la muerte. Deja continuar la existencia del muerto en una realidad palpable; no obstante que una comprensión más honda los

⁴ Después de numerosas restauraciones hoy se conservan en mal estado, apareciendo Dante entre otros personajes.

coloca en otra existencia más lejana, no por ello cambia mucho su aspecto, pues tienen todavía una realidad expresiva, el pasado sigue su existencia objetiva en el presente” (Otto Walter F.: *Los dioses de Grecia*, Eudeba, Buenos Aires, 1973, pág. 120).

Presentadas formando masa o destacadas por el diálogo con los protagonistas, son siempre seres sin individualización. Sus rasgos y actitudes se repiten homogéneamente. Esa reiteración constituye un recurso plástico para crear sensación de masa o grupo numeroso. Aparecen vestidos sólo en casos excepcionales. La desnudez es el rasgo distintivo de estos seres, aludiendo así a su despojamiento. Sólo los personajes caracterizados y particularizados en el verso recogen prolijamente las peculiaridades anotadas en el texto. Otra característica comprobada repetidas veces es la falta de color relativo comparada con la figuración de los poetas. A veces las carnaciones homogéneas crean formas más o menos incoloras o translúcidas que se oponen al vivo colorido de la vestimenta de los poetas. Estas soluciones destacan el carácter de “sombras” de los personajes de los círculos infernales, aunque en su aspecto morfológico sean absolutamente iguales a las vivientes.

Los seres imaginarios que aparecen en la obra dantesca proceden en su inmensa mayoría de la mitología clásica. Tomados de obras griegas y romanas, han sido asimilados a una concepción esotérica cristiana, y ya “cristianizados” ingresan en la *Commedia* como ejecutores de la justicia divina. Morfológicamente conservan los rasgos clásicos ya reelaborados en la Edad Media, con evidentes influencias orientales. En esa corriente se nos presenta Gerione, semejante a una serpiente marina con cabeza humana, con su piel cubierta de “nodi e rotelle” (“Infierno”, Canto XVII, 15), mientras las arpías suelen aparecer representadas siguiendo la iconografía clásica (“Infierno”, Canto XIII, 10). El análisis de la objetivación de estos seres y el estudio de sus fuentes sería motivo de un estudio especial dada su riqueza y complejidad.

SIGLO XIV

Numerosas ediciones de la *Commedia* registradas en bibliotecas de toda Europa son testimonio de la aceptación y difusión que tuvo la obra dantesca entre sus contemporáneos. Casi la totalidad de los ejemplares estudiados corresponden a escuelas y artistas italianos⁶.

Entre los ejemplos más tempranos anotamos:

- 1) Miniatura florentina del siglo XIV. Roma, Bibl. Vaticana, Barb. Lat. 4112, f. 8-3.

En dicho “Incipit” aparece el torso de la figura típica (prototipo) del Dante, ya con sus rasgos fijados por el retrato que según Villani hiciera Giotto, en su “Juicio Universal” de la Capilla de la Magdalena del Palacio Bargello (atribución hoy rechazada por la crítica).

Es una obra de fuerte y luminoso colorido que corresponde a la solución tradicional de la ilustración e iluminación de iniciales de manuscritos, donde la escena que ilustra el texto se encuentra contenida por los perfiles de la mayúscula.

- 2) Miniatura florentina del siglo XIV. Milano, Biblioteca trivulziana, Ms. 1077, fs. 1-r.

En el "Incipit" aparecen las figuras de Dante y Virgilio en una edición algo torpe llevada a cabo por un iluminador elemental en sus recursos.

- 3) Miniatura de escuela desconocida del siglo XIV. Treviso, Bibl. Comunal, Ms. 337, f. 4-r.

En este folio vemos ilustrado el canto II del *Infierno*, vs. 118-120.

...e venni à te così com'ella volse;
d'innanzi a quella fiera ti levai

120 che del bel monte il corto andar ti tolse.

En dos secciones divididas por una diagonal se distribuyen, sólo presentadas, sin perspectiva sobre planos de color, las tres fieras de la selva dantesca y los bustos, apenas insinuados, de Dante y Virgilio. Un bosquecillo esquemático nos sugiere la presencia de la selva. Todo a través de una factura incipiente.

- 4) Miniatura emiliana del siglo XIV. Roma, Biblioteca Angélica, Ms. 1102.

Hemos encontrado numerosos ejemplos de esta versión de la *Commedia*, considerándola una de las más importantes de su época.

Uno de los ejemplos más expresivos aparece en el folio 11-r, el que ilustra la escena del "Infierno" en que Dante y Virgilio llegan al "gironone" de los violentos contra sí mismos.

En el folio 12-r encontramos a los poetas en el círculo de los violentos contra Dios. La solución compositiva es exactamente la misma. Se ha encerrado dentro de una muralla circular, cálida —de tono rojizo—, un recinto silvestre en el que se mueven los personajes. En uno y otro caso se han representado: aves con cabeza humana —las fieras que devoran a los hombres en el bosque— o a aquellas criaturas que arden por la lluvia de fuego. En estos folios la perspectiva de la muralla ha sido solucionada a través del recurso de rebatir el plano, consiguiendo una perspectiva por diferencia de altura. El espacio limitado tampoco crea perspectiva de color ni atmosférica. Los colores son planos, las formas netas, recortadas sobre los fondos, como siluetas. El volumen determinado por sombras propias apenas se destaca. Dominan los colores cálidos aunque Virgilio siempre aparezca con vestiduras azules.

- 5) Miniatura emiliana de fines del siglo XIV. Rimini, Biblioteca Gambalunga, Ms. d. II-41.

Los ejemplos que hemos podido apreciar de esta edición presentan a un artista con un manifiesto dominio de su oficio. El grafismo del dibujo determina las formas y va trabándolas de una a otra, en arabescos. Trazos más gruesos parecen subrayar los límites de los seres coloreados con tonalidades simples, que van del dorado a los marrones oscuros y sepia. Gama de recursos restringidos, pero que sirve perfectamente a la voluntad expresiva del autor.

Uno de los ejemplos más logrados es el del folio 4-r, que ilustra "Infierno", Canto I, 66-67: la presentación de Virgilio:

66 "qual che tu sii, od ombra od omo certo!"

Risposemmi: "Non omo, omo già fui..."

- 6) Miniatura atribuida a Giotto o su escuela del siglo XIV. Encontrada en Chantilly, Museo Condé, Ms. 597.

De esta edición hemos encontrado varios ejemplos que muestran la influencia de la personalidad de Giotto. Esto es evidente en el planteo

de los volúmenes vigorosos conseguidos por medio del juego de las sombras propias (aunque no proyectadas). Las figuras individualmente son grandes volúmenes, aún cuando todavía se recortan contra un fondo indefinido, de tonalidad neutra. La paleta se hace mucho más rica que en los ejemplos anteriores. Aparecen violetas, verdes esmeralda, tierras de Siena, morados y medios tonos, junto con un tratamiento sutil en el clarooscuro de los rostros. El dibujo es depurado. Apreciamos conocimientos de perspectiva geométrica no registrados anteriormente. Esa perspectiva, aunque de una manera más primitiva, también aparece en las arquitecturas resueltas según múltiples puntos de vista.

7) Miniatura lombarda del siglo XIV. Milán, Bibl. Trivulziana, Ms. 1076.

