

**EL VÍNCULO ENTRE TEXTO E IMAGEN DEL CANTO V
DE LA *COMEDIA* DANTESCA EN EL CÓDICE MINIADO
1102 DE LA BIBLIOTECA ANGELICA DE ROMA:
ANÁLISIS Y ESTUDIO COMPARATIVO**

**THE LINK BETWEEN TEXT AND IMAGE FROM THE *CANTO V* OF THE
DANTESQUE *COMEDIA* IN THE ILLUMINATED MANUSCRIPT 1102
FROM THE *BIBLIOTECA ANGELICA DE ROMA*: ANALYSIS AND
COMPARATIVE STUDY**

Cristina Montoro Verdugo

Doctoranda en la Universidad de Barcelona

cristinamontoroverdugo@gmail.com

Número ORCID: 0000-0003-1656-6722

Recibido: 27 de julio de 2019

Aceptado: 13 de diciembre de 2019

Resumen: Este artículo se centra en el análisis del Canto V del Infierno perteneciente a la *Comedia* dantesca. Tras una breve introducción a la obra y, más concretamente, al referido canto, se realizará el estudio de la ilustración del ms. 1102 de la Biblioteca Angelica de Roma, con el fin de detectar la correspondencia pictórica a los versos dantescos. Este análisis nos permitirá observar de qué manera se plasma visualmente aquello que relata el poema. Más adelante, compararemos dicha miniatura con otras seis pertenecientes a cuatro códices de la misma época, de manera que podamos establecer si esta ilustración se encuentra inmersa en una tradición iconográfica que engloba también otras miniaturas de la época, o si, por el contrario, muestra signos de singularidad. Todo este estudio permitirá comprobar si estos códices miniados pudieron conseguir una mayor densidad semántica de la que podía proponer el texto escrito.

Palabras clave: Dante Alighieri, *Comedia*, Manuscrito miniado, Canto V, Paolo y Francesca.

Abstract: This article focuses on the analysis of the "Canto V del Infierno", which belongs to the *Dantesque Comedy*. After a brief introduction of the poem and, more specifically, of the aforementioned canto, we will study the illustration of the ms. 1102 from the *Angelic Library* of Rome, in order to detect the pictorial correspondence to Dante's verses. This analysis will allow us to observe how is visually reflected what the poem says. Later, we will

compare this miniature with six others belonging to four contemporary codices, so that we can establish if this illustration is immersed in an iconographic tradition that also includes other miniatures or if, on the contrary, it shows signs of uniqueness. This whole will allow us to check if these mined codes were able to achieve a greater semantic density than what the text without them could propose.

Key Words: Dante Alighieri, *Comedia*, Illuminated Manuscript, canto v, Paolo y Francesca.

Presentación

El libro medieval consolida un fecundo y fascinante diálogo [...] entre texto e ilustración. Letra y figura –iniciales historiadas, caligramas y otros muchos y variados motivos decorativos–, escritura e ilustración –miniaturas y grabados– convivirán a lo largo de los siglos en un novedoso soporte que impondrá la página [...] como modelo de lectura y de diseño gráfico e icónico”.¹

En el presente estudio se examina la relación existente entre el texto dantesco y la imagen contenida en el códice miniado 1102 de la Biblioteca Angelica de Roma, datado entre 1351 y 1400. Se trata de un manuscrito de sumo interés por contener una *Comedia dantesca* con miniaturas, seguida de comentarios realizados por Jacopo –hijo de Dante– y por Bosone da Gubbio, además de incluir un fragmento del poema sobre la historia de Alejandro Magno, el *Alexandreis*, compuesto por el escritor y teólogo francés del siglo XII Gautier de Châtillon.

Nos centraremos en la primera parte del citado manuscrito, la cual contiene la *Comedia dantesca*. Concretamente, nos adentraremos en el texto del denominado *Canto V del Infierno*, así como en sus miniaturas, para ver cómo la palabra puede ser transformada en imagen, y de qué manera se lleva a cabo este proceso. Asimismo, realizaremos el estudio de otros cuatro manuscritos miniados contemporáneos, que también ilustran el Canto V. Analizando las correspondencias pictóricas de todos estos documentos trataremos de averiguar si, tanto en el ms. 1102 como en los otros cuatro propuestos, las miniaturas contribuyen de forma decisiva a una mayor comprensión del texto, y si influyen en la propia *Comedia* y, especialmente, en el el Canto V. Por lo tanto, nuestro objetivo será el de comprobar si los cinco manuscritos miniados dantescos estudiados, pudieron conseguir una mayor densidad semántica de la que podía proponer el texto escrito.

Para ello, realizaremos una introducción a la *Comedia* y a su *Infierno* para, posteriormente, analizar en detalle el Canto V. A continuación, examinaremos las particularidades de la miniatura del ms. 1102 y, seguidamente, investigaremos la relación existente entre el Canto V y su representación pictórica en dicho códice. Finalmente, estableceremos una

¹ HARO CORTES, Marta (2016): p. 11.

comparativa visual con otras miniaturas contemporáneas a la *Comedia* de la Biblioteca Angelica de Roma con el objetivo de confrontarlas, establecer diferencias y similitudes entre ellas, y examinar de qué aspectos de la tradición literaria y visual se sirven para realizar sus representaciones. De esta manera, podremos comprobar hasta qué punto la miniatura de este códice está inmersa en una tradición iconográfica que engloba también los otros, o si, por el contrario, muestra cierta singularidad.

Hemos seleccionado este canto por su extraordinaria recepción en la cultura europea y por ser, probablemente, el que explora de forma más exhaustiva y rica los sentimientos y emociones humanas. En especial, la célebre escena en que Dante, pese a encontrarse ante dos pecadores, Paolo y Francesca, desfallece preso de la conmoción al contemplar la vehemencia de su pasión. La inquebrantable unión de sus almas en la eternidad logra dar una idea de la impresión que el miniaturista tuvo que trasladar al terreno iconográfico. Pese al abundante número de códices iluminados, hemos seleccionado estos cuatro por dos importantes motivos: por un lado, por ser todos contemporáneos, y, por otro, porque juntos proporcionan una visión muy variada de las distintas opciones artísticas del Canto V.

La *Comedia* y su Infierno

Definida como el “libro más extraordinario de la cultura literaria europea”,² la *Comedia* es una obra dotada de múltiples e infinitos significados según quien la lea.

“A mitad del camino de la vida, / me hallé perdido en una selva oscura / porque me extravié del buen camino”.³ Con estos versos comienza el primer canto del Infierno y, con ello, de todo el poema. Éste narra la historia del viaje de un hombre, Dante, que, la noche del 7 de abril del año 1300, se pierde en un bosque oscuro. Afortunadamente, es rescatado por el alma de Virgilio, quien, juntamente con Beatrice y San Bernardo, lo conducen y guían a través de los tres reinos del inframundo. Por el camino, el poeta encuentra a centenares de personajes: reales y ficticios, antiguos y contemporáneos, quienes permiten al bardo afrontar asuntos muy variados: temas políticos, sociales, filosóficos, etc. Sin embargo, ninguna de las cuestiones tratadas acaba por adquirir la condición de tema principal.

