ESCUELA DE DOCTORADO
INTERNACIONAL DE LA USC

Brianda
Otero Moreira

Tesis doctoral

Imágenes letradas: los manuscritos iluminados de las Metamorfosis de Ovidio en el Trecento italiano

Santiago de Compostela, 2024

Programa de doctorado en Estudios Medievales

ESCOLA DE DOUTORAMENTO
INTERNACIONAL DA USC

TESIS DOCTORAL

IMÁGENES LETRADAS: LOS MANUSCRITOS ILUMINADOS DE LAS *METAMORFOSIS* DE OVIDIO EN EL *TRECENTO* ITALIANO

Brianda Otero Moreira

Directoras: Fátima Díez Platas y Déborah González Martínez
Tutora: Fátima Díez Platas

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS MEDIEVALES
SANTIAGO DE COMPOSTELA

Resumen: Esta tesis doctoral se ocupa de los manuscritos iluminados de las *Metamorfosis* de Ovidio producidos en *Trecento*. La mayoría de los ejemplares reunidos proceden del norte de Italia y están relacionados con entornos letrados. En este corpus se incluyen y se reúnen por primera vez los códices del poema latino del *Trecento* que se acompañan de imágenes, una parte importante ausentes en los estudios e investigaciones. La tesis se centra en revisar el modo de iluminar el texto mediante cinco temáticas distintas que se individualizan en este trabajo con el propósito de articular el complejo panorama de su ilustración y los mecanismos de figuración.

Palabras clave: *Metamorfosis*, Ovidio, iluminación, manuscritos, *Trecento*.

Abstract: This dissertation deals with illuminated manuscripts of Ovid's *Metamorphoses* produced in the *Trecento*. Most of the collected copies come from northern Italy and are related to literate environments. This corpus includes and brings together for the first-time codices of the Latin poem from the *Trecento* that are accompanied by images, most of which have been absent from studies and research. The dissertation focuses on reviewing the way in which the text is illuminated by means of five different themes that are individualized in this work with the aim of articulating the complex panorama of its illustration and the mechanisms of figuration.

Keywords: *Metamorphoses*, Ovid, illumination, manuscripts, *Trecento*.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A mi padre

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AGRADECIMIENTOS

En el camino transitado estos cinco años he tenido la enorme suerte de estar rodeada de personas maravillosas que de alguna manera u otra me han impulsado, arropado, cuidado, escuchado y hecho reír, incluso en los momentos menos propicios. Ha sido un recorrido cargado de muchas emociones con puntos que me han permitido disfrutar de un tema y una carrera que me apasiona, pero también con trazados tortuosos que no podría haber sorteado sin su inestimable ayuda.

Mi primer agradecimiento es para mis directoras de tesis, Fátima Díez Platas y Déborah González Martínez, por su cuidada atención en la dirección del trabajo, que ha estado lleno de cambios y correcciones. Sin sus ideas, múltiples consejos e interés, este estudio no hubiera sido posible. A Fátima Díez, diez años después, gracias por confiar en mí, por no dejarme sola cuando me caigo y ayudarme a levantar. Por hacernos llegar tus ideas, razonamientos y preguntas. Por hacerme cuestionar cosas, hacerme pensar y reflexionar, y por darme razones para creer que lo que hago y lo que estudio vale la pena. Pero, sobre todo, gracias por haberme cogido de la mano aquel día de febrero hace cinco años. A Déborah González, mi absoluta gratitud por tu enorme paciencia, tu diligencia y tus explicaciones para poder comprender los manuscritos en su totalidad. Estoy profundamente agradecida por haber contado con tu ayuda en estos años, y en especial agradezco que te hayas sumado a este camino que en ocasiones no ha sido sencillo.

En segundo lugar, quisiera expresar mi gratitud de un modo especial a Patricia Meilán Jácome, Tatiana Grela Tubio y Pablo Piqueras Yagüe. Los tres han sido indispensables en este camino, no sólo por su trabajo compartido o por lo que me han enseñado y estimulado en relación con el poema de las *Metamorfosis*, sino también por el cariño que me han brindado.

Estoy en deuda con el Grupo de investigación *Sincrisis. Investigación en formas culturales* y a su director Pedro López Barja, que me ha ayudado con los gastos económicos en mi estancia doctoral. Del mismo modo, quisiera agradecer la ayuda prestada en diferentes ocasiones al grupo de investigación *Nicolaus Heinsius* (HUM-261) de la Univerisdad de Huelva, y a todas las instituciones y bibliotecas que me ha facilitado valiosa información en numerosas ocasiones y que me han permitido trabajar y consultar los manuscritos en mi investigación, en especial gracias a Thomas Haffner y a Stefania Filippi.

También quisiera dar las gracias a Fabrizio Lollini por aceptar ser mi tutor en la Universidad de Bolonia, por su generosidad, disponibilidad, su interés, y simpatía. A Frank T. Coulson, siempre dispuesto a compartir sus conocimientos y trabajos, y a Daniele Guernelli, por su ayuda, sugerencias y estudios que me ha facilitado.

Por último, me gustaría dedicar el trabajo a mis familias, a todas y cada una de ellas. A mis padres, a Fede, a Aldara, Gabriel y Nacho, a Manu, a Débora, a Alberto y Patricia, a Manuel, Tatiana y a Pablo, gracias por vuestra comprensión, por soportar mis monólogos, mis cambios de humor, mis despistes y mis ausencias. Sin ellos este trabajo no hubiera llegado a buen puerto. Pero, sobre todo, doy las gracias y las daré siempre a mi querido padre, por su apoyo incondicional, silencioso pero constante. Por ti, de corazón, gracias.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ABREVIATURAS

Bologna. Biblioteca universitaria di Bologna, Ms. BU 2278	BUB 2278
Bologna. Biblioteca universitaria di Bologna, Ms. BU 2350	BUB 2350
Cesena. Biblioteca Malatestiana, S. XXV.6	BMC SXXV6
Cologny. Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 125	FMB 125
Dresden. Sächsische Landesbibliothek -Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr.Dresd.Dc.105	SLUB 105
Dresden. Sächsische Landesbibliothek -Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr.Dresd.Dc.144	SLUB 144
Dresden. Sächsische Landesbibliothek -Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr.Dresd.Dc.145	SLUB 145
El Escorial. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, g-III-7	RBME gIII7
El Escorial. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, T-II-7	RBME TII7
Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana. Plutei 36.8	BML 36.8
Madrid. Biblioteca Nacional de España, MSS/10058	BNE 10058
Madrid. Biblioteca Nacional de España, MSS/13406	BNE 13406
Oxford. Bodleian Library, Canon. Class. Lat. 7	BLO CL7
Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. Z. 449a (1634)	BMV LZ449
Wien. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 127	ONB 127

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 8
Objetivos 8
Planteamiento 9
Metodología 10
Limitaciones 11

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN 13

2. UN CONTEXTO PARA LA LECTURA DE LAS *METAMORFOSIS* EN EL *TRECENTO* 30
2.1. La poesía y la ciudad 30
2.2. De Bolonia a Padua: *Studium* y notariado 34
2.3. La poesía en latín y las lenguas vernáculas 42

3. LAS *METAMORFOSIS* Y LA TRADICIÓN ILUSTRATIVA DE LOS CLÁSICOS 46
3.1. Fama y transmisión de los clásicos en el *Trecento* 57
3.2. Imágenes para los clásicos: manuscritos iluminados en el *Trecento* 54

4. UN CORPUS DE ESTUDIO: LOS MANUSCRITOS ILUMINADOS DE LAS *METAMORFOSIS* EN EL *TRECENTO* 63
4.1. Bologna. Biblioteca universitaria di Bologna, Ms. BU 2278 (BUB 2278) 64
4.2. Bologna. Biblioteca universitaria di Bologna, Ms. BU 2350 (BUB 2350) 65
4.3. Cesena. Biblioteca Malatestiana, S. XXV.6 (BMC SXXV6) 66
4.4. Cologny. Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 125 (FMB 125) 68
4.5. Dresden. Sächsische Landesbibliothek -Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr.Dresd.Dc.105 (SLUB 105) 70
4.6. Dresden. Sächsische Landesbibliothek -Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr.Dresd.Dc.144 (SLUB 144) 71
4.7. Dresden. Sächsische Landesbibliothek -Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr.Dresd.Dc.145 (SLUB 145) 73
4.8. El Escorial. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, g-III-7 (RBME gIII7) 74
4.9. El Escorial. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, T-II-7 (RBME TII7) 75
4.10. Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei 36.8 (BML 36.8) 76
4.11. Madrid. Biblioteca Nacional de España, MSS/10058 (BNE 10058) 79
4.12. Madrid. Biblioteca Nacional de España, MSS/13406 (BNE 13406) 80
4.13. Oxford. Bodleian Library, Canon. Class. Lat. 7 (BLO CL7) 82
4.14. Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. Z. 449a (1634) (BMV LZ449) 83
4.15. Wien. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 127 (ONB 127) 85

5. ILUMINAR A LAS *METAMORFOSIS* EN EL *TRECENTO*: MINIATURISTAS Y COMITENTES 88
5.1. Los comitentes de las *Metamorfosis* 88
5.2. Miniaturistas 91
5.3. La selección de las miniaturas: problemas entre comitentes y miniaturistas 98

6. PARA EL ESTUDIO Y LA REFLEXIÓN: MINIATURAS, IMÁGENES Y LETRAS PARA EL POEMA OVIDIANO 101
6.1. Maneras de iluminar la letra 102
6.2. Cinco modos de iluminar las *Metamorfosis* 108
6.2.1. Imágenes del autor 108
6.2.2. Imágenes de temática mitológica 112
6.2.2.1. Libro 1 113
6.2.2.2. Libro 2 115
6.2.2.3. Libro 3 118
6.2.2.4. Libro 4 120
6.2.2.5. Libro 5 124
6.2.2.6. Libro 6 126
6.2.2.7. Libro 7 128
6.2.2.8. Libro 8 130
6.2.2.9. Libro 9 134
6.2.2.10. Libro 10 136
6.2.2.11. Libro 11 140
6.2.2.12. Libro 12 142
6.2.2.13. Libro 13 144
6.2.2.14. Libro 14 147
6.2.2.15. Libro 15 150
6.2.3. Imágenes de academia y poesía 151
6.2.4. Imágenes de temática amorosa y cortés 152
6.2.5. Imágenes cosmográficas 157
6.3. Expresiones figuradas: imágenes en contexto 161

CONCLUSIONS 171

BIBLIOGRAFÍA 182

CATÁLOGO 196
Catálogo de manuscritos 197
Catálogo de iluminaciones 231

LÁMINAS 299

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

INTRODUCCIÓN

Frente a lo que cabría esperarse en un principio, los manuscritos de las *Metamorfosis* de Ovidio sí recibieron atención en su iluminación durante el *Trecento*. La mayoría de los estudios han pasado por alto sus miniaturas porque las versiones en vulgar difundidas en los últimos siglos de la Edad Media se revelaban como más apropiadas que el poema latino para recibir las imágenes, asociado con el estudio y con el análisis filológico del texto. La posición marginal de estos manuscritos en los trabajos sobre la iluminación del material mitográfico también se debe posiblemente a la inclusión de sus imágenes en sus letras capitales. La reducción del aparato decorativo que impone necesariamente esta manera de iluminar pudo contribuir a que los investigadores no dedicasen atención suficiente a sus miniaturas y que en algunas ocasiones no se hayan reseñado.

Esta tesis doctoral pretende subsanar la importante ausencia de investigaciones sobre las iluminaciones que acompañan al poema latino. Es el resultado de un encuentro con dos de los manuscritos de este corpus de trabajo en mi curso de Máster en Estudios Medievales Europeos. Estos dos ejemplares me llevaron a embarcarme en un estudio más amplio al comprobar que el número de manuscritos iluminados no era en realidad tan escaso y que desarrollaban una relación especial con la imagen. Un estudio que desemboca aquí, en este trabajo de cinco años.

OBJETIVOS

El objetivo principal de esta tesis doctoral es individualizar, conocer, presentar y revisar codicológica e iconográficamente un corpus de manuscritos que se compone gracias a la localización del material disponible en relación con el poema de las *Metamorfosis* en el *Trecento*. Este propósito de carácter general obliga a considerar tres objetivos secundarios.

El primero es totalmente práctico. Puesto que las escasas investigaciones sobre el tema se han limitado a repetir gran parte de la información sin un pertinente análisis, la intención de esta tesis doctoral es intentar recopilar y ordenar los datos disponibles sobre cada uno de los manuscritos, comenzando por la información que tienen las propias bibliotecas que custodian los códices y continuando con la que ofrecen los catálogos o las publicaciones específicas recientes. En este caso, tanto el catálogo de Franco Munari (1957) como el Volumen XII del *Catalogus Translationum et Commentariorum* (2022), junto con la descripción de manuscritos que proporciona el Grupo de Investigación *Nicolaus Heinsius* (HUM-261) de la Universidad de Huelva, constituyen un punto de partida sobre el que construir, cotejar y revisar el corpus, cruzando referencias con otros estudios más concretos sobre cada uno de los códices.

El segundo objetivo es proponer un marco teórico que permita situar la creación de estas imágenes para acompañar a las *Metamorfosis*. Este propósito responde por tanto al estudio de la "agentividad" o de la agencia de la imagen. Es decir, al análisis sobre la percepción de las iluminaciones en el panorama en el que fueron producidas. Partiendo de toda la información anteriormente recopilada, se llega al norte de Italia y al panorama universitario, con las universidades de Bolonia y Padua como puntos de referencia.

El tercero, tratar de comprender la articulación de las distintas imágenes iconográficas en las páginas del libro manuscrito sobre la base de sus contenidos temáticos y de los sistemas que regulan las formas de expresión, pero teniendo presente que no producen únicamente unos textos icónicos que traducen la composición escrita, sino que pueden asumir también una función hermenéutica para proponer originales interpretaciones.

USC DE COMPOSTELA

PLANTEAMIENTO DEL TEMA

Este trabajo parte de una doble premisa. Primero, ilustrar el texto latino en un momento en el que las lenguas romances estaban extendidas supone una elección singular que merece atención, y más si el poema contaba con comentarios moralizados que en estos momentos estaban produciendo un importante repertorio de imágenes mitológicas en sus páginas. La segunda de las premisas parte del hecho de que los manuscritos iluminados de las *Metamorfosis* durante el *Trecento* se produjeron en estrecha conjunción, en un marco geográfico concreto, con unas características propias, y para mecenas y comitentes que tenían raíces culturales comunes. Las miradas que contemplasen estas miniaturas, como es lógico esperar, venían por tanto de entornos cultos, en su mayoría en relación con las universidades, al corriente de la exégesis del poema y de la teoría literaria. Los manuscritos de este corpus de trabajo van a alojar entonces un tipo particular de iluminaciones: imágenes letradas.

Entender estas miniaturas como fenómeno derivado de un contexto culto es el aspecto más importante del planteamiento del tema y se establece como el punto de originalidad de mi aportación. No se trata de un trabajo que aborde de manera aislada cada una de las iluminaciones ni un estudio que las analice sin tener presente la realidad material del libro. Estas composiciones figuradas se encuentran en objetos que tienen una función y una audiencia determinadas, en objetos que se miran y se manipulan, y todo ello conforma la comprensión de un amplio discurso del que también forman parte las imágenes.

La coordenada temporal marca los límites que permiten cumplir con esta manera de abordar las miniaturas que acompañan a las *Metamorfosis*. Restringir el campo de estudio al *Trecento* proporciona un material de trabajo abarcable y coherente de quince manuscritos iluminados, con una segunda coordenada que se convierte en el rasgo de distinción del corpus: todos los ejemplares son italianos y la mayoría producidos en el norte de la península.

Así, esta tesis doctoral trata de manera conjunta un corpus de estudio que no se había puesto en relación antes y lo hace en un trabajo que se estructura en seis capítulos. El primero es el estado de la cuestión, importante para poner las bases de una investigación dispersa. Los cambios institucionales que se operan desde mediados del *Duecento* y las especiales características del tejido social en las ciudades italianas en donde se iluminan los manuscritos ocupan el siguiente capítulo. El tercero aborda por una parte la transmisión textual del poema y por otra ofrece un contexto iconográfico de la ilustración de las *Metamorfosis* en el norte de Italia, prestando especial atención a las *Tragedias* de Séneca y los manuscritos iluminados del *Ovidius moralizatus* que sirven de paralelos o posibilitan establecer algunas comparaciones en el último capítulo con las miniaturas que acompañan al texto latino.

El cuarto es la presentación de los quince ejemplares del corpus de trabajo organizados según el nombre de la ciudad en la que se encuentra la biblioteca que los conserva, por orden alfabético. Este orden obedece simplemente a una necesidad de sistematizar la información de la manera más práctica y estable posible: la dificultad que supone en algunos casos asignar una cronología ha descartado la posibilidad de organizar la presentación atendiendo a la datación de los ejemplares. Pero antes de desembocar en las iluminaciones de las *Metamorfosis*, hemos decidido dedicarle un espacio al fenómeno de la ilustración en un quinto capítulo y que es resultado tanto de las peticiones de los mecenas o gustos de una audiencia determinada como del trabajo del ilustrador. Además, en este caso el fenómeno de la ilustración ofrece unas características singulares porque se pone en juego los talleres laicos que crecen al amparo de las universidades como Bolonia o Padua, con una producción en la mayoría de los casos destinada a un público letrado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El sexto y último capítulo es el más extenso y el punto de llegada de toda la investigación con el propósito de "iluminar las *Metamorfosis* para el estudio y la reflexión". Este gran capítulo tiene tres partes claramente diferenciadas que atienden a las características de las miniaturas. Es decir, a su manera de presentación en las letras capitales, a sus modos de iluminar con temáticas distintas y sus expresiones figuradas, que nos hablan de la lógica interna de las imágenes y de las posibilidades del medio.

METODOLOGÍA

El fundamento metodológico de esta tesis doctoral se encuentra en el tratamiento de las imágenes que propone el proyecto de investigación de la *Biblioteca Digital Ovidiana,* y, por tanto, el método de estudio parte del complejo problema de la relación de imagen y texto que define la realidad de los libros ilustrados.

Las iluminaciones que contempla este trabajo, en gran parte inéditas, se han analizado desde un punto de vista iconográfico, desplazando a propósito el análisis estilístico que merecería un estudio mucho más amplio en algunos manuscritos de manera concreta y que a lo largo de los años se ha revelado complejo y con variaciones notables. El análisis iconográfico propuesto en esta tesis doctoral no se limita únicamente a la recopilación de las identificaciones propuestas para parte de las iluminaciones de algunos manuscritos, sino que intenta exponer los problemas que plantean algunos de los temas seleccionados para ilustrar el poema.

En función de las similitudes que presentan las miniaturas, se han definido cinco modos iconográficos distintos en los que se constatan diferentes grados de dependencia o relación con la composición escrita y el contenido de las *Metamorfosis*. Puesto que la comparación de una imagen con un texto puede resultar arriesgada como consecuencia de la ambigüedad de la composición visual, las propuestas o sugerencias para lectura de estas miniaturas parten de la ayuda que proporciona el texto, pero también del marco en el que fueron creadas.

Para facilitar la observación de los datos y organizar la información que se maneja, hemos establecido una referencia abreviada de cada manuscrito del corpus. Las abreviaturas se constituyen a partir de las letras iniciales de la biblioteca y el código de la signatura. Para citar a nuestros manuscritos en la lista de abreviaturas o cualquier otro códice a lo largo del de trabajo se ha optado por mantener el nombre de la ciudad y de la biblioteca en su idioma original.

También he elaborado tanto una serie de fichas individualizadas de cada manuscrito, componiendo así un catálogo, como una serie de fichas iconográficas para cada iluminación. En las fichas del catálogo se estructura la información siguiendo criterios codicológicos con un listado final de las iluminaciones. Están organizadas en siete campos: información del manuscrito, descripción física, características del contenido, contenido, lista de iluminaciones, historial y bibliografía. Esta disposición de los datos ha sido adaptada a partir del modelo de fichas que sistematiza la *Biblioteca Digital Ovidiana* (Díez Platas, 2017), siguiendo la versión española revisada y aumentada del manual *Vocabulaire codicologique* de Denis Muzerelle (Ostos Salcedo, 1997) e *Introducción a la codicología*, de Elisa Ruz García (2002). En el apartado del historial en la mayoría de los casos se facilitan las transcripciones[1] de los *exlibris* de antiguos poseedores que aparecen en las guardas. También hemos incluido un apartado más (Ficha 10b) en el caso del manuscrito custodiado en la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia (BML 36.8) para las transcripciones[2] de las rúbricas y anotaciones de sus márgenes

[1] Cuando hemos tenido que transcribir textos hemos adoptado los siguientes criterios: 1. Para proporcionar una lectura ágil de los datos se desarrollan las abreviaturas marcándolas con cursiva. 2. Se adopta <v> para valores consonánticos (p. ej. Ovidio) e <u> para vocálicos. 3. Para grafías <j> e <i> se reproducen fielmente la alografía que presentan los distintos manuscritos. 4. Se emplea la mayúscula inicial en los nombres proprios de personas, personajes y lugares. 5. Se marca el salto de línea de escritura mediante barra inclinada. 6. Los elementos textuales integrados en la transcripción se marcan con corchetes.

[2] Estas transcripciones siguen los criterios apuntados en la nota anterior.

que acompañan a las imágenes de temática mitológica. Estas fichas del catálogo se referencian en el cuerpo del texto con la abreviatura "cm" (catálogo manuscritos) y el número correspondiente asignado a cada ejemplar (ej: cm.1).

En cuanto a las fichas de las iluminaciones son de carácter iconográfico e incorporan en cada caso la imagen correspondiente. En estas fichas se recoge el modo al que pertenece la miniatura de entre las cinco tipologías que hemos definido, el tema concreto que se representa en la iluminación, y una descripción. Por otra parte, con el propósito de "diseccionar" la imagen para comprender sus mecanismos de figuración o los distintos grados de dependencia con el texto, las fichas tienen dos campos más que hemos decidido definir como "motivos iconográficos" e "indicadores iconográficos". El primer caso contempla esquemas prefijados, patrones de la imagen o los repertorios, mientras que los indicadores aluden a un solo elemento, un gesto, atributo o detalle concreto. En las casillas correspondientes para cada uno de estos dos campos se añade entre paréntesis, en las imágenes de temática mitológica y en los casos que hemos detectado, una "N" (nuevo) si es un motivo o indicador que deriva de modelos figurativos coetáneos a la producción del manuscrito, y "C" si es un motivo o indicador que proviene de los comentarios. En este caso, las fichas de las iluminaciones se referencian con la abreviatura "ci" (catálogo iluminaciones) y el número correspondiente asignado a cada iluminación (ej: ci.10.1).

En otro orden de cosas, las referencias bibliográficas en este estudio siguen la normas APA 7ª edición, con dos excepciones. En el capítulo del estado de la cuestión se proporciona toda la información en el cuerpo del trabajo y en las notas al pie para poder poner las bases de la investigación conociendo todas las fuentes que han posibilitado la investigación. También se proporciona una referencia bibliográfica larga al pie en los casos muy concretos en los que la publicación referenciada no haya sido objeto de consulta o de una lectura detenida, pero pueda ofrecer información de interés sobre el tema.

LIMITACIONES

En primer lugar, esta tesis doctoral tiene una limitación que con frecuencia presentan casi todos los estudios dedicados a los manuscritos iluminados: la dispersión de los fondos en las múltiples bibliotecas. En este caso, se han podido consultar los dos de la Biblioteca Nacional de España, el BNE 13406 y el BNE 10058 y los dos de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, los RBME gIII7 y RBME TII7. En la estancia doctoral de mi trabajo he consultado los siguientes: BMC SXXV6, ONB 127, BMV LZ449, BML 36.8, BUB 2278, BUB 2350. Los restantes manuscritos y sus miniaturas se han analizado mediante las digitalizaciones de los repositorios y gracias a la ayuda prestada por las distintas instituciones.

El otro problema que plantean los estudios sobre miniatura es el panorama fragmentario que aparece ante los investigadores. Estamos condicionados inevitablemente por la conservación del patrimonio librario, lo cual merma cualquier intento de exhaustividad o de ofrecer un panorama cerrado o monolítico. Hay que sumar, además, la enorme dificultad que supone manejar algunos fondos de archivos o bibliotecas por su ingente volumen de material.

Por otra parte, como ya se adelantó en la metodología, este estudio no atiende de manera primordial a criterios estilísticos y solo se han podido sugerir algunas cuestiones que necesitarán de análisis más detenido contemplando otras variables para abrir nuevas líneas de investigación. En este caso, nos hemos limitado a recabar la información más actualizada posible sobre cada manuscrito y sus miniaturas, y a proponer comparaciones de estilo con otras iluminaciones similares que puedan resultar de interés, pero no es un estudio estilístico.

USC DE COMPOSTELA

También es necesario hacer ver que en el último capítulo y en relación con la caracterización de las figuras, se ha intentado precisar una serie de términos para el uso de la

indumentaria asociada a los espacios de aprendizaje porque la mayoría de las referencias a la indumentaria asociada a la universidad se encuentran en publicaciones que están italiano, en inglés y en menor medida en alemán. La indumentaria además presenta variaciones incluso dentro del mismo período cronológico y la terminología e identificación en las fuentes en ocasiones puede resultar confusa.

Otras limitaciones han sido impuestas por el tiempo y la escasez de datos en algunas ocasiones concretas. En el apartado de los modos ciertas propuestas para las identificaciones sólo han podido ser planteadas y sugeridas en parte por la originalidad de las propias miniaturas y la falta de paralelos con las que poder establecer comparaciones precisas y seguras.

Tampoco se ha podido desarrollar el análisis sobre utilización de tropos y de figuras visuales en las iluminaciones de los manuscritos. En este estudio nos hemos limitado a sugerir la posible traducción visual de fórmulas tipificadas en las Gramáticas y Poéticas que podrían quizás estar asociadas al género específico de las imágenes en verso, pero merecerían un estudio detenido prestando atención a la teoría literaria.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La información sobre las iluminaciones que acompañan a las *Metamorfosis* de Ovidio en los últimos siglos de la Edad Media es escasa, con una estructura poco definida, y con frecuencia supeditada tanto a una mención marginal como a un reducido grupo de manuscritos.

En líneas generales, no existe en la actualidad una contribución que proporcione ni tan siquiera una clasificación con la totalidad de los códices iluminados que se conservan del poema latino en la Edad Media. En los estudios sobre la iluminación del material mitográfico de Ovidio a finales del Medievo se observa una mayor atención a las dos versiones moralizadas de las *Metamorfosis*, a las que Erwin Panofsky dedicó una exhaustiva nota en la segunda edición de *Renaissance and Renascences in Western Art*, publicada en 1965[3]. La mayoría de las investigaciones se han centrado fundamentalmente en el *Ovide moralisé*, extensa traducción francesa[4] del poema transmitida en diecinueve manuscritos iluminados, dieciséis de la versión en verso y tres de la segunda versión en prosa. Los trabajos de distintos autores sobre sus imágenes se han sucedido desde la segunda mitad del siglo pasado[5], destacando las contribuciones de Carla Lord[6], desde la primera en 1975 con el título "Three manuscripts of the *Ovide moralisé*" hasta su colaboración más reciente en 2011, "A survey of imagery in medieval manuscripts of Ovid's *Metamorphoses* and related commentaries", en el libro publicado por la Universidad de Cambridge *Ovid in the Middle Ages*[7]. Recientemente, en 2017, Françoise Clier-Colombani retoma el tema y aborda la compleja relación entre imagen y texto en *Images et imaginaire dans l'Ovide moralisé*[8]. Además, en 2018 se publicó la traducción y el estudio del primer libro del poema en verso[9] dentro del proyecto de investigación *ARN Ovide en français. Gènese, transformation et réception de l'Ovide moralisé*, financiado por la Agencia Nacional de Investigación Francesa y dirigido por Marylène Possamaï-Pérez. Esta primera edición colectiva tiene dos tomos, el primero presenta una monografía del texto editado en la que se recogen tablas iconográficas con reproducciones de las miniaturas de los manuscritos iluminados mientras que el segundo contiene la edición crítica del primer libro del *Ovide moralisé.*

[3] Almqvist & Wiksell. La información se encuentra en la nota 78, capítulo 2, pp. 78-81. En la traducción española, *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, de la editorial Alianza y de 2014, esta nota es la 82 del segundo capítulo.