Las ilustraciones observadas permiten afirmar la presencia de dos artistas distintos colaborando en la misma obra. Uno, cuya característica consiste en la presentación de personajes en un primer plano, todos a la misma distancia del espectador, recortados sobre un fondo indefinido. Las figuras están dibujadas con líneas sepia y sólo modeladas con un suavísimo clarooscuro que les da volumen. Los pies en posiciones persépticas y otros elementos como espadas o brazos en profundidad, muestran a un miniaturista con gran conocimiento del oficio e influido por las corrientes más avanzadas de su época. Se oponen a estas soluciones otras más rudimentarias propuestas por otro artista que desproporciona las figuras en relación con el canon clásico que domina en las anteriores. Utiliza el color en planos con tonalidades secas, presentando sus personajes por parejas, superpuestos al fondo, siendo de una calidad muy inferior al primero.

En el folio 12-v se ilustra el "Infierno", V, 70, 72:

Poscia ch'io ebbi il mio dottore udito
nomar le donne antiche e' cavalieri,

72 pietà mi giunse e fui quasi smarrito.

Se ha recurrido a la presentación convencional de las almas como seres translúcidos o de color luminoso y neutro, espectros de antigua tradición en la pintura y la literatura: las "sombras del Hades" homérico. Aparecen así como ideogramas de la extrañación del muerto que pertenece a otro mundo, distinto al de los poetas, que se presentan coloridos. "El muerto no es un ser vigoroso como antes sino un débil hálito que posee la forma de la vida pasada, pero sin ninguno de sus poderes" (Otto, Walter: *op. cit.*, p. 120).

Los ejemplos están caracterizados por tintas planas más cercanos a modelos franceses que a Bizancio; domina al carácter áulico de los temas, lo que se relaciona con la vinculación geopolítica de la Lombardía y Francia.

8) Miniatura florentina del siglo XIV. Firenze, Bibl. Laurenziana, Ms. Conv. Soppr. 204, f. 1-V.

Nos ha sido posible estudiar un solo ejemplo de este manuscrito; el que muestra "Infierno", XI, 79-83:

Non ti rimembra di quelle parole
con le quai la tua Etica pertratta

81 le tre disposizion che 'l ciel non vole,
incontinenza, malizia e la matta
bestialitate?...

Se relaciona con la filosofía aristotélica, principalmente con la *Ética nicomaquea*.

Este ejemplo parece vincularse con la pintura flamenca, por la preocupación que muestra el artista en la minuciosa individualización de especies vegetales y animales, tratadas con detenimiento.

9) Miniatura napolitana del siglo XIV. Holkham Hall, Lord Leicester Library, Ms. Halkham 514.

De los numerosos ejemplos certificados hemos elegido el f. 19-r que ilustra "Infierno", Canto XIII, 10-15:

Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno,
che cacciar delle Strofade i Troiani
12 con tristo annunzio di futuro danno.
Ali hanno, e colli e visi umani,
piè con artigli, e pennuto il gran ventre;
15 fanno lamenti in sui li alberi strani.

La solución plástica es rudimentaria. Se da como una sucesión de elementos en el tiempo —ya que no en el espacio—, recortados contra un fondo indefinido, con color neutro. El dibujo es decidido, logrado por medio de una línea que determina las formas. El color desvirtúa de alguna manera la fuerza de los trazos, conformando masas de tonalidades agrisadas, descompensadas entre sí.

10) Miniatura paduana del siglo XIV. Padua, Biblioteca del Seminario, Ms. 67.

La característica principal de este manuscrito consiste en no ilustrar versos determinados, sino sintetizar en una sola imagen el contenido de un canto. Es el caso del folio 52-v, al que se refiere el "Infierno", XVII.

Vemos reunidos a tres personajes infernales sentados, portando —colgados de sus cuellos— los emblemas de sus casas. Hacen mofa de Dante y Virgilio, que aparecen en un momento posterior del canto, cuando Gerione los eleva por los aires para trasladarlos al círculo siguiente. La obra no presenta relieve particular y se enmarca dentro de los lineamientos comunes a su época. Utiliza fondos de oro, colores esmaltados, personajes incorpóreos, cuyos mantos se pliegan en ritmos lineales y planos de raíz bizantina. Las arquitecturas se extienden planas, a manera de telón, con sentido fundamentalmente decorativo.

11) Miniatura del siglo XIV. Módena, Biblioteca Estense, Ms. a R. 48, f. 28-v.

Ilustra el "Infierno", XXI, 1-3:

Così di ponte in ponte, altro parlando
che la mia comedia cantar non cura,
3 venimmo e tenevamo il colmo,...

Se trata casi de un boceto, una solución esquemática que muestra las respuestas tradicionales al tema.

12) Miniatura giottesca del siglo XIV. Venecia, Bibl. Nacional Marciana, Ms. 276, Cl. IX.

En general, vemos una serie de personajes colocados rítmicamente en sucesión, inmóviles y sin diferenciación. Sólo presentados, se dividen en dos grupos fundamentales: los poetas coloridos y las almas translúcidas, determinadas por un simple trazo de ocre.

Es particularmente notable el folio 22-r, cuyas dos ilustraciones se

refieren al "Infierno", XXX, 4-6 y 10-12, que relatan el momento en que Ino fue atacada por Atamante, quien al enloquecer, y viendo avanzar a su mujer con sus hijos, toma a uno de ellos, destrozándolo contra una roca, por lo que la mujer se lanza al mar con su otro hijo en brazos. Este momento dramático y de tan concentrada acción es desarrollado por el artista de una manera sintética, primitiva, pero de gran fuerza expresiva, a través de diagonales que sin resolverse crean fuertes tensiones.

Las almas siempre son tratadas como seres ingrátidos, como entidades de distinto orden que se destacan sobre fondos de suaves tonalidades neutras.

13) Miniatura napolitana c. 1360. Londres, British Museum, Ms. Add. 19.587, f. 49-r, f. 51-r.

Observamos la tradicional jerarquización o diferenciación de los Poetas, respecto de las almas por diferencia de color y de tamaño, lo que determina categoría en beneficio de los Poetas, quienes ocupan toda la altura del friso, mientras los condenados son pequeños seres que miran hacia arriba para dirigirse a sus interlocutores. El relato se desarrolla como una secuencia, apareciendo varias veces los mismos personajes. Esto crea una cadencia rítmica entre unos y otros a manera de diálogo, trabándose con la estructura del poema. Esta indiferencia del ilustrador por la racionalidad de la imagen entendida como una unidad espacio-temporal es todavía medieval.

Son interesantes las ilustraciones del encuentro de Dante con Geri del Bello y de Dante y Virgilio en el décimo círculo.

14) Miniatura florentina de la segunda mitad del siglo XIV. París, Biblioteca Nacional, Ms. It. 74-7256.

Una de las ediciones más ricas en número y calidad que hemos podido apreciar. Se hace prácticamente imposible poder seleccionar una miniatura como la más representativa, ya que se trata de una obra de altísima calidad artística.

En el f. 68-r ("Infierno", XXIII, 110-111) :

ma più non dissi, ch'all'occhio mi corse
111 in terra con tre pali.

Estrictamente la obra pictórica se corresponde con los versos citados. Se trata de un momento de fuerza, concentración, dramaticidad y síntesis que se refleja en la línea y el color utilizados con la más sobria economía de recursos, aproximándose esta obra a soluciones plásticas expresionistas de principios del siglo XX.