Solo después de haber recorrido el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, y de haber sido purificado bañándose en los ríos Eunoé y Leteo, Dante devendrá apto y merecedor de conocer la Verdad Absoluta, esto es, a Dios y su gran misericordia, y podrá convertirse en el encargado de transmitir este mensaje a la humanidad entera. Por ello, podemos afirmar que este viaje

² ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 29

³ “Nel mezzo del camin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita” (*Inf.*, i, 1-3). ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 46.

también posee un significado alegórico: el de un camino de purificación moral y religiosa que todo hombre puede –y debe– lograr en esta vida para obtener la salvación eterna. Desde esta perspectiva, los diversos personajes del poema pueden tener un doble significado, literal y alegórico. Dante, por ejemplo, es el poeta florentino autor de la *Vita Nova* (sentido literal) y, a su vez, el representante de toda la humanidad (sentido alegórico).

La extraordinaria novedad de la *Comedia* no es tanto la descripción de los lugares del *Más Allá*, ya propuesta por otros escritores anteriores, sino el hecho de que Dante, más allá de limitarse a describir castigos y premios, incluye personajes que los lectores del momento conocían muy bien. El poeta indica ejemplos –*exempla* en latín– de pecados castigados o virtudes premiadas que tienen como protagonistas a personajes célebres, con el objetivo de causar un mayor impacto en el lector y de que este se familiarice con su lectura. El bardo utiliza algunos *exempla* bien conocidos, y a menudo escandalosos, como medio para dar a conocer y denunciar los males e injusticias de su época. Esto explica por qué elige que ciertos personajes se incluyan entre los condenados, los penitentes o los bendecidos, o entre los ejemplos más conocidos de ese pecado o esa virtud, sin importar si son reales e históricos o literarios e imaginarios.⁴

Para finalizar este apartado, no podemos más que citar a Micó, quien resume a la perfección la esencia de esta obra maestra. A propósito de Dante afirma que: “siguió un camino distinto y escribió un poema que no nos habla del saber, sino del vivir, de la vida mortal y de la vida eterna, a través de una ficción autobiográfica que pretendía alcanzar –y así ha acabado siendo– dimensión ecuménica”.⁵

Canto V: el texto

El quinto episodio del *Infierno* narra cómo Dante baja al círculo segundo y, cómo, según descende, el camino se va estrechando y la pena va aumentando. Una vez allí, se encuentra con Minos –rey de Creta–, encargado de juzgar los pecados y asignar el castigo de cada individuo, indicándolo con el número de roscas de su cola. Éste ve al poeta, quien destaca sobremanera –pues está vivo– y trata de disuadirlo. Afortunadamente, en ese momento aparece Virgilio, maestro y guía de Dante, quien convence a Minos aludiendo al designio divino. Entonces, el bardo empieza a oír un rumor sordo, como de tempestad cuando los vientos agitan las aguas del mar. Se encuentra ante una borrasca y un viento infernales que atormentan las almas, las cuales son golpeadas y arrastradas continuamente de un lado a otro, sin ninguna esperanza de reposo, a sabiendas de que

⁴ Para más información, consultar: *Enciclopedia Treccani*, edición online, disponible en: http://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (Última consulta: 6/12/19).

⁵ ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 23.

restarán atrapadas allí eternamente, por ser los pecadores lujuriosos que han sometido la razón al deseo.

Llegados a este punto podemos ver que la ley del contrapaso, esto es, la relación entre el pecado que cometieron en vida y la situación en la que se encuentran los pecadores en ese momento, es aplicada por analogía: al igual que cayeron en el remolino del deseo y la pasión mientras vivían, tras su muerte se encuentran atrapados en una vorágine de aire y tormenta. Dante se muestra extrañado y pregunta quiénes son las víctimas de ese torbellino, ante lo cual Virgilio responde que allí se encuentran personajes como Semíramis, Dido, Cleopatra, Elena, Aquiles, Paris y Tristán, entre otros. Tras escuchar el listado de todos los lujuriosos del pasado –tanto literarios como históricos– que fueron pecadores carnales y murieron a causa de su amor, Dante se compadece y casi pierde el sentido.

No obstante, logra reponerse cuando ve a dos condenados que llaman su atención, pues se mueven de forma distinta al resto y consiguen permanecer juntos. Virgilio le aconseja que espere y, cuando estén más próximos, les llame para conversar. Así hace el bardo, y estos, movidos por el amor y no por la tempestad, se acercan a los visitantes. En ese momento, aprovechando que el ruido del viento ha cesado, Francesca inicia su conversación. A lo largo de tres tercetos la joven elabora una disertación sobre el amor causante de su pecado y, consecuentemente, de su muerte. De nuevo, Dante muestra debilidad, pues siente una gran melancolía ante unas almas tan dolientes.

Una vez recompuesto, pregunta a Francesca por su historia. Según narra la joven, se encontraba un día leyendo la historia de Lanzarote y Ginebra junto a Paolo –hermano de su marido Gianciotto Malatesta–. Hallándose completamente solos en una sala, el argumento de la obra caló tan hondo en sus corazones que consiguió dominarlos. A la par que leían sobre el beso entre Lanzarote y Ginebra, ellos se besaron y se abandonaron a sus instintos, cayendo en el pecado. Ahora, condenados en el infierno, es tan grande el dolor que sienten que, mientras Francesca habla por ambos, Paolo no puede hacer más que llorar. Prisioneros de su propia tempestad y esclavos de sus sentidos, los enamorados son subyugados por el vórtice que los arrastra y, eternamente castigados, dan vuelta tras vuelta a su pasión, sin poder jamás detenerse. Ante tal visión, Dante siente tanta compasión que desfallece.

La miniatura en el ms. 1102

Bien es cierto que la representación iconográfica del Canto V aparece en no pocos manuscritos, pero hemos preferido centrarnos en el ms. 1102 porque sus ilustraciones reflejan, de modo muy certero, las palabras de Dante y permite identificar con total claridad las figuras de Paolo y Francesca. En

este apartado realizaremos un pequeño estudio codicológico del ya mencionado manuscrito, que nos servirá para efectuar un mejor análisis y adentrarnos en los pormenores de su miniatura.

El ms. 1102 aparece bien documentado, aunque sobre su datación original, iluminador, comitente, etc., no conocemos ningún dato.⁶ En cuanto a su estructura exterior, contiene una ligadura con tablas cubiertas de piel decorada en oro, nervios y tejuelo con el título también en oro. La decoración de la carátula está enmarcada e impresa y los elementos metálicos están presentes en cintas y corchetes de bronce dorado. Respecto a su estructura interior, está compuesto por la *Comedia*, sus respectivos comentarios y un fragmento del *Alexandreis*. El texto está dispuesto en dos columnas y escrito por una única mano que usa la *littera textualis* –una letra gótica elegante y legible–. El copista realizó también los reclamos decorados del tercer cuadernillo en adelante. Sin embargo, fueron dos los escribanos que compusieron las iniciales con marcas de agua de cada canto: el primero realizó las iniciales de todos los cantos del Infierno y de los primeros tres del Purgatorio, mientras que el segundo elaboró las del resto de cantos. Finalmente, las iniciales de los tercetos en amarillo están precedidas de marcas que indican el inicio de cada párrafo en azul y rojo, alternativamente.