[4] Sobre la transmisión textual del *Ovide moralisé* véase: M. Jung (1996). Ovide, texte, translateur et gloses dans les manuscrits de l´Ovide moralisé. En D. Kelly (Ed.), *The Medieval Opus: Imitation, Rewriting, and Transmission in the French Tradition* (pp. 75-98). Rodopi; M. Jung (1996). Les editions manuscrites de l'Ovide moralisé. *Cahiers d'historie des littératures romanes,* 20, 251-74; M. Possamaï-Pérez (2006). *L'Ovide moralisé: Essai d'interprétation*. Honoré Champion; G. Dinkova-Brunn (Ed.) (2022). *Catalogus Translationum et Commentarioum. Volume XII. Ovid, Metamorphoses*. PIMS, pp. 60-68.

[5] El grupo de investigación *OEF. Ovide en français* de la Universidad de Zúrich, constituido en 2008, proporciona abundante material de trabajo y una nutrida recopilación de referencias biográficas en su página web del proyecto. Recuperado el 19 de enero de 2024 de https://www.rose.uzh.ch/de/forschung/forschungamrose/projekte/oef/manuscrits.html%C2%A0.

[6] *The Art bulletin,* 57, 161-175; (1985). The *Ovide Moralisé* and the Old Testament. En W. Clark (Ed.), *Tribute Lotte Brand Philip: Art Historian and Detective* (pp. 95-102). Abaris Books; (1998). Marks of ownership in Medieval manuscripts: the case of the Rouen "Ovide Moralisé". *Source: Notes in the history of art*, *18*(1), 7-11; *Ovid in the Middle Ages*, pp. 257-283.

[7] James G. Clark, Frank T.Coulson, Kathryn L. McKinley (Eds.), pp. 257-283.

[8] Honoré Champion.

[9] C. Baker et. al. (2018). *Ovide Moralisé, Livre I.* SATF.

Para el estudio del *Ovidius moralizatus*, el poema latino con moralizaciones en prosa de Pierre Bersuire, Anne McLaughlin defendió en 2017 en el *Warburg Institute* su tesis doctoral titulada *The illuminated manuscripts of Pierre Bersuire's Ovidius moralizatus: a comparative study.* En esta investigación[10] se recogen siete manuscritos iluminados (Gotha. Forschungsbibliothek, Ms Membr. I 98; Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04; Treviso. Biblioteca Comunale, Ms. 344; Oxford. Bodleian Ms Rawlinson B. 214; Holkham. Holkham Hall, Ms. 324; Gent. Sint Baafskathedraal, Ms 12; Paris. Bibliothèque nationale de France, Lat. 5703). Un año más tarde Cristina Venturini también defendió su tesis doctoral *Figurare dei e miti: codici miniati dell'Ovidius moralizatus*, en la Universidad de Padua. Esta autora no contempla cuatro de los manuscritos recogidos por Anne McLaughlin (Oxford. Bodleian Ms Rawlinson B. 214; Holkham: Holkham Hall, Ms. 324; Gent. Sint Baafskathedraal, Ms 12; Paris. Bibliothèque nationale de France, Lat. 5703). En realidad, los otros tres manuscritos son los más destacados y los que menor problemas plantean con relación a la composición codicológica y textual del comentario moralizado[11].

En 2021 Dieter Blume y Christel Meier-Staubach publicaron *Petrus Berchorius und der antike Mythos im 14. Jahrhundert*[12]. Este ingente trabajo de dos volúmenes proporciona en la segunda parte una edición del texto con una traducción al alemán, tomando como base el manuscrito conservado en Gotha con el cotejo de otros nueve códices. El primer volumen aporta información sobre el autor del *Ovidius moralizatus*, Pierre Bersuire, y profundiza en el análisis de las imágenes de los manuscritos conservados en las bibliotecas de Gotha y en Bérgamo, siendo esta la primera vez que se presenta íntegra una edición ilustrada del manuscrito de Gotha, producido en Bolonia en 1348. Pero, además, este primer volumen resulta especialmente valioso porque, mediante los estudios literarios e histórico-artísticos que realizan, ofrece un completo panorama del papel que tiene la mitología en los debates intelectuales y en la cultura laica del *Trecento* en los centros culturales de Europa[13]. Todavía en relación con el texto latino moralizado, Pablo Piqueras Yagüe defendió en 2020 en la Universidad de Murcia la tesis doctoral *El Ovidius moralizatus de Pierre Bersuire. Texto, Traducción y Estudio*, con repercusión para el conocimiento del comentario. Fruto de esta investigación se publica en 2021 *Editio princeps del Ovidius moralizatus de Pierre Bersuire. Estudio y nueva interpretación del texto*[14].

Un año más tarde y fruto del Congreso *Dopo Ovidio. Aspetti della ricezione ovidiana fra letteratura e iconografía*, celebrado en 2019 en el Departamento de Ciencias Humanas de la Universidad de L'Aquila con motivo del bimilenario de la muerte de Ovidio, se edita el volumen veintiocho del *Giornale Italiano di Filologia, After Ovid. Aspects of the Reception of Ovid in Literature and Iconography*. En su interior, la contribución de Giuseppa Z. Zanichelli, titulada "The Reception of *Ovidius Moralizatus* in Northern Italy in the Late Middle Ages"[15],

[10] Este trabajo tiene un importante punto de partida en el artículo de Carla Lord sobre el tema, publicado en 1995. C. Lord (1995). Illustrated Manuscripts of Berchorius before the Age of Printing. En H. Walter y H. Horn (Ed.), *Die Rezeption der "Metamorphosen" des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild* (pp. 1-11). Mann.

[11] La investigadora Patricia Meilán Jácome de la Universidad de Santiago de Compostela contempla en el marco de su tesis doctoral en curso "Baco en la Edad Media" cinco manuscritos iluminados del *Ovidius moralizatus*, siguiendo las investigaciones de Frank. T. Coulson. (Gotha. Forschungsbibliothek, Ms Membr. I 98; Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04; Treviso. Biblioteca Comunale, Ms. 344; Oxford. Gent. Sint Baafskathedraal, Ms 12; Paris. Bibliothèque nationale de France, Lat. 5703), dejando fuera por tanto el manuscrito custodiado en la Biblioteca Bodleiana de Oxford y en el Holkham Hall.

[12] De Gruyter Art & Architecture.

[13] El capítulo en cuestión tiene por título "Ovid-Lektüren – Der antike Mythos in der Laienkultur des 14. Jahrhunderts" (pp. 177-208). Se tratan entre otros autores ovidianos a Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giovanni del Virgilio o Giovanni Boccaccio. Además, tiene un interesante apartado dentro de este capítulo sobre la lectura del mito ("Lesarten des Mythos").

[14] Exemplaria classica supplements, 13. Universidad de Huelva.

[15] pp. 189-211.

aborda el estudio de los tres manuscritos *trecentescos* del *Ovidius moralizatus* (Gotha. Forschungsbibliothek, Ms Membr. I 98; Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04; Treviso. Biblioteca Comunale, Ms. 344).

Este creciente interés en las últimas décadas en el material mitográfico del poeta romano en la Edad Media no se ha traducido, sin embargo, en una mayor atención a los manuscritos iluminados del poema latino sin moralizar. En consecuencia, ni se han localizado todos ni se han estudiado de manera sistemática y pormenorizada aquellos que si han sido identificados. Es por ello por lo que los catálogos de los manuscritos de las *Metamorfosis* constituyen una herramienta indispensable que permite una primera aproximación al material de estudio. Hay tres trabajos que resultan imprescindibles: el "Catalogue of the Mss of Ovid's *Metamorphoses*" de Franco Munari publicado en 1957[16], el *Incipitarium Ovidianum: a Finding Guide for Texts in Latin Related to the Study of Ovid in the Middle Ages* de Frank T. Coulson, y de 2000[17], y, por último, una reciente publicación en el *Catalogus Translationum et Commentarioum* de Frank T. Coulson, Harold Anderson y Harry L. Levy, editada por Greti Dinkova-Bruun en 2022 como *Catalogus Translationum et Commentariorum. Volume XII. Ovid, Metamorphoses*[18]. Las tres contribuciones son fundamentales para alcanzar una visión general de la transmisión del poema en la Edad Media, pero también para precisar información tanto codicológica como textual en relación con cada uno de los manuscritos iluminados que se conservan. Sobre esta cuestión también es necesario referirse al trabajo desarrollado por el Grupo de Investigación *Nicolaus Heinsius* (HUM-261) de la Universidad de Huelva[19], cuyo objetivo principal es elaborar una completa colación de los manuscritos y ediciones existentes del poema.

En cuanto al repertorio de los temas iconográficos en los manuscritos iluminados del poema latino, y localizados hasta la fecha, se ha abordado sin grandes pretensiones de exhaustividad: por una parte, con una perspectiva general en publicaciones de temática amplia, por otra de una manera más específica atendiendo a uno o varios manuscritos en pequeños estudios.

Por lo que se refiere a los estudios de temática más amplia, como los manuales o las publicaciones colectivas, cabría mencionar dos publicaciones que, si bien no abordan el tema de las iluminaciones de las *Metamorfosis*, son una referencia para el estudio del mundo clásico en la Edad Media. En primer lugar, la contribución de Erwin Panofsky y Fritz Saxl, "Classical Mythology in Medieval Art"[20], aparecida en 1933, y que se ha convertido en un punto de partida de la investigación sobre la pervivencia de la mitología en el Medievo. Poco después el historiador francés Jean Seznec publica en 1940 su trabajo en la serie *Studies of the Warburg Institute* con el título "The survivance des dieux antiques. Essai sur le role de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance"[21]. En este marco de estudio relacionado con la pervivencia del mundo antiguo los tres investigadores fueron unos absolutos pioneros. Los tres maduraron bajo el pensamiento del historiador alemán Aby Warburg y

[16] University of London, Institute of Classical Studies.
[17] Brepols.
[18] Pontifical Institute of Mediaeval Studies (PIMS).
[19] La investigación del Grupo de Investigación *Nicolaus Heinsius* se ha desarrollado en el seno del Proyecto de Investigación de Excelencia HUM-1019 "Las *Metamorfosis* de Ovidio" (2006-2009) de la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía, así como a través de otros dos Proyectos de Investigación competitivos: el Proyecto Consolidado FFI2008-01843 "OVIDIANA: edición crítica y comentario textual de las *Metamorfosis* de Ovidio" (2009-2013) del Ministerio de Ciencia e Innovación, y el Proyecto de Excelencia HUM-4534 "Edición crítica de las *Metamorfosis* y Opera minora de Ovidio" (2010-2013), de la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía. El investigador principal es Antonio Ramírez de Verger. Recuperado el 19 de enero de 2024 de http://www.uhu.es/proyectovidio/esp/.
[20] *Metropolitan Museum Studies, 4*(2), 228-280. Hay una traducción al español publicada por San Soleil Ediciones en el 2016: *Mitología clásica en el arte medieval*.
[21] Hay traducción española: *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y en el Renacimiento*. Taurus, 1983.

proporcionaron herramientas para comprender los temas clásicos en la Edad Media. Mucho más tarde, en el número 4 de la *Rivista di storia della miniatura* se editan en 1999 las actas del *V Congreso di Storia della Miniatura* celebrado un año antes, y dedicado a "La tradizione classica nella miniatura europea", que no cuenta con ninguna aportación sobre manuscritos iluminados de Ovidio. Finalmente, a pesar de que no se trata de un manual, sino de un artículo, merece mención por su tratamiento del tema de una manera más amplia "I classici illustrati: forme di visualizzazione dei testi teatrali antichi nel Medioevo"[22] de Grazia Maria Facchechi, recogido en la *Rivista di storia della miniatura* en 2000.

Existen otros dos trabajos relativamente recientes que, siendo generales, ofrecen una primera aproximación al tema de las iluminaciones que acompañan a las *Metamorfosis* en la Edad Media. La primera publicación es el catálogo *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medievo*[23], catálogo de la exposición homónima que acogieron los Museos Vaticanos, y editado por Marco Buonocore en 1996. En algunos capítulos de este catálogo, como "La parola dipinta. Teorie e forme della visualizzazione dei classici latini" escrito por Giorgio Brugnoli, o "Commentare per immagini. Dalla rinascita carolingia al *Trecento*" de Claudia Villa[24], se describen algunos manuscritos iluminados del poema latino. Más de una década después, en 2011, James G. Clark, Frank T. Coulson y Kathryn L. Mickinley editaron *Ovid in the Middle Ages*, una publicación con sólidas e importantes contribuciones sobre la tradición manuscrita, la transmisión y recepción del poeta romano a lo largo del período medieval. Se trata del libro que tiene la contribución más reciente de Carla Lord en la que no sólo presta atención a los manuscritos moralizados sino también a los latinos, con un listado final[25] en el apéndice con el total de manuscritos iluminados del poema, del siglo XI al XV (Napoli. Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Ms. IV.F.3; Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 1596; Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 36.8; Cesena. Biblioteca Malatestiana, S. XXV 6; Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana, Zan. Lat. 449a; Wien. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 127; Oxford. Bodleian Library, Rawlinson MS B 214; Trento. Biblioteca del Castello del Buonconsiglio, Ms. 1364; Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 2780).

Precisamente, el primer compendio de todos los manuscritos de las *Metamorfosis* iluminados en la Edad Media lo realiza Carla Lord en 1969, en el anexo de su tesis doctoral *Some Ovidian Themes in Italian Renaissance Art*[26]. Su investigación se centra en una docena de temas de las *Metamorfosis* en relación con los amores de los dioses; y como antecedentes, tiene en cuenta siete manuscritos iluminados del poema (Napoli. Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Ms. IV.F.3; Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 1596; Cesena. Biblioteca Malatestiana, S. I. 5; Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 2782; Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 36.08; Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana, Zan. Lat. 449a; Holkham Hall. Library of the Earl of Leicester, Ms. 324). En el anexo, describe cada uno de ellos, sin seguir un orden cronológico, y aporta una breve descripción e identificación temática de sus imágenes.

No obstante, el primer estudio dedicado de manera concreta a las iluminaciones de los manuscritos de las *Metamorfosis* en la Edad Media corresponde a la memoria de licenciatura de Eleona Mattia defendida en 1985 en la Universidad de Florencia con el título *Un contributo iconografico per le Metamorfosi di Ovido: il codice panciatichiano 63 alla Biblioteca*

[22] 17-26.
[23] Palombi Editori.
[24] pp. 28-38; pp. 51-68.
[25] p. 316.
[26] La consulta de su tesis doctoral se ha realizado por un microfilm.

Nazionale di Firenze. Aunque Eleonora Mattia se centra en el manuscrito "Panciatichiano 63" con la vulgarización de Arrigo Simintendi conservado en la Biblioteca Nacional de Florencia, ofrece una importante introducción sobre la circulación de las imágenes del poema ovidiano y una descripción e identificación temática de las iluminaciones de los manuscritos (Napoli. Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Ms. IV.F.3; Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 1596; Cesena. Biblioteca Malatestiana, S. XXV 6; Cesena. Biblioteca Malatestiana, Ms. S. I. 5; Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 36.8; Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana, Zan. Lat. 449a; Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 2782).

En la década de los noventa se publican varias contribuciones pertinentes para nuestro estudio. En 1991, en su artículo "Due Ovidio illustrati di scuola bolognese"[27], Eleonora Mattia presta una atención detenida a dos manuscritos iluminados del siglo XIV (Cesena. Biblioteca Malatestiana, S.XXV.6 y Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana, Zan. Lat. 449a) desde un punto de vista estilístico, decorativo y compositivo, para ponerlos así en relación y atribuir ambos manuscritos a un mismo miniaturista del círculo boloñés del Ilustrador. Dos años más tarde, en 1993, Giulia Orofino escribe su contribución "L'illustrazione delle *Metamorfosi* di Ovidio nel ms. IV F 3 della Biblioteca Nazionale di Napoli"[28], centrada fundamentalmente en el primer manuscrito iluminado del poema latino del siglo XI y conservado en la Biblioteca Nacional de Nápoles (Napoli. Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III, Ms. IV.F.3). En 1995 esta misma autora retoma el tema con una nueva publicación titulada "Ovidio nel Medioevo: l'iconografia delle *Metamorfosi*"[29], en la que menciona cinco manuscritos iluminados más (Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 1596; Cesena. Biblioteca Malatestiana, S. I. 5; Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 2782), dos de ellos del siglo XIV (Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 36.8 y Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana, Zan. Lat. 449a). Giulia Orofino vuelve una vez más al manuscrito Napolitano en 1998 con su contribución "Il codice Napoletano delle *Metamorfosi* come libro illustrato"[30] en la edición *L'Ovidio Napoletano* de Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli y Giuseppe Papponetti.

Más tarde, Francesca Flores D'Arcais publica en 2012 su contribución "Osservazioni su Stefano degli Azzi, miniatore delle *Metamorfosi* di Ovidio (Venezia, Biblioteca Marciana, ms Lat. Z 449)" en el libro *Miniatura: lo sguardo e la parola: studi in onore di Giordana Mariani Canova*[31]. La aportación de esta investigadora italiana es evidenciar una relación del miniaturista boloñés Stefano degli Azzi con la iluminación de los dos de los manuscritos del poema más conocidos, y estudiados anteriormente por Eleona Mattia. Por añadidura, Francesca Flores D'Arcais proporciona una breve descripción e identificaciones de los quince episodios mitológicos del manuscrito de la Biblioteca Nazionale Marciana.

En la pasada década, en la Universidad de Padua[32] se ha prestado atención en distintas ocasiones al poema mitológico, de modo que la profesora Federica Toniolo ha dirigido varias

---

[27] *Miniatura: studi di storia dell'illustrazione e decorazione del libro*, 3/4, 63-72. Esta autora tiene un segundo artículo sobre las ilustraciones que acompañan a un manuscrito de las *Metamorfosis* vulgarizadas de Arrigo Simintendi da Prato: E. Mattia (1997). L'illustrazione delle "Metamorfosi" di Ovidio nel codice Panciatichi 63 della Biblioteca Nazionale di Firenze. En M. Ceccanti (Ed.), *Il codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine: atti del IV Congresso di Storia della Miniatura* (pp. 45-54). Centro Di.

[28] *Ricerche di Storia dell'Arte*, 49, 5-18.

[29] En I. Gallo y L. Nicastri (Eds.), *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento* (pp. 189-209). Edizioni scientifiche italiane.

[30] pp. 103-109.

[31] pp. 133-139.

[32] En 2012 se publican en la Universidad de Padua dos trabajos relacionados con la fortuna de las *Metamorfosis*. Los manuscritos más conocidos del poema aparecen referenciados en algunas de las contribuciones, pero no como material de

tesis de máster de Historia del Arte sobre las iluminaciones de las *Metamorfosis*: *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo). Dafne, Io, Fetonte, Miniadi, Piramo e Tisbe, Perseo e Andromeda*, defendida en 2014 por Cristina Venturini, y *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo). Callisto, Cadmo, Atteone, Giasone e Medea, Orfeo, Polifemo e Galatea* de Giulio Pesavento, también presentada en 2014. Los dos estudios constituyen un análisis de la transmisión iconográfica del mito y se inscriben en el proyecto *Mito, arte, società nella Metamorfosi di Ovidio (MetaMArs)*, dirigido por Francesca Ghedini en la Universidad de Padua[33]. En ambos casos, y como indican sus respectivos títulos, los investigadores se centran en algunas figuras mitológicas ovidianas concretas, aunque recogen en unas tablas las identificaciones propuestas para cada manuscrito.

Los últimos años han visto algunos trabajos más, que reanudan algunas de la cuestiones o manuscritos reseñados. En primer lugar, Federica Toniolo, Francesca Ghedini, Vincenzo Farinella, Giulia Salvo y Federica Zalabra editaron en 2018 el ejemplar de la exposición homónima *Ovidio: amori, miti e altre storie*[34], celebrada por el bimilenario de la muerte de Ovidio. Este catálogo tiene interesantes contribuciones como la de Federica Toniolo titulada "Le *Metamorfosi* illustrate dai manoscritti ai libri a stampa"[35]. Por otra parte, en 2019 Loretta Vandi sigue los estudios de Giulia Orofino y aborda el primer manuscrito iluminado del poema en "Ovid at the Crossroads: Illustrations of the *Metamorphoses* in Apulia Before 1071", mientras Giulia Orofino tiene un último trabajo, en 2020: "*Metamorfosi* medievale. Ovidio e l'illustrazione dei classici nella cultura libraria italomeridionale"[36].

Finalmente, nuestro equipo de investigación ha contribuido con dos publicaciones distintas. La primera, aparecida en 2021 con el título "Capitulares ovidianas: iluminaciones mitológicas en tres manuscritos de las *Metamorfosis* del siglo XIV"[37], de la autora de esta tesis doctoral. En este estudio se incluye por primera vez en una publicación sobre las *Metamorfosis* iluminadas el códice custodiado en la Biblioteca Universitaria y Estatal de Dresde (Dresden. Sächsische Landesbibliothek -Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr.Dresd.Dc.144). La segunda contribución también está en relación con el Ovidio Napolitano y se debe a Fátima Díez Platas. Publicada en 2023 con el título "Guardians of the Text: Griffins and Sphinxes in the Neapolitan Ovid (BNN ms. IV F 3)"[38] explora los posibles testimonios de la Antigüedad en el entorno de Bari, área de producción del códice.

Realmente, por la naturaleza del manuscrito, resulta evidente la atención prestada al Ovidio Napolitano, de modo que en ninguno de los estudios reseñados de carácter más genérico se aborda de manera específica la iluminación de los manuscritos de las *Metamorfosis* de Ovidio en el *Trecento*, a pesar de tener características específicas comunes. En la mayoría se ofrece un recorrido por el repertorio de imágenes que acompañan al poema a lo largo de Edad Media, sin poner el foco de atención en su cronología ni indagar de manera concreta en otros aspectos como su procedencia o su programa iconográfico. En los estudios del siglo pasado de Giulia Orofino, de 1993 y 1995, se pueden constatar referencias solamente a dos códices para este

estudio principal en ningún caso: I. Colpo y F. Ghedini (2012). *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie: Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta. Atti del Convegno*. Padova University Press; I. Colpo, F. Ghedini y G. Salvo (2012). *Metamorfosi: miti d'amore e di vendetta nel mondo romano*. Padova University Press.

[33] F. Ghedini (2008). MetaMARS. Mito, arte, società nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Un progetto di ricerca. *Eidola: International Journal of Ancient Art History*, 5, 1-18.

[34] Arte'm: L'Erma di Bretschneider.

[35] pp. 95-101.

[36] En C. Buongiovanni, F. Ficca, T. Pangrazi, C. Pepe y Ch. Renda (Eds.). *La poesia di Ovidio. Letteratura e immagini* (pp. 121-133). Federico II University Press.

[37] En L. Camino Plaza, M. Giadás Quintela, E. Giunchi y I. Pedreira Sanjurgo (Eds.). *Scripta Manent. Nuevas miradas sobre los estudios clásicos y su traducción* (pp. 325-336). Universidad de Santiago de Compostela.

[38] DOI: https://doi.org/10.3390/arts12030096.

período (Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 36.8 y Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana, Zan. Lat. 449a) y en el estudio en 2011 de Carla Lord, cuatro (Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 36.8; Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana, Zan. Lat. 449a; Cesena. Biblioteca Malatestiana, S. XXV.6; Wien. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 127). En sus trabajos académicos defendidos en 2014, Cristina Venturini y Giulio Pesavento también mencionan de manera breve tres manuscritos más, uno conservado en la Bodleian Library, (Oxford. Bodleian Library, Canon. Class. Lat. 7) y otros dos en la Biblioteca Universitaria de Bolonia (Bologna. Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms. BU 2350 y Ms. BU 2278). En total, se ha dedicado cierta atención solamente a siete manuscritos del poema producidos en el *Trecento*, a los que habría que sumar un octavo (Cologny. Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 125) al que hace referencia Joseph Burney Trapp en su libro *Studies of Petrarch and His Influence*[39] editado por él mismo en 2003.

Este tema necesitaba, por tanto, una revisión, una actualización, una sistematización y un análisis detenido que, no obstante, ya se comienza a señalar en los trabajos de Eleonora Mattia y Francesca Flores D'Arcais al advertir que los manuscritos de las *Metamorfosis* en este período eran italianos y se producían en el entorno de Bolonia, y, en especial, en el entorno del miniaturista Stefano degli Azzi.

Sobre esta última cuestión, las actas del primer congreso de *Storia della miniatura italiana*, celebrado en Cortona en 1978, y publicadas en 1979 con el título *La Miniatura italiana in età romanica e gotica*, permitieron incorporar más fácilmente la iluminación boloñesa dentro del panorama italiano. La contribución de Francesca Flores D'Arcais en este volumen, "L'organizzazione del lavoro negli scriptoria laici del primo *Trecento* a Bologna"[40], alude a la particular industrialización que diferenció la miniatura producida en Bolonia del resto de la península, pero la incardina claramente en un contexto italiano más amplio. Más tarde, en la década de los ochenta, se publican dos obras fundamentales de Alessandro Conti y François Avril. En 1981, el trabajo *La miniatura Bolognese: scuole e botteghe, 1270-1340*[41] de Alessandro Conti resulta esencial para estudiar la evolución de la iluminación boloñesa del *Trecento*, reconociéndose todavía como un punto de partida, pues proporciona una nutrida información de la miniatura italiana, una importante bibliografía, y traza el desarrollo de una verdadera industria de la iluminación asociada a la universidad desde el *Duecento*. El otro trabajo de François Avril, editado junto con Yolanta Zaluska y fruto de la exposición celebrada por la Biblioteca Nacional de Francia, se publica en 1984 con el título *Dix siècles d'enluminure italienne (VIe-XVIe siècles)*[42]. Este catálogo no sólo recorre la evolución de la miniatura italiana en diez siglos[43] a través de los manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional sino también a través de otras colecciones francesas. La selección de imágenes que proporciona es de gran utilidad para establecer paralelismos con algunos manuscritos del poema latino producidos en el norte italiano. No obstante, el trabajo de recopilación comienza cuatro años antes con la publicación del primer tomo *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque nationale de France: Manuscrits enluminés d'origine italienne. VIe-XIIe* y publicado juntamente con Yolanta Zaluska[44]. François Avril colabora años después, en 1991, en la *Enciclopedia dell'Arte Medievale* con la entrada[45] sobre el miniaturista boloñés Alberto di Stefano degli Azzi, a quien atribuye la iluminación de las *Metamorfosis* conservadas en la Biblioteca Nazionale Marciana

[39] Portraits of Ovid in the Middle Ages and in the Renaissance. (pp. 340-383). Pindar Press.
[40] En G. Vailati Schoenburg (Ed.), pp. 357-369. Leo S. Olschki Editore.
[41] Alfa.
[42] Bibliothèque nationale.
[43] En concreto ver el apartado "Le siècle de Giotto", pp. 57-108.
[44] En 1984, François Avril y Marie-Thérèse Gousset publican el segundo tomo del siglo XIII.
[45] *Istituto della Enciclopedia Italiana* (vol. 2), pp. 816-818.

(Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana, Zan. Lat. 449a). Finalmente, para comprender el panorama de los manuscritos en el norte italiano, más allá de Bolonia, resulta imprescindible la edición de Giordana Canova Mariani, Giovanna Baldassin Molli y Federica Toniolo en 1999 del catálogo *Parole Dipinte. La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*[46].

En los primeros años del nuevo siglo, destacan varios trabajos de distinta naturaleza. En 2004, Milva Bollati edita el necesario *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*[47], con una entrada sobre Stefano degli Azzi realizada por Massimo Medica[48]. En el siguiente año Antonella Putaturo Donati Murano y Alessandra Perriccioli Saggese editan el extenso volumen sobre la historia de la iluminación italiana con el título *La miniatura in Italia. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*[49]. En este volumen participan una serie de especialistas para los diferentes capítulos según sus conocimientos específicos, atendiendo a un criterio tanto cronológico como geográfico en la definición de cada uno de los apartados. Mención especial merece el quinto capítulo[50], "La miniatura del *Duecento* e del *Trecento*", con un apartado de Massimo Medica sobre la miniatura boloñesa. En este mismo año, en 2005, François Avril y Marie-Thérèse Gousset publican el tercer tomo de *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque nationale de France: Manuscrits d'origine italienne*[51], dedicado a la iluminación de Lombardía y Liguria durante el siglo XIV de gran utilidad para establecer, gracias a las láminas proporcionadas, paralelos o similitudes con las iluminaciones de los manuscritos de las *Metamorfosis* producidos en este período. Del mismo modo, también es de gran provecho e interés el trabajo de Federica Toniolo, "Il libro miniato a Padova nel *Trecento*"[52], de 2007.