La dominante fría y baja de las tonalidades concuerda con el sentido profundamente dramático del verso. El tema es sobriamente plasmado por las masas de los frailes: "O frati..." del verso 109, cuyos pliegues envuelven la figura del torturado, en un planteo formal que ha evitado el melodrama. "Durante el siglo siguiente esta modalidad va siendo sustituida por otra estética, más volumétrica y constructiva derivada de la visión de las obras murales de los pintores florentinos. Coppo di Marcovaldo y Cimabue ejercen profunda influencia sobre los miniaturistas."

"Ya en pleno Trecentos, Giotto y su escuela serán los que marcarán las pautas del gusto en Florencia, y será sobre todo Pacino di Buonaguida, el iluminador que con más felicidad trasladará a la miniatura, el amplio

sentido de la composición y del volumen en el espacio, propio de los giotescos" (Pirani, Emma: *La miniatura gótica*, Fabbri, Milano, 1966).

El conjunto se acerca al estilo de Orcagna por su fuerza expresiva, dramatismo y amplitud de las formas.

15) Miniatura del siglo XIV-XV. Roma, Bibl. Vaticano, Lat. 4776.

Obra profusamente ilustrada, de estilo abocetado rápido, que muestra a un artista hábil, con conocimiento de su oficio, componiendo con volúmenes, hecho que lo vincula con el siglo XV. Domina la ubicación de las masas en el espacio; pero su color carece de la riqueza y luminosidad de otras obras del momento, creando una obra sin relieves singulares.

16) Miniatura de fines del siglo XIV. París, Biblioteca Nacional, Ms. It. 78, f. 14v y f. 38-r.

Dos iniciales de brillante colorido y rico fileteado, que encierran escenas de "Infierno". Canto VII, 15-18 y 25-27 respectivamente.

En ambos casos se destaca la simplificación de los elementos para conseguir una mejor comprensión del momento del texto a que se refieren, unido a un rico colorido, no habiéndose vacilado en colocar colores complementarios yuxtapuestos con la consiguiente exaltación de las masas de los mismos, logrando una vivacidad que se mantiene dentro de límites armónicos.

17) Miniatura de fin del siglo XIV. Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 23-2, f. 76 1v. Ilustra el "Infierno", XI, 79-83:

Non ti rimembra di quelle parole
con la quai la tua *Etica* pertratta

.....

La referencia a la *Etica* de Aristóteles, aparece nuevamente, esta vez en una obra de jerarquía fuera de lo común. El planteo formal se logra a través de planos chatos, sin volúmenes individuales, lográndose efecto perséptico por superposición de planos, sin la presencia de volúmenes propios, combinándose recursos de perspectiva por registros superpuestos, con el sistema de perspectiva lineal euclidiana.

Las figuras-siluetas, en sutiles matices armónicos y fino dibujo, junto con movimiento, ritmo y composición de masas y color de calidad pocas veces comprobada en su momento, tienen un acento oriental. "La modalidad sienesa, de elegantes figuras arqueadas y fino grafismo en arabesco, va a superponerse sobre las soluciones más típicamente florentinas" (Pirani, E.: *op. cit.*).

18) Miniatura florentina del siglo XIV-XV. Florencia, Biblioteca Nacional, Ms. Palat. 313, f. 59-r.

Dos episodios de "Infierno", Canto XXV, de gran simplicidad formal. Se ha empleado un canon casi románico en las figuras, de colorido abocetado. Colores complementarios. Sectorización de las escenas.

19) Miniatura florentina tardo-gótica de fines del siglo XIV. "Incipit" del "Purgatorio". Florencia, Bibl. Laurenziana. Ms., Tempo I, f. 32-r.

Esta miniatura presenta cuatro cuadros en cada uno de los cuales aparece la ilustración de una escena del canto I del *Purgatorio*. El iluminador ha resuelto la obra dentro de la tésitura general de las miniaturas góticas. Sobre fondos dorados y tintas planas se recortan las siluetas de los personajes en colores altos y luminosos. "Ya en el tardo gótico, un gran refinamiento compositivo, formal y principalmente lumínico aparecerá

como reflejo de la obra de Lorenzo Mónaco. Él mismo miniaturista, usa un color refinado, poético, unido a un sentido trascendente de las formas” (Pirani, E.: *op. cit.*)

20) Miniatura probablemente florentina de mitad del siglo XIV. Londres, British Museum, Ms. Eg. 943.

Ilustra el “Purgatorio” canto VIII, 25-27, en el folio 76-r; y “Purgatorio” VIII, 103-105 en el folio 77-r.

Obra de carácter primitivo y encanto “naïf”, cuyo principal valor consiste en su distribución compositiva de escenas bipartitas: una, reservada a los Poetas que se destacan netos sobre un fondo texturado geoméricamente de raíz bizantina, y otra sección de fondo azul de ultramar que se reserva a las almas del Purgatorio y los ángeles que descienden verticalmente. El canon empleado lleva a la jerarquización de la cabeza en detrimento del cuerpo. Hay equilibrio en la composición, que busca claridad en la lectura, conseguida por medio de síntesis formal y color exaltado en la alternancia de fríos y cálidos, en tintas planas saturadas.

22) Códice de escuela florentina del siglo XIV. Roma, Biblioteca Corsiniana, Ms. 44, G. 3, F. 63-r.

“Incipit” del Paraíso.

La escena está dividida por la figura de Beatriz que actúa como eje de simetría entre dos escenas antitéticas: la que corresponde a la presencia del Dante, que se recorta sobre el cielo azul, rodeado de árboles, y aquella que se reserva al ámbito celeste, en este caso paradójicamente representado por una gran “mandorla” roja, con la figura del Salvador, y una serie de serafines de alas carmín que la rodean enmarcándola.

22) Miniatura probablemente toscana de final del siglo XIV. Florencia, Biblioteca Laurenziana, Ms. Med. Palat. 74, f. 52-r.

Los tres ejemplos comprobados de esta miniatura muestran una particular composición que se organiza alrededor de un hemicírculo, enmarcado por ángeles que a manera de zócalo, soportan en un registro superior, los personajes de Beatriz y Dante y un grupo de santos. En el eje, el cielo de la Luna en cuarto creciente y un arco de estrellas rojas. Es atípico el tratamiento del color acuarelado, traslúcido en verdes y ocre, exclusivamente en tonalidades secas y armónicas y que mediante un tratamiento abocetado y ligero consigue adaptarse al espíritu del texto.

SIGLO XV

23) Miniatura florentina tardo-gótica de la primera mitad del siglo XV. Firenze, Bibl. Nacional, Ms. B. R. 215, f. 3-v.

Ilustración del “Infierno”, XXXIV, 121-126.

Esquema del ordenamiento escatológico del mundo y situación geográfica del Infierno, con el Demonio en el epicentro.

24) Miniatura lombarda. Primera mitad del siglo XV. París, Bibl. Nacional, Ms. It. 2017.

Interesante colección de ilustraciones de la *Commedia* de gran calidad artística. Principalmente los f. 199-r, que se refieren al “Infierno” XVII, 91, y la del f. 191 ilustrando la salida del séptimo círculo.

Se ha prescindido de todo tratamiento perséptico, pero, en el bidimensionalismo que caracteriza la obra es interesante el tratamiento por

zonas texturadas que localiza los diversos sectores de la escena: las zonas infernales, las fluviales o los círculos de piedra, arcos, cercos, etc., son presentados como esquematizaciones geométricas, con gran fuerza de abstracción sobre las que se recortan los personajes, y las almas condenadas, en dominantes de sepia siguiendo siempre la tradición de despersonalizarlos por la falta de color. Esto, contrapuesto al brillante colorido de las figuras de Dante y Virgilio. Dante aparece siempre envuelto en ropajes azules, con gorro y calzado rojo, mientras Virgilio es representado como un viejo de larga barba partida. Usa un ropaje de gran categoría —el ropaje real— con manto púrpura, cuello y forro de armiño, detalle de pieles que también aparece en el gorro. Esto implica por parte del ilustrador una voluntad de máxima jerarquización del poeta clásico, al asimilarlo con la figura del monarca.