Centrándonos en su iluminación, observamos que posee una calidad artística realmente elevada. Sabemos que el proyecto ilustrativo inicial preveía 100 miniaturas que habrían cubierto el ciclo de todos los cantos. Sin embargo, por motivos aún desconocidos, la ilustración se interrumpe: entre los cantos del Purgatorio y del Paraíso encontramos espacios en blanco, reservados para las miniaturas. Vista la gran envergadura y ambición de este proyecto ilustrativo resulta verosímil pensar en una comisión rica y refinada. Esta hipótesis toma fuerza si tenemos en cuenta el abundante uso del oro en el fondo de cada escena. Asimismo, es probable que aquél que se había ocupado de su transcripción hubiera ideado también toda la secuencia de imágenes colocadas al comienzo de cada canto, cuyo tema era sugerido al miniaturista mediante anotaciones incluidas en los espacios en blanco destinados a contener unas ilustraciones ya no visibles en la actualidad. Igualmente, aparte de la imagen de apertura que ocupa el espacio de las dos columnas del texto, las restantes superan, por poco, el espacio de una columna. Si nos centramos en las treinta-y-cuatro miniaturas tabulares colocadas al inicio de cada canto del Infierno –las únicas iluminadas–

⁶ En 1762 los Agustinos adquirieron la biblioteca del cardenal Domenico Passionei (1682-1761), que pasó a formar parte del patrimonio de la Biblioteca Angelica de Roma. Se desconoce tanto su comisión originaria como su lugar de procedencia. Sin embargo, considerando las decoraciones conservadas, se ha podido situar su ejecución en ámbito emiliano y, en particular, boloñés. Esta última referencia ha encontrado su motivación tanto en el análisis estilístico de sus miniaturas como en la precoz difusión en tierra padana del poema, en: "Dante, codice in carta pergamena con miniature. fol. Antica segnatura: S.2.10" Anotación encontrada en el manuscrito Parm. 875-878.

encontramos que muestran unas representaciones animadas con colores muy vivos.

Sobre la relación entre texto e imagen y la *Comedia*

Antes de proseguir, conviene recordar unas palabras de Ruiz García en referencia a la relación entre el soporte escrito y el visual: “la contemplación de la ilustración permite que la mente capte directamente y sin otras trabas el significado del mensaje. En realidad, la representación visual no debe ser considerada como un sustituto del texto, sino como un código semántico metadiscursivo para el lector”.⁷ En muchas ocasiones –como ocurre en algunos códices que contienen la *Comedia* dantesca con iluminaciones–, la imagen consigue favorecer la abstracción del texto a otro nivel de interpretación.

También debemos tener en cuenta que, generalmente, las representaciones miniadas han resultado ser réplicas de tipos gráficos codificados por una tradición figurativa secular que lograron asegurar una inmediata decodificación, ofreciéndose al lector como figuras “hablantes”, esto es, medios de lección moral y sugestión emotiva. De la misma forma, Dante creó imágenes recurriendo tanto a la tradición literaria como al imaginario visual, pues ya existía toda una codificación figurativa del Infierno y de personajes como Virgilio o Minos, que el poeta debía conocer bien.

Asimismo, a menudo existe una profunda afinidad entre el imaginario visual y el literario, en un sistema cultural que confiere a la imagen funciones precisas, vinculando inextricablemente las ilustraciones y el significado. De esta forma, se garantiza una decodificación completa de las miniaturas. Esta afinidad permitió a Dante utilizar materiales extraídos de la tradición figurativa para construir su *Más Allá*. Además, la profunda conexión entre el texto y la imagen ha permitido que a lo largo del tiempo los artistas hayan podido observar imágenes extraídas del texto dantesco para construir sus Infiernos y Paraísos, implicando una precisa e inequívoca lección moral. Consecuentemente, según Battaglia, esta obra deviene una:

Matriz inagotable de sugerencias para artistas de todos los tiempos y lugares [...] dando vida a creaciones muy originales, concebidas como una traducción figurativa destinada a un éxito más o menos largo, con fructíferos intercambios entre la tradición del *Dante ilustrado* y la del *Dante visualizado*, así como entre estas dos tradiciones y la iconografía artística en general.⁸

⁷ RUIZ GARCÍA, Elisa (2016): p. 289.

⁸ “Matrice inesauribile di suggestioni per gli artisti di ogni tempo e luogo [...] dando vita a creazioni originalissime, concepite come traduzione figurativa destinata a più o meno lungo successo, con scambi fecondi tra la tradizione del *Dante illustrato* e quella del *Dante visualizzato*, oltre che tra queste due tradizioni e l’iconografia artistica in genere” BATTAGLIA, Lucia (2011): p. 547.

Por consiguiente, es posible encontrar la iconografía de la *Comedia* tanto en códices como en pinturas sobre tabla o esculturas, y cada una de estas manifestaciones artísticas muestra una particular manera de leer y entender el poema dantesco. Conforme a Battaglia, existe una apropiación selectiva de parte de los lectores individuales, cada uno de los cuales acaba inevitablemente por “privilegiar la perspectiva más cercana a la propia sensibilidad y/o cultura de varias maneras, reconduciendo el poema sacro hacia los confines de los géneros literarios más tradicionales, y que esencialmente termina privilegiando una de las muchas *almas* del libro”.⁹



Fig. 1. *Juicio de Minos; Dante y Virgilio dirigiéndose a Paolo y Francesca* (detalle), ms. 1102, f. 4v, 1351-1400, Biblioteca Angelica.

La *Écfrasis* del Canto V

- La relación palabra-imagen en el ms. 1102

Seguidamente, estableceremos la traducción en términos visuales del Canto V en la miniatura del ms. 1102. Examinando la imagen (fig. 1, f. 4v) descubrimos que ha utilizado un *método simultáneo*, según el cual se

⁹ “Privilegiare la prospettiva più vicina alla propria sensibilità e/o cultura, in vario modo riconduciendo il poema sacro nei confini di generi letterari più tradizionali, e sostanzialmente finendo per privilegiare una delle molte *anime* del libro” BATTAGLIA, Lucia (2011): p. 553.

representan distintas acciones en una escena sin respetar la unidad de tiempo.¹⁰ En este caso, la llegada de Dante y Virgilio al círculo segundo, su descubrimiento de los condenados por lujuria y su conversación con los enamorados.

En la parte izquierda encontramos: “[...] el horrible Minos, que, gruñendo, / examina las culpas a la entrada / y las juzga y sentencia con su cola”.¹¹ Aunque podemos identificarlo con certeza –su figura aparece muy dañada– sí es posible ver sus piernas y garras. Según afirman algunos estudiosos, esta borradura pudo surgir del intento apotropaico de una mano demasiado devota.¹² Además, existen detalles que argumentan que esta figura encarna el juez infernal encargado de elegir la pena para cada pecador. El elemento más evidente nos lo proporcionan los condenados de rodillas y un demonio que miran en su dirección, atentos al veredicto, pues Minos “siempre tiene delante muchas almas / esperando su turno: se confiesan, / oyen el fallo y bajan a su puesto”.¹³ Asimismo, podemos identificar un demonio que escupe fuego de tez gris oscura con alas membranosas como su ayudante, pues con la mano y de una fuerte pisada tira un reo de cabeza a una estrecha fosa infernal en llamas.