En 2010, Daniele Guernelli publica un interesante artículo sobre el único iluminador conocido de varios manuscritos de las *Metamorfosis*, titulado "Un vignettista di successo. Stefano degli Azzi"[53]. Más tarde, en 2013, François Avril y Marie-Thérèse Gousset vuelven a editar el segundo volumen del tercer tomo, esta vez centrado en la miniatura de la Emilia-Romaña y del Véneto, que del mismo modo que el anterior, contribuye al análisis de la iluminación del poema[54]. Finalmente, en los últimos años, sobresale la publicación específica que edita en 2018 Gianluca Del Monaco sobre el miniaturista conocido como el Ilustrador y titulada *L'Illustratore e la miniatura nei manoscritti universitari bolognesi del Trecento*. Se trata de la primera monografía dedicada al anónimo miniaturista boloñés, pero que cuenta además con un análisis detenido de la posición de Bolonia en relación con las comunas y reinos vecinos del *Trecento*.

También son imprescindibles para comprender la creación de las imágenes que acompañan al poema latino en los manuscritos del *Trecento* aquellas publicaciones que abordan de manera concreta la transmisión de la figura Ovidio y el panorama humanístico en los últimos siglos de la Edad Media. Por lo que se refiere a la figura del poeta romano en la Edad Media, en las primeras décadas del siglo pasado, en una serie de conferencias introductorias del curso de literatura latina medieval en Múnich, el filólogo alemán Ludwig Traube emplea el término

---

[46] *[Mostra] Padova, Palazzo della Ragione 21 marzo-27 giugno 1999 / progetto e coordinamento scientifico Giordana Canova Mariani.* Franco Cosimo Panini.
[47] Edizioni Sylvestre Bonnard.
[48] pp. 54-56.
[49] Edizione scientifiche italiane. Estas mismas autoras editan un segundo volumen en 2009 como continuación con el título *La miniatura in Italia. Dal tardogotico al manierismo.*
[50] pp. 131-246.
[51] Bibliothèque nationale de France.
[52] En G. Valenzano y F. Toniolo (Eds.), *Il secolo di Giotto nel Veneto* (pp. 107-152). Istituto veneto di scienze, lettere ed arti.
[53] *Alumina. Pagine miniate*, 30, 18-25.
[54] Avril, F. y Gousset, M-T. (2013). *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque nationale de France. Vol I: Manuscrits enluminés d'origine italienne. Tome 3: XIVe siècle, Vol. 2, Émilie-Vénétie*. Bibliothèque nationale de France.

latino *Aetas ovidiana* para hacer referencia a la influencia ejercida por el autor latino en la lírica del amor cortés del XII y XIII[55], así como reseñar la creciente atención por las *Metamorfosis* e importancia de la sucesión de comentarios. En esta horquilla cronológica sobresalen los comentarios de las *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* de Arnulfo de Orleans y los *Intergumenta Ovidii* de Juan de Garlandia, ambos editados y estudiados por Fausto Ghisalberti en 1932[56] y 1933[57] respectivamente. Este mismo autor también edita su valioso trabajo sobre las *Allegorie Librorum Ovidii Metamorphoseos* de Giovanni del Virgilio, producidas en las primeras décadas del *Trecento,* con el título "Giovanni del Virgilio espositore delle *Metamorfosi*", y publicado en 1933[58]. En 1946, Fausto Ghisalberti dedica otro trabajo a Ovidio en la revista *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* que cubre la laguna sobre la prolífica tradición medieval en relación con las notas biográficas sobre el poeta latino transmitidas principalmente en resúmenes de los *accessus* que precedían a sus obras. La contribución de Fausto Ghisalberti tiene por título "Mediaeval Biographies of Ovid"[59]. Recientemente, Jean-Marie Fritz ha publicado en 2022, con la editorial francesa Classiques Garnier, el trabajo *Ovide moralisés latins: Arnoul d'Orleans, Allegoriae. Jean de Garlande, Intergumenta. Giovanni del Virglio, Allegoriae*. Este volumen presenta tanto una nueva edición como la primera traducción al francés de los tres comentarios alegóricos[60] de las *Metamorfosis*: los comentarios de Arnulfo de Orleans, de Juan de Garlandia, y de Giovanni del Virgilio.

En las últimas décadas del siglo pasado, se comienza a cuestionar la extensión de la *Aetas Ovidiana*, ampliando el marco cronológico respecto de la idea original de Ludwing Traube para abarcar en algunos casos todo el período de la Baja Edad Media. William Anderson habla en el prefacio de su traducción[61] de la *Aetas Ovidiana* a partir de un período que va desde finales del siglo XI hasta las primeras ediciones impresas en la segunda mitad del siglo XV. Esta cuestión también la ratifican en 1995 María Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias en la introducción de su edición del poema de las *Metamorfosis*[62]. Más de una década después, en 2011, se edita *Ovid in the Middle Ages*[63], una publicación colectiva mencionada unas líneas más arriba en relación con los estudios de temática más amplia. El trabajo colectivo resulta de una enorme importancia para comprender la fortuna de la obra de Ovidio a lo largo de la Edad Media, pero en este caso merece una mención específica el capítulo de Robert Black "Ovid in medieval Italy". En esta contribución[64] Black también aboga por una extensión de la *Aetas Ovidiana*, o rastrea la segunda *Aetas* en Bolonia en el período de Dante y de Giovanni del Virgilio, hasta Arezzo, Cremona y Padua, a mediados del *Trecento*.

---

[55] Frente a la *Aetas Ovidiana*, Ludwig Traube, caracterizó los siglos VIII al IX como *Aetas Virgiliana*, y a los siglos X y XI como *Aetas Horatiana*: L. Traube (1911). *Vorlesungen und Abhandlungen. Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters* (Vol. 2). Beck, p. 113.

[56] Arnolfo d'Orleans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII. *Memorie dell'Instituto Lombardo*, 24, 157-234.

[57] *Giovanni di Garlandia. Intergumenta Ovidii. Poemetto inedito del secolo XIII.* Editrice Giuseppe Principato.

[58] Leo S. Olschki Editore.

[59] 9, 10-59.

[60] La Universidad de Berna, tiene un proyecto de investigación en curso bajo la dirección de la profesora Gerlinde Huber-Rebenich que está trabajando en la primera edición crítica del otro comentario de Giovanni de Virgilio, la *Expositio*. Pretenden además abordar la metodología didáctica de Giovanni del Virgilio, su relación con las formas narrativas literarias coetáneas y su tratamiento del mito antiguo. Los objetivos fundamentales de este proyecto se pueden consultar en la página web. Recuperado el 19 de enero de 2024 de https://www.kps.unibe.ch/forschung/die__metamorphosen_expositio__des_giovanni_del_virgilio_eine_klassikervorlesung_im_trecento/index_ger.html.

[61] *P. Ovidius Naso Metamorphoses,* 1982. En 2008 la editorial Walter de Gruyter reedita el texto.

[62] Ediciones Cátedra, pp. 107-134.

[63] En la página 16 de esta tesis doctoral se menciona esta publicación.

[64] pp. 123-142.

Fruto de la conferencia impartida en 2017, Guglielmo Cavallo publica en 2019 *Libri e lettori di Ovidio. Dall'antichita al medioevo. Atti della conferenza*[65] donde el autor aborda la fama del poeta de Sulmona desde la Antigüedad hasta los últimos siglos de la Edad Media con el propósito de identificar grupos anónimos de lectores que se acercaron a Ovidio. También hay que destacar el novedoso trabajo publicado en 2020 *Italian Readers of Ovid from the Origins to Petrarch*[66] de Julie van Peteghem, con el relevante capítulo "Ovidius-Ovidi-Ovide-Ovidio: A History of Reading Ovid in the *Due*-and *Trecento*"[67]. Esta contribución centrada en la poesía proporciona una importante documentación sobre la recepción de Ovidio en los últimos siglos de la Edad Media italiana para confirmar, según la autora, que los significados de Ovidio se expanden en muchas direcciones. Peteghem amplía de este modo el foco de recepción para incluir comentarios, traducciones, antologías o citas, en diferentes contextos como escuelas, la universidad, monasterios o cortes. En resumidas cuentas, este trabajo analiza distintos aspectos de la transmisión, traducción y adaptación de la obra de Ovidio en su contexto europeo, pero se centra de manera específica en la Italia medieval con la finalidad de estudiar las interacciones que existen entre la lectura y la escritura, actividades que estaban y siguen estando estrechamente relacionadas, pero que, a menudo, se rastrean por separado. Sobre la fortuna del poeta romano y transmisión de su obra central, cabe destacar un "Portal" de Humanidades Digitales que está en curso, *Centro Studi Ovidiani Sulmona*[68]. El proyecto, que se nutre de la plataforma *Muruca*, pretende proporcionar una recopilación de textos, manuscritos y bibliografía del autor, así como una sección sobre la fortuna de la obra de Ovidio a lo largo de los siglos.

En cuanto al panorama histórico, social, y en especial el panorama cultural en el que se iluminan los manuscritos, el *Dizionario Biografico degli italiani editado* por el Istituto della Enciclopedia Italiana desde 1925 resulta una herramienta útil que ofrece información concreta sobre personalidades de relevancia o poseedores de los manuscritos. Las relaciones de los poseedores o los autores coetáneos de los textos con los miniaturistas en los últimos siglos de la Edad Media es el tema que centra el trabajo de Sandra L. Hindman "The Roles of Author and Artists in the Procedure of Illustrating Late Medieval Text", de 1985[69]. Este estudio analiza la producción de manuscritos iluminados procedentes del entorno de la corte de París hacia 1400, pero proporciona interesantes reflexiones sobre las transformaciones que se operan de manera general en la producción de los códices en este período, teniendo presente a sus comitentes o audiencia. No obstante, para profundizar en los aspectos históricos en el norte Italia, en especial en cuestiones relacionadas con la primacía del *Studium* boloñés, cabe citar el segundo tomo *Storia di Bologna. Bologna nel Medioevo*, de 2007 y editado por Ovidio Capitani[70]. En este tomo se profundiza en la historia de Bolonia, proporcionando valiosas referencias al panorama del norte de Italia o la importante influencia de la corte de Milán con la familia Visconti al frente, además de las relaciones con Avignon.

Pero por lo que se refiere de manera concreta al panorama que implica la cultura latina, la relación con la Antigüedad, y la aparición del movimiento conocido como "humanismo", en el último cuarto del siglo pasado destacan los dos extensos estudios de Robert Bolgar, *The*

[65] Bardi edizioni.
[66] Brill. Esta publicación es fruto de las investigaciones previas de la autora en su tesis doctoral defendida en la Universidad de Columbia en 2013 con el título *Italian Readers of Ovid. From the Origins to Dante*.
[67] pp. 13-69.
[68] Este portal está en construcción sin apenas información. Recuperado el 19 de enero de 2024 de https://centrostudiovidiani.org. La plataforma *Maruca* también colabora para el proyecto en curso *Portale Petrarca Online.* Recuperado el 19 de enero de 2024 de https://www.muruca.org/portale-petrarca-online-2/. Ha colaborado del mismo modo en el proyecto *Oltre Plinio*. Recuperado el 19 de enero de 2024 de http://www.oltreplinio.it/the-project/.
[69] En W. Burchamore (Ed.), *Text and Image*. Acta X (pp. 27-63). The Center for Medieval and Early Renaissance Studies.
[70] Bononia University Press.

Classical Heritage and its Beneficiaries[71], editado en 1963, y *Classical Influences on European Culture A.D. 500 – 1500. Proceedings of an International Conference held at King's College, Cambridge April 1969*[72], en 1969. También cabe mencionar la posterior contribución de Gian Alessio y Claudia Villa, acotada en este caso a un marco más específico, con el título "Il nuevo fascino degli autori antichi tra i secoli XII e XIV"[73], y editada en 1990.

En las últimas décadas se materializan varios trabajos de interés que en 2000 inaugura la publicación de Ronald Gene Witt, *In the Footsteps of the Ancients: the Origins of Humanism from Lovato to Bruni*[74], con aporteciones indispensables para el estudio del primer humanismo, en Padua, y de la mano de Lovato Lovati. En 2001 se publica el trabajo de Giuseppe Billanovich, titulado *Dal medioevo all'umanesimo: la riscoperta dei classici*[75] que trata el panorama intelectual y cultural de los primeros humanistas hasta el período de Francesco Petrarca y Giovanni Boccaccio. También se edita el estudio de Robert Black, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy: Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*[76], que pretende ampliar el conocimiento sobre la educación en la Edad Media considerando a profesores de gramática, glosadores o estudiantes entre otros. Más tarde, Ronald Gene Witt publica en 2012 *The Two Latin Cultures and the Foundation of Renaissance Humanism in Medieval Italy*[77], una prolongación sobre los antecedentes de su anterior investigación, que aborda la vida intelectual en Italia entre los siglos VIII y mediados del XIII. El libro es un punto de partida útil para comprender el panorama sobre el que se asienta la cultura y el humanismo del *Trecento*, en especial su capítulo "Toward a Broader Intellectual Life"[78]. Por otra parte, los otros dos trabajos de interés recientes guardan una estrecha relación con la poesía: uno, editado en 2019 por Franziska Meier y Enrica Zanin y titulado *Poesia e diritto nel Due e Trecento italiano*[79], otro publicado en 2020 por David Lummus, *The City of Poetry: Imagining the Civic Role of the Poet in Fourteenth-Century Italy*[80]. Los dos son realmente originales en su tema de estudio y ponen en evidencia las estrechas relaciones existentes en los últimos siglos de la Edad Media entre el derecho y la poesía, y las instituciones cívicas y los poetas.

Dejando de lado los estudios que contribuyen a entender la "agentividad" de las imágenes que acompañan al poema de las *Metamorfosis* en el *Trecento*, la tarea sobre el estudio de su programa iconográfico tampoco está hecha. Los trabajos mencionados se han limitado a identificar los temas mitológicos o, en menor medida, la imagen del autor estudiada de manera amplia en la aportación de Joseph Burney Trapp en su libro *Studies of Petrarch and His Influence* editado en 2003, y que lleva por título "Portraits of Ovid in the Middle Ages and Renaissance"[81]. Sin embargo, a pesar de que mayoría de los manuscritos de las *Metamorfosis* del *Trecento* se iluminan con la imagen del autor, este investigador sólo referencia uno de ellos

[71] Cambridge University Press.
[72] Cambridge University Press.
[73] En G. Cavallo, P. Fedeli y A. Giardiana (Eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica. La ricezione del testo* (Vol. 3) (pp. 473-512). Salerno
[74] Brill.
[75] CUSL.
[76] Cambridge University Press. Entre los capítulos, hay que destacar dos: "Latin Authors in Medieval and Renaissance Italian Schools: the Story of a Canon" (pp. 173-274) y "Reading Latin Authors in Medieval and Renaissance Italian Schools" (pp. 275-330).
[77] Cambridge University Press. Para esta tesis doctoral se ha consultado la traducción de este trabajo al italiano, con el título *L'eccezione italiana. L'intellettuale laico nel Medioevo e l'origine del Rinascimento* (800-1300), publicado en 2017 por la editorial italiana Viella.
[78] pp. 349-486.
[79] Angelo Longo Editore.
[80] Cambridge University Press.
[81] pp. 340-383.

(Cologny. Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 125) al centrar su atención, como es habitual, en las versiones moralizadas.

Es por esta razón por la que resultan imprescindibles cuatro publicaciones de Giovanna Lazzi, pionera en el estudio de las imágenes del autor clásico en los manuscritos de los últimos siglos de la Edad Media. En 1996, esta investigadora italiana colabora en el catálogo *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medievo* con un primer estudio titulado "L'immagine dell'autore "classico" nei manoscritti del *Quattrocento*"[82] sobre la iconografía del autor clásico en los manuscritos del siglo XV, si bien proporciona un repaso muy útil desde finales del Imperio Romano. En los primeros años del nuevo mileno, coordina las actas de un congreso titulado *Immaginare l'autore: il ritratto del letterato nella cultura umanistica: convegno di studi, Firenze, 26-27 marzo 1998*, que analiza no sólo la imagen de los autores clásicos, sino también los retratos de personajes ilustres como Francesco Petrarca o Giovanni Boccaccio; en el capítulo de su autoría "Del magister all'autore: alla ricerca di un percorso iconografico"[83], Giovanna Lazzi aborda la aparición de una nueva manera de ilustrar al autor en el entorno del *Studium*. En 2001 escribe el artículo "Dalla cattedra allo studiolo: per l'iconografia del dotto nella miniatura del '400"[84] y en 2004 participa en el catálogo *Seneca: una vicenda testuale* con un pequeño apartado titulado "Per ritrarre Seneca"[85].

Esta última línea de investigación sobresale en otros estudios recientes, como el artículo de Daniele Guernelli publicado en 2016 en la revista *Paratesto: revista internazionale*[86], y en el que recoge algunos retratos de autores antiguos –aunque ninguno de Ovidio– y medievales que aparecen en letras capitales iluminadas por Stefano degli Azzi, y que tiene por título "Ritratti di autori: nuovi documenti figurativi di Stefano degli Azzi (e Nicolò di Giacomo)". Por otra parte, y de manera concreta en relación con las imágenes del poeta romano en los manuscritos de la Edad Media, la investigadora Cristina Martín Puente publicó una contribución en 2018 titulada "La representación iconográfica de Ovidio en los manuscritos medievales"[87].

Tampoco han sido estudiadas las relaciones iconográficas de las *Metamorfosis* con las imágenes de temática amorosa y cortés, a pesar de que se trata de un poema de amores como constatan los estudios de Ernest Robert Curtius en sus dos volúmenes *Literatura Europea y Edad Media Latina*, publicados en español por primera vez en 1955[88] por el Fondo de Cultura Económica, o las recientes aportaciones de los trabajos colectivos editados en 2012 *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie: Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dall'antico*[89] y *Metamorfosi: miti d'amore e di vendetta nel mondo romano*[90]. En este caso, una publicación fundamental sobre temática amorosa de la que muchos estudios beben es *The Medieval Art of Love: Objects and Subjects of Desire*[91], de Michael Camille. La selección de imágenes de los últimos siglos de la Edad Media que acompañan a este libro publicado en 1998 y el completo análisis de su autor ofrecen un excelente punto de partida para entender el arte de amar y poder estudiar algunas imágenes que acompañan al poema original de las *Metamorfosis*. En las últimas décadas distintos estudios han vuelto a poner de manifiesto la riqueza de las imágenes seculares a finales del Medievo italiano. En este caso, mención

[82] pp. 99-110.
[83] pp. 3-16.
[84] *Rara volumina: revista di studi sull'editoria di pregio e il libro ilustrato*, 1/2, 5-17.
[85] T. De Robertis y G. Resta (Eds.), pp. 55-58. Mandragora.
[86] 13, 9-18.
[87] *Revista Digital de Postgrado*, *10*(18), 25-45.
[88] La conocida obra, sobre la continuidad entre la cultura romana y la cultura europea occidental, se publicó por primera vez en alemán en 1948, con el título *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*.
[89] I. Colpo y F. Ghedini. En la nota 32 se mencionan estos dos estudios.
[90] I. Colpo, F. Ghedini y G. Salvo. En la nota 32 se mencionan estos dos estudios.
[91] Abrams.

especial merecen dos contribuciones que proporcionan información valiosa para establecer comparaciones con algunas miniaturas que acompañan al poema, o sencillamente para comprender el panorama en el que se transmitían estos contenidos. Se trata por un lado de la publicación de 2009, de Anne Dunlop, *Painted Palaces. The Rise of Secular Art in Early Renaissance Italy*, y por otro el volumen *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1320-1402 ca.)*, editado en 2013 por Serena Romano y Denise Zaru. En el libro de *Painted Palaces* se pueden rastrear imágenes mitológicas para adornar las paredes de los palacios y es una buena lectura que permite comprender mecanismos figurativos e interacciones que se producen entre distintas artes plásticas, especialmente en los capítulos "Art, Artifice, and the Rise of Vernacular", "Allegory: Painted Rooms and Permeability" "A Certain Inborn Suffering: Chambers of Love" y "History, Portratis and Painting"[92]. Por su parte, en el volumen *Arte di corte in Italia del Nord* cabe destacar entre otras colaboraciones, la de Marco Petoletti titulada "La memoria dell'antico nella Milano *trecentesca*", "La miniatura lombarda del *Trecento*: novità, riletture e il riscoperto Messale degli Umiliati" de Laura Alidori Battaglia, "Palazzi e Castelli dipinti. Nuovi dati sulla pittura lombarda attorno alla metà del *Trecento*" escrita por Serena Romano, y "Fantasia and Ritrarre: Portraiture in Lombardy c. 1400"[93] de Mateusz Grzeda.

Para el análisis de las imágenes mitológicas que acompañan al poema original, los estudios ya citados anteriormente de Carla Lord[94], Eleonora Mattia[95], Francesca Flores d'Arcais[96], Cristina Venturini y Giulio Pesavento[97] ofrecen además de un listado de manuscritos, sus respetivas propuestas para las identificaciones de los temas. Además, en la última década dos trabajos aportan algunas reflexiones de interés sobre las imágenes de los manuscritos iluminados de las *Metamorfosis*: en primer lugar, el ya referido capítulo de Carla Lord titulado "A survey of imagery in medieval manuscripts of Ovid's *Metamorphoses* and related commentaries"[98], en especial el apartado "Historiated initials"[99]; en segundo lugar, el trabajo de Giulia Simeoni sobre el manuscrito con la vulgarización de Arrigo Simintendi titulado "*Forme mutate in nuovi corpi". Le "Metamorfosi" di Ovidio illustrate nel codice Panciatichi 63*. Publicado en el 2017, este libro tiene en el segundo capítulo "La figurazione dei miti: fonti letterarie e analisi delle immagini"[100] comparaciones útiles con el manuscrito de las *Metamorfosis* conservado en la Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia (Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana, Zan. Lat. 449a).

Para el estudio iconográfico de la figuración mitológica todavía hoy es un punto de partida la enciclopedia *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, con nueve volúmenes publicados desde 1981 hasta 1999. Estos volúmenes alfabetizados permiten conocer los protagonistas de los episodios del poema y sus primeras representaciones en la plástica griega, romana y etrusca. En la transmisión de estos temas y sus transformaciones en la Edad Media destacan dos trabajos también de tipo enciclopédico, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the*

[92] Pennsylvania State University Press. Para los capítulos referidos, las siguientes páginas: pp. 43-210; pp. 43-88; pp. 89-122; pp. 123-164; pp. 165- 210.
[93] Viella. Para los capítulos referidos, las siguientes páginas: pp. 195-210; pp. 211-250; pp. 251-274.
[94] *Some Ovidian Themes in Italian Renaissance Art*, 1969.
[95] *Un contributo iconografico per le Metamorfosi di Ovido: il codice panciatichiano 63 alla Biblioteca Nazionale di Firenze*, 1985. Sobre este trabajo remitimos a la página 19 de esta tesis doctoral.
[96] "Osservazioni su Stefano degli Azzi, miniatore delle *Metamorfosi* di Ovidio (Venezia, Biblioteca Marciana, ms Lat. Z 449)", 2012. Sobre este trabajo remitimos a la página 20 de esta tesis doctoral
[97] Tesi di laurea magistrale, 2014. Estos dos trabajos se mencionan en las páginas 17 y 18 de esta tesis doctoral
[98] Este estudio aparece citado en la página 1 de esta tesis doctoral.
[99] pp. 278-283.
[100] Padova University Press, pp. 38-68.

Arts. 1300-1990s[101] y *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance. A Dictionary of Allegorical Meanings*[102]. Por último, el proyecto *ICONOS*[103], coordinado por Nicolette Mandarano e ideado por Claudia Cieri Via, profesora en la Universidad de Roma "La Sapienza", cataloga iconográficamente los temas profanos y en particular mitológicos en el panorama artístico del mundo Antiguo, la Edad Media y la Época Moderna, prestando atención a las fuentes textuales. Este proyecto tiene una sección dedicada a la fortuna de las *Metamorfosis* de Ovidio a lo largo de los siglos en distintos soportes artísticos, pero todavía no están completados los estudios de todos los episodios.

No obstante, por lo que se refiere a los manuscritos con temática mitológica es necesario hacer una última mención: tanto por la similitud en el desarrollo visual como por su importante producción *trecentesca* en el entorno de Emilia-Romaña, los manuscritos de las *Tragedias* de Séneca tienen, en la mayoría de los casos, una concomitancia con las iluminaciones del poema latino ovidiano. Esto hace que en algunas ocasiones los distintos estudios dedicados a las ilustraciones senecanas, más abundantes, supongan también un punto de partida para el análisis de las imágenes que acompañan a las *Metamorfosis*.

Entre las contribuciones sobre este tema, en 1985 se *edita The Manuscripts of Seneca's Tragedies: a Handlist*[104], de Alexander MacGregor. En los últimos años del siglo pasado y los primeros del nuevo mileno, sobresalen tres volúmenes fruto de las distintas exposiciones o conferencias celebradas por el bimilenario del nacimiento del filósofo y dramaturgo latino: *Seneca. Mostra bibliografica e iconografica*[105] editado en 1999 por Francesca Niutta y Carmela Santucci, *Seneca nel bimillenario della nascita: Atti del Convegno nazionale di Chiavari del 19-20 aprile 1997*[106] publicado por Sergio Audano en 1998, y *Seneca: Una vicenda testuale* editado en 2004 por Teresa De Robertis y Gianvito Resta. Las tres publicaciones documentan la consolidación de los comentarios y versiones vernáculas de las obras en los últimos siglos de la Edad Media y describen los manuscritos conservados, en especial de las *Tragedias*. En la última década sobresalen una tesis doctoral y dos artículos: por una parte, en el año académico 2010-2011 la tesis doctoral de Denise Lenzo defendida en la Universidad de Catania con el título *Il rapporto testo e immagine nel Medioevo, con un inedito esercizio di analisi sulle Tragedie di Seneca nel manoscritto angioino C.F. 2.5 della Biblioteca dei Gerolamini di Napoli*, y por otra los artículos en 2010 de Grazia Maria Fachechi "Seneca `creatore de immagini´. Percorsi accidentati dal testo antico all'illustrazione medievali"[107] y en 2013 de Francesca Pasut "I miti di Seneca tragico nelle miniature di Nicolò di Giacomo"[108]. La tesis doctoral de Denise Lenzo contribuye al conocimiento específico de un manuscrito de las *Tragedias* de Seneca, aportando información interesante sobre la imagen con temática mitológica en el *Trecento* y abundantes referencias bibliográficas. Asimismo, las dos autoras reconocen en la obra latina teatral un alto grado de figurabilidad que pudo contribuir a la transmisión de los contenidos mitológicos en los talleres de Bolonia que se caracterizaban por su originalidad y vivacidad narrativa, en especial en los círculos de Nicolò di Giacomo.

El esfuerzo por recomponer el panorama de las *Metamorfosis* iluminadas en el *Trecento* que la presente tesis doctoral intenta hacer también se fundamenta en otros estudios o proyectos de investigación sobre miniatura. En especial, esta tesis parte de algunos trabajos sobre las

[101] Los dos volúmenes fueron editados por Jane Davison Reid en 1993 de la mano de Oxford University Press.
[102] Editado en Fitzroy Dearborn Publishers por David Brumble, en 1998.
[103] El proyecto se puede consultar en su página web. Recuperado el 19 de enero de 2024 de http://www.iconos.it.
[104] Walter de Gruyter.
[105] Palombi Editori.
[106] ETS.
[107] *Arte medievale*, 1, 89-206.
[108] *Miscellanea graecolatina*, 1, 225-258.

imágenes que acompañan a los textos profanos en el panorama italiano y que en las últimas décadas han centrado su atención de manera concreta en las relaciones recíprocas entre testimonios literarios e iconográficos. Entre estos estudios sobre la relación entre texto e imagen, destacan los trabajos Lucia Battaglia Ricci, Vittore Branca, Marcello Ciccuto, Maria Luisa Meneghetti, Giulia Orofino y Giuseppa Z. Zanichelli.