Otro rasgo notable es el individualismo de los rostros de los personajes, que demuestra una actitud nueva respecto de la gótica y que se entronca con la tradición romano-clásica.

25) Miniatura florentina tardo-gótica de principios del siglo XV. Milán, Bibl. Trivulziana. Ms. 2263, f. 31-d.
Ilustra el "Infierno", X. 73-75.

Solución tradicional, sin particular mérito artístico.

26) Miniatura lombarda de la primera mitad del siglo XV. Imola, Biblioteca Comunal, Ms. 32.

Encontramos una gran semejanza estilística con el manuscrito: París, Bibl. Nacional, Ms. It. 2017. La afirmación de hallarnos frente a obras de un mismo artista sólo se podría hacer mediante el estudio estilístico de los originales.

27) Miniatura del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana, Ms. Plut. 40, 1, f. 38-r.

Comentario del "Infierno", XII. 127-132.

Dibujo abocetado, color transparente. Carece de valores peculiares.

28) Miniatura de principios del siglo XV. Madrid, Bibl. Nac., Vit. 23-5.
Los pocos ejemplos registrados corresponden a los comentarios de "Infierno", XIV, 61-62, 68-69 en los fs. 25 r y 27 r, respectivamente.

La característica principal consiste en su peculiar colorido sepia, con figuras con volumen y perspectiva de gran fuerza dinámica, lo que establece su relación con el siglo XV florentino.

Sin embargo, la representación del sitio de Tebas corresponde a la visión plástica medieval. Así la escala de los sitiados está en relación con una voluntad de claridad en el relato y no con la proporción muralla-hombre.

29) Miniatura del siglo XV. Roma, Biblioteca Vaticana, Ms. Ott. Lat. 2863.

Es curiosa la visión de la antigua Florencia. Domina el esquematismo, sin referirse a una realidad concreta. Plantea un Arno verde, cruzando en diagonal, que separa las dos zonas de Florencia, frente a una de las cuales se ha esquematizado una muralla.

La perspectiva está lograda por altura, en planos encabalgados. No existe perspectiva de color, aunque se aprecian sombras proyectadas que no llegan a independizar volúmenes.

30) Miniatura de escuela desconocida del siglo XV. Milán, Biblioteca Trivulziana, Ms. 1083, f. 19-r.

Ilustración del Infierno, Canto XXII, 149-151.

- 31) Miniatura ferraresa a. 1474-1482. Roma, Biblioteca Vaticana, Ms. Urb. Lat. 3 5.

Se trata tal vez de la más valiosa edición de la "Commedia", desde el punto de vista de sus miniaturas. Son numerosos los ejemplos que hemos encontrado dada la cantidad de escenas ilustradas y la calidad de este manuscrito.

Analizando la ilustración del "Infierno". Canto VII, 25-27.

El concepto con que está realizada, es el concepto totalizador de la escena en una sola visión. Se ha aplicado el uso erudito de la perspectiva matemática. Los objetos se pierden en el espacio hacia un horizonte lejísimo; los diversos planos de penetración están dados sucesivamente por masas centrales de condenados que arrastran enormes piedras, sucesivos planos de esas piedras, los Poetas y masas de montañas que se recortan a los costados, abriéndose hacia el centro para permitir una mejor penetración perspectiva de la visión planteada a manera de "vedutta". El mismo movimiento en profundidad que determinan las masas, están conseguidos por el tratamiento del color, que está planificado como un elemento al servicio de la gradación espacial. Hay un consciente y sabio uso de la perspectiva aérea. Las figuras de Virgilio y Dante corresponden a las tradicionales. Virgilio aparece cubierto con un manto de púrpura y armiño, mientras Dante como es habitual viste de azul. Usan la "robe longue" de los dignatarios, los soberanos o de los viejos que en el siglo XV y aun en el XVI no querían renunciar al traje antiguo que había sido lentamente desplazado por el traje corto desde mediados del S. XIV. Las figuras de los condenados son pequeñas, magras, acentuando la expresividad del esfuerzo necesario para mover los grandes pesos de su castigo.

- 32) Miniatura florentina del siglo XV. Florencia, Biblioteca Laurenziana, Ms. Plut. 40, 3. f. 83-r.

"Incipit" del Purgatorio.

La estética de Giotto influyó esta obra.

- 23) "Incipit" del Purgatorio miniado en un incunable publicado en Mantua, 1472. Manchester. John Rylands Library.

- 34) Miniatura tardo-gótica lombarda del siglo XV. Florencia, Biblioteca Nacional, Ms. Br. 39. (II. I. 29; Cl. VII, 1232), F. 192-v.

Figuración de Dante y Virgilio a la entrada del Purgatorio.

- 36) Miniatura de Giovanni de Paolo, del siglo XV. Londres, British Museum, Ms. Yates Thompson 36, f. 130-r y otros.

Numerosos ejemplos de gran calidad donde se puede establecer relación con producciones flamencas al observar el interés particular con que se detiene el artista, en las características de las diferentes especies de animales y vegetales. La composición se organiza con horizontes bajos, amplios cielos que degradan su color hacia la lejanía. De carácter claramente surrealista, muestra formas ingravidas que soportadas por diagonales, sintetizan en una manifestación onírica el vuelo de los personajes paradisiacos. El color brillante, luminoso, emplea azules y oro vibrantes, así como carnaciones sutiles. Predominan los grandes espacios en los que se sumergen pequeños personajes, aludiendo así a la infinitud espacial.

- 36) Miniatura de escuela francesa de comienzos del siglo XV. París, Biblioteca Nacional, M.N. A.F. 4530, f. 47-v.

Cada escena está enmarcada por elementos arquitectónicos abriéndose una "vista" en profundidad. Abajo se encuentra una filacteria en la que se leen las terzianas dantescas a las que alude la escena superior de esta versión francesa de la "Commedia".

Influencia francesa es apreciable en el color brillante y la presencia de oro utilizado como efecto lumínico. Lo mismo que el detalle de arquitecturas y en general cierto carácter áulico captable en la distribución y organización de los personajes.

La "Commedia" de Botticelli

En 1481 se publica el *Commentario di Cristophoro Landino, Fiorentino, a la Commedia di Dante Alighieri*, acompañada de ilustraciones del "Infierno", según dibujos de Botticelli.

Según Vasari esta ilustración comenzó luego del viaje que hiciera Botticelli a Roma, en ocasión de su trabajo en la Capilla Sixtina en 1482. Dice Vasari: "... e figurò lo Inferno e lo mise in stampa", probablemente con incisiones de Baccio Baldini. Estas son las obras incorporadas en la edición de Landino, aparecida en 1481. Si estos datos de Vasari fueran seguros, la influencia de su contacto con artistas romanos no habría sido extraña a la resolución formal de la obra. Por otra parte, Vasari afirma que la labor de ilustrar el texto dantesco "consumò di molto tempo".

En el Anónimo Gaddiano se hace otra referencia a esta obra: "dipinse e storiò un Dante in cartapecora a Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, il che fu cosa meravigliosa".