En la parte superior derecha se encuentran las almas de los lujuriosos. Estos aparecen cubriéndose el cuerpo desnudo y flotando, rodeados de una borrasca infernal perfilada con finas líneas grisáceas y blancas. Esta representación concuerda con la descripción dantesca: “Llegué a un lugar de luz emudecida / que ruge como el mar tempestuoso / cuando contrarios vientos lo sacuden. / La tormenta infernal, que nunca cesa, / con su vértigo agita a los espíritus / y los aflige con sus sacudidas”.¹⁴ Entre los desdichados se encuentran Paolo y, con el nombre escrito en letras blancas, Francesca. Rodeando a los enamorados vemos las figuras de tres almas sin identificar. Debajo, un Virgilio anciano vestido de rojo con una capa azul y blanca, aconseja a su pupilo que les invite a hablar: “[...] «Cuando se encuentren / más cerca de nosotros, se lo pides / en nombre el amor que los impulsa»”.¹⁵ A su lado, un Dante con sus característicos capirote y ancha nariz, vestido de

¹⁰ RUIZ GARCÍA, Elisa (2016): p. 296.

¹¹ “Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia: / essamina le colpe ne l'intrata; / giudica e manda secondo ch'avvinghia” (*Inf.*, v, 4-6). ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 76.

¹² ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 74.

¹³ “Sempre dinanzi a lui ne stanno molte: / vanno a vicenda ciascuna al giudizio, / dicono e odo e poi son giù volte” (*Inf.*, v, 13-15). ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 76.

¹⁴ “Io venni in loco d'ogne luce muto, / che mugghia come fa mar per tempesta, / se da contrari venti è combattuto. / La bufera infernal, che mai non resta, / mena li spirti con la sua rapina; / voltando e percotendo li molesta” (*Inf.*, v, 28-33). ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 77.

¹⁵ “[...] «Vedrai quando saranno / più presso a noi; e tu allor li priega / per quello amor che i mena, ed ei verranno»” (*Inf.*, v, 76-78): ALIGHIERI, Dante (2018): p. 79.

azul con una túnica rosácea,¹⁶ dirige su mirada hacia la pareja y parece hablarles: “[...]«Oh, almas angustiadas, / habladnos, si no hay nadie que lo impida»”.¹⁷

Entonces, “Como palomas que el deseo llama / y al nido acuden con abiertas alas, / llevadas por el aire y por el ansia, / así, dejando el escuadrón de Dido, / por la bruma vinieron a nosotros, / atendiendo mi ruego afectuoso”.¹⁸ Justo enfrente de él encontramos a Francesca en gesto de responder al poeta: “«Oh, cortés y benigna criatura / que cruzando esta niebla nos visitas. / El mundo se tiñó de nuestra sangre, / y su estuviese Dios de nuestro lado / por ti le rogaríamos, pues vemos / que te inspira piedad nuestra desgracia. / Lo que queréis saber escucharemos / y hablaremos de todo lo que os plazca, / mientras el viento calla y lo permite”.¹⁹ A su lado descubrimos a Paolo muy afligido, cubriéndose el cuerpo con los brazos en signo de turbamiento, pues, según Dante: “Mientras un alma hablaba, la otra estuvo / llorando sin cesar [...]”.²⁰

- La correspondencia imagen-palabra en el ms. 1102

En cuanto a la coherencia imagen-texto, la miniatura muestra una interpretación que en algunos aspectos deviene un tanto distinta del poema. Un primer ejemplo lo encontramos en el demonio oscuro al servicio de Minos, el cual no aparece citado en el poema. Asimismo, las almas atrapadas en la tormenta tampoco son representadas en concordancia con el escrito dantesco. En el texto, Virgilio describe un grupo de condenados por su conducta amorosa. Entre ellos, destacan Semíramis, Dido, Cleopatra, Helena, Aquiles, Paris y Tristán. Sin embargo, en la imagen solamente encontramos tres almas que, como hemos comentado, restan sin identificar, pues aparecen desnudas y no poseen ningún atributo que permita reconocerlas. En tercer lugar, aparece en la imagen una representación de las llamas ascendentes de

¹⁶ Las vestimentas de Dante y Virgilio resultan anacrónicas si consideramos que son de fines del XIV o inicios del XV. Y esto sucede, por ejemplo, al considerar los ropajes de Dante en todas las ilustraciones del Infierno, donde aparece con el gorro de lino blanco, ampliamente utilizado en Italia entre los años 30 y 40 del siglo XIV. Por ello, según Medica, “Ovviamente nel contesto della Divina Commedia l’analisi delle fogge degli abiti dovrà essere affrontata con estrema cautela considerata la possibile volontà del miniatore di adattare le vesti indossate dai personaggi ai tempi dello stesso Dante” ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 41.

¹⁷ “[...] «O anime affannate, / venite a noi parlar, s’altri nol niega!»” (*Inf.*, v, 80-81): ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 79.

¹⁸ “Quali colombe dal disio chiamate / con l’ali alzate e ferme al dolce nido / vengon per l’aere maligno, / sì forte fu l’affettüoso grido” (*Inf.*, v, 82-87). ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 79.

¹⁹ “«O animal grazioso e benigno / che visitando vai per l’aere perso / noi che tignemmo il mondo di sanguigno, / se fosse amico il re de l’universo, / noi pregheremmo lui de la tua pace, / poi c’hai pietà del nostro mal perverso. / Di quel che udire e che parlar vi piace, / noi udiremo e parleremo a voi, / mentre che ‘l vento, come fa, ci tace” (*Inf.*, v, 88-96): ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: pp. 79-80.

²⁰ “Mentre che l’uno spirto questo disse, / l’altro piangèa; [...]” (*Inf.*, v, 139-140). ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 82.

la fosa infernal, las cuales son una concesión al motivo iconográfico dominante del lugar estigio y parecen sugerir una pena única y sin distinciones, como el fuego eterno de Mateo (25,41) o el estanque de fuego del Apocalipsis (20,15). Pero, en realidad, en el Infierno dantesco la primera pena ígnea se encuentra en el círculo sexto, donde aparecen unos sepulcros en llamas. De hecho, en el canto V no encontramos mención alguna a esta lumbre.

No obstante, también encontramos algunos elementos de convergencia. En primer lugar, descubrimos que tanto los personajes condenados como los que están a la espera de serlo aparecen completamente desnudos, abrazando sus propios cuerpos. Algo que no resulta extraño, pues tal y como afirma Dante: “vi que los condenados a esta pena / eran los pecadores de la carne, / que la razón someten al instinto”.²¹ Hecho que explicaría por qué el iluminador los ha representado desnudos: tal y como cometieron el pecado carnal en vida, deben “coexistir” con su carnalidad en muerte. Otro rasgo que advertimos similar es el diálogo entre Dante y Virgilio, quienes se dirigen a los enamorados. Sin embargo, al no existir mención alguna en el texto de cómo van vestidos estos personajes, podemos deducir que el miniaturista de este códice recurrió al imaginario tradicional, representando a Dante como un hombre de mediana edad con capirote y a Virgilio como un sabio-rey. En este último caso debemos matizar que se trata de una imagen de Virgilio completamente medieval pues, de acuerdo con Balil, “el mundo romano no gustó tanto de reproducir la imagen de sus grandes literatos como de adornar sus casas, singularmente sus bibliotecas, con los retratos, fisionómicos o reconstruidos, de los grandes literatos griegos”.²² Por ello, solían recurrir al retrato de invención, a la reconstrucción tipicizante que podía ofrecer imágenes de literatos, pero no a retratos fisionómicos, esto es, *retratos* como los concebimos en la actualidad.