La bibliografía de estos autores es bastante extensa, pero se deben mencionar algunas publicaciones. Lucia Battaglia ha dedicado buena parte de sus contribuciones a la figura de Dante Alighieri y Giovanni Boccaccio, si bien una de sus primeras publicaciones sobre el tema específico de la relación texto e imagen es el trabajo *titulado Parole e immagini nella letteratura italiana medievale*[109], editado en 1994. Ya más reciente, en 2013, se publicó *Scrivere un libro di novelle: Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*[110] y, en 2018, *Dante per immagini: dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*[111].

Por su parte Vittore Branca ha centrado sus esfuerzos en Giovanni Boccaccio y en 1999 se editó su excepcional trabajo de investigación en tres volúmenes[112] con el título *Boccaccio visualizzato: narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimiento.* Marcello Ciccuto también tiene contribuciones de interés, como *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*[113], de 1990, o "Guinizzelli e Guittone, Barberino e Petrarca: le origini del libro volgare illustrato"[114], en la revista *Rivista di storia della miniatura* en 1996-1997. En los últimos años destacan artículos como "Le novelle d'artista in Boccaccio: per una storia narrativa del visibile"[115] de 2018, su colaboración en 2019 como editor del libro *Miti, figure, metamorfosi: l'Ovidio di Dante*[116], o su trabajo "Francesco da Barberino e la parola delle immagini nei Documenti d'Amore" en la publicación *Francesco Barberino al crocevia. Culture, società, bilinguismo*[117]. Los cancioneros trovadorescos ocupan buena parte de los estudios de Maria Luisa Meneghetti, que en 2008 publicó la interesante contribución "Temi cavalliereschi e temi cortesi nell'immaginario figurativo dell'Italia medievale" en *La letteratura cavalleresca dalle Chansons de geste alla Gerusalemme Liberata*[118], y dos años más tarde, *Il romanzo nel Medievo: Francia, Spagna, Italia*[119]. En 2015, esta autora también publica *Storie al muro: temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*[120]. Los estudios de Giulia Orofino y Giuseppa Z. Zanichelli son asimismo extensos, y resultan pertinentes para esta tesis doctoral sus respectivos trabajos "Leggere le miniature medievali" [121] incluido en *Arti e Storia nel Medievo III*, de 2004 en la editorial Einaudi, y "L'immagine come glossa: considerazioni su alcuni frontespizi miniati della *Commedia*", en *Dante e le arti visive*[122], de 2006.

---

[109] Gruppo Editoriale Internazionale.
[110] Angelo Longo Editore.
[111] Einaudi.
[112] Este extenso trabajo de investigación lo editó Einaudi. El primer volumen se titula "Saggi generali con una prospettiva dal barocco a oggi", el segundo "Opere d'arte d'origine italiana", y el último "Opere d'arte d'origine francese, fiamminga, inglese, spagnola, tedesca".
[113] Bonacci Editore.
[114] 1-2, 77-88.
[115] *Carte Romanze*, 6, 199-210.
[116] Esta publicación fue editada juntamente con C. Cattermole en Le Lettere.
[117] Publicación editada en 2021 por S. Bischetti, A. Montefusco (pp. 115-134).
[118] Publicación editada por M. Picone (pp. 137-190).
[119] Il Mulino.
[120] Einaudi.
[121] Publicación editada por E. Castelnuovo y G. Sergi. (pp. 341-367). Para esta tesis doctoral se consultó la traducción "Leer las miniaturas medievales" en *Arte e historia en la Edad Media III. Sobre el ver: público, formas y funciones* de la editorial Akal. Arte y estética, publicada en 2016 (pp. 311-333).
[122] Publicación editada por M. Monica Donato en Edizioni Unicopli (pp. 109-148).

Por último, en relación con los proyectos de investigación sobre miniatura que acompaña a textos de carácter profano cabe mencionar al *Illuminated Dante Project (IDP)* de reciente creación, que constituye el mayor archivo de códices de Dante Alighieri jamás reunido. Enmarcado dentro del grupo de trabajo de Filología italiana de la Universidad de Nápoles "Federico II", y con el impulso del VII centenario de la muerte de Dante Alighieri en 2021 pretende crear una especie de base de datos codicológica e iconográfica de los manuscritos iluminados de la *Divina comedia*[123]. Las Humanidades Digitales también están detrás de la continuación y actualización de la obra de Fritz Saxl sobre los manuscritos astronómicos y astrológicos. El proyecto en curso *Saxl*, dirigido por Kristen Lippincott en el *Warburg Institute* juntamente con la Universidad de Londres, ofrece acceso completo a este tipo de códices medievales y renacentistas[124].

[123] El grupo de trabajo coordinado por Gennaro Ferrante ha reunido un corpus de aproximadamente 280 manuscritos para los siglos XIV y XV, conservados en bibliotecas nacionales e internacionales, museos y archivos públicos y privados. Mediante un acuerdo con las distintas organizaciones nacionales y colaboraciones científicas con algunas de las principales instituciones internacionales que participan en el proyecto se puede consultar en libre acceso la reproducción en línea en alta definición de una parte importante del corpus, aproximadamente la mitad. Recuperado el 19 de enero de 2024 de https://www.dante.unina.it/public/frontend.

[124] El proyecto se está completando por etapas y se encuentra en construcción. Por otra parte, además de las imágenes de los manuscritos o ediciones astrológicas y astronómicas, también se ofrece bibliográfica específica al respecto. El sitio web se actualiza de manera periódica. Recuperado el 19 de enero de 2024 de https://www.thesaxlproject.com/the-saxl-project/illustrations/miscellaneous/

2. UN CONTEXTO PARA LA LECTURA DE LAS *METAMORFOSIS* EN EL *TRECENTO*

En los últimos siglos de la Edad Media y de manera especial en la Italia del *Trecento* se han atestiguado importantes cambios en la práctica de lectura que implican transformaciones en el estatus social e intelectual del lector (Saenger, 1997). Estas transformaciones, que se pueden rastrear al menos desde el *Duecento,* se relacionan de manera general con el considerable aumento de la alfabetización latina de la sociedad y con la aparición de los laicos en la enseñanza en detrimento de la hegemonía que habían mantenido los clérigos hasta el momento[125]. En los documentos escolares de gramática aparecen progresivamente más figuras seculares que religiosas, y desde las décadas centrales del *Duecento* los laicos comienzan a asumir un papel central en la enseñanza (Black 2001; 2007).

La enseñanza del latín fue la piedra angular de la cultura italiana medieval. El aprendizaje de la lengua latina y la introducción a la literatura latina compusieron las principales preocupaciones de las escuelas durante buena parte de la Edad Media, en especial durante los últimos siglos[126]. Este creciente interés escolar por los autores latinos a partir del *Trecento* se ha asociado de manera habitual con el llamado "prehumanismo" y el posterior humanismo petrarquista, pero resulta difícil entender que un fenómeno tan amplio como esta difusión de los autores latinos pudiera deber sus orígenes enteramente a un movimiento como el primer humanismo[127]. Esto no quiere decir que la indudable transformación que se opera en la enseñanza a partir del *Duecento* no fuese fomentada por determinadas figuras, desde Lovato Lovati (1241-1309), Albertino Mussato (1261-1329) y Geri d'Arezzo (1270-1339) hasta Dante Alighieri (1265-1321), Francesco Petrarca (1304-1374), Giovanni Boccaccio (1313-1375) y Coluccio Salutati (1331-1406). La aportación principal que podemos extraer de las investigaciones que desarrollan David Geoffrey Lummus (2020) y Roland Gene Witt (2020) es

[125] Esto resulta muy evidente en el caso italiano, aunque cabe señalar que es un proceso realmente complejo que también afectó a otras áreas. De todos modos, las élites clericales más allá de los Alpes ejercían un importante control en las instituciones de educación avanzadas sin la misma presión, limitaciones o influencia ejercida por la sociedad laica italiana que necesitaban formar un número cada vez mayor de personas alfabetizadas conocedoras del latín para que engrosaran las filas de las profesiones notariales o jurídicas. Para el caso italiano algunas de estas cuestiones, en comparación con el resto de los territorios, han sido apuntadas en trabajos recientes: Witt 2001, 2020; Black 2001, 2007. Los estudios de Giuseppe Billanovich son también una referencia, en especial ver: Billanovich, 2001. Por otra parte, la revista *Italia medievale e umanistica* fundada en 1958 por Billanovich junto con Augusto Campana, Carlo Dionisotti y Paolo Sambin, recoge abundantes aportaciones de interés para el ámbito italiano, en particular en relación con el humanismo paduano. Sobre los cambios en los procesos de lectura en los últimos siglos de la Edad Media ver: Saenger, 1997.

[126] Esta premisa constituye la base de los estudios de Robert Black (2001, 2007) y de Ronald Witt (2020). Para explicar la tradición latina en Italia sustentada en parte por una comunidad laica, Witt sitúa su punto de partida en la conquista carolingia y se detiene en el análisis de un conjunto de actuaciones que abarcan cuestiones políticas, económicas o religiosas. Una de las características más relevantes que señala su estudio es que el norte italiano fue el único territorio que compartió dos culturas latinas distintas, a saber, la cultura libraria tradicional, que comprendía la gramática con la literatura latina, y la cultura jurídica o documentaria.

[127] La referencia "primer humanismo" la establece Witt. Para el autor, el humanismo, considerado sobre todo desde el punto de vista del cambio estilístico, comienza con la primera poesía de Lovato Lovati y no con la figura de Petrarca, señalado de manera habitual como el padre del movimiento. Los tratamientos generales sobre el tema varían, pero de a menudo los estudios han englobado los esfuerzos de las décadas anteriores a Petrarca bajo el paraguas del término "prehumanismo". Sobre los problemas en relación con el marco cronológico y la terminología establecida por los distintos investigadores: Witt, 2001, pp. 18-30.

que la tradición latina estaba fomentada, sin lugar a duda, por estas importantes figuras, pero se sostiene en tres patas: en el impulso de las comunas, en la aparición de las universidades, y en la consolidación de las lenguas vulgares en el dominio escrito.

Witt (2020) consideraba que la diferencia más notable en la península italiana con respecto a los demás reinos europeos de los últimos siglos de la Edad Media es la rápida profesionalización en las administraciones de sus comunas, profesionalización que requirió de la alfabetización de una parte de la población. Este hecho pronto configura, como veremos, una sólida tradición latina, pero, además, debió posibilitar la aprobación de los autores antiguos o modernos como fundamento para la educación moral y política. Precisamente, en los últimos años Lummus (2020) ha puesto de relieve el papel político que tenían los poetas del *Trecento* como intelectuales públicos. Mucho antes, aunque de manera general, Panofsky (2014) ya advertía que los diversos renacimientos que se sucedieron a lo largo de la Edad Media nacieron precisamente de un fuerte impulso por parte de la secularización de la cultura y de las necesidades específicas de determinados grupos sociales asociados a ambientes laicos.

La otra transformación en la práctica de la lectura, estudiada de manera reiterada y que se abordará también en este capítulo, está en relación con la aparición de las lenguas vernáculas, aunque es necesario puntualizar que en el momento en el que la península itálica comienza a componer poesía en lengua vernácula hacia principios del *Trecento* la literatura francesa y occitana ya eran un modelo de referencia. De acuerdo con Witt (2020) y Julie Van Peteghem (2020, p. 13), la literatura vernácula en Italia surgió frente a la consolidada tradición latina y la popularidad de la literatura provenzal, de modo que la cultura latina, occitana, francesa e italiana coexistieron. Es por ello por lo que para comprender el panorama vernáculo italiano es necesario hacer referencia a estas tradiciones diferentes y al estudio del provenzal, que adquiere, como veremos, una dimensión académica comparable al compromiso coetáneo de los primeros humanistas con la literatura latina.

Pero, además, la secularización de la educación en las comunas italianas se impulsó en gran medida gracias al desarrollo de un instrumento y una institución, fundamentales en los últimos siglos de la Edad Media: el instrumento notarial y el *Studium*. Es bien sabido que tanto la disciplina notarial como las materias jurídicas encontraron precisamente en el norte de Italia un terreno fértil que permitió no sólo reforzar su papel, sino también estimular sus horizontes culturales: de ahí el salto cualitativo de una cultura de tipo jurídico a un contexto humanístico más amplio que condujo a los autores clásicos. La enorme fortuna de este instrumento notarial y esta institución de enseñanza superior se refleja de manera clara en la ciudad de Bolonia desde el *Duecento,* con implicaciones que se manifiestan más allá del panorama estrictamente académico y que afectan a la producción manuscrita y a las imágenes. Por esta razón consideramos necesario hacer en este apartado una breve aproximación a estas dos importantes novedades que se introducen y se desarrollan en la ciudad boloñesa durante los últimos siglos del Medievo, aunque sin relegar otras áreas universitarias tan importantes como Padua.

2.1. LA POESÍA Y LA CIUDAD

Chaque notaire porte en soi les débris d'un poète
Madame Bovary[128].

Es posible que el gran dinamismo social y económico de las comunas italianas a partir del *Duecento* pudiera contribuir al aumento de la alfabetización latina, porque desempeñar una determinada función profesional o mantener un estatus implicaba conocimientos lingüísticos y formación. En un primer momento el latín fue necesario para los comerciantes que tenían que

[128] Esta referencia literaria aparece en: Siniscalchi, 2019, p. 195.

leer documentos jurídicos o comerciales, y sobre todo para las clases profesionales laicas emergentes que querían ejercer sus carreras como notarios y participar así en asuntos cívicos y públicos. Los juristas habían participado en los regímenes consulares ocupando puestos en tribunales de manera ocasional, pero a partir del *Duecento* sustituyeron cada vez más a los nobles como jueces (Witt, 2020, pp. 272-277, 408-420).

En este panorama surge la figura del poeta-jurista, con raíces en la corte siciliana de Federico II Hohenstaufen (1194-1250) y que desempeñaban, sobre todo, cargos jurídicos y administrativos (Antonelli y Bianchini, 1983, p. 186). Estos poetas-juristas, ciudadanos importantes en la vida política de la ciudad sureña y a menudo formados profesionalmente en retórica, escribían poesía ocasional en lengua vernácula, pero su escritura profesional era en latín y trabajaban en un entorno en el que el estudio de la literatura latina no sólo era posible, sino que se fomentaba como fuente autorizada[129]. Esta exposición a la literatura y tradición latina también se registra, como veremos, en las siguientes generaciones de poetas italianos en las distintas ciudades de la Italia continental, de manera especial en las comunas del norte (Peteghem, 2020, p. 51).

En todo caso, el empleo de los autores latinos por su *auctoritas* está documentado a partir del *Duecento* tanto en las glosas jurídicas que aparecen en los textos literarios latinos como, de manera contraria, en las referencias literarias que flanquean los alegatos (Siniscalchi, 2019; Quaglioni, 2019). Este perfil del poeta-jurista con conocimientos en la tradición latina encaja, según Peteghem (2020, p. 51), en figuras de literatos tan importantes como Guido Guinizzelli (1230-1276) o Cino da Pistoia (1270-1336), ambos formados en derecho en Bolonia[130]. El ejemplo de *Tractatus de Maleficiis*, obra destacada del juez Alberto Gandino[131] (1250-1310), muestra también esta tendencia de la cultura italiana del *Duecento* y el *Trecento* de establecer una relación entre la literatura y la disciplina del derecho: tras una letanía de alegatos jurídicos, Alberto Gandino escribe la rúbrica *Quid sit fama* haciendo referencias a las *Metamorfosis* (*Met.*1.84-86) de Ovidio y a la *Eneida* (*Aen.*6.730) de Virgilio para explicar el tema de la dignidad de hombre (Quaglioni, 2019, p. 214). La glosa constituye aquí, como en muchos otros casos, un soporte necesario sobre el que se desarrolla un discurso jurídico en el que las referencias a los autores latinos adquieren protagonismo, y así de este modo el espacio literario se termina asimilando al sistema de *auctoritas* morales del que el derecho se sustancia como la ciencia práctica (Quaglioni, 2019 p. 210). Esta significativa simbiosis, tan extendida en las sociedades urbanas de la península, debió trascender el marco literario y jurídico.

La promoción de la cultura letrada por parte de los juristas[132] en Italia tuvo mucho que ver con su papel como grupo social laico con una orientación casi estrictamente urbana. Ya hemos

---

[129] La relación entre las dos disciplinas ha sido recientemente abordada en la publicación *Poesia e diritto nel Due e Trecento italiano* (2019) con una serie de contribuciones sobre en el programa jurídico-poético de Federico II Hohenstaufen y la ascendencia de la profesión del derecho y su consolidación en el *Trecento.* Remitimos a los trabajos de Brunetti (2019) y Montefusco (2019) para la figura del poeta-jurista, y de Siniscalchi (2019) y Quaglioni (2019) para comprender la concomitancia entre las dos disciplinas a finales de la Edad Media, especialmente en Bolonia con la figura de los notarios.

[130] En la introducción de su publicación conjunta, Franziska Meier y Enrica Zanin lamentan los escasos intentos por comprender la figura de poeta-jurista de Cino da Pistoia como una unidad, señalada tímidamente por algunos estudiosos al reconocer en sus escritos jurídicos citas de autores latinos. Franziska Meier y Enrica Zanin recuerdan que fue un gran poeta del *Dolce Stil Nuovo*, pero también un reconocido jurista y primer comentarista del *Corpus iuris*: Meier y Zanin, 2019, pp. 5-12; Por otra parte, Peteghem menciona su condición de poeta-jurista, y en su tesis doctoral ofrece un capítulo entero a las novedades introducidas por Cino da Pistoia y Dante en relación con los textos ovidianos: Peteghem, 2013; Peteghem, 2020, p. 51.

[131] Fue uno de los juristas italianos más destacados de finales del *Duecento*. Ejerció como juez entre 1281 y 1310 en Lucca, Perugia, Siena, Florencia, Fermo y, en sobre todo en Bolonia. Está recogida su actividad en 1284 como asesor de la *podestà* en los documentos de la comuna boloñesa. Las obras de Alberto Gandino aportan información sobre la complicada realidad social y política de Bolonia en las últimas décadas del *Duecento*, con referencias a juicios estudiantiles por altercados. Quaglioni, 2019, p. 212.

[132] Este grupo comprende no sólo abogados y doctores en Derecho, sino también notarios. Sobre este grupo de juristas ver página 36.

señalado anteriormente cómo en esta trayectoria, que se fragua desde el *Duecento,* Lummus reconocía de manera concreta en el siguiente siglo un discurso de mayor alcance en el que se reivindicaba una preeminencia cívica para la poesía. Este acento en la realidad del espacio urbano para la obra poética se ajusta a los planteamientos que expresaban de manera habitual figuras señeras en el panorama literario mencionadas al comienzo del capítulo. No por casualidad el término *poesis* no existió en la Edad Media como hoy lo entendemos. Así, a pesar de que los tratados retóricos diferenciaban entre la prosa y el *versus* como una forma de discurso particular (Sánchez Ameijeiras, 2014, p. 32), se consideraba *poesis* a una producción con sentido[133], elaborada con un lenguaje figurado, y comunicada mediante el empleo de la alegoría (Lummus, 2020, p. 7).

La reivindicación que los poetas hicieron de sus obras, o de los autores latinos y contemporáneos a partir del *Duecento*, y en especial durante el *Trecento*, es, por tanto, una muestra de una creciente tendencia política de las comunidades basada en la producción poética y las disciplinas humanísticas. De esta forma, poniendo en el centro de la discusión ciudadana el interés por la poesía, los poetas perseguían reforzar o ampliar esa significación del término *poesis* para consolidar su sentido de autoridad en el mundo que había comenzado tímidamente con los poetas-juristas, y así, como indica Lummus (2020, p. 7), como autores de sus textos también serían poetas fuera de ellos.

Estas explicaciones, que se encuentran desmenuzadas en el estudio de Lummus, se fundamentan también en parte en la comparación que los literatos de la península itálica establecieron entre la poesía y la teología[134], sobre todo a partir del *Trecento*. Eso sí, esta relación no se debe entender como una noción mistérica del poeta como profeta, sino, más bien, como un concepto que les permitía reclamar autoridad moral y política dentro de la esfera cívica, en gran medida, como advierte Lummus (2020, p. 11), por el convencimiento de que mediante la poesía se podía comunicar y comprender los numerosos significados del mundo de la creación, las verdades históricas, morales o alegóricas.

Es por ello por lo que poetas como Dante, Mussato, Petrarca o Boccaccio, entre otros, en su condición de *auctores*[135]*,* sitúan de diversas maneras la obra poética de sus antepasados, pero sobre todo la suya, en el marco de la ciudad[136]. Si nos fijamos en sus ocupaciones más allá de sus escritos, los cuatro autores mencionados mantenían un estatus que les permitía desarrollar un importante papel en la realidad social y participar como miembros de órganos políticos, ya fuera en Padua, Roma, Florencia o Aviñón. Uno de los mejores ejemplos de participación en la realidad social es la coronación de laurel de Mussato (1315) y Petrarca (1341). Más allá de su relación con la Antigüedad, de acuerdo David Lummus (2020, p. 12) esta ceremonia era un reconocimiento público de la figura del poeta, pues ambos autores consiguieron posteriormente concesiones que le aseguraban su estatus en el panorama político. Asimismo, la coronación de

[133] Ya Curtius reconocía que el término *poesis* en la Edad Media no existía tal como lo entendemos hoy. Sobre estas cuestiones ver: Curtius, 1995, pp. 212-241, en particular pp. 215-217.

[134] Lummus puntualiza este término siguiendo los estudios de Curtius (1995, 305-324) y Alastair Minnis (1988, p. 56) sobre el tema. Estos poetas no entendían la teología acotada dentro de los discursos escolásticos, sino que más bien la concebían como una parte de la cultura antigua que ya había sido absorbida por el cristianismo a través de la labor de los padres de la iglesia: Lummus, 2020, p. 9.

[135] Lummus (2020, p. 1) relaciona el término *auctor* con el poeta como interprete y como creador. Por lo general, se entiende que hace referencia no sólo a la persona que escribe textos propios sino al que aporta material de otros como justificación de su trabajo para sustentar sus afirmaciones o ideas. Esta definición la proporciona San Buenaventura (1217-1274) a partir de la lectura del trabajo del teólogo Pedro Lombardo (1100-1160). Sobre este concepto empleado por San Buenaventura: Peteghem, 2020, p. 14. Para un desarrollo exhaustivo del tema de la autoría en la Edad Media: Minnis, 1988.

[136] Una explicación más detenida sobre la presencia de los poetas en la vida urbana se encuentra en la publicación de Lummus (2020). Este autor resume brevemente en su introducción los vínculos que se establecen, pero sobre todo lo más interesante de su trabajo se encuentra de manera concreta en cada capítulo que dedica a los cuatro poetas (Mussato, Dante, Petrarca y Boccaccio) en su relación con la ciudad.

laurel debía indicar posiblemente el vínculo entre poesía e historia (Lummus, 2020, p. 12): tanto a Mussato como a Petrarca se les concedió el laurel en su función no sólo de poetas, sino también de historiadores que estaban en condiciones de interpretar los acontecimientos del pasado para aplicarlos al presente.

En relación con lo que se acaba de mencionar sobre la atención a los acontecimientos del pasado, un último aspecto que nos interesa destacar aquí es el tratamiento que a menudo ofrecen los literatos de la materia antigua para conceptualizar su compleja realidad social o legitimar las inestables instituciones políticas[137].

Por un lado, la aparición a mediados del *Duecento* de esa moral urbana consciente a la que nos hemos referido al comienzo del apartado, y que está en evidente contraposición con las tradicionales actuaciones que abarcaban el ámbito rural, eclesiástico y caballeresco, debió contribuir a la búsqueda de otros modelos más pertinentes para una nueva conducta, tanto política como social. Es posible que en este caso el empeño de ciertos grupos sociales por defender una connotación distintiva de su existencia en la ciudad y el creciente sentimiento de identidad comunitaria inspirado por los términos de la Paz de Constanza[138] firmada en 1183 terminaran reafirmando las antiguas raíces de su sociedad, y condujeran, como respuesta habitual, a los autores latinos, ellos mismos producto de una sociedad urbana laica. Ejemplo ilustrativo de este empleo del pasado, es el caso de la identificación que en 1275 hace el poeta Lovato Lovati del cuerpo descubierto en una excavación con el príncipe troyano y legendario fundador de Padua, Antenor. En este sentido los investigadores están de acuerdo con que esta actuación de Lovato Lovati conllevó no sólo un orgullo comunitario, sino también la concreción de las raíces de la comuna paduana (Witt, 2001, p. 56).

Por otro lado, aunque las familias gobernantes de las comunas a menudo tenían fuertes lazos rurales, su experiencia urbana resultó determinante desde el punto de vista de la subsistencia política, de modo que para consolidar la legitimación de las dinastías nobiliarias con frecuencia establecieron también sus raíces fundacionales en la Antigüedad. Fue el caso de los Visconti, que ejercían un peculiar condominio en Lombardía[139] y una importante influencia más allá de sus fronteras. Esta familia constituye quizás uno de los mejores paradigmas de legitimación dinástica, ejemplificado en su *Genealogía* que se recoge en el manuscrito[140] conservado en la Biblioteca Nacional de Francia[141] con el elogio fúnebre de Gian Galeazzo I Visconti (1351-1402). El manuscrito ofrece el Sermón compuesto por el fraile agustino Pietro da Castelletto (ca. 1360 - ca.1404) que hunde las raíces de los Visconti en el mítico héroe virgiliano Eneas, pasa por los reyes de Angleria y llega hasta Giovanni Maria y Filippo Maria

[137] Para este tema resulta de especial interés el libro de Witt, en el que se mencionan diferentes aspectos relacionados con la desestabilización de las elites, como las divisiones internas de las instituciones comunales o la creciente presión de grupos urbanos que rechazaban la legitimidad de los gobiernos controlados por un número pequeño de familias. Por otra parte, también cabe atender a la situación económica, porque posibilitó la aparición de prósperas familias de mercaderes que se sentían legitimados para reclamar derechos políticos dentro de la comuna, con una consecuente expansión de la clase política. En muchas ocasiones estas familias adineradas se convirtieron en caballeros o *milites*, no por sus obligaciones militares o su nobleza, sino por su dinero, y no pocas debieron pertenecer a la clase dirigente de la ciudad: Witt, 2020, pp. 407-442.

[138] Para las consecuencias de la Paz de Constanza que reconocía al emperador la soberanía, pero a su vez otorgaba libertades y privilegios a las comunas italianas, ver: Witt, 2020, pp. 408-410.

[139] En el contexto italiano de los últimos siglos de la Edad Media, así como también en el europeo, fue un caso anómalo de reparto de poder entre parientes. Este condominio suscitó desacuerdos, pero en lo esencial se mantuvo durante muchas décadas. Aunque había más de un señor, todos tenían una base en Milán: Romano, 2013, p. 252.

[140] El elogio fúnebre fue compuesto por el fraile agustino para ser leído en ocasión del funeral del duque Gian Galeazzo, celebrado en Milán en octubre de 1402. No obstante, el manuscrito conservado en la biblioteca francesa se elabora poco después, según la inscripción con fecha de 26 de enero de 1403. Este manuscrito resulta interesante sobre todo por los retratos coetáneos representados de diversas formas sobre modelos antiguos realizados por el pintor y miniaturista lombardo Michelino da Besozzo (1370-1445), En este caso, los retratos son un buen testimonio de cómo la tradición latina y la Antigüedad funcionan como un evidente reservorio de imágenes útiles para describir el poder. Sobre esta cuestión ver: Rossi, 1999, pp. 97-99.

[141] Paris. Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 5888.

Visconti, hijos de Gian Galeazzo[142]. La conclusión del sermón insiste, como indica Marco Rossi (1999, p. 98), en la contribución fundamental de Gian Galeazzo *"in recuperatione antiquae dignitatis"* de Milán y en la restauración de Pavía *"ad antiquam libertatem"*. Ya antes del Sermón de Pietro da Castelleto para Gian Galeazzo I Visconti, en su estancia en la corte de Padua entre 1368 y 1374, Petrarca redacta su trabajo en latín *De viris illustribus* (Rossi, 1999, p. 99), que recoge los perfiles biográficos y morales de los personajes de la Antigüedad para señalar a Francesco I de Carrara, a quien dedica la obra, como heredero de la virtud y de la gloria de los antiguos[143].