Cada uno de dichos pergaminos miden entre 32,7-34 por 37-47,4. Están diagramados de manera que cada texto escrito en el anverso de la hoja anterior, enfrenta el dibujo respectivo de la página siguiente. La caligrafía de los textos es excelente. Los dibujos han sido realizados originalmente a punta de plata y plomo, presentando correcciones a pluma. El croquis es visible en algunos trabajos, así como otros se encuentran inconclusos. Las ilustraciones que han llegado hasta nosotros son: el plano del "Infierno", la ilustración del canto I y la de los cantos IX al XVI, en el Vaticano; las ilustraciones de los cantos VIII y del XVII al XXXIV (al que se le dedicaron dos pergaminos) del "Infierno". Del "Purgatorio" se conservan treinta y cuatro y del "Paraíso" treinta y una (faltan los cantos XXX y XXXIII de los que sólo quedan las hojas en blanco) en Berlín (Este y Oeste).

La crítica actual atribuye la ejecución de esta obra al lapso que va entre 1490 y 96, para ser interrumpidos por la fuga de Lorenzo de Pierfrancesco.

Lo que va a resultar más importante para la inspiración de Botticelli en relación a la ilustración de este texto, no será la sucesión de hechos políticos solamente, sino el pensamiento integral de Dante. El espíritu del "stil novo" se halla presente en la concepción estética de Botticelli, en tanto es fundamental en la concepción botticelliana la teoría neoplatónica del amor que en el Cuatrocientos va a volverse hacia el "dolce stil novo" reelaborando muchos elementos que le eran propios. El lenguaje del amor entendido como idioma cerrado, para iniciados, coincidirá con el principio hermético típico de la filosofía neo-platónica.

¿Cuál es el concepto de arte para Botticelli? “El arte se opone a la acción, es la eternidad frente a la contingencia. El infinito del no-tiempo y del no-espacio.” Este pensamiento de Argan se halla claramente expresado en la concepción de cielo o de eternidad que vemos plasmada en las figuraciones que corresponden al “Paraíso”, tal vez la mejor o más lograda parte de la ilustración dantesca.

El pensamiento del hombre renacentista había buscado integrar las formas en un espacio lógico que se adhería al concepto filosófico de una realidad objetiva y objetivable, realidad que era obra de Dios, su reflejo y por tanto cognoscible en sí misma. La concepción neoplatónica que sostiene Botticelli y su círculo lleva a concebir el espacio como un espacio mítico en donde las cosas no son en sí, porque no tienen una existencia propia, sino que son ideales, ideas, abstracciones a las que se puede apuntar. El arte será el develador de la verdad, verdad que es una abstracción. El espacio en que aparecen esas abstracciones, no es un espacio lógico sino mítico. Es un no-espacio y esas formas no aludirán a objetos concretos. La mujer de Botticelli no es una observación de la realidad, sino es la sublimación de la transfiguración del ideal de belleza femenina. Esas formas son la negación de la forma misma, son incorpóreas. El dibujo es su límite en tanto determina la idea, no es concreción de objeto. La línea será un puro trazo que en ritmos circulares y arabescos se envuelve y desenvuelve, crea un ritmo, una tensión en sí que concreta la indefinición del todo, para mejor expresar esa pura abstracción.

El fin de la obra de Botticelli es la belleza, entendida como concepto puro. La belleza transfigurada. La verdad. El acceso a la trascendencia.

Tampoco hay una búsqueda de tiempo. La concepción renacentista busca fijar el tiempo en que se daban los objetos en el espacio. Botticelli fija sus formas —ideas fuera del tiempo—, para proyectarlas en la eternidad.

El concepto se transforma en ideal religioso llevando su búsqueda hasta mitificarlo, con connotaciones mágicas y astrológicas.

Este modo de figuración marcará la crisis de los sistemas de representación plástica concretados a principios del siglo XV. “Es la crisis de la concepción del espacio y de la perspectiva —según Argan— aquella de la forma en tanto conocimiento o representación de la naturaleza, la crisis de la historia considerada como una figuración dramática de las acciones humanas, la del carácter moral y religioso del arte.”

Botticelli vio en el arte el “momento práctico” de un ideal estético nuevo, que rompía con las aspiraciones renacentistas. Esto justificaría su regreso a algunas prácticas medievales del gótico tardío, tales como la apreciación simultánea de un mismo personaje en una escena, con la consiguiente ruptura del espacio y tiempo lógicos. Con todo, su obra está totalmente alejada del tomismo que concebía el mundo como signo sensible del creador en su perfección.

La búsqueda religiosa de Botticelli es innegable como presencia constante en su obra, pero esta religiosidad tendrá un peculiar carácter indeterminado y “laico”. “Para él las grandes figuras de la antigüedad se transforman en símbolos, (...) y a su vez los aspectos de la naturaleza pierden toda verdad y se convierten en imágenes, alusiones valederas sola-

mente con su belleza". Esto que afirma Argan se hace evidente cuando comprobamos el fracaso de Botticelli para la ilustración del "Infierno". Las imágenes infernales no buscan una belleza de la fealdad. Estamos muy lejos del momento histórico en que habrá una categoría estética de "lo feo".

El pintor no consigue concretar las imágenes de la no-virtud, del no-valor. De alguna manera el infierno debe ser pura objetivación del Mal, pura negación de verdad y esa negación le impide a Botticelli acceder a las soluciones que serán las grandes respuestas de los artistas románticos posteriores a Kant.

El infierno botticelliano carece de carga dramática. Las torturas se desenvuelven en amplias componentes en las que no se jerarquizan los elementos determinantes de los significados. Botticelli no es un pintor de masas. Las composiciones se oscurecen a causa de las reiteraciones que buscaron reforzar la expresión por medio de la repetición. Los seres anónimos (siempre ha evitado la representación del encuentro singular), se retuercen sin angustia, en actitudes plásticas cercanas a la danza. Sus gigantes son plácidos atletas que posan serenamente, mientras un Satanás que tiene mucho de los velludos "hommes sauvages" de las mascaradas medievales, muestra una cara donde predomina el carácter decorativo de los ritmos lineales sin conseguir infundir temor o repulsión.

Botticelli es el artista que se concreta plásticamente como pintor de la eternidad, de la luz, de la belleza, del ideal femenino, de la imagen del Poeta entendida como concepto puro. Las almas sublimadas en llamas, concretadas en ritmos de líneas que se perciben con claridad, que no tienen en sí más que un papel intermediario, van a crear una respuesta total al "poema".

Se crea un cuadro con movimiento interior, donde no está presente el movimiento en el sentido de tiempo, de desarrollo en un espacio concreto, sino un "en sí".

La perspectiva no es rechazada por Botticelli en tanto medio, pero no es un fin como lo es para Uccello en el "Milagro de la Hostia". La utiliza para la construcción y como recurso para aislar la imagen en su espacio abstracto. Asombra en un artista de su siglo la despreocupación con que plantea diversos puntos de fuga, perspectivas invertidas, planos rebatidos, sin cuidar la formación geométrica de los volúmenes según las reglas euclidianas, en momentos en que se hace alarde de virtuosismo perspéctico. ¿Será necesario valorar esta actitud como otro rasgo arcaizante de la plástica de Botticelli?

Para Argan, entre el espacio y el objeto de la plástica boticelliana no existe vínculo lógico, sin que esto implique conrtadición. "Ni espacio, ni objeto poseen una verdadera substancia, ni una realidad cierta: no son sino imágenes, nombres, palabras, pero sin valor y las formas son una suerte de equivalente visual de la palabra, he aquí que la pintura no es más una manera de conocimiento, sino es, aun en su estructura, lo más parecido a la poesía."