El Canto V: una comparativa visual

Todo libro medieval surge para cubrir una necesidad. El pergamino es caro y puede escasear y aunque se trate de un ejemplar en papel, no podemos olvidar que el trabajo de copia requiere la participación de profesionales cualificados y que se demora durante meses; además, si el texto va acompañado de imágenes, intervendrán otras manos para realizar las miniaturas y aplicar el oro y los colores. Todo un proceso largo y costoso, que ha de cumplir con las expectativas de quien hizo el encargo inicial.²³

Tal y como hemos podido comprobar, tanto los elementos del texto como de la imagen del canto V responden a un imaginario visual y literario ya existente en el momento de su ejecución. Por ello, en este apartado analizaremos imágenes de otros manuscritos correspondientes a este canto

²¹ “Intesi ch’a così fatto tormento / enno dannati i peccator carnali, / che la ragion sommettono al talento” (*Inf.*, v, 37-39): ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 77.

²² BALIL, Alberto (1963): p. 90.

²³ AVENOZA, Gemma (2016): p. 12.

para ver de qué manera es personalizado por otros miniaturistas y de qué aspectos de la tradición literaria y visual se sirven para realizar sus representaciones.

Si observamos otras miniaturas (Figs. 2, 3, 4, 5, 6 y 7) podremos ver cómo, pese a tratarse del mismo canto, en unos casos se ilustra con una imagen y en otros con dos: una para representar la escena infernal narrada por Dante y la otra para representar lo que narra Francesca en el diálogo con los peregrinos. Hemos escogido precisamente esta selección de imágenes por ser ejemplo de los dos tipos de representación por excelencia de la escena infernal y por contener todas ellas una magnífica decoración *elevata*.²⁴ Asimismo, hemos elegido estas ilustraciones con el objetivo de poder mostrar cómo, dependiendo del miniaturista, aunque más especialmente del comitente, las ilustraciones podían adquirir matices totalmente distintos. Finalmente, debemos añadir que, para facilitar el análisis de las siguientes miniaturas, hemos decidido dividir el apartado en tres secciones, dependiendo del método ilustrativo empleado en cada caso.

- *Método Monoescénico*

La primera miniatura que analizaremos (fig. 2, f. 16v) corresponde al manuscrito Plutei 40.I²⁵ de la Biblioteca Medicea Laurenziana, confeccionado en la Florencia del siglo XIV. Puesto que encontramos representada una sola acción en la escena, podemos afirmar que, en este caso, la miniatura ha sido realizada utilizando un *método monoescénico*.²⁶ Además, su tamaño es bastante pequeño y, por ende, su narratividad es menor, pues aparecen solamente tres personajes: Dante, Virgilio y Minos. En esta ocasión, el poeta no es representado con sus facciones características, más bien parece responder a un patrón ilustrativo en común con otras imágenes del códice. Sin embargo, sí que viste una túnica azul con capirote que permite su identificación. Igualmente, Virgilio viste de distintos colores (rojo, verde y blanco) y es representado como un muchacho joven, sin barba ni pelo canoso. Podríamos incluso decir que parece más joven que Dante y que tiene rasgos

²⁴ Según la clasificación de Boschi Rotiroti, este códice posee una decoración *elevata* en la que hallamos una ilustración de tipo icónica que se extiende más allá de las páginas iniciales de cada canto. Para respetar la continuidad del texto, a menudo las imágenes no se encuentran en la misma página, sino al final del canto anterior. Esto obliga al miniaturista a adaptar el formato de las imágenes a los espacios dejados en blanco, los cuales a veces resultan pequeños para contener las complejas representaciones, en: BATTAGLIA, Lucia (2011): p. 554.

²⁵ Compuesto por la *Comedia* y comentarios de Jacopo della Lana, aparece incompleto en los cantos III, XVII y XX del Infierno. Su datación exacta no es conocida, como tampoco se ha podido averiguar la identidad del comitente ni del miniaturista. Conocemos que fue escrito por dos manos: una primera que usó una letra bastarda (fol. 1r-79v y 113r-124v), y una segunda atribuida a Gaspar Thorne de Montone, en letra bastarda y con elementos de la *littera antiqua* (fol. 79v-111r y 125r-338r). También contiene ilustraciones en las iniciales, al inicio de cada canto y en los comentarios. Las que componen estas últimas son realizadas con toques de acuarela y algunas ocupan la página entera, *Biblioteca Laurenziana*, edición online, disponible en: <http://opac.bmlonline.it/Record.htm?idlist=1&record=632512445079> (última consulta: 12/11/19).

²⁶ RUIZ GARCÍA, Elisa (2016): p. 296.

parecidos a él. En esta ocasión, ninguno de los dos poetas presenta actitud de hablar. Quien lo hace es Minos: sentado sobre una especie de fosa infernal –esta vez sí, sin fuego–, figurado como un hombre y con todos sus atributos mucho más acentuados. Destacan en él un único cuerno, dos orejas puntiagudas, dos alas, una cola que se entrelaza con sus piernas y unas patas similares a las de un pato. Podemos interpretar esta escena como representativa de la primera parte del canto v, en la cual Dante y Virgilio descienden al círculo segundo del Infierno y hallan al antiguo rey sentado a su entrada.

Lo que más llama la atención en esta imagen es la ausencia de los condenados a los que Minos está juzgando, así como la ausencia de Paolo y Francesca, protagonistas por excelencia de este canto. Asimismo, esta miniatura se sirve, aunque parcialmente, de aspectos de la tradición literaria y visual. Un primer ejemplo lo encontramos en la representación de un rey Minos con rasgos animalescos, en este caso, algo más extraños y distintos a los que solemos encontrar en las ilustraciones de la *Comedia*. Tampoco es común encontrar a Virgilio figurado como un hombre de corta edad, que más bien parece coetáneo a Dante y no sigue los cánones propios del imaginario medieval, como sí hemos visto, y veremos, en otras ocasiones.



Fig. 2. *Dante y Virgilio ante Minos* (Detalle), Plutei 40.1, f. 16v, s. XIV, Biblioteca Medicea Laurenziana.

Lejos de lo que podría parecer en un primer momento al hallar una imagen tan poco narrativa, este manuscrito no usa un método *cíclico* según el cual se representa el contenido de un texto mediante unas escenas sucesivas, pues en el códice hay solo una representación pictórica para cada canto. Por ello, resulta claro que el miniaturista eligió representar la entrada al círculo segundo, más que la historia de Paolo y Francesca, o incluso los propios condenados. Queda por definir si estas ausencias fueron realizadas a propósito, a gusto del comitente del manuscrito o si, contrariamente, se debe a una simple falta de recursos plásticos y/o espaciales.



Fig. 3. *Juicio de Minos; Dante y Virgilio dirigiéndose a Paolo y Francesca* (Detalle), Additional ms. 19587, f. 8r, c. 1370, British Library.