2.2. De Bolonia a Padua: *Studium* y notariado

El segundo cambio se impulsa desde los *Studia generalia*[144] y el notariado. En términos generales, las relaciones de la tradición retórica con las profesiones jurídicas se concretaron durante los últimos siglos de la Edad Media en torno a la enseñanza superior, el dictado y la escritura personal, y la lectura individual. Es por ello por lo que los investigadores han considerado, de manera habitual y un tanto imprecisa, a los doctores en Derecho, abogados y notarios la columna vertebral del cuerpo de humanistas.

En cualquier caso, la presión por latinizar rápidamente se hizo aún mayor con el auge de los *Studia generalia*, porque sencillamente el latín era un requisito que se exigía desde los cursos universitarios profesionales de Derecho y Medicina (Black, 2007, p. 47), de manera que la formación que conducía a la universidad ya debía de incluir textos de autores latinos en una variedad de formas[145]. El creciente número de graduados universitarios, aunque aún escasos, fue un buen incentivo que debió aumentar las expectativas de la educación al contribuir a que las escuelas de gramática se convirtieran en un objetivo mínimo para gran parte de las familias más pudientes de la comunidad. Este creciente número de escolares alfabetizados, que para Witt (2020, p. 407) supuso la base de la revolución cultural a partir del *Duecento*, se consolida durante el siguiente siglo en gran medida debido a un doble suceso: uno, la difusión de las nuevas corrientes gramaticales francesas que ofrecían un análisis sintáctico exhaustivo ausente en las Gramáticas tradicionales italianas[146] y, otro, a la aparición de procedimientos

[142] Estas relaciones con los héroes antiguos ya se habían materializado décadas antes en el desaparecido fresco pintado por Giotto con algunos *principes gentiles* (ca. 1335) en palacio milanés de Azzone Visconti. El cronista Galvano Fiamma (1283-1344) describe las pinturas en las que aparecía el Eneas, Atila, Héctor, Hércules, Carlomagno y, por último, el propio Azzone Visconti: Rossi, 1999, p. 102; Petoletti, 2013; Romano, 2013.

[143] Francesco Petrarca murió (1374) sin terminar la obra, que fue completada en 1379 en una copia con dedicatoria (Paris. Bibliothèque nationale de France, Latin 6069F) por su secretario Lombardo della Seta. De acuerdo con Marco Rossi, este texto debió de generar un gran interés, inspirando las pinturas de la *Sala Virorum illustrium* del Palazzo de Francesco I de Carrara, en Padua, realizadas entre 1367 y 1374: Rossi, 1999, p. 99.

[144] En la Edad Media el término "universidad" no designaba a la totalidad de las ciencias, sino que hacía referencia a la corporación de los escolares. La universidad como institución científica se conocía como *Studium generale*. Sobre su historia como institución de educación avanzada en la Edad Media, ver: Ridder-Symoens, 1994. En especial, para la explicación de los términos *universitas* y *Studium*: Verger, 1994, pp. 35-41. Sobre el caso específico italiano, véase: Witt, 2020, pp. 330-337 y pp. 420-429.

[145] En los últimos siglos de la Edad Media los autores latinos se siguieron introduciendo a menudo como fuentes de ejemplos gramaticales. Sobre el desarrollo de la disciplina en Italia de 1180 al 1250, ver: Witt, 2020, pp. 476-479. Específicamente para su desarrollo durante el *Trecento:* Black, 2001, pp. 98-124. Asimismo, cabe señalar que hemos conservado un número considerable de manuscritos de autores latinos que aparecen firmados por alumnos o profesores de escuelas italianas durante este período, que son evidencia del cambio propiciado por la alfabetización creciente y la extensión de los estudios superiores: Black, 2001, 2007, 2011.

[146] En los siglos centrales de la Edad Media, la gramática ocupa en el norte de la península una posición modesta en comparación con los estudios retóricos y jurídicos y fueron los gramáticos franceses quienes comenzaron a ofrecer un análisis sintáctico más exhaustivo, ausente en los manuales anteriores. Es por ello por lo que a partir del *Duecento*, los gramáticos italianos, conscientes de la insuficiencia del enfoque pedagógico tradicional, tomaron el material de los autores franceses como base sobre la que desarrollar la disciplina. Para el renacimiento francés del XII, véase: Witt, 2020, pp. 369-402. Black, 2001, pp. 82-97

pedagógicos particulares como la introducción de la lengua vulgar en la enseñanza para hacer así más accesible el latín.

Por lo que se refiere a las nuevas Gramáticas en verso procedentes de Francia, estas circularon en la península a partir del *Duecento* junto con un número considerable de Gramáticas secundarias alternativas en prosa de maestros italianos, más extendidas, y conocidas como *Summa*. (Black, 2001, p. 7) La aparición de estos manuales italianos, que al contrario que los franceses recurrían ampliamente a autores antiguos como ejemplos para ilustrar reglas prácticas (Witt, 2020, p. 478), no sólo debía demostrar el deseo de mejorar la enseñanza sino también de responder a un nuevo interés por un conocimiento de la lengua[147].

La rápida demanda de resultados educativos en territorio italiano justifica para Black (2001, p. 7) el menor alcance de las Gramáticas en verso como el *Doctrinale*, que, aunque se emplearon hasta finales de la Edad Media, funcionaban sobre todo con un criterio más selectivo para afianzar cuestiones gramaticales esenciales en la memoria de sus alumnos. En todo caso, en la península italiana la disciplina de la gramática se debió convertir en una práctica muy variada con una importante diversidad de manuales como respuesta a la creciente demanda de la enseñanza en lengua latina[148].

En relación con la introducción de la lengua vulgar en la enseñanza como segundo suceso que consolida el creciente número de alfabetizados, es importante destacar la práctica de la traducción temática. Esta práctica ya estaba bien establecida en la enseñanza de *dictamen* en el *Duecento* pero comenzó a ser utilizada de manera paulatina por los maestros de gramática a principios del *Trecento*[149] con la incorporación de las glosas de vocabulario en romance sobre autores latinos o listas de términos en latín y en vulgar (Black, 2001, 112). En el empleo de la lengua vernácula también es importante reseñar la práctica de la lectura, porque en el momento en el que se introdujo con el propósito de contribuir al aprendizaje, los lectores comenzaron a ir más allá de la propria memorización para seguir el significado del texto (Witt, 2020, p. 415), facilitando de este modo la accesibilidad potencial de los autores latinos a los lectores en general.

Los ejemplos manuscritos recogidos por Black en sus investigaciones que acreditan esta importante tradición del latín en los últimos siglos de la Edad Media, aunque centrados sobre todo en la Toscana, son demasiado abundantes (Black 2001, 2007, 2011), y muchos se sitúan en realidad fuera del panorama de los distintos *Studia generalia*. Sin embargo, a pesar de que una parte de la enseñanza gramatical en las comunas italianas tenía lugar seguramente fuera la institución superior, es indudable que las prácticas de las grandes ciudades universitarias como Bolonia y Padua, o incluso más pequeñas como Arezzo, donde la gramática se enseñaba en una estrecha relación con el *Studium*, y a menudo bajo su supervisión, llegaron a ejercer una

[147] El planteamiento de problemas sintácticos situó a los gramáticos como los principales intérpretes de la lengua y debió contribuir a mejorar el estatus de la disciplina. En un panorama tan competitivo como Bolonia, el alcance de las propuestas procedentes de las escuelas francesas, que en buena medida subordinan el dictamen a la gramática, generaron una discusión importante con Boncompagno da Signa (1170-1250) como uno de los defensores de la orientación jurídico-retórica de la cultura latina italiana: Witt, 2020, pp. 444-459.

[148] Los estudiosos que trabajan sobre este tema concreto y sobre la educación en la Edad Media italiana, suelen ejemplificar las particularidades que se suceden hasta la consolidación de la disciplina en el *Trecento* con el manual de gramática secundaria más difundido e importante para este período, escrito por el profesor Francesco da Buti entre 1355 y 1378, y que lleva por título *Regule gramaticales.* Francesco da Buti emplea en su Gramática versos mnemotécnicos y refleja el enfoque sistemático característico del *Trecento* con una organización didáctica que atiende a la dificultad progresiva: Black, 2001, pp. 99-101.

[149] Registrar el comienzo de esta práctica resulta complicado, pero se ha querido relacionar su origen con la necesidad que tenían los notarios de traducir de la lengua vernácula al latín y viceversa, tanto para clientes privados como empleadores públicos. En relación con el *dictamen*, se desarrolla con especial intensidad en Bolonia. Un buen análisis de este fenómeno lo hace Black en su estudio: Black, 2001, p. 112.

influencia determinante en la educación de manera general[150]. Es cierto que no resulta sencillo saber en qué momento preciso la admiración por los autores latinos señalada en el apartado anterior se tradujo a una enseñanza formal sistemática, tanto en las instituciones superiores como en las escuelas de gramática, pero en todo caso, como sugiere Witt (2001, p. 89), parece probable que a mediados del *Duecento* se ofrecieran cursos universitarios de literatura antigua tanto en Padua como en Bolonia, y quizá también en Arezzo, donde los estudios "moderadamente antiguos" predominaban (Pagliara y Romano, 2014).

Por lo que se refiere al notariado, en términos generales, sus exigencias también fomentaron la rápida latinización o, mejor dicho, el ensanchamiento de potenciales lectores en latín. La cultura técnica de los notarios debía ir acompañada de la cultura literaria; al notario se le exigían tanto conocimientos jurídicos como el arte del dictado, tanto en latín como en lengua vernácula (Siniscalchi, 2019, p. 197). Así, muchos maestros de gramática surgieron precisamente del notariado, que, además, se podía identificar como un grupo social laico[151]. También los notarios con un alto nivel de preparación debían poder acceder a puestos profesionales en las estructuras administrativas, reformando de este modo su función en el municipio asociada tradicionalmente a la legalización de documentos o prestación de actas de reuniones comunales.

Es evidente, por tanto, que la figura del jurista protagoniza la mayor parte de las transformaciones que están en relación con la práctica de la lectura y que desembocan a finales del *Duecento* en el movimiento del primer humanismo. De todos modos, se hace necesario especificar que no son todas las figuras designadas como juristas igual de determinantes en este proceso. Un caso importante lo representan los abogados, que no debían de tener una presencia destacada en la enseñanza ordinaria, porque tanto los litigios como la enseñanza de Derecho en los *Studia generalia* les proporcionaban ganancias suficientes, aunque ello no implica negar por completo que pudiesen formar parte de los cambios en las prácticas de lectura o la tradición latina. Por el contrario, el papel de los notarios como profesionales de la retórica es bien conocido, pero como recuerda Witt (2020, p. 419) a menudo se ha pasado por alto que en el *Duecento* y en el *Trecento* también enseñaban gramática. Ello está relacionado posiblemente con las menores exigencias para acceder a los puestos profesionales y la consecuente saturación del sector, de manera que la enseñanza de la gramática o la retórica ofrecía a los notarios otro modo de ganarse la vida.

Todas estas cuestiones que acabamos de referir sobre la institución académica superior y sobre el grupo social de los notarios se desarrollaron con especial intensidad en Bolonia a partir del *Duecento*. A pesar de los importantes altibajos que sufren tanto el *Studium* como el notariado boloñés a lo largo de los últimos siglos de la Edad Media, los historiadores que les han dedicado atención reiteran su posición de primera categoría para este marco cronológico y geográfico. Es más, durante este largo período, Bolonia forma a juristas que alcanzan posteriormente gran reconocimiento, como Cino da Pistoia, Bartolo da Sossaferrato (1314-1357), o Baldo degli Ubaldi (1327-1400), entre otros.

Los historiadores también coinciden en señalar que el desarrollo de la estratégica ciudad, situada en el centro de la importante arteria de comunicación de la vía Emilia, posiblemente fomentó la aparición de instrumentos jurídicos adecuados para regular las nuevas formas de

[150] Ejemplo ilustrativo de estos cambios y de la inserción de la enseñanza secundaria como preparación para el estudio avanzado es la creación de diez *Studia generalia* en las distintas ciudades de la península a lo largo de la primera mitad del *Duecento*: Witt, 2020, p. 407.

[151] Ya en el transcurso del siglo XII y a principios del XIII se convirtió en anticanónico que los profesionales del Derecho fueran contratados por el clero. Sobre este tema, Black menciona una disposición introducida por primera vez para los monjes y canónigos regulares en el Concilio Lateranense II de 1139. En consecuencia, no era posible ser simultáneamente notario y clérigo, y por tanto los maestros que eran notarios podían identificarse sin dudarlo como laicos: Black, 2007, p. 191.

intercambio económico[152]. Según Roberto Siniscalchi (2019, p. 195), estas relaciones comerciales o sociales sentaron las bases del Derecho común con una importante labor de readaptación de la materia justiniana que tuvo como protagonistas a las primeras generaciones de maestros universitarios y que desarrollaron su actividad entre 1090 y 1230, los glosadores[153]. No deja de ser interesante que estos juristas, con el propósito de construir un sistema legal para su sociedad sobre la base de determinados pasajes de la materia justiniana, necesitasen comprender la herencia romana. De esta forma, como advierte Witt (2001, p. 57), en el momento en el que se comienza a asimilar a los autores latinos, la península estaba posiblemente en mejores condiciones que otras regiones para digerir el pensamiento de los antiguos.

En este panorama animado por las investigaciones de los maestros de Derecho del *Studium* boloñés y las necesidades de una sociedad en plena expansión[154], nace y se desarrolla el *Ars notariae* como disciplina. Pudo desarrollarse en Bolonia gracias a la enseñanza de ilustres maestros e investigaciones y trabajos de gran éxito, como los de Raniero da Perugia (1185-1255) o Rolandino de'Passaggeri (1234-1300). Por tanto, si los notarios boloñeses empezaron a distinguirse por su elevada formación profesional de los notarios de otras ciudades, fue, sin duda, gracias al estrecho contacto con las doctrinas elaboradas por los maestros del *Studium* (Siniscalchi, 2019, p. 196).

No nos corresponde abordar el panorama boloñés del *Duecento*, pero para poder comprender el *Trecento* en el norte de la península itálica es necesario hacer un breve paréntesis con el propósito de conocer la expansión producida en el siglo anterior en esta ciudad a consecuencia del nacimiento de la Escuela de Derecho[155] y de la presencia de los famosos libros jurídicos que dieron un impulso considerable a la tradición escolástica y atrajeron a la ciudad a estudiantes y maestros de toda Europa[156]. Por supuesto, la reputación de la comuna como centro de estudios jurídicos pronto se extendió, y aunque algunas otras ciudades habían rivalizado brevemente con ella en materia de educación superior, Bolonia mantuvo una expansión

---

[152] Sobre todas estas cuestiones existen numerosas referencias bibliográficas. El tema excede con mucho los objetivos de este trabajo, pero una rápida revisión de los estudios da cuenta de una reanudación de las actividades comerciales durante el siglo XI que aseguraron un período de prosperidad económica para la ciudad, con un notable resurgimiento cultural. De todos modos, quisiéramos destacar el volumen *Storia di Bologna. Bologna nel Medievo* editado en 2007 por Ovidio Capitani en el que distintos autores analizan diferentes aspectos relacionados con la ciudad felsina en los siglos centrales de la Edad Media.

[153] La glosa se realizaba habitualmente por una considerable variedad de manos para contribuir a la comprensión del contenido de los textos jurídicos. En las primeras décadas del *Duecento* se hizo evidente que las enmarañadas glosas elaboradas por tres generaciones obstaculizaban el progreso del estudio, de modo que 1228 Accorso di Bagnolo (1182-1263) completa la *Glossa Manga* o Glossa ordinaria, poniendo así fin al período de los glosadores. Este jurista boloñés trabaja con todos los libros del *Corpus iuris civilis* para seleccionar las glosas para cada texto, y con una serie de observaciones críticas propias añadidas compone la *Glossa Magna*: Witt, 2020, p. 491.

[154] Parece oportuno recordar que la presencia de escolares debió suponer una afluencia de dinero en circulación, la necesidad de realizar operaciones de cambio u operaciones bancarias con pago a distancia y préstamos. Es más, los estudiantes, generalmente de alto nivel social, iban acompañados de criados y secretarios: Giorgini y Laffi, 2009, p. 10.

[155] Resulta complicado establecer un momento preciso para el nacimiento de la institución por la escasa documentación. Pepone es el primer nombre que se referencia como "doctor legislativo" en unos documentos de la comuna, fechados en 1076. De todos modos, el origen de la Escuela de Derecho debió de estar en relación con la decadencia de Rávena, a donde se habían trasladado los manuscritos de leyes que regulaban el Imperio tras la caída de Roma para ser recogidos por Justiniano en un único corpus, conocido como el *Corpus Iuris*. Según Camilla Giorgini y Giorgina Laffi, la decadencia de Rávena en contraste con el resurgimiento cultural y económico de la ciudad de Bolonia debieron en parte contribuir una vez más al traslado y posterior enseñanza del *Corpus Iuris* a la ciudad boloñesa. Sobre estas cuestiones: Giorgini y Laffi, 2009, pp. 7-9 En lo que se refiere a las primeras fuentes sobre los comienzos de la Escuela de Derecho en relación con Pepone, con un análisis del panorama jurídico: Roversi-Monaco, 2007; Dolcini, 2007.

[156] Estos habrían tenido una importancia especial en el cambio de la fisonomía de la ciudad. En dos siglos su población creció exponencialmente, de forma que fue necesaria la construcción de un nuevo cinturón de murallas en el *Duecento*. En este período, las materias de enseñanza se dividieron además entre los distintos distritos. Sobre el panorama histórico, social, cultural y económico de la Bolonia *duecentesca:* Greci, 2007. En especial para el *Studium* boloñés: Dolcini, 2007; Giorgini y Laffi, 2009.

ininterrumpida convirtiéndose durante la segunda mitad del *Duecento* en el centro educativo indiscutible de la península. Esto facilitó un intercambio enriquecedor y continuo con la presencia de un considerable número de eruditos transalpinos que regresaban después de haber estudiado o enseñado en Francia y que mantenía a los italianos al corriente de las tendencias intelectuales de la Europa transalpina. La influencia francesa repercutió en especial sobre las materias de Derecho romano, gramática, y retórica (Witt, 2020, p. 475), aunque en términos generales el conocimiento se estructuró, adaptó e institucionalizó para su audiencia. Fruto de estos intercambios, en el *Duecento* se impulsó también el uso de la *quaestio* y se empezó a priorizar el razonamiento en los programas de la escuela de derecho. En 1188 el gramático Godofredo de Vinsauf estaba enseñando en Bolonia *dictamen*, pero sus teorías sobre composición abordadas más tarde en su *Poetria Nova*, escrita entre 1200 y 1202, y que aconsejaban pensar detenidamente con antelación sobre lo que se pretende escribir antes de poner la pluma sobre el papel, fueron difundidas y claramente enseñadas en las siguientes décadas (Witt, 2020, p. 449). En todo caso, a pesar de que el uso de la *quaestio* no sustituyó el método de enseñanza tradicional boloñés basado en la explicación del texto (*interpretatio litterae*), sí se convirtió progresivamente en una herramienta de enseñanza fundamental en las escuelas de Derecho italianas, y como señala Witt (2020, p. 492), en las primeras décadas del *Duecento,* la nueva atención prestada al debate permitió el desarrollo de cursos de dialéctica.

Desde el punto de vista académico (Mazzanti, 2007, p. 963), la gran novedad del *Duecento,* que se consolida en el mundo jurídico italiano en el siguiente siglo, fue el éxito del método del comentario. Fue promovido en la segunda mitad del *Duecento* en primer lugar por el jurista francés Jacques de Révigny (1230-1296) en Orleans con una profunda renovación de sus contenidos y la consiguiente lenta decadencia de la glosa, que había sido un producto colectivo. Por tanto, con el desarrollo del comentario, la tradición ya no se entendía como una *auctoritas* que había que referenciar, sino que a menudo era objeto de discusión o crítica.

El otro poder importante en Bolonia fue el de los notarios. Este grupo social se agrupaba mediante la *Societas notariorum,* la primera entre las corporaciones, ostentando de facto el control sobre la gestión del poder de la ciudad[157]. El peso político en la comunidad boloñesa alcanzó tanta importancia que, después de las disputas entre gibelinos y güelfos, los notarios fueron los principales artífices de la creación de un gobierno corporativo (ca. 1280) en el que desempeñaron un papel tan preeminente que esta fase de la historia del municipio boloñés se ha denominado la "república de los notarios"[158].

A pesar de que la mayoría de las investigaciones coinciden en señalar que parte de la formación de los notarios era con otro notario en ejercicio, la aparición de manuales de *Ars notarie* en la Bolonia *duecentesca* atestigua, para Ronald Witt (2020, p. 416), la existencia de escuelas notariales desde, al menos, este período. Lo que está claro es que se le exigía una formación gramatical, pues como se desprende de los primeros estatutos del gremio de notarios

[157] La fortuna de esta corporación se debió a una serie de factores determinados: el gran número de miembros del gremio, la difusión del notariado en todos los barrios de la ciudad y la presencia de notarios en todas las Sociedades con funciones de secretaría: Siniscalchi, 2019. Witt también presta atención a las causas de la fortuna de la expansión del notariado en el norte italiano. En concreto, véase: Witt, 2020, pp. 415-420.

[158] Esta extendida expresión se encuentra en el trabajo de Gianfranco Orlandelli, publicado en 1980, y al que remite Witt. Para comprender el peso de la clase notarial en el municipio a partir de la década de los sesenta, resulta oportuno mencionar la oposición encabezada por esta corporación, dirigida en su mayoría por güelfos, contra la toma del poder por los gibelinos, liderados por la noble familia Lambertazzi. De todos modos, el conjunto de actuaciones que debieron de hacer posible su expansión se introdujo unas décadas antes, cuando en 1221 el municipio se arrogó el derecho de nombrar también a sus propios notarios después de que hubieran pasado un examen. Así, los estatutos municipales regulaban el procedimiento de admisión al examen, con la exigencia de haber cursado cuatro años de gramática y retórica o *Ars dictaminis* y dos de práctica notarial o *Ars notariae*: Witt, 2020, p. 540; Siniscalchi, 2019, p. 196.

de Bolonia que se conservan, los aspirantes necesitaban estudiar gramática latina como requisito (Witt, 2020, p. 416).

Sin embargo, como ya hemos indicado con anterioridad, tras la época de supremacía a lo largo del *Duecento,* el declive había sido anunciado por una serie de acontecimientos de gran importancia que tuvieron lugar sobre todo en el último cuarto del siglo y en las décadas siguientes, aunque en relación con el *Studium* de manera concreta, el primer cuarto del *Duecento* ya se había visto perturbado por innumerables enfrentamientos entre la comuna y la *universitas scholarium*, en ocasiones generados por los cambios en la situación política internacional, como por ejemplo los recurrentes interdictos papales sobre la ciudad. En tres ocasiones durante este período, los estudiantes abandonaron Bolonia junto con sus maestros y se trasladaron a otra ciudad donde continuaron sus estudios: en 1204 emigraron a Vicenza, en 1215 a Arezzo y en 1222 a Padua, que acogió, como veremos, el *Studium* más destacado y competidor de Bolonia (Witt, 2020, p. 425). Estos problemas siguieron afectando a la ciudad felsina en las primeras décadas del *Trecento*[159], con un interdicto papal en 1306 que ocasionó una documentada diáspora de maestros, en su mayoría a Padua, con el consiguiente traslado también de calígrafos e iluminadores. Más tarde, en 1337, la salida de muchos iluminadores de Bolonia también pudo deberse a la revocación de los privilegios del *Studium* boloñés por parte del Papa Benedicto XII. En este período de creciente competencia entre las instituciones de más reciente fundación, Padua, Siena y Florencia en particular, no dudaron en adoptar una política de autopromoción muy agresiva[160], que también supuso dificultades para la comunidad boloñesa. Asimismo, la progresiva pérdida de autonomía de la *universitas scholarium* frente a la comuna[161] terminó por influir en el funcionamiento del *Studium* y en la propia elección de los profesores, tradicionalmente una competencia de los estudiantes, y ahora una atribución de la institución municipal.

Que estos elementos tuvieron una gran influencia para la institución es innegable, pero no condujeron, sin embargo, a su decadencia de manera inmediata, posiblemente porque aún sobrevivían las consecuencias de su fama. Además, con la victoria del cardenal Gil Álvarez de Albornoz (1310-1367) en 1360 se inició una nueva fase de esplendor para el *Studium* (Mazzanti, 2007, p. 958) que se caracterizó por el compromiso activo del Papado con la institución, del que es buen ejemplo la fundación del Colegio de España y la fundación de la facultad de Teología. El *Trecento* se cerró con el pontificado de Bonifacio IX, que mantenía relaciones con la ciudad de Bolonia y confirmó los privilegios del *Studium*.

Más allá de estas cuestiones específicas que afectan de manera directa a los estudios superiores, el reclamo que despertaba la ciudad de Bolonia en la primera mitad del *Trecento* debió ser menor que en el siglo anterior por los sucesivos intentos de conquista por parte de los señores de las tierras vecinas. La dominación de los extranjeros impuesta por el papado aviñonés, cuando no, como en el caso de Visconti, por una compra real de la ciudad tras un desembolso económico, también hicieron de Bolonia una ciudad menos atractiva, sobre la que además se abatió una grave crisis económica, debida en buena medida a las consecuencias de la peste y a la dominación de los de familias extrajeras o de los legados pontificios: el

[159] En el trabajo de Giuseppe Mazzanti (2007) se mencionan no sólo las distintas migraciones hacia otras ciudades en diferentes décadas, sino también los enfrentamientos entre la comuna y la *universitas scholarium*, especialmente en las primeras páginas. De manera general, sobre las migraciones en el *Duecento:* Witt, 2020, pp. 425-427. Para el caso de Padua, véase: Arnaldi, 1977.

[160] Para ilustrar lo que debió significar la competencia de otras universidades, en la fundación del *Studium* de Pavía, en 1361, Galeazzo II Visconti ordenó a los prefectos que se aseguraran de que los universitarios de sus tierras asistieran a la nueva institución y no a la de otras regiones: Mazzanti, 2007, p. 953.

[161] Se mencionan estos enfrentamientos en los estudios de Mazzanti (2007) y de Giorgini y Laffi (2009). En el *Duecento* también se habían registrado algunos problemas entre las dos partes. Para este período, ver: Witt, 2020, pp. 422-423.

mantenimiento de los ejércitos y los gastos ocasionados por la conquista o compra de la ciudad sometían a la comuna a medidas fiscales extremas[162].

En este contexto de crisis y dominación de extranjeros se encuentra la explicación para las relaciones entre la *Societas notariorum* y los órganos de gobierno de la ciudad. En 1376, con el retorno de la facción popular al poder comunal (De Benedictis, 2007), la *Societas notariorum* decidió poner en práctica una nueva estrategia política ofreciendo a los eruditos del *Studium* la posibilidad de inscribirse en su sociedad (Siniscalchi, 2019, p. 205). A pesar de que su Sociedad seguía siendo considerada la más importante, este cambio en su estructura terminó por apartar a la clase notarial de la ideología municipal boloñesa en favor de comisiones formadas casi en su totalidad por doctores del *Studium* de la ciudad[163]. El testimonio de los sonetos escritos por algunos notarios que ejercían sus funciones en la Cámara de Escrituras proporciona una prueba de estas preocupaciones que se extendieron en la sociedad notarial desde el segundo "régimen del pueblo", a partir de 1376, hasta el comienzo del señorío de Giovanni Bentivoglio, en 1401. Como indica el interesante estudio de Siniscalchi (2019), las guardas de algunos registros municipales tienen el rastro de los notarios encargados del material de archivo en forma de textos poéticos sobre el tema de la profesión notarial. La conclusión que se desprende de los estudios del investigador italiano es que, aunque su conciencia de clase alcanzada en el *Duecento* parece haber menguado, un siglo después aún puede rastrearse cierto interés por su actividad, desarrollada como ya hemos referido al comienzo de este apartado en el género poético, prueba de un ambiente cultural que seguía vivo a pesar de la importante crisis. No obstante, con la caída definitiva del segundo gobierno popular en 1399, el peso político de los distintos gremios en la administración pública fue paulatinamente disminuyendo.