El ritmo de la línea, carácter distintivo de la obra de Botticelli, destaca las formas privadas de su sustancia corporal componiendo puras imágenes bellas. La belleza que Marsilio Ficino llamó "aliquid incorporeum". Es la línea de la pura captación de la gracia, del ritmo que cerrándose sobre sí mismo crea las formas que se mantienen aéreas, translúcidas, por

la compensación de los ritmos que surgen de las figuras y sus opuestos, concretados en los velos que las envuelven. Es ese movimineto que las eleva y aísla, y mueve los vestidos, anudando los cabellos en gruesos manojos. Todo es afirmación y negación.

Los vientos que mueven las vestiduras se convierten en un recurso importante como factor dinámico en la composición. A la vez muestran los cuerpos adhiriéndoles las telas flotantes.

Botticelli es "el pintor de la poesía lírica" que se opone a la pintura del conocimiento. Es la pintura de lo Bello, del concepto y la abstracción; mito y magia. La forma es universal, rehuye todo sentido de particularismo. Polivalentes e intercambiables, la "Primavera" es "Flora", es "Gracia" y es Beatriz. Todas cargadas de sentidos alegóricos, válidos en su conceptualización profunda para el iniciado del círculo mediceo.

La luz en Botticelli es un problema fundamental. Aparece como un símbolo más; contribuye a la materialización de las formas desmaterializándolas al mismo tiempo. Construyéndolas, aniquilándolas, atravesándolas, las despoja de peso.

La concepción estética de Botticelli se materializa en sus ilustraciones para el "Paraíso". Allí, la concepción dantesca de cielos circulares presididos por astros, parece un eco de la filosofía neo-platónica, la que se coloca bajo el signo de Mercurio, dios de las transmutaciones, las alegorías y los enigmas. (A. Chastel: "Marsile Ficin et l'art", Genève-Lille, 1954).

El texto del poema aísla los personajes en un espacio infinito que concuerda exactamente con la concepción del pintor. Sus figuras etéreas, ingravidas y aisladas flotan en el fantástico vacío de la trascendencia, encendido por el fuego de las almas que arden en el amor de Dios. Esa aspiración de unidad lo lleva a evitar la representación de individuos particularizados. Los momentos elegidos para la ilustración paradisiaca son los más dificultosos de plasmar plásticamente, aquellos de pura abstracción de ideas.

- Fig. 1. — "Commedia". Miniatura florentina. Siglo XIV. París. Bibl. Nacional. Ms. 74 [7256], f. 68 r. (Infierno XXIII, 110-111).
- Fig. 2. — "Commedia". Miniatura florentina. Siglo XIV. Florencia. Bibl. Nacional. Ms. Palat. 313, f. 77 r. (Infierno XXXII, 125-126).
- Fig. 3. — "Commedia". Miniatura ferraresa. Año 1474-82. Roma. Bibl. Vaticana. Ms. Urb. Lat. 365, f. 49 r. (Infierno XIX, 49-51).
- Fig. 4. — "Commedia". Miniatura lombarda. Primera mitad del siglo XV. Imola. Bibl. Comunale. Ms. 32, f. 6 v. (Infierno VIII, 73-75).
- Fig. 5. — "Commedia". Miniatura lombarda. Primera mitad del siglo XV. París. Bibl. Nacional. Ms. It 2017, f. 204 r. (Infierno XVII, 97-99).
- Fig. 6. — "Commedia". Min. de Giovanni di Paolo. Siglo XV. Londres. British Museum. Ms. Yates Thompson 36, f. 132 r. (Paraíso II, 37-39, 79-81).
- Fig. 7. — "Commedia". Miniatura lombarda. Primera mitad del siglo XV. París. Bibl. Nacional. Ms. It. 2017, f. 204 r. (Infierno XVII, 97-99).
- Fig. 8. — "Commedia" de Sandro Botticelli (Infierno XXXI, 12-18, 31-39, 134-135).
- Fig. 9. — "Commedia" de Sandro Botticelli. (Purgatorio II, 28-29, 49-50, 76-77).
- Fig. 10. — "Commedia" de Sandro Botticelli. (Paraíso II, 22, 29-30, 118-120).

BIBLIOGRAFIA

- ADDIGTON SYMONDS, JOHN, *El renacimiento en Italia*. Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
- ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Commedia*. F.lli. Fabbri. Milán. 1963.

- ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Commedia*, trad. al castellano. Montaner y Simon Ed. Barcelona. 1871.
- ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Commedia*, trad. esperanto. Ed. Siei Milano. 1963. (Ilustr. de Sandro Botticelli).
- ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Commedia*. Unione Tipografica Editrice. Torino. 1891.
- ALIGHIERI, DANTE, *The New Life*, translated by Dante G. Rossetti Zrentanos London.
- ALIGHIERI, DANTE, *The New Life*, translated by Dante G. Rossetti Brentanos London.
- ARGAN, GIAN CARLO, *Botticelli*. Skira. Geneve. 1957.
- BENEZIT, ERNESTO, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Librairie Gründ. 1950.
- BIGNAMI, ERNESTO, *La Divina Commedia*. Ed. Bignami. Milano. 1971.
- BO, CARLO, *Botticelli*. Rizzoli Ed. Milano. 1967.
- BOUCHER, FRANÇOIS, *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*. Flammarion. France. 1965.
- FIGINO, MARSILIO, *Sopra lo Amore ovvero Convito di Platone*. Carabba Ed. Firenze. 1914.
- FOCILLON, HENRI, *Le Moyen Age gothique*. Lib. Colin. France. 1965.
- FRANCASTEL, PIERRE, *Sociología del Arte*. Emecé. Bs. As. 1972.
- GILLET, LOUIS, Dante. Editorial Cronos. Bs. As. 1946.
- GRIME, ERNEST G., *La peinture médiévale en Europe*. Payot. Zurich.
- HAUSER, ARNOLD, *Historia social de la Literatura y el Arte*. Ed. Guadarrama. Madrid. 1962.
- MÂLE, EMILE, *L'art religieux du XIIIe, siècle en France*. Librairie Armand Colin. 1958.
- MEISS, MAILLARD, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Harper Torchbooks. U.S.A. 1951.
- OTTO, WALTER, *Los dioses de Grecia*. Eudeba. Bs. As. 1973.
- PAPADOANNOU, KOSTAS, *Pintura bizantina y rusa*. Aguilar. Madrid. 1968.
- PIRANI, EMMA, *La miniatura gótica*. Fabbri. Milano. 1966.
- PREVITALI, JUAN, *Giotto*. Flli. Fabbri. Milán, 1964.
- SERCAMBI, JUAN, *Cuentos*. En Menéndez Pidal, R.: "Antología de cuentos". Ed. Labor. Bilbao 1955. Pág. 357.
- VASARI, G.: *Le Vite*. Flli. Fabbri. Milano. 1970.
- VIGORELLI, GIAN CARLO, *Giotto*. Noguer. Barcelona. 1971.
- VON SCHLOSSER, JULIUS, *L'arte de Medioevo*, Ed. Einaudi. Torino. 1961.

GUIOMAR DE URGELI



Figura 1. — *Commedia*. Min. Florentina. Siglo XIV. París. Bibl. Nacion.
Ms. I + 74 [7256] - f. 68 r. *Inferno* XXIII, 110-111.