- Método Simultáneo

La segunda miniatura²⁷ que analizaremos (fig. 3, f. 8r) pertenece al ms. 19587 de la colección Additional de la British Library (ca. 1370). En esta

²⁷ Al encontrar entradas de nacimientos y muertes de los condes de Biseglia (Nápoles) entre 1449 y 1483 en el verso final (f. 177v), se le atribuye procedencia napolitana. De su comisión y posesión solamente conocemos que el preboste de Eton, Edward C. Hawtrey, lo vendió a Sotheby's en 1853. Con una escritura gótica, este códice contiene una inicial historiada con decoración foliada y heráldica (f. 61), además de 48 miniaturas a pie de página en tinta con toques de acuarela al comienzo de cada canto. También posee miniaturas sin terminar (ff. 100v, 102v, 104, 106, 107v, 110, 111v, 113v, 115 y 117) y la tercera parte correspondiente al Paraíso (ff. 119-177) no contiene iluminación alguna. También muestra iniciales grandes en oro sobre fondo azul con una decoración de pluma blanca y roja con rúbricas en rojo, *The*

ocasión, la imagen muestra distintas acciones en una misma escena sin respetar la unidad de tiempo, por lo que ha utilizado un *método simultáneo*.²⁸ Concretamente, narra tres escenas: la llegada al círculo segundo, el encuentro con Paolo y Francesca, y el desvanecimiento del poeta. Por este motivo encontramos que algunos personajes aparecen figurados en más de una ocasión, un recurso bastante utilizado para crear la sensación de narración y marcar el ritmo de lectura de la imagen.

En la parte izquierda hallamos a Dante vistiendo una túnica azul y un capirote a juego, quien dialoga con Virgilio, el cual luce un gorro y túnica de tonalidades ocre y azules. En este caso, el bardo tampoco aparece figurado con sus características facciones, aunque el maestro sí es representado como un anciano-sabio, siguiendo el imaginario medieval. Virgilio señala a Minos, quien aparece en el centro de la escena dictando sentencia a un grupo de condenados. Una vez más, el antiguo rey es representado como un hombre con cuernos, barba, con orejas puntiagudas, una larga cola y garras. Es convertido en un ser alado que, mientras tiene cogido con la cola a un condenado, ase a otro con la mano a la vez que dicta sentencia. Esta escena nos recuerda a la primera parte del canto v, al momento en que Dante y Virgilio descienden al círculo segundo y el último replica a Minos (vv. 21-24). De nuevo, los condenados aparecen desnudos y no es posible distinguir del todo bien su sexualidad, pues están cubiertos de suciedad.

En la parte derecha encontramos de nuevo a Dante y Virgilio, esta vez dirigiéndose a los ya condenados atrapados por la borrasca, la cual es representada mediante una nube grisácea que cubre los cuerpos de los reos alados. En esta ocasión resulta más difícil identificar las figuras de Paolo y Francesca pues, más que hombre y mujer, aparecen como dos personajes casi idénticos. Su identificación es posible porque son las dos únicas almas que intentan salir de la tormenta para hablar con los visitantes. Esta segunda escena también se corresponde con el texto dantesco (vv. 28-87). Finalmente, en el margen inferior derecho encontramos a Dante desfallecido tras escuchar la triste historia narrada por Francesca, igualmente en concordancia con la versión manuscrita.

Tras haber analizado esta imagen, podemos afirmar que se sirve de aspectos de la tradición literaria y visual para realizar sus representaciones, como el hecho de caracterizar a Minos como un hombre con rasgos animalescos, o figurar a los condenados desnudos, en correspondencia con el pecado carnal que realizaron en vida. Asimismo, representa a Virgilio como un anciano-sabio y confiere a Dante una vestimenta que permite su identificación. Sin embargo, el ropaje de los poetas es anacrónico. Algo que no sorprende, pues se trata de un recurso habitual entre los miniaturistas para facilitar la identificación de los personajes con los lectores del momento.

British Library, edición online, disponible en: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8337&CollID=27&NStart=19587> (último acceso: 10/12/19).

²⁸ RUIZ GRACÍA, Elisa (2016): p. 296.

- *Método cíclico*

Cambiando de método, encontramos dos miniaturas (figs. 4 y 5, ff. 8v y 10r) pertenecientes al ms. 36²⁹ de la colección Yates Thompson de la British Library (1444-1450). En esta ocasión el miniaturista usa dos imágenes con escenas continuas: una para representar el juicio de Minos y otra para ilustrar el diálogo de Dante y Virgilio con Francesca, puesto que el códice sigue un *método cíclico*.

En la primera miniatura (fig. 4) encontramos a Dante y Virgilio entre los condenados. De nuevo, Virgilio aparece como un anciano-sabio con una túnica rosa y sin sombrero. Desafortunadamente, debido a una mancha resulta imposible ver claramente el rostro de Dante. Sí podemos observar que viste una túnica azul con capucha y que señala a Minos. Una vez más, los condenados aparecen desnudos y abrazándose el cuerpo, esperando a que se dicte sentencia. En la parte derecha, el antiguo rey es dotado de una apariencia más humana, aunque sigue teniendo garras, cuernos, orejas puntiagudas y una larga cola. Además, se encuentra sedente, señalando a uno de los reos que esperan veredicto (vv. 13-15). Esta escena muestra gran correspondencia con la primera parte del canto (vv. 28-87). Sin embargo, en la zona inferior derecha podemos ver un grupo de individuos ya condenados, pues aparecen inmersos en el interior de una fosa, maniatados y rodeados de finas llamas de un fuego rojizo. Esta escena no concuerda con el texto pues, como hemos comentado, el fuego solo aparece a partir del sexto círculo. Tampoco concuerdan los ropajes de los protagonistas que, de nuevo, resultan anacrónicos. Asimismo, Minos aparece sentado en una silla de tijera o faldistorio,³⁰ un tipo de asiento bastante utilizado en época medieval.

²⁹ Compuesto en letra gótica, contiene el Infierno y el Purgatorio (ff. 1-128) con iluminaciones de Priamo della Quercia (1442-1450) y el Paraíso (ff. 129-190) con ilustraciones de Giovanni di Paolo (1450). Perteneció a Alfonso V (1416-1458), pues encontramos su escudo de armas en el folio 1r. Más tarde pasó a manos de Fernando de Aragón, quien lo donó al convento de San Miguel de los Reyes (Valencia) en 1583. En 1901 fue comprado por H. Yates Thompson y en 1941 legado al British Museum. Contiene una encuadernación de cuero marrón labrado, bordes dorados y guardas de mármol. En él hallamos 110 grandes miniaturas decoradas con láminas de oro e iniciales historiadadas al inicio de cada canto (ff. 1, 65, 129). Asimismo, posee grandes decoraciones marginales y pequeñas iniciales en oro, en: POPE-HENNESSY, John (1947): p. 36.

³⁰ RODRÍGUEZ, Sofía (2008): p. 183.



Fig. 4. *Juicio de Minos* (Detalle), Yates Thompson ms. 36, f. 8v, Priamo della Quercia (iluminador) 1444-1450, British Library.