El caso de Padua ha pasado quizás más desapercibido, sobre todo debido a la constante insistencia en la subordinación del *Studium*[164] paduano al boloñés. Sin embargo, en Padua los intereses retóricos y gramaticales estaban más integrados (Witt, 2020, p. 541) y, a diferencia de lo que ocurría en Bolonia, en donde predominaba el estudio de la jurisprudencia, la ciudad véneta muestra un carácter más interdisciplinario en su entorno intelectual.

Es por esta razón por la que en términos generales se considera que, en realidad, el humanismo se desarrolla en esta ciudad y no en Bolonia. De acuerdo con Witt (2020, p. 542), la íntima relación entre los profesores de gramática, el notariado y la participación en el gobierno municipal en calidad de políticos o administradores[165] pudo posiblemente determinar su panorama educativo, cultural e intelectual en las últimas décadas del *Duecento*. Así, la mayor parte de la educación, tanto secundaria como avanzada, era impartida por ciudadanos de la localidad. Es decir, Padua no atraía a muchos profesores de fuera, en parte por su reciente

[162] Todas estas cuestiones han sido apuntadas de manera detenida en el trabajo de Anna Trombetti Budriesi (2007) con abundantes referencias documentales en las notas finales.

[163] Roberto Siniscalchi recuerda que, en la ciudad de Bolonia, a diferencia de otras ciudades de Italia, la Sociedad de Doctores de Jueces y Abogados estuvo separada desde el principio de la Sociedad de Procuradores y Notarios. De todos modos, la de Procuradores y Notarios seguía siendo de las más importantes, y las familias que querían hacerse con el control de la ciudad tenían como objetivo el control de esta, como sucedió en 1393, cuando se produjeron enfrentamientos en la plaza de la ciudad por el nombramiento del corrector de los notarios: Siniscalchi, 2019, p. 205.

[164] Este *Studium* también tuvo que lidiar con distintos altibajos. En sus primeros años hubo de hacer frente a dos problemas consecutivos: en 1228 una parte importante de sus estudiantes migraron a la ciudad de Vicenza y en 1237 se cerró la institución, que no se restauró por completo hasta 1256: Witt, 2020, p. 539.

[165] El carácter de la sociedad y la cultura paduanas debe entenderse en el contexto más amplio del Véneto continental, la región que incluye Padua y sus tres ciudades vecinas (Verona, Vicenza y Treviso), porque las intensas relaciones comerciales y diplomáticas entre las cuatro comunas se veían reforzadas por diversos lazos sociales y políticos. La caída del régimen de la familia Romano en la mitad del *Duecento* ofreció la oportunidad de ascenso social y político a los notarios y jueces, que constituían la clase administrativa y jurídica, pero también la mayoría de la clase intelectual en cada ciudad. Sin embargo, tras décadas de crisis, cada una volvió a estar bajo el dominio señorial. Padua fue la última en someterse, en 1328: Witt, 2001, p. 82.

pasado de opresión y el cierre temporal de su *Studium*, y por tanto la comuna parece haber asumido la mayor parte de la responsabilidad de las disciplinas de gramática o retórica para su institución de educación superior, una procedimiento que no debió haber sido habitual en la ciudad felsina. También es de interés mencionar que algunas fuentes documentales transmiten un destacado apoyo a los estudios liberales[166], aunque ello no implica negar la formación de abogados civiles como una de las preocupaciones más importantes de la comuna.

En este panorama aparece la imprescindible figura del humanista Lovato Lovati, a quien se le reconoce la creación de un estilo en latín muy cercano al clásico, con unas combinaciones léxicas y lingüísticas similares, que demuestran una profunda comprensión de los mecanismos de la lengua latina recogidos especialmente en los nuevos manuales de gramática. De acuerdo con Witt[167], las prácticas de lectura que introdujo y el objetivo que les asignó formarían la base de la nueva cultura, aunque cabe señalar que no fue una figura completamente aislada, sino que formaba parte de un pequeño grupo de poetas que, inspirados por el desarrollo de los estudios gramaticales en Italia, se esforzaron por hacer suyo el estilo poético de los antiguos, como intentaremos explicar en el siguiente apartado.

Pero Padua también fue uno de los centros científicos más importantes de Europa, en especial en lo referente a la astrología, desarrollada aquí como en ningún otro lugar de Italia a partir del *Trecento*. El nuevo interés por los astros (Mariani Canova, 2011) llegó a la ciudad a principios de siglo de la mano del médico y filósofo Pietro de Abano[168] (ca. 1250-1318), quien había realizado estancias primero en Bizancio y después en París, en donde posiblemente adquirió importantes conocimientos sobre la influencia de los cuerpos celestes en la vida humana. En Bizancio debió de aprender griego, lo que le permitiría leer directamente las obras de Aristóteles, y en París podría haberse familiarizado con las nuevas doctrinas astrológicas, consecuencia de la traducción al latín de las obras de Ptolomeo y de los astrónomos árabes. Al aludir a estas nuevas doctrinas astrológicas nos estamos refiriendo, sobre todo, a los primeros textos didácticos en latín o en lengua vernácula que aparecieron en el *Duecento*, como *L'image du monde*, de Gautier de Metz, o *De Sphaera mundi*, escrito hacia 1220 por Johannes de Sacrobosco (ca. 1195 – ca. 1256), siendo este último el texto astronómico más popular de la Edad Media y hasta bien entrada la modernidad. Como expone Lynn Thorndike (1949, p. 5), los estudios de Johannes de Sacrobosco, casi contemporáneos a los del enciclopedista Alexander Neckam (1157-1217), se desarrollan en un panorama con un importante peso de los escritos de los autores latinos y en el que la discusión lógica se extiende y triunfa ampliamente. *De Sphaera mundi* se compone de cuatro capítulos que describen las nueve entidades de la cosmología, las zonas climáticas de la tierra, los signos del zodíaco a lo largo del año y el fenómeno de los eclipses. Como Lynn Thorndike, Edward Grant (1994, p. 33) también insiste en su empleo como texto universitario durante los últimos siglos de la Edad Media y buena parte de la Edad Moderna[169]. Así, la esfera fue ampliamente conocida y originó un pequeño

[166] Witt menciona el primer listado de profesores del *Studium* de 1262 en el que se nombra a tres profesores de ciencias naturales, uno de lógica y seis de gramática y retórica para sugerir precisamente que la comuna dio desde un principio protección a los estudios liberales: Witt, 2001, p. 88.

[167] Descendiente de una familia de notarios, tras obtener el título ejerció varios mandatos como juez en los tribunales municipales al tiempo que desempeñaba un papel activo en el gobierno municipal. Lovato Lovati y su círculo íntimo utilizaron estos conocimientos tanto para promocionarse a sí mismos como a su trabajo. Para Witt, Lovato Lovati es el padre del movimiento del humanismo. En su trabajo editado en 2001 dedica especial atención a esta figura del humanismo paduano. Aunque esta publicación no se centra específicamente en el panorama de Padua, sí tiene un apartado que se ocupa de él, con importantes reflexiones no sólo sobre la tradición latina, sino también sobre la enseñanza, la escritura y la lectura, además de abundantes referencias bibliográficas. Witt, 2001, pp. 81-116.

[168] Sobre todas estas cuestiones: Mariani Canova, 2011. Witt, 2001, p. 86; 2020, pp. 464-465.

[169] Los diagramas que acompañan a los manuscritos del tratado de Johannes Sacrobosco desde los últimos siglos de la Edad Media (London. Bodleian Library MS. Canon. Misc. 161) ilustran más tarde un incunable de las *Metamorfosis* impreso en Lyon en 1497 por Jacques Maillet, y aparecerán también posteriormente en otras ediciones del poema como la edición suiza

número de comentarios, entre los que sobresalen los de Miguel Escoto (1175-1232), Robertus Anglicus (s. XIII), y Pierre d'Ailly (1351-1420). Sin duda, todas estas ideas afectaron profundamente a la sociedad paduana; en especial, los conocimientos difundidos por Pietro de Abano. En consecuencia, como veremos, los pintores más importantes, entre ellos Giotto[170], eligieron o se les pidió que evocaran las imágenes de las estrellas, los planetas y sus propiedades.

Los estudiosos coinciden en señalar que el panorama cultural de Padua al comienzo del *Trecento* era realmente extraordinario y sin parangón, con figuras eminentes en la mayoría de los campos del saber, como Petrarca, Giotto o Francesco Barberino, que nos hablan de una interdisciplinaridad en una maraña de conocimientos que para Chiara Ponchia (2016), Giordana Mariani Canova (2016) y Daniela Goldin Folena (2016) resulta difícil de desenredar. Estas favorables condiciones se prolongaron durante el dominio de la familia Carrrara (1318-1383/1390-1405), y bajo su amparo el *Studium* paduano continuó siendo fundamental para el prestigio intelectual, cultural y social de la ciudad. Es más, en un documento de 1318 el consejo de la ciudad le transfería el poder que tenía sobre la institución a la familia, como señala Livia Lupi (2017, p. 29). Esta decisión de traspasar la tutela o custodia oficial parece que no implicó un descrédito, sino todo lo contrario: los distintos miembros del linaje Carrara favorecieron el *Studium* de una manera evidente durante el largo período del *Trecento* con el nombramiento de cargos docentes y el llamamiento de literatos foráneos para aumentar su prestigio. Ejemplo del interés no sólo humanístico sino también científico recogido por las artes visuales es el *Liber agregà de Serapiom*, conocido como Herbario carrarese[171] y realizado durante el señorío de Francesco Novello da Carrara (1359-1406).

Hemos intentado definir en el área geográfica de Emilia-Romaña y del Véneto en donde se encontraban las universidades de Bolonia y Padua, un marco histórico, social, cultural e intelectual que conforma el sustrato sobre el que aflora no sólo la memoria o el recuerdo de la Antigüedad sino también de sus hombres ilustres. Pero tampoco se debe obviar que, como se ha señalado al comienzo del capítulo, durante gran parte del *Trecento* estas regiones mantuvieron unos estrechos vínculos culturales y políticos con Milán debido a la expansión e influencia de la familia Visconti, del mismo modo que con Aviñón, siendo Bolonia la segunda ciudad más importante del estado eclesiástico.

2.3. La poesía en latín y las lenguas vernáculas

La extraordinaria expansión del notariado y la consolidación de la enseñanza secundaria como consecuencia del paulatino establecimiento de los *Studia generalia* podrían explicar, por sí solos, los cambios en la práctica de la lectura a partir del *Trecento*, pero otra circunstancia importante merece tenerse en cuenta para comprender el complejo panorama en el que emerge la poesía en latín. En el apartado anterior hicimos una breve alusión a la introducción de la lengua vernácula italiana en la enseñanza secundaria, si bien esta interacción y estímulo lingüístico en relación con la tradición latina se conjuga también en el plano literario.

---

de 1543 del impresor Iohann Herwagen: Díez Platas 2019 y 2023a.

[170] En la capilla Scrovegni ya se muestra un interés por los cuerpos celestes que se materializa más tarde en el ciclo de pinturas astrológicas de la bóveda del *Palazzo della Ragione* de la ciudad paduana, destruida en un incendio. Otras pinturas astrológicas que aún se conservan, y que fueron realizadas por los pintores de la corte de los Carrara, son objeto de análisis y comparación en el apartado "expresiones figuradas: imágenes en contexto".

[171] Posiblemente inspirado por las tendencias aristotélicas o en respuesta a los criterios de objetividad de la enseñanza del *Studium*, este manuscrito (London. British Library, Eg. 2020) ofrece unas iluminaciones que son muestra de una reproducción detallada de la imagen botánica y que, como indica Mariani Canova, ponen las bases para la ilustración científica moderna: Mariani Canova, 2005, p. 169.

La extensión del provenzal por el territorio peninsular y el nacimiento de las literaturas en lengua vulgar no supuso en modo alguno un agotamiento de la literatura latina. Más bien al contrario. Lummus (2020, p. 5) afirma que la península en los últimos siglos de la Edad Media era fundamentalmente diglósica y en los mismos términos se refieren en sus trabajos los investigadores Ronald Gene Witt (2020) y Julie Van Peteghem (2020) al argumentar que en el período de estudio coexistieron distintas tradiciones lingüísticas[172].

Witt ha reconstruido este complejo panorama lingüístico y literario que toma cuerpo tras la de difusión la literatura francesa y sobre todo del provenzal[173], consecuencia de la cruzada albigense (1209-1244), que debió haber contribuido a que los trovadores se desplazasen a territorios italianos. En sus trabajos Witt (2001, pp. 81-87; 2020, pp. 410-415) da cuenta de cómo la península recoge el testigo de Francia, convirtiéndose así en el centro preminente de la cultura provenzal[174] al extenderse en la última mitad del *Duecento* por las cortes del norte de Italia y a lo largo de la costa occidental, hasta Nápoles. Pero, como afirma este autor, cuando los poetas de la escuela siciliana (1230-1266) y, más tarde, de la escuela sículo-toscana (1250-1310) comenzaron a componer sus primeros poemas en los dialectos locales, en el norte, y sobre todo en el área del Véneto, las composiciones en provenzal siguieron predominando e, incluso, adquirieron una dimensión académica, siendo objeto habitual de cotejos y glosas textuales.

Al margen de estas referencias a su extensión o a su preeminencia en determinadas áreas, una de las consecuencias más notables de su difusión en la península está en relación con su modo recepción. Hasta entonces las composiciones literarias estaban con frecuencia limitadas a un público local y los autores italianos tendían a pensar principalmente en la recepción oral de las obras. Según Ronald Witt (2020, p. 415), el hecho de que, casi sin excepción, los manuscritos más antiguos de poesía italiana daten de principios del *Duecento* sugiere una conexión directa entre la recepción de la poesía provenzal y los primeros testimonios de la literatura italiana que han llegado hasta nosotros.

Pero más allá de la difusión del provenzal, nos interesa su consolidación y todas las particularidades referidas que permitieron la codificación del lenguaje poético en el norte de la península a partir de la segunda mitad del *Duecento*. Esta sistematización de la materia de versificación, al lado del renacido interés por la gramática latina y de la consideración de los autores antiguos como ascendentes de la sociedad contemporánea que legitimaban sus

---

[172] Un ejemplo muy ilustrativo para comprender esta realidad se documenta en un manuscrito conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana (Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3953), reseñado por Witt, y que se compone de una colección de textos reunidos por Nicolò de'Rossi de Treviso (1290- ca.1348) entre 1325 y 1335. Se trata de un ejemplar que contiene, según el investigador, poemas en toscano y en variedades vernáculas locales, una historia en latín de la guerra de Troya, una carta en latín de Pseudo-Dionisio a Alejandro, una carta en franco-veneciano de Isolda a Tristán, una *canzone* en provenzal y una *canzone* trevisana, escrita en una mezcla de dialecto trevisano, provenzal y franco-veneciano. Sobre el panorama lingüístico y en especial sobre este manuscrito, ver: Witt, 2001, p. 83. Por otra parte, Curtius ya advertía que muchos literatos italianos emplearon el provenzal en los últimos siglos de la Edad Media. Recordaba además que Brunetto Latini había escrito su obra principal en francés, y describía este complejo puzle lingüístico recurriendo a la unidad de la *Romania*, argumentando que el hecho de que se pudiera pasar libremente de una a otra lengua demostraba la existencia de una comunidad cultural fluida: Curtius, 1995, p. 57.

[173] En las comunas italianas la circulación de la literatura francesa en lenguas de oïl se produce de manera temprana. Ya en los escritos italianos de la primera mitad del siglo XII se encuentran nombres del ciclo artúrico y durante el *Duecento* eran habituales los nombres de la materia de Francia. Incluso durante el *Duecento*, se encuentran representaciones de estos ciclos en algunas portadas de catedrales italianas. Por otra parte, los primeros poemas en provenzal en territorio italiano se documentan a finales del siglo XII, y se deben a Peire de la Carvana o Cavarana y Raimbaut de Vaqueiras: Witt, 2001, pp. 42-47; 2020, p. 411.

[174] Los investigadores coinciden en señalar que la responsabilidad de su sistematización en la península se debe en gran medida al trovador provenzal Uc de Sant-Circ (1213-1257), que se estableció en Treviso bajo el gobierno de la familia Romano. A él se debe la primera gran colección de poesía provenzal, el *Liber Alberici* escrito antes de 1254, y que contiene una selección de doscientos cincuenta poemas de más de cien autores. Ronald Witt advierte que probablemente Uc de Sant-Circ también fue el autor del *Donat provensal*, la primera Gramática escrita en provenzal en Italia. Witt, 2001, p. 48. C. Di Girolamo (1989). *I trovatori*. Bollati Boringhieri; P. Di Luca y M. Grimaldi (2017). *L'Italia dei trovatori*. Viella.

inestables instituciones, posiblemente desembocó en la aparición de una nueva poesía en latín, especialmente en las comunas del norte.

Sin volver extensamente sobre la tradición latina, sí consideramos pertinente recordar que el creciente número de referencias de autores clásicos a lo largo de este siglo no indica necesariamente un contacto directo con los propios textos. Es más, como ya hemos explicado, los primeros testimonios con menciones a autores latinos en las primeras décadas del siglo proceden en su mayoría de citas de los numerosos manuales de retórica o gramática producidos por escritores italianos, que tanto empleaban ejemplos creados por ellos mismos para ilustrar reglas como ofrecían una selección de citas de autores antiguos.

En la mitad del *Duecento* se registra sin embargo un cambio de tendencia, al menos en algunas ciudades del norte de Italia (Witt, 2001, p. 68). La heterogeneidad, complejidad y riqueza de las composiciones poéticas en latín podría sugerir el comienzo de un serio esfuerzo por intentar imitar los modelos antiguos, impulsado según Witt, por un estudio formal de la literatura latina[175]. De todos modos, al margen de los trabajos que documentan este cambio de gusto, lo cierto es que ello no implica que no se siguieran consultando manuales de manera puntual. Sabemos que diferentes tratados se difunden en la península, pero, además, a lo largo del *Duecento* e incluso *Trecento* surgen y se difunden en los distintos territorios de la *Romania* una serie de Poéticas que eran deudoras en muchos casos de las Gramáticas. En este punto quisiéramos detenernos brevemente para mencionar que uno de los mayores logros de estos manuales, entre los que se encuentra la decisiva *Poetria Nova*[176] de Godofredo de Vinsauf, fue estandarizar los estilos y el juicio estético (Witt, 2020, p. 386), y que las nuevas Poéticas deudoras de las Gramáticas muestran un estudio preciso del lenguaje o del modo de escribir del *compositor*, como advirtió Jesús Montoya (2006, p. 125).

Esta relación entre las dos *artes* no debería resultar por otra parte extraña. El término *Poetria* designaba la teoría poética (Sánchez Ameijeiras, 2014, p. 32), en donde el *versus*, como ya hemos indicado, se diferenciaba como un discurso particular. En este punto se hace necesario recordar que los intercambios con las disciplinas transalpinas fomentaron un proceso de desarrollo en las materias tradicionales de las enseñanzas italianas que contribuyeron sobre todo a una especial apreciación por la gramática, de la que dependía el significado de las palabras y su uso en cualquier ámbito (Witt, 2020, p. 447). Es por esto por lo que la práctica de la versificación se debió basar en las *artes* o manuales, pero también en el *poetarum enarratio* de Quintiliano o método de la *imitatio* (Montoya, 2006, p. 125), sustentado en una duradera defensa los *auctores*[177].

Por lo que se refiere a la producción de poemas en latín en la segunda mitad del *Duecento,* que documentaban un cambio de tendencia, Witt (2001, p. 52) identifica seis autores: Ursone da Sestri en Génova, Bellino Bissolo, Bonvesino de la Riva y Stefanardo da Vimercate en Lombardía, Bonifacio en Verona y Lovato Lovati, en Padua. Estos literatos, entre otros, aunque

[175] En el apartado anterior sobre los *Studia generalia* ya se apuntó a que debió ser probable que a mediados del *Duecento* se ofrecieran cursos universitarios de literatura antigua, tanto en Padua como en Bolonia. Ver página 36.

[176] La extraordinaria popularidad de este tratado, central en la experiencia de casi todos los estudiantes y de la enseñanza avanzada en la Edad Media, ha sido abordada en el estudio de Marjorie Curry Woods (2010), al que remitimos. En especial, para su relación con la península italiana: Curry Woods, 2010, pp. 94-162.

[177] Estas referencias y sus implicaciones no se pueden desarrollar aquí hasta sus últimas consecuencias porque no es el tema de estudio que nos ocupa. Witt señala, que, a pesar de que los literatos no rechazaron el uso de las *artes* en forma de manuales, parece que se concentraron en la lectura atenta de los textos antiguos. Witt, 2001, pp. 79-80. De todos modos, junto a los manuales de *ars dictaminis* o los de *ars predicandi*, también se confeccionaron en las últimas décadas del XII manuales de *ars poetria* para las reglas de la escritura poética que debieron circular por la península a partir del *Duecento*. El primer manual fue el *Ars versificatoria*, escrito en 1175 por Mateo de Vendôme. Le siguieron otros, como la *Poetria Nova* de Godofredo de Vinsauf, de enorme importancia para la escritura poética, o la *Parisiana poetria* de Juan de Garlandia: Witt, 2020, p. 385. Por otra parte, Jesús Montoya relaciona las transformaciones en el estilo con los cambios en la escritura poética al aparecer, entre 1175 y 1280, *Poetriae* normativas redactadas por maestros de gramática y no de retórica: Montoya, 2006, p. 125.

ponen de manifiesto aspectos de la lírica medieval, parecen emular modelos antiguos en su métrica, y de entre los seis, Lovato Lovati fue, sin lugar a duda, como ya hemos apuntado, una figura esencial para la revalorización de la poesía latina. Se trata del principal poeta del norte en la segunda mitad del siglo, pues sus composiciones, de indiscutible destreza técnica, marcaron el inicio de una nueva cultura del libro en latín, conocida comúnmente como humanismo italiano[178]. Los investigadores coinciden en señalar que sus intereses filológicos se deben poner en relación con el panorama cultural paduano que hemos descrito, caracterizado por una percepción renovada del valor de la literatura antigua y por su escasa dependencia intelectual a la tradición que sí mostraba Bolonia, en donde había comenzado la educación avanzada con un claro predominio de las materias retóricas y jurídicas. Lovato Lovati conformó además a su alrededor un círculo de literatos en Padua y ciudades cercanas[179] -del que formó parte Albertino Mussato y al que estaba también vinculado Giovanni del Virgilio- conocido con el nombre de *cenacolo padovano* (Curtius, 1995, p. 306).

Indudablemente, resulta muy sugerente atribuir la producción de estos primeros poetas humanistas directamente a sus contactos con la tradición latina, pero para terminar este apartado no podemos dejar de reseñar que después de todo lo expuesto es evidente que los italianos recurrieron a los antiguos no por su originalidad, sino porque ya sentían afinidad con ellos. El impulso de la poesía en latín, especialmente en esta área, fue en gran medida resultado de la difusión de la lírica provenzal. Mientras la mayoría de los literatos en la península se afanaron por explorar la versificación en su propia lengua vernácula, Lovato Lovati y su círculo se remontaron, como bien expone Ronald Witt (2001, p. 170), a los autores latinos en busca de inspiración.

[178] Sobre el humanismo italiano ver nota 127.

[179] Frente al estilo notablemente clasicista de sus poemas, cabe reseñar que en la Toscana el retorno a los antiguos se materializó por la contra en una importante labor de traducción de textos en lengua vernácula toscana. Es cierto que los escritores de ambas regiones recurrieron de manera habitual a los autores latinos para intentar comprender su compleja realidad social o política, pero su enfoque fue totalmente distinto, posiblemente a consecuencia de las notables diferencias entre ambas regiones: Witt, 2001, p. 66.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3. LAS *METAMORFOSIS* Y LA TRADICIÓN ILUSTRATIVA DE LOS CLÁSICOS

Entender las relaciones de la literatura con el arte durante el *Trecento* como discursos que en muchas ocasiones funcionaban de manera bidireccional no es una propuesta novedosa[180]. Este siglo asistió a continuas interpolaciones entre ambos lenguajes como consecuencia de la secularización de la sociedad, marcada por el notable enriquecimiento de la cultura escrita. La paulatina circulación de composiciones verbales dirigidas a otros potenciales lectores, más allá de los cánones eclesiásticos, desencadenó, a su vez, un importante proceso de estudio, revisión e interpretación de las obras literarias, así como un fenómeno de traducción visual de estas, que afectaba no sólo a la pintura comunal o de las cortes aristocráticas, sino, también, de manera sustancial a la ilustración.

En este sentido, por lo que se refiere a las fuentes textuales y a las obras literarias, entre los autores latinos que ocupan un lugar destacado en los últimos siglos de la Edad Media, hay dos, incondicionales en la enseñanza medieval italiana, que mantuvieron una destacada presencia: por un lado, Horacio, casi siempre representado por su *Ars Poetica*, y, por otro, Ovidio y su poema central de las *Metamorfosis*, una obra fundamental en el currículum del *Trecento* (Black, 2001, p. 204) que adquiere en este período una amplia difusión (Black, 2011, p. 142). De todos modos, atendiendo a lo señalado en el apartado anterior, las personas alfabetizadas no sólo tendrían contacto con el poema mitológico de forma directa, sino que, probablemente se podrían encontrar con el original latino de manera fragmentaria en manuales, antologías o en muchas de las obras de literatura vernácula inspiradas en él (Peteghem, 2020, p. 46).

El poema latino comparte protagonismo, no obstante, con otra obra de otro autor clásico que es necesario mencionar por su alcance: las *Tragedias* de Séneca. En este caso, el redescubrimiento del Séneca trágico parece haber cobrado una enorme importancia en el norte de la península, impulsado, sobre todo, como veremos a continuación, por las investigaciones y comentarios que realizaron los humanistas del círculo paduano. Otros autores latinos, como Valerio Máximo, también merecieron una mayor atención[181] en nuestro período de estudio,

[180] Esto no implica que no existiese con anterioridad un intercambio provechoso entre literatura y arte, pero este período muestra como rasgo particular la tendencia a poner el arte al servicio de la literatura y viceversa. Esto resulta evidente en numerosos fragmentos de obras literarias traducidos a imágenes en las pinturas murales para las cortes o lugares públicos mencionadas en diferentes investigaciones. Sucede así en las paredes del Camposanto de Pisa que se pintaron siguiendo la *Divina comedia*, o en los frescos pintados por el pintor boloñés Jacopo Avanzi en la fortaleza malatestiana de Montefiore Conca (Rímini), posiblemente inspirados en la *Eneida*, o la decoración perdida de la Sala Grande de la *Reggia Scaligera* de Verona, realizada en colaboración por Jacopo Avanzi y Altichiero sobre el tema de *La guerra de los judíos* de Flavio Josefo. También en la sala del cuerpo septentrional del palacio arzobispal de Milán bajo el poder de Giovanni Visconti se ejecutó un programa anticuario y judicial, con algunos fragmentos que han sobrevivido mostrando tal vez la historia de Rea Silvia, Rómulo y Remo. Asimismo, en la llamada "cámara de Hércules" en Palacio del Paradiso de Ferrara, con la historia del héroe. Sobre estos estudios de las relaciones entre la cultura visual y escrita en el *Trecento*: Brugnolo, 1997; Ciociola, 1995, 1997. Para información concreta sobre pintura, y en particular en edificios de la corte: Dunlop, 2009: Romano y Zaru, 2013.

[181] Sobre esta la transmisión de los autores latinos existen abundantes referencias bibliográficas, tanto en trabajos generales como en estudios de caso que abordan aspectos concretos. Una revisión de las publicaciones hasta la fecha excede nuestros objetivos, pero sí quisiéramos destacar como fundamentales los trabajos editados de Bolgar (1971, 1977) y Reynolds (1984), así como el importante estudio de Settis (1984). Entre los estudios más recientes consideramos que han de citarse la publicación de Billanovich (2001) y las Actas del *VI Convegno internazionale di Studi di Parma*, *Medioevo. Il tempo degli antichi*, que,

pero en este tercer capítulo hemos optado por una aproximación a la heterogénea transmisión del texto de las *Metamorfosis* para repensar su singular fortuna en el norte peninsular. Además, por las implicaciones que tiene en el área paduana y su relación con el texto ovidiano, también hemos optado por ofrecer un breve acercamiento al Séneca trágico, apostando de esta forma por dos obras con una gran difusión en el *Trecento* y que habitualmente han nutrido los estudios de tradición latina medieval, aunque en pocas ocasiones de manera conjunta.