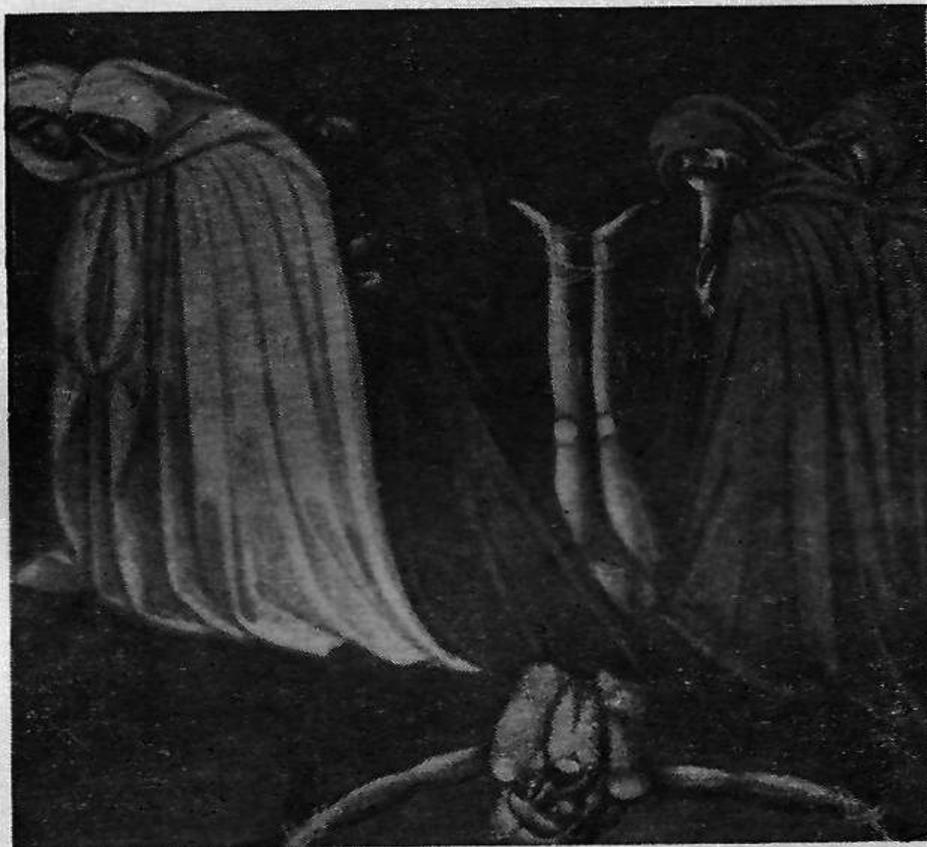


Figura 2. — *Commedia*. Min. Florentina. siglo XIV. París. Bibl. Nación.
Ms. I + 74 [7256] - f. 68 r. *Infierno* XXIII, 110-111.

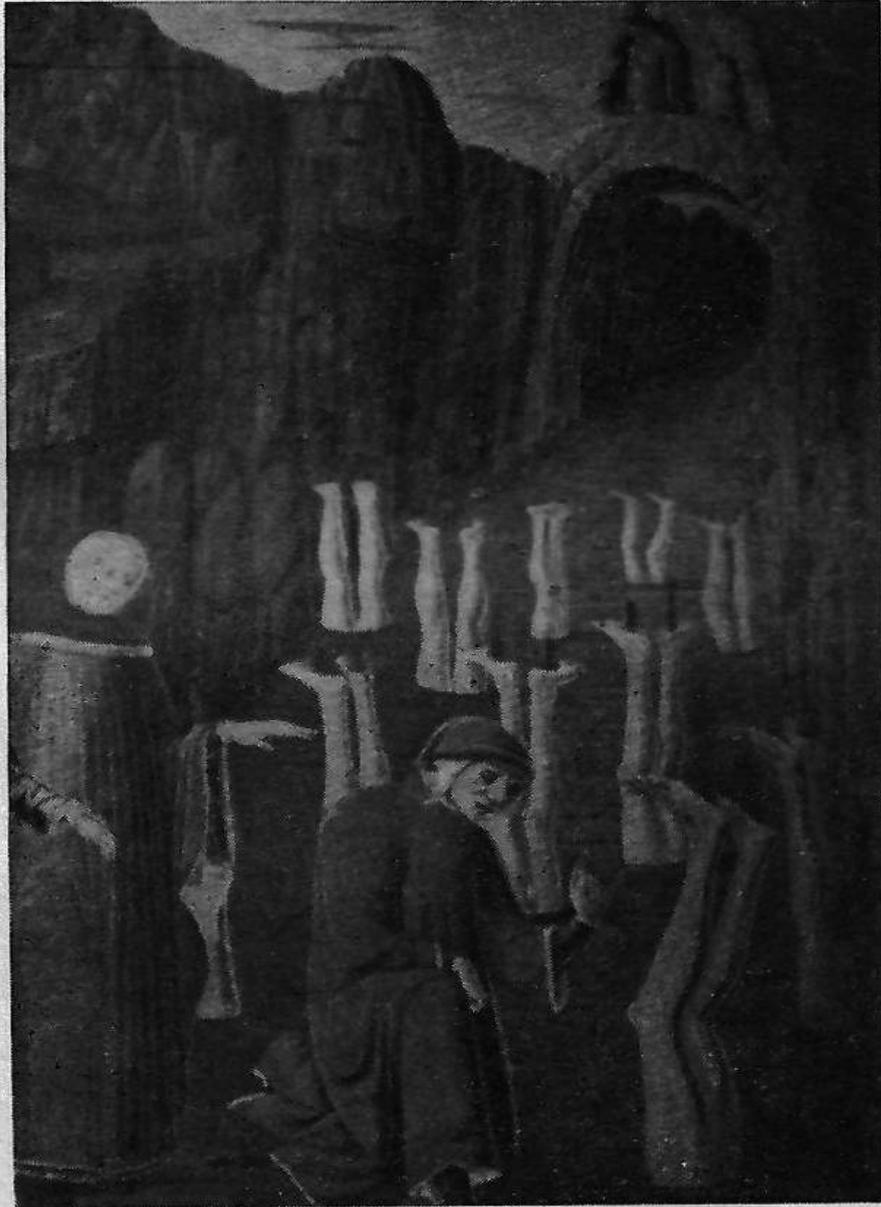


Figura 3. — Inferno XIX, 49-51. Min. Ferraresa. a. 1474-82.
Roma. Bibl. Vaticana. Ms. Urb. Lat. 365. f. 49 r.



Figura 4. — Inferno VIII, 73-75. Min. Lombarda, 1^a ½ Sec. XV.
(Imola. Bibl. Comunale. Ms. 32 - f. 6r.).