Fig. 5. *Virgilio dialogando con Dante y dirigiéndose a los condenados* (Detalle), Yates Thompson ms. 36, f. 10r, Priamo della Quercia (iluminador), 1444-1450, British Library

En la segunda miniatura (fig. 5) se representan varias escenas en una imagen. A la izquierda, Dante y Virgilio son caracterizados como en la ilustración anterior. No obstante, ahora dialogan sobre los condenados atrapados por la tormenta, la cual toma la forma de un monstruo que escupe fuego y aire. La inclusión de este ser fantástico no aparece en el texto explícitamente, pero sí que podemos apreciar su vigor para ilustrar eficazmente los versos dantescos (vv. 28-30). Atrapados flotando en el aire aparecen unos reos, quienes muestran su cuerpo con una anatomía detallada. Solo Francesca es representada cubriéndose el sexo. Podemos identificar

algunos de los condenados que menciona Virgilio en el texto (vv. 52-69), pues hay dos hombres con coronas que podrían personificar a Paris y Aquiles. En la parte derecha hallamos a Dante desvanecido, a Virgilio hablando con Francesca y Paolo a su lado, taciturno. Esta distinta posición de los personajes resulta extraña, pues no sigue el orden cronológico del texto y muestra desajustes. Como bien es sabido, el bardo habla con la pareja y, tras escuchar su discurso, cae. Sorprende pues que el poeta aparezca desfallecido a la vez que Virgilio habla con los enamorados. Esta representación nos recuerda a la imagen anterior (fig. 3) donde Dante, tras hallarse junto a Virgilio dialogando con Paolo y Francesca, es figurado en el suelo, desmayado. Parece, pues, que el miniaturista ha optado por sintetizar y omitir una de las apariciones del poeta. En cuanto a la tormenta-monstruo, debemos destacar que se trata de un recurso utilizado en otros códices dantescos, pues permite una rápida identificación de la borrasca con un monstruo que atrapa y tortura los condenados³¹.

Finalmente, analizaremos dos miniaturas (figs. 6 y 7, ff. 12r y 14v) pertenecientes al manuscrito Urb.lat.365³² de la Biblioteca Apostólica Vaticana, iluminado en Ferrara (1477(?)-1478). De nuevo encontramos representado el contenido del texto mediante escenas sucesivas. En la primera miniatura (fig. 6) hallamos un juicio de Minos un tanto distinto de los demás, pues aparece rodeado de demonios que, como en el caso del ms. 1102, deben ser sus ayudantes, ya que sostienen y mantienen a los condenados bajo control. En cuanto a la representación del antiguo rey, podemos ver que aparece tal y como Dante lo describe (vv. 11-12). Físicamente tiene el aspecto de un hombre con la piel tostada, dos cuernos, orejas puntiagudas, barba, la cola enroscada y, a diferencia de las otras representaciones, con pezuñas y sin alas. De hecho, son los demonios que acompañan a Minos quienes llevan sus atributos más habituales: cuernos, orejas puntiagudas, cola y extremidades en forma de patas de pato. En este caso los condenados también aparecen desnudos, aunque algunos de ellos llevan calzas blancas. En la parte inferior derecha, Dante y Virgilio se hallan recién llegados al círculo primero. El florentino, de aspecto joven, viste unas ropas y capirote azules, mientras que de Virgilio solamente podemos ver su rostro, el cual es también de aspecto juvenil, sin barba y con una capucha roja y blanca. Centrándonos en la parte superior, distinguimos en el cielo la tormenta infernal (vv. 31-33) y a los condenados atrapados en ella. Sin embargo, estos reos no son representados como los de la parte inferior de la imagen, esto es, con un aspecto terrenal, sino todo lo contrario: parecen camuflarse entre las nubes y la borrasca, pues su piel es del mismo color que

³¹ Para más información ver: VOLKMANN, Ludvig y LOCELLA, Guiglielmo (1898): p. 87.

³² Confeccionado para el duque de Urbino Federico da Montefeltro y miniado por artistas de Ferrara en contacto con el miniaturista Guglielmo Giralddi, este códice contiene el Infierno (ff. 1-95), el Purgatorio (ff. 97-194) y el Paraíso (ff. 197-295). Copiado por Matteo de Contugis en una escritura humanística libraria, contiene miniaturas a página completa al comienzo de cada canto (ff. 1r, 97r y 197r) y numerosas ornamentaciones, *Biblioteca Vaticana*, disponible online, enlace en: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.365

el cielo para crear la sensación de que son almas aéreas atrapadas por siempre en el torbellino celestial.



Fig. 6. *Juicio de Minos* (Detalle), Urb.lat.365, f. 12r, 1477(?)-1478, Biblioteca Apostólica Vaticana.

En la última miniatura (fig. 7) Dante y Virgilio dialogan con los enamorados. Como en la imagen anterior, los primeros están situados en la parte derecha de la escena y visten igual. Sin embargo, vemos un Dante mucho más realista, con su característica nariz pronunciada. A la izquierda hallamos a los amantes y, por primera vez, no aparecen flotando en el aire, sino de pie, exhibiendo su corporeidad. Francesca, sujetando por el hombro a Paolo, lo señala mientras dialoga con el poeta. De esta manera queda bien patente la aflicción del joven, quien no es capaz de hacer más que restar triste y pensativo. Algo que también sorprende es el completo nudo de los enamorados, pues en el texto no se hace mención. Es tal su desnudez que

no hay parte de su cuerpo que esté cubierta, como sucede en la mayoría de las ilustraciones.



Fig. 7. *Dante y Virgilio dirigiéndose a Paolo y Francesca* (Detalle), Urb.lat.365, f. 14v, 1477(?)–1478, Biblioteca Apostólica Vaticana.

Como hemos visto, estas dos miniaturas también presentan algunas variaciones respecto a la forma más usual de representar el canto v. En primer lugar, porque encontramos un Virgilio joven y no al anciano-sabio que correspondería según el imaginario medieval. En segundo lugar, porque Paolo y Francesca son representados fuera del vórtice, esto es, de pie sobre el suelo infernal, completamente desnudos, manifestando su corporeidad y su sexualidad. Contrariamente, esta es la única ilustración en la que los condenados no aparecen íntegramente desnudos, sino con unas calzas blancas que cubren su sexo. En un intento de mostrar el gran contraste entre los reos que esperan el veredicto de Minos y aquellos que ya están condenados –Paolo y Francesca–, el miniaturista probablemente decidió

cambiar la forma habitual de representarlos por una más llamativa y representativa de su pecado. Igualmente, la corporeidad del antiguo rey Minos muestra una voluntad de acercamiento a los lectores, pues al humanizarlo logra hacer posible una cierta empatía con él, más allá de ser un mero ser mitológico de la antigüedad.

Consideraciones finales

En la *Comedia*, y en particular en el canto v, es patente la absoluta centralidad del amor. Gracias al análisis de este canto hemos conocido la interioridad de unos personajes históricos y contemporáneos a Dante, y su contemplación nos ha conmovido, pues demuestra cuán débil deviene la razón humana cuando debe enfrentarse a la pasión. Paolo y Francesca devienen una pieza fundamental en el poema, ya que su función, además de ser la de contar su trágica historia, es también la de consentir a Dante desfallecer. De acuerdo con Fedi su historia cumple una función de *exemplum*, pues representa la autobiografía intelectual de Dante a inicios del siglo XIV.³³

Teniendo en cuenta lo expuesto, ha resultado muy interesante combinar el estudio e interpretación del texto dantesco con el análisis de sus imágenes y sus múltiples significados. Tras examinar la miniatura del ms. 1102, hemos descubierto una representación figurativa muy singular, algo deteriorada, pero de gran calidad artística que nos ha permitido, más adelante, compararla con otras miniaturas contemporáneas. De esta forma hemos conocido distintas maneras de representar e interpretar visualmente el canto v y, aunque cada una de ellas ha demostrado tener sus particularidades, hemos podido establecer tres modelos principales: un primer modelo que sigue el *método cíclico*, utilizando dos miniaturas para representar la escena inicial del Juicio de Minos y el diálogo de Dante y Virgilio con Paolo y Francesca; un segundo modelo que usa el *método simultáneo*, ensamblando ambas escenas en una misma miniatura; un tercer modelo que, mediante el *método monoescénico*, plasma en una sola imagen aquello que al miniaturista le resulta más relevante o representativo, a menudo, la historia inicial de Dante contemplando el juicio de Minos.