En paralelo a la cultura escrita, habiendo reconocido ya desde el principio los complejos cambios que se operan en la realidad social con la aparición en escena de un nuevo público letrado, mayormente secular, y que impulsó transformaciones considerables en el panorama intelectual y cultural acorde a sus gustos, también nos parece oportuno, antes de adentrarnos de manera concreta en la iluminación de las *Metamorfosis,* ofrecer una presentación general de las imágenes que en ocasiones acompaña a las obras de los autores latinos[182]. Sin embargo, es necesario reseñar que al aludir a esta otra parte de la producción libraria que concierne a la ilustración no nos estamos refiriendo sencillamente al sustituto visual del texto, sino que nos interesa reconocer las distintas posibilidades que presenta la imagen para explicar, describir, autentificar, manipular, instruir, suscitar sentimientos o estimular recuerdos (Orofino, 2016, pp. 322-323).

3.1. FAMA Y TRANSMISIÓN DE LOS CLÁSICOS EN EL *TRECENTO*

E in un ricco manto
Vidi ovidio maggiore,
Chelgli atti del amore
Che son così diversi,
Rassempra e mette in versi.
Brunetto Latini. *Tesoretto,* vv. 2358-62[183].

Los datos que aportan los distintos trabajos sobre la tradición clásica revelan que el volumen de manuscritos de autores latinos producidos durante el *Trecento* es menor que el siglo anterior, pero en cualquier caso no podemos decir que sea reducido[184]. Las *Tragedias* de Séneca

aunque tiene contribuciones que se salen del marco establecido para esta tesis doctoral, sí ofrece algunos estudios de interés. Es el caso de: Erlande-Brandenburg (2006), Donato (2006), Tomei (2006) y Mariani Canova (2006).

[182] También en este caso la bibliografía es extensa, pero un paso determinante hacia una definición del estado de la cuestión se ofreció en *Vederi i classici* con un conjunto de estudios que atienden a distintas materias en relación con la tradición figurativa y textual: Buonocore, 1996.

[183] Esta referencia literaria aparece en: Peteghem, 2020, p. 3.

[184] La menor atención a la literatura latina sobre la base de un supuesto menor volumen de manuscritos de autores clásicos es un debate que tiene ya un largo recorrido, y que, además, en ocasiones ha obstaculizado la investigación. Entre otros investigadores, Bolgar (1977, p. 261) advertía que en el *Trecento* se resiente el sustancial aumento de textos clásicos registrado en los siglos anteriores. Asimismo, Black (2001, p. 192) pone el foco de ese descenso ya en la segunda mitad del *Duecento* a raíz de las conclusiones que extrae al analizar los libros escolares del siglos XII-XIII en las colecciones de manuscritos de las bibliotecas florentinas. Estos planteamientos han sido cuestionados por autores como Witt o Peteghem. De acuerdo con Ronald Witt, se obvia en estos estudios los problemas de conservación de los manuscritos. A este respecto Witt advierte que, en comparación con el norte de Europa y el sur de Italia, muchos de los manuscritos producidos en el norte de la península se perdieron con el paso del tiempo debido a las malas condiciones de almacenamiento de los documentos. Por otra parte, Peteghem, sostiene que el descenso que se sugiere en los últimos siglos de la Edad Media no revela la imagen completa porque al menos en el caso de los estudios de Black la atención se centra tan sólo en los libros escolares: Witt, 2020, p. 27, pp. 559-563; Peteghem, 2020, p. 17. Para poder valorar realmente el impacto de los autores latinos primero, a nuestro juicio, se debe tener muy presente la enorme dificultad de esta tarea que se revela ingente, con una grandísima cantidad de material todavía por explorar, y que muchas veces responde a tradiciones y marcos geográficos o cronológicos distintos. Pero, además, creemos que se debe atender no sólo a los datos cuantitativos, sino también, por ejemplo, al rastro e influencia que parecen ejercer los textos latinos en los autores del período.

constituyen una de las obras latinas que mayor impulso reciben en este marco cronológico y geográfico en el que Robert Black (2011) establece además una segunda *Aetas ovidiana.*

La segunda *Aetas* se evidencia sobre todo en el creciente número de autores que denotan la influencia de la obra de Ovidio[185]. En los siglos anteriores ya se habían producido nuevos textos literarios inspirados en la obra del poeta latino, especialmente la de tema amoroso. Entre los ejemplos destacados de estas obras filtradas se encuentran los poemas epistolares latinos del abad y posterior obispo Baudri de Bourgueil (1050-1130), algunos romances y poemas líricos de trovadores franceses, el tratado latino *De amore* de Andreas Capellanus (11250-1220) y su traducción anónima toscana en el *Trecento*, *Trattato d'amore*, o el *Roman de la rose*, del siglo XIII (Peteghem, 2020, p. 46).

Por otra parte, el rastreo que realiza Black[186] en las bibliotecas italianas confirma también esta posición privilegiada para el poeta romano, cuya fama experimenta, además, cambios sustanciales materializados en su mayoría en el *Trecento*, aunque difíciles de evaluar en todas sus dimensiones[187]. Estas transformaciones se reflejaron especialmente en su obra central de las *Metamorfosis* que se transmitieron de forma fragmentaria, indirecta e incluso descontextualizada, a través de la labor compilatoria en antologías (Peteghem, 2020, pp. 33-47) para reinsertarse en una gran variedad de textos destinados sobre todo a la enseñanza, desde los primeros niveles a los más avanzados.

Pero al margen de estas referencias documentales contenidas en fuentes dispares, uno de los aspectos más importantes relativos a la transmisión del poema mitológico se opera con la producción de comentarios que llegan hasta el *Trecento*. Las distintas versiones modificaron el poema en forma de adaptaciones, explicaciones o moralizaciones y conformaron un corpus de materiales ovidianos que en muchas ocasiones se incorporan al texto manuscrito como glosas.

El primer resumen[188] conocido es el compendio *Narrationes fabularum* de Pseudo-Lactancio Plácido, datado en los siglos V/VI. Este compendio, que se difunde en los proprios manuscritos de las *Metamorfosis* y no de manera independiente*,* desglosa cada uno de los libros del poema en relatos individuales (*tituli*) y proporciona breves resúmenes en prosa (*argumenta*)*,* incluidos entre las distintas fábulas del texto ovidiano.

---

[185] En su trabajo, Black (2011), traza la segunda *Aetas* desde Bolonia con Dante y Giovanni del Virgilio, pasando por Arezzo, Cremona y Padua durante *Trecento.* Este siglo tiene además tres figuras señeras que denotan la influencia de Ovidio: Dante, Petrarca y Boccaccio.

[186] Debemos señalar, no obstante, que este rastreo tiene un sesgo a considerar porque sus estudios centran la atención sobre todo en los manuscritos conservados en las bibliotecas de la Toscana, que, aunque pueden dar un reflejo de la circulación de códices por el ingente material de trabajo manejable, se queda lejos de poder ser determinante: Black, 2001. Witt difiere en algunas cuestiones de su investigación, y estas diferencias que mantiene con Black las expone, reseña y discute en el apéndice de su publicación: Witt, 2020, pp. 559-563. En todo caso, el estudio de Robert Black es un trabajo de catalogación que arroja datos sobre los manuscritos de todas las obras ovidianas que merece atención.

[187] La multiplicad fue una constante que caracterizó a la figura de Ovidio en la Edad Media. Por esta razón, la transmisión de sus obras en este lago período, con especial atención a su poema de las *Metamorfosis,* ha sido foco de interés temprano para los investigadores que han tratado de trazar la evolución de sus textos, su difusión, transformaciones, cambios, añadidos, y su recepción. En la transmisión textual, la excelente e ingente investigación de Frank Coulson ha supuesto un cambio de paradigma en estos estudios ovidianos, especialmente en lo que se refiere a los comentarios. Coulson, Anderson y Levy han presentado una de las últimas actualizaciones sobre las traducciones y comentarios de las *Metamorfosis* de Ovidio: Dinkova-Bruun, 2022. Asimismo, el grupo de investigación *Nicolaus Heinsius* (HUM-261) de la Universidad de Huelva también ha contribuido a la colación de los códices y ediciones del poema latino. Más allá de las cuestiones puramente textuales, en los últimos años se han analizado diferentes aspectos relacionados con la propia recepción de la obra del poeta latino en la Edad Media para intentar poner las bases para la comprensión de los distintos significados que Ovidio parece tener: McKinley, 2001; Clark, Coulson y McKinely, 2011; Peteghem, 2013; Cavallo, 2017; Peteghem, 2020.

[188] Se se conserva en siete manuscritos de las *Metamorfosis* que datan de los siglos IX al XII, tres de ellos realizados en Italia. Este pequeño grupo de siete códices se conoce como los manuscritos de la familia de Lactancio: Peteghem, 2020, p. 18-20. Sobre Lactacio véase: R. J. Tarrant (1995). The Narrationes of Lactantius and the transmission of Ovid's *Metamorphoses*. En O. Pecere y M. D. Reeve (Eds), *Formative Stages of Classical Traditions: Latin Text from Antiquity to the Renaissance, Proceedings of a Conference Held at Erice (16-22 October 1993)* (pp. 83-115). Fondazione CISAM.

El incremento de comentarios del poema sucede a partir de los siglos XII y XIII, en el período de la *Aetas ovidiana* de Traube[189]. En este momento las *Metamorfosis* se integran en la enseñanza escolar, sufriendo un proceso de reinterpretación alegórica mediante la tradición del comentario, con un corpus de textos diverso y cambiante que prepara el camino para traducciones y moralizaciones posteriores. Entre los comentarios producidos en este período, es necesario reseñar los dos[190] de Arnulfo de Orleans (XII) y el de Juan de Garlandia (ca.1195-ca.1272), en verso, *Integumenta Ovidii*[191]. Estos trabajos, que se insertan en la tradición de la escuela francesa (Coulson, 2011) y que se caracterizan por sus interpretaciones alegóricas (Peteghem, 2000, p. 23), tuvieron una importante repercusión en la transmisión del material mitológico ovidiano con una influencia notable en el *Trecento*, en especial en los dos comentarios de las *Metamorfosis* de Giovanni del Virgilio.

Este literato boloñés, amigo de Dante, ocupa un lugar destacado entre los ovidianos italianos de los últimos siglos de la Edad Media por sus dos comentarios separados del poema latino, la *Expositio* y las *Allegoriae librorum Ovidii Metamorphoseos*[192], ambos fruto del curso que impartió en Bolonia en 1321 sobre Virgilio, Estacio, Lucano y Ovidio. La mayoría de los estudiosos[193] han interpretado este curso como una de las primeras pruebas escritas de enseñanza humanística en la educación superior medieval, aunque Black (2001, p. 201) advierte que Giovanni del Virgilio recibió de la comuna el encargo de impartir estas lecciones a propuesta de los estudiantes como "*magister ad poesim versificaturam et auctores legendos*", y que no se menciona el *Studium*. Black especifica que su puesto en Bolonia se asemejaba más al trabajo de un maestro de gramática sobre la base de un documento posterior en el que se recogen sus tareas docentes en Bolonia, y señala además que los autores clásicos no se

[189] L. Traube (1911). *Vorlesungen und Abhandlungen. Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters.* (vol. 2). Beck, p. 113.

[190] La tradición del comentario se desarrolló en Orleans en los siglos centrales de la Edad Media. En el tercer cuarto del siglo XII, las obras poéticas de Ovidio recobraron interés y los maestros de la escuela de Orleans escribieron comentarios completos sobre poemas individuales. De acuerdo con el trabajo de Frank Coulson, Arnulfo de Orleans compuso dos comentarios distintos del poema que fueron concebidos para ser leídos en conjunto con la intención de proporcionar una aproximación completa al texto, con una lectura tanto literal como alegórica. El trabajo de Arnulfo de Orleans está precedido por un *accessus*, seguido de tres tipos diferentes exégesis (*glosulae, mutationes, allegoriae*) para cada libro. Hace más de una década, David T. Gura editó el *accessus* y las glosas de los libros tercero, séptimo, octavo y undécimo en su tesis doctoral. D. Gura (2010). *A Critical Edition and Study of Arnulf of Orleans' Philological Commentary to Ovid's Metamorphoses* [PhD diss., The Ohio State University] pp. 161-244. Coulson, Anderson y Levy registran un total de veintinueve manuscritos en el *Catalogus Translationum et Commentariorum*: Dinkova-Bruun, 2022, pp. 266-279. Recientemente las *allegoriae* han sido editadas y traducidas al francés: Fritz y Noacco, 2022. Esta región francesa continuó siendo un fructífero centro de tradición latina, con especial atención al poeta romano hasta bien entrado el siglo XIII. Ejemplo de ello es el maestro anónimo que en 1250 compiló el conocido como comentario de la Vulgata: Coulson, 2011; Peteghem, 2020, p. 22.

[191] De acuerdo con Coulson y Peteghem nace en Inglaterra, pero hacia 1230 enseñaba en Francia, en París y Toulouse, momento en el que seguramente escribió el comentario en latín de las *Metamorfosis*. Los *Integumenta*, que ofrecen una interpretación alegórica, son versos cortos, posiblemente para facilitar su inserción junto al texto ovidiano en otros comentarios. Sobre estas cuestiones, ver: Peteghem, 2020, p. 22; Coulson, 2011, pp. 59-65. Coulson, Anderson y Levy contemplan veintitrés manuscritos: Dinkova-Bruun, 2022, pp. 508-509. Los *Integumenta* también han sido editados y traducidas al francés: Fritz y Noacco, 2022.

[192] Las *Allegoriae* fueron editadas por primera vez en 1933 por Fausto Ghisalberti. Coulson, Anderson y Levy registran once manuscritos para la *Expositio* y veintisiete con las *Allegorie,* bien con el texto completo o en una forma fragmentaria: Dinkova-Bruun, 2022, pp. 326-335. Por su parte, la publicación de Fritz y Noacco (2022) presenta una nueva edición de las *Allegoriae* y una primera traducción al francés. Asimismo, en la Universidad de Berna, el proyecto de investigación bajo la dirección de la profesora Gerlinde Huber-Rebenich tiene por objetivo la edición crítica de la *Expositio*.

[193] Witt señala que se trata de la primera lección documentada de los autores antiguos en la enseñanza superior, pero sugiere que ejemplos anteriores pudieron ser probables, durante la segunda mitad del *Duecento* en Padua, Arezzo y Bolonia, aunque no están documentadas, o no nos han llegado. Sobre estas discusiones ver: Black, 2001, p. 201; Witt, 2001, p. 196; Black, 2011, p. 127; Peteghem, 2020, p. 25. Más allá de este debate, quisiéramos traer a colación un dato que aporta Carla Maria Monti, y que nos parece oportuno e interesante por la fortuna que alcanzaron las *Tragedias* de Séneca entre los literatos más destacados de Padua. La autora afirma que Giovanni del Virgilio completa las referencias mitológicas del poema con referencias implícitas a las *Tragedias*. Sobre esta cuestión: Monti, 1999, p. 514.

incorporaron en los planes de estudios universitarios italianos hasta el siguiente siglo. Sin embargo, a nuestro modo de entender, quizás sería engañoso analizar este nombramiento de manera totalmente independiente a la institución, ya que como hemos visto, Bolonia era la sede de uno de los mayores *Studium* de la península.

En todo caso, estos dos comentarios de Giovanni del Virgilio se componen en primer lugar de una exposición escolástica convencional con un *accessus* y un texto que ofrece un análisis filológico, y en segundo lugar de las *Allegoriae*, que parece haber escrito de manera simultánea como un tratamiento complementario a su exposición (Peteghem, 2000, p. 25). Estas *Allegoriae* son las que beben de los trabajos anteriores de Arnulfo de Orleans y Juan de Garlandia, aunque Giovanni del Virgilio lo hizo en un formato totalmente original dentro de la tradición del comentario ovidiano, alternando las secciones expositivas en prosa con versos mnemotécnicos, la práctica que derivada de la tradición gramatical italiana medieval y que como hemos comentado se venía desarrollado desde finales del *Duecento* (Black, 2011, p. 127). La *Expositio*, pero sobre todo las *Allegoriae*, alcanzaron una notable circulación manuscrita durante los últimos siglos de la Edad Media, tanto de manera independiente[194] como mediante glosas marginales en los manuscritos al poema.

El proceso de transformación operado en la transmisión del poema mediante la tradición del comentario tiene un momento importante con la producción de los comentarios moralizados, porque ganaron protagonismo más allá de los círculos académicos con el empleo de tropos para transmitir un mensaje cristiano. Uno de los más populares fue, sin duda, la larga traducción que reelabora los aproximadamente 12.000 versos de las *Metamorfosis* en un texto francés de 70.000, compuesto entre 1316 y 1328 para la reina Juana de Borgoña (1293-1349), y conocido como *Ovide moralisé*[195]. Es el primer comentario traducido que ofrece lecturas moralizadas de forma sistemática (Peteghem, 2000, p. 25). Este enfoque explícitamente cristiano del material mitográfico caracteriza también al *Ovidius moralizatus*, una moralización latina en prosa del texto que formaba parte de una obra enciclopédica más extensa con el nombre de *Reductorium morale* y del que fue el decimoquinto volumen, si bien pronto circuló como un texto independiente[196]. Fue escrito en Aviñón entre 1337 y 1340 por Pierre Bersuire (1290-1362), un monje benedictino, amigo de Petrarca, que hace una reelaboración continua del texto, aunque se suele aceptar que existen dos versiones (*A* y *P*). El texto del *Ovidius moralizatus* se compone de dos partes bien definidas que no todos los manuscritos tienen o conservan: una, *De formis figurisque deourum,* que es una descripción de las quince divinidades antiguas, y, otra, el cuerpo principal, que contiene un resumen de cada uno de los quince libros de las *Metamorfosis* seguidos de sus moralizaciones. Los monjes predicadores de las ciudades

[194] El manuscrito RBME gIII7 de este corpus es un factio y está encuadernado con las *Allegoriae.* Sobre esto ver apartado "El Escorial. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, g-III-7 (RBME gIII7)".

[195] Han llegado hasta nosotros un total de veinticuatro manuscritos del *Ovide moralisé* listados por Coulson, Anderson y Levy (Dinkova-Bruun, 2022, pp. 60-68). Remitimos a esta publicación y al grupo de trabajo *OEF. Ovide en français*, para la enorme cantidad de referencias bibliográficas que hay sobre la transmisión textual de la traducción. De todos modos, quisiéramos destacar los trabajos de Renate Blumenfeld-Kosinski (1997), Marc-René Jung (1996, 1996a, 2009), Marilène Possamaï-Pérez (2006) y la contribución de Ana Pairet (2011). Por otra parte, a pesar de que es un marco cronológico que no corresponde a esta tesis doctoral, sí quisiéramos reseñar que en siguiente siglo aparecen dos versiones del *Ovide moralisé* en prosa, la primera se conserva en un manuscrito y la segunda se recoge en tres. Sobre estas dos versiones: Dinkova-Bruun, 2022, pp. 81-88 y pp. 89-95.

[196] Sobre la transmisión textual del *Ovidius moralizatus* Joseph Engels realiza en 1960 la transcripción de la *editio princeps* (París 1509, de Badius) en dos volúmenes, uno para el *De formis figurisque deorum* y otro para el resto del *Ovidius moralizatus*. Puesto que el volumen de referencias bibliográficas es considerable, se hace necesario recordar de nuevo que las cuestiones de transmisión textual no son nuestro tema principal y, por tanto, remitimos otra vez a la reciente información y recopilación de bibliografía que proporcionan Coulson, Anderson Levy (Dinkova-Bruun, 2022, pp. 335-343), así como a los distintos trabajos referenciados en el capítulo del estado de la cuestión.

letradas como Bolonia (Zanichelli, 2022, p. 196) se prestan a ser los lectores más lógicos de esta moralización, aunque no los únicos.

Esta corriente de modificaciones del poema mitológico que se suceden en forma de adaptaciones, explicaciones y moralizaciones parecen haber contribuido a inspirar algunos textos literarios. En Italia, la especial predilección por el poeta romano se puede rastrear en el *Duecento* en las composiciones de los paduanos Lovato Lovati y Albertino Mussato, seguidos por Dante[197], Petrarca[198] y Boccaccio. Los tres últimos muestran en sus obras la influencia de las *Metamorfosis* y sus comentarios, que en el caso de Boccaccio[199] se materializa en el conocido manual mitológico *Genealogía deorum,* terminado en 1375, con numerosas citas al poema y paráfrasis directas. Además de en estos tres grandes creadores, la fortuna de las *Metamorfosis* puede verse también en el *De laboribus Herculis* de Coluccio Salutati, obra escrita entre los años 1383 y 1391 y que, como señalan Consuelo Álvarez y Rosa M. Iglesias (2021, p. 119), responde al estímulo que le dieron sus comentarios anteriores al *Hercules furens* de Séneca.

Estos cambios también pudieron contribuir, a su vez, a despertar un renovado interés por el poema mitológico como texto en su totalidad, tanto en su original latino como en su traducción, aunque en el mapa literario italiano las traducciones aparecieron tarde[200]. Las primeras *Metamorfosis* en italiano las escribe antes de 1333 Arrigo Simintendi da Prato (¿-ca.1350), un notario, literato y traductor del área toscana[201]. Probablemente los principales destinatarios de esta traducción del poema mitológico fueron la burguesía laica o las cortes de los espacios urbanos, pues entre estos grupos sociales circulaban sobre todo los autores latinos vulgarizados, lo que, de todos modos, no implicaba que esta categoría de lectores dejase de consultar el poema original (Cavallo, 2017, p. 24).

Por lo que se refiere al texto latino de las *Metamorfosis*, el número total de manuscritos del poema en la Edad Media asciende a más de quinientos, de los que al menos noventa[202] son del siglo XIV*,* y al menos quince de esos noventa se producen e iluminan en la Italia. En algunos casos los códices de las *Metamorfosis* incorporan al texto original introducciones o *accessus* con el propósito de facilitar su lectura y su comprensión, y en los que se hacía referencia al tema, la forma, el título y la intención del poema, con una biografía de Ovidio (Peteghem, 2020, p. 28). En ocasiones también se añadía, al comienzo o al final del manuscrito, un índice o tabla de contenidos para cada libro del poema, que podía proceder de los *tituli* del Pseudo-Lactancio

---

[197] La *Divina comedia* presenta influencias de las *Metamorfosis,* alineadas en ocasiones con las alegorías que toma del comentario de su amigo Giovanni del Virgilio: Cattermole y Ciccuto, 2019 ; Peteghem, 2020, pp. 169-222.

[198] En su poesía amorosa, Petrarca también es deudor de Ovidio. La admiración que sentía por el poeta romano quedó patente en su coronación en el Capitolio de Roma cuando citó los versos del último libro de las *Metamorfosis* (vv. 871-872), obra que además figuraba entre una de sus obras favoritas: Black, 2011, p. 128; Peteghem, 2020, p. 49; Álvarez e Iglesias, 2021, p. 118. En especial, el capítulo sobre Petrarca en: Peteghem, 2020, pp. 223-287.

[199] Como recuerdan Álvarez e Iglesias (2021, p. 118), la influencia del poeta romano en Boccaccio no solo se detecta en el contenido temático, sino también en una técnica narrativa similar a la manera de construir las relaciones entre los relatos y episodios que se puede detectar perfectamente en el *Decamerón*.

[200] En las últimas décadas del siglo XII, el poeta *Chrétien de Troyes* tradujo en verso dos episodios de las *Metamorfosis*, pero fue a partir del *Trecento* cuando se produjo el gran desarrollo de las traducciones de los autores clásicos. Los traductores italianos en lengua vernácula procedían en su mayoría de la élite laica, predominantemente de la Toscana: Sobre estas cuestiones, ver: Peteghem, 2020, pp. 3-5 y pp. 28-31.

[201] Coulson, Anderson y Levy (Dinkova-Bruun 2022, 68-72) enumeran un total de veinticuatro manuscritos para la traducción, no todos completos. También aportan referencias bibliográficas, pero quisiéramos añadir el reciente estudio de interés, que analiza la traducción de Arrigo Simintendi comparándola con la del literato perugiano Giovanni Bonsignori, *Metamorphoseos Vulgare*, escrita en la década de 1370: Guadagnini, 2021.

[202] Estos datos están recogidos del Grupo de Investigación *Nicolaus Heinsius* (HUM-261). En concreto, registran un total de ochenta y siete manuscritos para el *Trecento*. El siguiente siglo es el que presenta el número mayor de códices, con ciento sesenta y ocho: Recuperado el 30 de enero de 2024 de: http://www.uhu.es/proyectovidio/pdf/descripcion.pdf .

o de las *mutationes* de Arnulfo de Orleans, e incluso también breves resúmenes de cada uno de los libros de las *Metamorfosis*, como el *Summa memorialis*[203] de Orico da Caprina (XIII).

Si para el texto del *Ovidius moralizatus* los predicadores fueron la audiencia a la que, en principio, estaba destinado, los maestros y juristas debieron ser los destinatarios más probables del poema original. De acuerdo con Cavallo (2017, p. 23), las *Metamorfosis* seguramente se leyeron en los últimos siglos de la Edad Media por maestros no sólo en la enseñanza secundaria sino, también, en la enseñanza universitaria. Las transformaciones en las instituciones con la aparición de una intensa cultura jurídica, que situaba a jueces o notarios en el centro como pieza fundamental de la sociedad, debieron también contribuir, como ya hemos explicado[204], a reforzar los horizontes cultuales que condujeron a los autores latinos, y sin duda al poeta romano. Los ejemplos de maestros o notarios que firman manuscritos de las *Metamorfosis* durante el *Trecento*[205] son notables (Black, 2011; Cavallo, 2017, p. 23). De todos modos, los patricios de las cortes urbanas también podrían haber constituido un público importante para el poema latino porque, en realidad, serían las figuras más alfabetizadas de la sociedad comunal italiana.

Del mismo modo que otros textos latinos o romances (Cavallo, 2017, p. 24), en este período el poema funcionó como lectura de entretenimiento, propiciada, sin duda, por la nueva categoría de lectores. Curtius (1995, p. 37) ya había reconocido una nueva fascinación por las *Metamorfosis* como relato apasionante y maravilloso del hombre y los dioses, y, a pesar de que es cierto que esta lectura original no solo afectaba a la obra del poeta romano, sino de manera general a los autores latinos, los compiladores, autores coetáneos, e, incluso, los propios lectores, debían ser plenamente conscientes de que el poema constituía un repertorio novelesco de mitología, y de que Ovidio se había establecido en los siglos anteriores, ante todo, como un poeta del amor (Peteghem, 2020, pp. 32-42). Es más, uno de los primeros autores en los últimos siglos de la Edad Media que caracteriza a Ovidio como un personaje fue Brunetto Latini (1220-1294) en su *Tesoretto*, pero no le describe de cualquier modo, sino que lo hace, como se puede observar en las líneas que introducen este apartado, como una verdadera autoridad en asuntos de amor. Incluso, en el único manuscrito iluminado del *Tesoretto*[206], la representación del encuentro entre el protagonista y Ovidio tiene una anotación que dice "filosafo che fece libri d'amore".

En realidad, el poeta romano es un autor clásico que tiene una larga poesía amorosa, con sus obras *Amores, Arte de Amor,* o las cartas de amor de las heroínas de la Antigüedad, las *Heroidas*, pero no se puede obviar que las *Metamorfosis* tratan también de un poema de amores, muchas veces de amores trágicos, desgraciados, sorprendentes o violentos, o por qué no, de amores con final feliz: así, Ovidio llena su obra de historias de amor de diversa índole que se desarrollan entre dioses y mortales, héroes y mortales o incluso muestran el amor a uno mismo, como en el caso de Narciso[207]. El amor fue de hecho el tema preferido de sus poemas, del que solo se aparta, pero nunca completamente, una cuestión que, si cabe, hacía aún más pertinente las *Metamorfosis* para el ideal caballeresco y cortés.

[203] El texto de Orico da Caprina fue editado por Luigi Munzi con diecinueve manuscritos, con una revisión posterior de Coulson (1994). En su reciente trabajo Coulson, Anderson y Levy (Dinkova-Bruun, 2022, pp. 511-513) presentan un total de veintinueve.