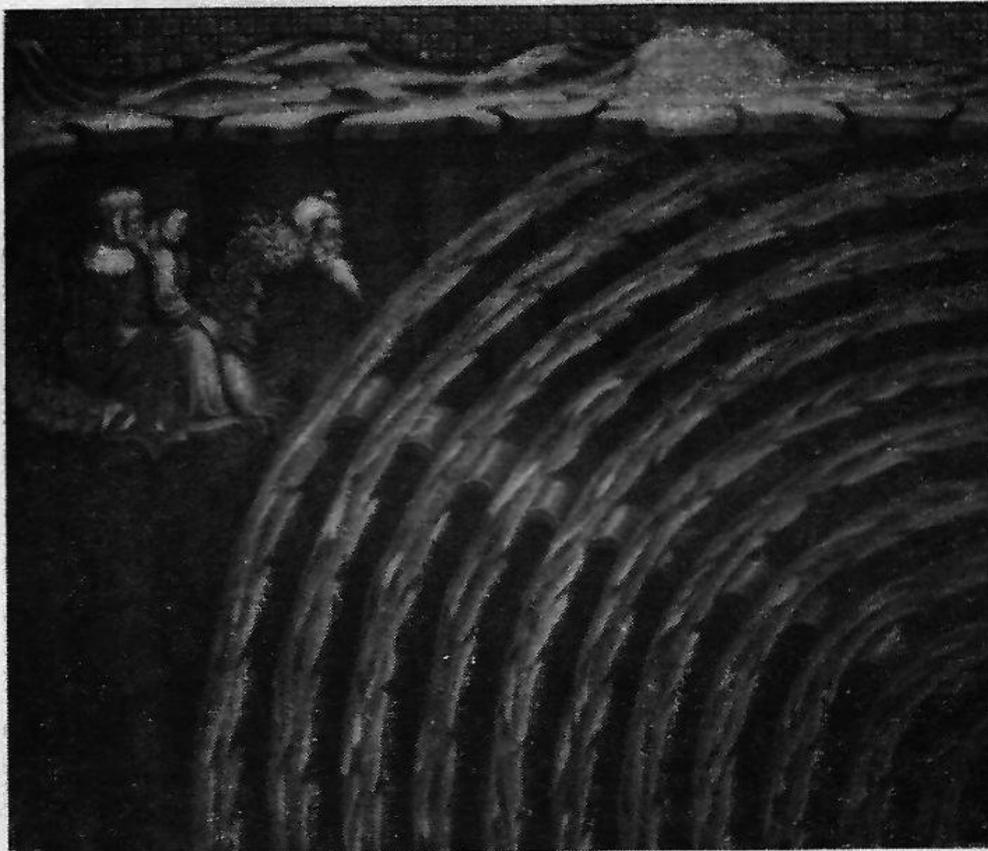


Figura 5. — Inferno XVII, 97-99. Min. Lombarda. Parigi. Bibl. Nac.
Ms. I + 2017, f. 204 r.

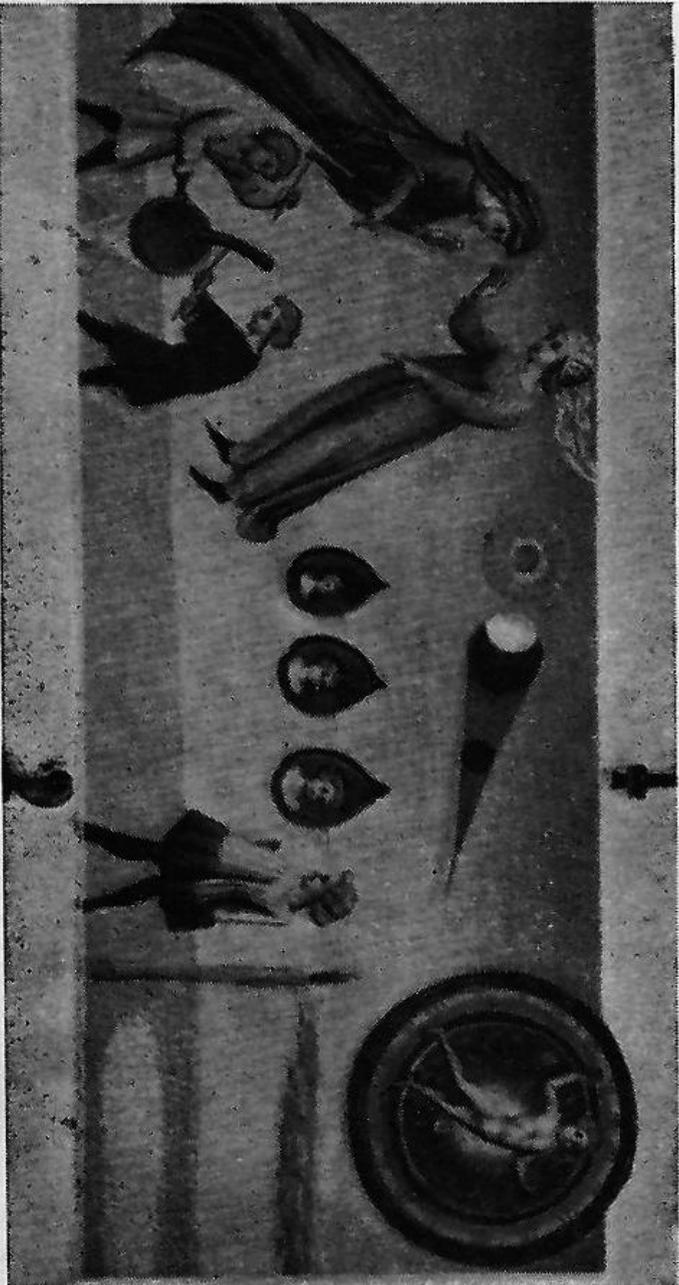


Figura 6. — La "Commedia". Paraiso. Min. de Giovanni di Paolo. Siglo XV.
Londres. British Museum. Ms. Yates Thompson 36 - f. 132r.
Paraiso II, 37-39, 79-81; 97-105; 112-114.

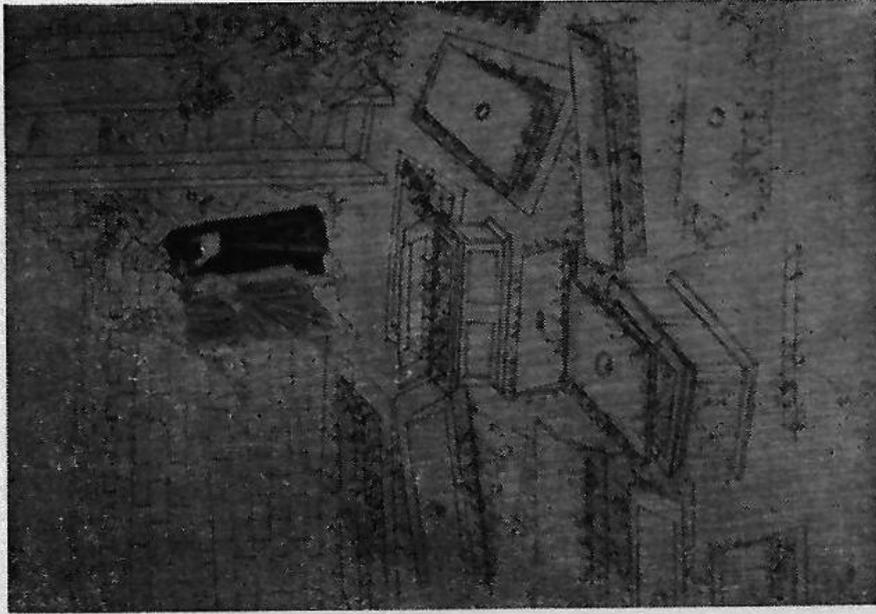


Figura 7. — Botticelli. Inferno. Canto X. 1-3 13-15.



Figura 8. — Botticelli. Inferno. Canto XXXI. 12 - 18 - 31 - 39 - 134-135.



Figura 9. — Botticelli. Purgatorio. Canto II. 28 29 - 49-50 - 76-77 - 112-113.



Figura 10. — Botticelli. Paráiso. Canto II. 22 - 29-30 - 118-120.