Conforme a Haro, "el vínculo entre la palabra y la ilustración se formaliza en función del receptor y no solo orienta, clarifica, interpreta, amplifica y enriquece la lectura, sino que también favorece la aprehensión y memorización del contenido y, no menos relevante, cumple una función estética".³⁴ Ejemplos claros de esta afirmación de Haro los encontramos en elementos iconográficos como el monstruo-tormenta que encontramos en el ms. 36 de la Yates Thompson (fig. 5), el cual deviene metáfora de la borrasca infernal y permite identificar claramente la sensación de gran volatilidad que

³³ FEDI, Roberto (2009): p. 130.

³⁴ HARO CORTÉS, Marta (2016): p. 12.

el miniaturista pretendía trasladar al terreno iconográfico. Otro elemento destacable es la representación del fuego que, a pesar de no ser descrito hasta el sexto círculo, en las imágenes ya lo encontramos en el segundo y, muy probablemente, responde a la intención del iluminador de recordar al lector que se encuentra en el Infierno dantesco. No obstante, también pudo simplemente tratarse de una forma sencilla de representar el averno usando el imaginario infernal ya existente. También cabe destacar la desnudez de los condenados, quienes a menudo aparecen sin ropa, a pesar de no ser algo explícitamente mencionado en el texto. Como hemos expuesto, esta forma de representarlos probablemente responda a la voluntad de dejar bien clara la ley del contrapaso dantesco: igual que en vida fueron víctimas de los placeres de la carne, en muerte deben mostrar y “coexistir” con su carnalidad.

Concebir una ilustración en correlación con un fragmento, ciertamente no debió resultar una tarea fácil. Por ello, ha merecido la pena comparar varios testimonios y sus dispares resultados. Así, podemos confirmar que todas las miniaturas, aunque pertenecientes a una misma época, tienen particularidades propias de cada iluminador y, consecuentemente, de las corrientes pictóricas correspondientes a sus diferentes ámbitos geográficos. Asimismo, hemos descubierto que no todas las ilustraciones son fieles al texto dantesco, pues algunas contienen elementos que no son mencionados en el poema, o bien solo representan la parte inicial del encuentro con Minos y no el diálogo con Paolo y Francesca. Además, los personajes son representados de manera bastante similar, siguiendo un patrón marcado por la tradición iconográfica, pero algunos de ellos, como Minos o Virgilio, difieren en los atributos más significativos que les son conferidos.

Con todo, este estudio nos ha permitido ver la gran importancia de combinar arte y literatura y, más concretamente, texto e imagen, para captar la gran fuerza expositiva de la representación miniada, que no solo ayuda a entender el texto, sino también llega a proporcionar más matices que el mismo.

En consecuencia, podemos concluir afirmando que, hasta cierto punto, el miniaturista gozó de suficiente libertad a la hora de expresarse en términos hermenéuticos y artísticos, de forma que ha incorporado en las imágenes aquellos elementos que le parecían más interesantes y/o importantes para modificar y mejorar la interpretación del texto y, con ello, la obra dantesca. Esto explica que, frente a un texto invariable como es la *Comedia*, hayan surgido diferentes interpretaciones como las que también hemos analizado en este estudio. Por esta razón, podemos confirmar que el iluminador del ms. 1102 consiguió traducir en realidad visual una precisa modalidad de lectura del texto, creando imágenes que, como la analizada en este estudio, actúan de guía para lectores entendidos en el tema y, por lo tanto, capaces de decodificar las convenciones iconográficas y las indicaciones paratextuales implícitas en ellas. Asimismo, este estudio nos ha permitido confirmar una de

las hipótesis principales planteadas al inicio y, tras analizar con detenimiento los cinco manuscritos dantescos, hemos comprobado que, con el añadido de imágenes miniadas, estos pudieron conseguir una densidad semántica mayor de la que podía proponer el texto carente de ellas.

Bibliografía

ALIGHIERI, Dante (1304-1321): *La Divina Comedia* [Traducción de MICÓ, José María (2018): *Comedia*, Acantilado, Barcelona].

AVENOZA, Gemma (2016): "Imagen y texto en manuscritos bíblicos hispánicos", *Revista de poética medieval*, n.º 30, pp. 23-46.

BALIL, Alberto (1963): "Sobre iconografía de Virgilio", *Estudios clásicos*, t.7, n.º 38, pp. 89-94.

BATTAGLIA, Lucia (2011): "La tradizione figurata della *Commedia*. Appunti per una storia", *Critica del testo*, XIV/2, pp. 547-580.

BATTAGLIA, Lucia (2008): "La tradizione iconografica della *Commedia*". En: COTTIGNOLI, Alfredo, GRUPPIONI, Giorgio y DOMINI, Donatino (eds.): *Dante e la fabbrica della Commedia*, Longo Editore, Ravenna, pp. 239-254.

FEDI, Roberto (2009): "Baci rubati". En: *Un bacio, un mito: Giornate internazionali di studio dedicate a Francesca da Rimini: 2ª edizione, Rimini, Museo della Città, 4-5 luglio 2008: atti del convegno*, Romagna Arte e Storia, Rimini, pp. 127-140.

HARO CORTÉS, Marta (2016): "Texto e ilustraciones en el libro medieval: fractura física, lectura y recepción", *Revista de poética medieval*, n.º 30, pp. 11-22.

POPE-HENNESSY, John (1947): *A Sienese Codex of the Divine Comedy*, Phaidon Press, London.

RODRÍGUEZ, Sofía (2008): "Otra visión de la historia del mueble. La evolución técnica, base de la formal", *Ars Longa*, n.º 17, pp. 181-193.

RUIZ GARCIA, Elisa (2016): "Imagen como texto, texto como imagen", *Revista de poética medieval*, n.º 30, pp. 287-310.

TERLIZZI, Fiammetta, MEDICA, Massimo y ILLUMINATI, Carlo (2017): *La Divina Commedia. Manoscritto 1102 della Biblioteca Angelica di Roma: commentarii all'edizione facsimile*, Imago, Rimini.

VOLKMANN, Ludwig y LOCELLA, Guglielmo (1898): *Iconografia dantesca : le rappresentazioni figurative della Divina commedia per Ludovico Volkmann*, L.S. Olschki, Florencia.

Webgrafía

Biblioteca Laurenziana (2019): "Plut.40.1", edición online, disponible en: <http://opac.bmlonline.it/Record.htm?idlist=1&record=632512445079> (último acceso: 12/11/19)

Enciclopedia Treccani (2019): "Dante Alighieri", edición online, disponible en: http://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (último acceso: 6/12/19).

The British Library (2019): "Detailed record for Additional 19587", edición online, disponible en: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8337&CollID=27&NStart=19587> (último acceso: 10/12/2019).