[204] Sobre esto véase el apartado "la poesía y la ciudad".

[205] En nuestro corpus de estudio el manuscrito BNE 10058 podría haber pertenecido a un maestro de gramática. Sobre esto ver apartado "Madrid. Biblioteca Nacional de España, MSS/10058 (BNE 10058)".

[206] Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Strozzi 146

[207] Para un análisis de las implicaciones de esta interpretación del poeta ver: Colpo, Ghedini y Salvo, 2012; Colpo y Ghedini, 2012; Toniolo, Ghedini, Farinella y Zalabra, 2018; Peteghem, 2020, pp. 4-9.

Finalmente, la destacada presencia del texto en las escuelas también lo debió convertir en una fuente de estudio retórico y lingüístico, y en buque insignia de las nuevas ideas poéticas que se desarrollaron sobre todo en el área del Véneto de la mano de literatos como Lovato Lovati.

En otro orden de cosas, como hemos adelantado, el otro autor latino en el que se puede observar un original tratamiento durante el *Trecento* es Séneca. Un rasgo especialmente significativo del estudio de los autores en este período fue la introducción de textos en el plan de estudios que hasta ahora no habían sido leídos de manera habitual en las aulas (Black, 2001, p. 212; Lenzo, 2010-2011, p. 173). Entre los más importantes están precisamente sus *Tragedias*[208].

Para las generaciones de escritores de la última mitad del *Duecento*, Séneca había sido uno de los autores latinos más apreciados (Witt, 2001, p. 122). Sucede así por ejemplo con el jurista Albertano da Brescia (1195-1251), quien, al citarlo con frecuencia, lo había promocionado como un gran moralista antiguo (Witt, 2020, p. 505). Sin embargo, como han demostrado numerosos trabajos en las últimas décadas, la reputación del Séneca trágico comenzó con los estudios impulsados por Lovato Lovati y su círculo paduano[209]. De acuerdo con Witt (2001, p. 123) y Claudia Villa (2004, p. 62), la importante estima que sentían por las *Tragedias* se debía en gran medida a su instrucción moral, pero también a las expresivas descripciones de las miserias o momentos de sangrienta crueldad, en un período dominado precisamente por los enfrentamientos entre güelfos y gibelinos, las hostilidades cívicas y las rivalidades entre familias o cortes.

En relación con el texto, se trata de las únicas tragedias[210] conocidas en la Edad Media en Occidente a las que están ligados diez dramas, algunos de los cuales son de atribución controvertida (Fachechi, 2010, p. 190): *Hercules Furens* (*HF*), *Thyestes* (*Th*), *Phoenissae* o *Thebais* (*Pho*), *Phaedra* o *Hippolitus* (*Pha*), *Oedipus* (*Oe*), *Troades* o *Troas* (*Tr*), *Medea* (*Me*), *Agamemnon* (*Ag*), *Octavia* (*Oc*), y *Hercules Oeteus* (*HO*). La fortuna del Séneca trágico en la Italia *trecentesca* alcanzó cotas tan importantes que la definición de *Aetas senecana* referida por Giancarlo Mazzoli a los dos siglos anteriores para subrayar la difusión del Séneca moral en las escuelas puede hacerse extensiva, según Denise Lenzo (2010-2011, p. 171), a este período. Esto refleja la historia de la transmisión del texto, que había sido limitada, pero que se vio estimulada por el trabajo y recuperación de los intelectuales paduanos en las primeras décadas del *Trecento*.

---

[208] Los tratados morales y las cartas de Séneca parecen haber sido poco leídas en la escuela italiana. El estudio de Black en las bibliotecas de Florencia no ha proporcionado copias manuscritas de estos textos que muestren un uso escolar habitual. Tampoco se utilizaron en las escuelas de gramática italiana las *Tragedias* hasta finales del *Duecento*. De todos modos, una tímida presencia de las obras de Séneca en las bibliotecas se puede rastrear en el período carolingio, y parece que crece considerablemente cuando el fraile dominico francés Vicent de Beauvais (ca. 1190-1264) proporciona en su *Speculum historiale* un estado detallado de todas sus obras conocidas. Parte la fortuna de Séneca en la Edad Media también se puede deber a la extendida creencia de que era cristiano, originada por una alusión en una de las cartas de san Pablo y que lo incluyó en la categoría de la Iglesia. En cualquier caso, fue durante el *Trecento* cuando Séneca y sus *Tragedias* se convirtieron en favoritas tanto dentro como fuera de las aulas, superando incluso a las *Ars Poetica* de Horacio como el clásico latino más popular: Black, 2001, pp. 212-2015; Villa, 2004; Fachechi, 2010, pp. 189-190; Lenzo, 2010-2011, pp. 170-178.

[209] Los investigadores coinciden en señalar que supuso uno de los mayores logros literarios del círculo paduano, quienes además desempeñaron un papel fundamental en la exportación de la obra del autor antiguo más allá del área del Véneto. Así, las *Tragedias* parece que sirvieron como lectura básica en los cursos universitarios para profesores de Padua y Bolonia, según los escritos conservados de Pietro da Moglio: Witt, 2001, p. 122.

[210] La concepción de la tragedia como género distinto de la épica tenía unos límites más difusos para los literatos medievales. En su *Vita Senecae*, Mussato reflejó una fusión de ambos, donde describía la tragedia como un vehículo adecuado para narrar las glorias, caídas y muertes de reyes o señores: Witt, 2001, p. 123.

El Séneca trágico ha llegado hasta nosotros en más de quinientos manuscritos, la mayoría del norte de Italia (Monti, 1999, p. 514), si bien por dos ramas distintas[211]. La primera (E) está representada por el códice recuperado por el paduano Lovato Lovati de la Abadía Pomposa, conocido como *Etruscus* (Florencia. Biblioteca Medicea Laurenziana, 37.13) y que data de finales del siglo XI. La segunda rama de la tradición (A), más difundida que la anterior, procede de un códice descubierto en Francia hacia el siglo XII.

Se sabe que debido a la dificultad del texto senecano, las *Tragedias* circularon acompañadas de comentarios para explicar e interpretar las partes más complicadas del texto. Uno de los primeros fue el del dominico inglés Nicholas Trivet (1258/1268-1328), escrito entre 1315 y 1316 en Aviñón por encargo del cardenal Niccolò Alberti da Prato (1250-1321) para el Papa Juan XXII (1249-1334), quien lamentaba la dificultad de ciertos pasajes de la obra de Séneca, densa en la métrica y con complejas implicaciones mitológicas (Villa, 2004, p. 59). Problemas similares llevaron al paduano Albertino Mussato[212] a realizar un trabajo de exégesis con breves síntesis de las tramas o *Argumenta* de los dramas senecanos. Del mismo modo que en las *Metamorfosis*, tanto los *Argumenta* de Nicholas Trivet como los de Albertino Mussato acabaron a menudo prefijados al texto de las *Tragedias* en los propios manuscritos. La incorporación de un comentario debía marcar por tanto una fuerte aceleración de la difusión de una obra en la cultura medieval y humanística.

Esto se nota inmediatamente en el número de manuscritos, pues, de los más de quinientos manuscritos de las *Tragedias* registrados por los estudiosos (Monti, 1999, p. 514), casi la mitad pertenecen al *Trecento*, y, además, la mayoría además son italianos, concretamente del área de la Emilia-Romaña. Las dimensiones de su difusión en esta área concreta en la última mitad del *Trecento* nos lleva a plantearnos que su fortuna debía estar en buena medida relacionada con el auge de la Bolonia universitaria, donde el retórico Pietro da Moglio (1313-1383), posible alumno de Giovanni del Virgilio (XIII-XIV), leyó las *Tragedias* construyendo versos mnemotécnicos conocidos como *De materia et ordine tragediarum*, reelaborados y difundidos con muchas variantes, útiles para recordar brevemente el contenido de los diez dramas (Villa, 2004, p. 60).

3.2. IMÁGENES PARA LOS CLÁSICOS: MANUSCRITOS ILUMINADOS EN EL *TRECENTO*

El interés por los autores latinos en el *Trecento* se evidencia también en la creación intencionada de imágenes para acompañar a los distintos textos manuscritos que se difunden durante este período. En este sentido, se observa que en los manuscritos del poema de las *Metamorfosis* se inaugura una manera de iluminar con distintas temáticas cuyo análisis es el objeto de esta tesis. Las imágenes que aparecen en los ejemplares iluminados del poema que se producen en este momento se apartan de la consabida temática mitológica, explorando otros temas de tipo amoroso, quizá poético y excepcionalmente religioso, como veremos. Del *Trecento* se conservan, según hemos podido constatar, quince manuscritos con miniaturas que estudiaremos en los siguientes capítulos. La mayoría de ellos están iluminados en el área del Véneto y de la Emilia-Romaña, pero en este contexto iconográfico de la ilustración del poema en la Italia del

[211] La tesis doctoral de Denise Lenzo proporciona unas cumplidas notas al pie de página con extensas y actualizadas referencias bibliográficas sobre la tradición manuscrita de las *Tragedias*, así como sobre su transmisión y su recepción en la Edad Media: Lenzo, 2010-2011, p. 171.

[212] Mussato también es autor de su *Vita Senecae* y de la famosa obra de teatro latina *Ecerinis*, muy influida por las *Tragedias*. Se trata de una tragedia en latín que narra el ascenso y la caída del tirano Ezzelino da Romano, en la que la representación de la violencia como forma de justicia es central. La obra evidencia las intenciones de implicar a sus conciudadanos en la contemplación del presente a través del pasado. *Ericinis* se representó a la audiencia local en 1315. Las ceremonias comenzaron en el *Studium* con la lectura de la tragedia y la entrega de la corona de laurel a Albertino Mussato, con una posterior procesión por las calles. Esta procesión y la representación se repetirían públicamente cada diciembre. Lummus dedica unas páginas de su publicación a explicar esta tragedia en su contexto con referencias a pasajes concretos del texto: Lummus, 2020, pp. 32-39.

norte se introdujeron dos cambios importantes en relación con la manera de tratar la imagen que merecen consideración para poder comprender nuestro corpus de estudio.

En primer lugar, las prácticas o debates de la vida política y el papel central del lenguaje que caracterizaba a la poesía amorosa del *Stil Novo* abrieron caminos originales en el empleo de la figura como instrumento de la vida social y potencial medio de comunicación para la expresión de los sentimientos humanos. Sucedía por ejemplo en el *Canzoniere N*[213], donde, en el espacio del folio, las imágenes de varias miniaturas marginales no sólo vehiculan el contenido de carácter emocional, sino que lo amplían (Ciccutto, 1996-1997, p. 82) mediante metáforas visuales de temática amorosa o signos de reenvío en tinta roja que relacionan las figuras con las palabras del texto (lám. 175), con una fértil economía visual (Sánchez Ameijeras, 2014, p. 37). Para Giuseppa Zanichelli (2022, p. 192) no es casualidad que a principios del siglo el *Canzoniere N* se encontrara en la región de Padua, donde unos años más tarde, mientras Giotto pintaba los frescos de la capilla Scrovegni (Romano, 2007), Francesco da Barberino creaba su *Officiolum*[214] (láms. 172-174), marcando el comienzo de un discurso dual basado en una relación especular en el que intervienen palabras e imágenes[215]. A este respecto Zanichelli (2006) también analiza la compleja interacción entre la palabra escrita y las imágenes que se vio estimulada por nuevas obras en lengua vernácula, de las que un indiscutible ejemplo es la *Divina comedia* (láms. 163-168), la cual, en ocasiones, recurre al concurso de las imágenes no sólo para facilitar la compresión de aquellas partes en las que el texto está glosado, sino también para amplificar su efecto e información suministrada[216].

En segundo lugar, la ilustración de los textos vulgares (Ciccuto, 1996-1997) consolidó nuevas formas de expresión y maneras de componer las escenas en los márgenes inferiores de la página que se extendió a algunos autores latinos, como Tito Livio, Valerio Máximo y el propio Virgilio (Villa, 1996, p. 65). En las nuevas cortes patricias comenzaron a aparecer manuscritos iluminados con la materia de Roma o de Troya, como el *Roman de Troie* o el género literario del Romance de Alejandro, que tuvo un enorme éxito en la Edad Media y cuyas miniaturas de temática mitológica demuestran el gusto caballeresco y cortesano con que se leían los textos latinos u obras de materia clásica[217]. La materia de Troya parece que gozó de una

---

[213] New York. Pierpont Morgan Library, M. 819: Se trata de una *chanson* provenzal iluminada con veintiocho iniciales figuradas e historiadas y treinta y nueve folios con miniaturas marginales de diversa factura. Este manuscrito y su iluminación han sido objeto de análisis continuado desde el pasado siglo por diferentes investigadores, destacando especialmente S. Huot (1992). Visualization and Memory: The Illustration of Troubadour Lyric in a Thriteenth-Century Manuscript. *Gesta*, XXXI/1, 3-14; S. Nichols (2006). Reading & Seeing: Troubadours in a Manuscript Context. *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, XXXVIII/3-4, 297-328; G. Canova Mariani (2008). Il poeta e la sua immagine: Il contributo della miniatura alla localizzazione e alla datazione dei canzonieri provenzali AIK e N. En G. Lachin (Ed.) *I trovatori nel Veneto e a Venezia: Atti del Convegno Internazionale. Venezia, 28-31 ottobre 2004* (pp. 47-76). Antenore.

[214] Un excepcional libro de horas iluminado a principios del *Trecento*, al que además se añade al final un original tratado alegórico sobre la esperanza. Se creyó perdido durante mucho tiempo hasta su hallazgo y subasta pública en 2003. Recientemente Salerno Editrice (2016) ha publicado la reproducción facsímil con una serie de contribuciones de diferentes investigadores que ofrecen un análisis codicológico exhaustivo y estudios de la iluminación del manuscrito que ponen el foco en las probables concomitancias que éste establece con la cultura literaria y figurativa contemporánea, en especial con la *Divina comedia* de Dante y con los frescos de Giotto: Goldin Folena, 2016; Mariani Canova, 2016; Ponchia, 2016.

[215] Estas complejas relaciones entrelazadas propiciaron una nueva retórica visual de alegorías y personificaciones en las que el espacio de la imagen fue habitado por el sentido. La comparación con ciclos figurativos e ilustraciones de libros que hace la literatura de este período se aborda en los distintos estudios de Lucia Battaglia Ricci, Vittore Branca, Marcello Ciccuto, Maria Luisa Meneghetti, Giulia Orofino y Giuseppa Zanichelli, todos ellos mencionados y comentados en el primer capítulo "estado de la cuestión".

[216] El proyecto en red *Illuminated Dante Project (IDP)* es una de las herramientas y base de datos digitales con el mayor número de manuscritos iluminados de la *Divina comedia* disponibles para su consulta. Recuperado el 19 de enero de 2024 de https://www.dante.unina.it/public/frontend.

[217] Erwin Panofsky y Fritz Saxl (2015, pp. 90-92) afirmaban en su trabajo conjunto que el *Trecento* italiano había extraído su conocimiento sobre el ciclo troyano de Francia, del mismo modo que había adquirido sus conocimientos de las divinidades olímpicas de Inglaterra. Pero, como recordaban los investigadores, estas ideas no solamente llegaron por el norte de Italia,

especial buena fortuna sobre todo en la región véneta[218] en donde alcanza una nueva forma más realista (Mariani Canova, 2002, p. 611) de imaginar las *historiae* antiguas, impulsada por las lecciones de Giotto. Esta tradición iconográfica bien establecida puede haber sido un punto de referencia para algunos manuscritos de las *Metamorfosis*, como intentaré explicar en el último capítulo.

El conjunto de imágenes de los *Roman* tiene como denominador común la recreación de sus espacios o figuras que se actualizan con la introducción de indumentaria, arquitecturas y decorados propios del período. Este fenómeno, definido por Panofsky como "principio de disyunción"[219] y que también va a aparecer en otros códices iluminados con temática mitológica, no se produjo, sin embargo, por falta de fuentes, sino a pesar de una tradición figurativa y representativa disponible. De acuerdo con Sánchez Ameijeiras (2014, p. 45), una de las características de la imaginería gótica es precisamente su carácter especular. Es decir, su audiencia aparece figuradamente implícita en los discursos visuales de manera habitual sin que eso implique desvirtuar el texto al que acompañan, un indicio de un vivo clima cultural en el que la difusión de los clásicos favorecía la ilustración, incluso en ambientes como los de Bolonia[220], especializados sobre todo en la producción jurídica y universitaria.

El aspecto de la disposición de la imagen en el folio en relación con las *Metamorfosis* también merece consideración porque todos los manuscritos del poema en este período se iluminan en sus letras capitales. Las nuevas demandas de la comunidad letrada por una disección de los contenidos en los manuscritos[221], y su predisposición hacia la ornamentación de los códices, tiene como resultado la creación de una tipología libraria determinada que se consolida en el *Quattrocento* (Maddalo, 1996, p. 83) pero que se comienza a desarrollar en este momento: ejemplares de mediano tamaño que solían contar con iluminaciones[222] limitadas habitualmente bien a la página inicial o bien a las letras capitales, en la mayoría de los casos las del del íncipit y con las imágenes del autor. Esta tipología y sus figuras tiene cumplidos ejemplos en los manuscritos de las *Metamorfosis* que se abordarán en el siguiente capítulo. De todos modos, quisiéramos adelantar que, entre las innumerables escuelas que explotaron la inicial figurada con el retrato o la imagen del autor, Bolonia desempeñó un papel notable (Guernelli, 2016, p. 11). Las imágenes de retratos en las iniciales siguen la estela de las figuras

geográfica y culturalmente conectado con los países trasalpinos, sino también del sur de Italia gobernada por los normandos y por los Anjou.

[218] Probablemente de Padua, proceden al menos tres manuscritos del *Roman de Troie* iluminados entre 1320 y 1345: Sankt-Peterburg. Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka, Fr. F.V.XIV.3; Wien. Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2571; Paris. Bibliothèque nationale de France, Fr. 782. Las investigaciones de Susan L'Engle (2014) concluyen que la riqueza de sus iluminaciones y su gran parecido podrían indicar que los tres habían sido encargados por familias patricias del norte de Italia que se conocían entre sí. Los manuscritos conservados en las bibliotecas de Viena y de París están digitalizados en los repositorios. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b520004567/f33.item.zoom#; https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_2969395&order=1&view=SINGLE.

[219] Este principio plantea una dicotomía en la que los conceptos clásicos se representaron según convenciones medievales y, al contrario, un tema propio de la Edad Media empleaba un esquema formal clásico. Por ejemplo, Medea y Jasón se representan en ocasiones sentados como cortesanos medievales o Píramo y Tisbe aparecen en edificios góticos. Sobre todas estas cuestiones: Panofsky, 2014, pp. 90-119. La separación del tema de la forma clásica ya había sido abordada: Panofsky y Saxl, 2015, pp. 17-67. Asimismo, Jean Seznec (1983) también volvería sobre el tema. Para las distintas maneras de reutilizar materiales clásicos y las interpretaciones de dicha recuperación, ver también: Settis, 1984.

[220] Sobre el panorama artístico boloñés en los últimos siglos de Edad Media, existe una abundante bibliografía tanto general como específica, sobre todo en relación con la iluminación de manuscritos jurídicos, para lo cual remitimos a los trabajos de Gianluca Del Monaco, en especial: Del Monaco, 2018.

[221] Sobre esta cuestión ver "maneras de iluminar la letra".

[222] En las bibliotecas de los literatos también habría manuscritos iluminados en sus letras capitales más lujosos, como el manuscrito que perteneció a Petrarca que contiene, entre otros textos, el *De deo Socratis* de Apuleyo (Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 2193) o la *Metamorfosis* de Apuleyo (Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 2194) copiado en 1345 por el escritor y poeta boloñés Bartolomeo de' Bartoli y decorado en sus iniciales por el llamado Maestro 1346 para Bruzio Visconti (ca. 1320-1357). Para más información: Buonocore, 1996, pp. 267-274.

convencionales que se encuentran a menudo insertadas en los capiteles de las glosas, comentarios o partes secundarias de los libros de coro y de los códices jurídicos boloñeses (Del Monaco, 2018), con una iconografía consolidada.

Por la habitual inclusión de imágenes en las letras capitales y por su alto grado de figurabilidad en relación con el discurso dual (Zanichelli, 2022, p. 192), para establecer paralelos con las iluminaciones de las *Metamorfosis*, merecen una consideración aparte las *Tragedias* de Séneca y la *Divina comedia* de Dante, ambas con notable fortuna también en el norte italiano.

La iluminación de las *Tragedias* de Séneca experimenta en el *Trecento* una importante fortuna. Desde finales del siglo XIII hasta la primera mitad del siglo XV[223] se documenta el mayor número de códices miniados, con un apogeo en los últimos veinte años del siglo XIV, en su mayoría de producción italiana. La estimación que proporciona Lenzo (2010-2011, p. 175) es de cien *Tragedias* iluminadas para los últimos siglos de la Edad Media, casi todas procedentes del área padano-emiliana, y con un núcleo importante conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana[224]. Según Francesca Pasut (1999, p. 542), el predominio de las *Tragedias* de Séneca iluminadas en la Emilia-Romaña[225] en los círculos de los iluminadores Nicolò di Giacomo y Stefano degli Azzi lleva también a reflexionar sobre el papel indudablemente importante desempeñado por la ciudad de Bolonia en la historia ilustrativa de este texto y que, en nuestra opinión, quizás se podría poner en relación con la labor fundamental de difusión del texto realizada por los retóricos y gramáticos ligados al *Studium*[226].

Generalmente, son tres las tipologías de ilustraciones que nos podemos encontrar en estos manuscritos[227]: una, la más extendida, con iniciales figuradas o historiadas al comienzo de los dramas (láms. 154-162), otra en la que las miniaturas ocupan la parte inferior del folio, y una tercera en la que hay una decoración mixta con la combinación de las dos tipologías anteriores[228]. La temática predominante es la mitológica con los episodios más destacados de cada drama que anticipan la historia en una función mnemotécnica e introductoria, aunque también es habitual encontrarse con la representación del autor[229] (lám. 162) en el primer folio del manuscrito (Lazzi, 2004).

---

[223] En el ámbito de los clásicos iluminados un lugar importante corresponde al repertorio teatral. En el *Trecento* Séneca es el autor que cuenta con más manuscritos miniados, pero Terencio se iluminó de manera continuada durante la Edad Media desde el siglo IX: Fachechi, 2000.

[224] Los manuscritos de las *Tragedias* conservados en la Biblioteca Apostolica Vaticana que se mencionan de manera habitual en los trabajos sobre el tema, son los que siguen: Pal. lat. 1671, Pal. lat. 1677, Reg. lat. 1500, Urb. lat. 355, Urb. lat. 356, Vat. lat. 1645, Vat. lat. 1647, Vat. lat. 7319, Ott. lat. 1420. Para una primera aproximación a la colección de los manuscritos del dramaturgo en dicha biblioteca ver: M. Buonocore, (2000). Per un "iter" tra I codici di Seneca alla Biblioteca Apostolica Vaticana. Primi traguardi. *Giornale italiano di filología*, 52, 17-100.

[225] Hay excepciones. El ejemplo más significativo es uno de los manuscritos conservados en la Biblioteca Apostólica Vaticana (Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 355), producido en Aviñón en *Trecento*. Se trata de un códice con una peculiar iluminación en la que la intención del miniaturista parece haber sido explicar cómo se construía un teatro con una miniatura en la que se representa un espacio semicircular donde se reconoce a los mimos junto al poeta, atento a la lectura de su texto, y que recuerda a las comedias de Terencio: Buonocore, 1996, pp. 265-266; Villa, 2004, p. 60.

[226] Ello concuerda con las referencias hechas en el apartado anterior a Pietro da Moglio, nombre que se relaciona con los cursos sobre las *Tragedias* de Séneca y las comedias de Terencio en el *Studim* boloñés. Hemos comentado sus versos mnemotécnicos conocidos como *De materia et ordine tragediarum*. Asimismo, en el penúltimo apartado de esta tesis doctoral sobre la producción miniada se desarrollan cuestiones pertinentes para entender los talleres de iluminación laicos en el panorama del *Studium* en Bolonia, con menciones a las *Tragedias*. Sobre esto ver "miniaturistas".

[227] El *Vedere i classici* proporciona información e imágenes sobre algunos manuscritos concretos conservados en la Biblioteca Apostólica Vaticana. Ver Buonocore, 1996, pp. 194-306.

[228] Es el caso de uno de los manuscritos más conocidos de las *Tragedias*: Milano. Biblioteca Ambrosiana, C 96 inf. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://digitallibrary.unicatt.it/veneranda/0b02da8280051c30.

[229] Un ejemplo sobre la imagen del autor en su cátedra en las *Tragedias* de Séneca se encuentra en: Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1677, f. 1r. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Pal.lat.1677

Para las iluminaciones con temática mitológica en los manuscritos de las *Tragedias*, Grazia Maria Fachechi (2010, p. 201) ha advertido de algunas variaciones compositivas e iconográficas, por lo que resulta difícil hablar enteramente de reproducciones mecánicas o seriadas. Es más que probable que la demanda de estos ejemplares procediera principalmente de literatos interesados en acercarse al complicado texto de Séneca. Por tanto, parte de los manuscritos que nos han llegado podrían haber sido resultado de un proyecto personal, aunque la decoración se pudiera basar en la reutilización de iconografías ya experimentadas que se consideraban eficaces para el público al que iban destinados (Pasut, 2013, p. 244).

La información que nos facilitan los trabajos sobre las imágenes que acompañan al texto aún es escasa, a pesar de ser una de las obras clásicas más estudiadas en las investigaciones de miniatura[230]. Las similitudes que presentan algunos manuscritos en la selección de episodios (láms. 155 y 158; 156 y 159) y en la organización del folio, o la procedencia de un mismo foco de producción, no han contribuido ni establecer un parentesco entre las *Tragedias* iluminadas sobre una base iconográfica ni a trazar una tradición figurativa de la obra. La dificultad para proponer una colación de las imágenes aumenta en algunas ocasiones, al analizar casos en los que los miniaturistas se desmarcan del relato original con detalles que en un principio pueden pasar inadvertidos[231]. Fachechi (2010) pone en relación estas variaciones de ciertas miniaturas con los *Argumenta* de Nicholas Trivet y los de Albertino Mussato que circulaban en esos momentos y que parecen servir de fuente para la creación algunas imágenes (lám. 155).

Probablemente los miniaturistas intentaran evitar las intrincadas referencias textuales, siguiendo un camino más accesible para la interpretación narrativa, creando de este modo representaciones fáciles de leer con las que estaban familiarizados o con las que acostumbraban a expresar ciertos contenidos para formular la compleja traducción visual. Es comprensible que con el propósito de ofrecer a los lectores una herramienta más para sintetizar los núcleos temáticos fundamentales, los miniaturistas, o incluso los comitentes, bebieran, en algunas ocasiones, de otras fuentes más cercanas como los *Argumenta*.

Por lo que se refiere a la *Divina comedia,* cabe hacer primero una precisión de importancia. Chiara Ponchia (2014, p. 3) ha puesto de relieve que, contrariamente a lo que se suele creer, la historia de su transmisión manuscrita no comenzó en la ciudad natal de Dante[232], sino en Padua tras su exilio. La ciudad de Bolonia, abierta a los descubrimientos lingüísticos del poema, también demostró ser un entorno propicio para convertirse en un centro de estudio y difusión de la *Divina comedia*, y como expone Pochia (2014, p. 4) quizá no sea casualidad que los primeros comentaristas importantes de la obra de Dante fueran algunos eruditos boloñeses, como Graziolo Bambaglioli (1291-1342) y Jacopo della Lana (1278-ca. 1360).

El ejemplo más importante en relación con el norte de la península y, en especial, con el *Studium* boloñés es la unidad codicológica de la *Divina comedia* conocida como Riccardiano-Braidense, un proyecto editorial realmente excepcional del primer cuarto del *Trecento*[233]. Los

[230] Entre las contribuciones sobre la iluminación de las *Tragedias* sobresalen algunos trabajos con reflexiones valiosas y referencias bibliográficas como: Monti, 1999; Pasut, 1999. Fachechi, 2000; Villa, 2004; Fachechi, 2010-2011; Lenzo, 2010-2011; Pasut, 2013.

[231] En los manuscritos de las *Metamorfosis* con iluminación de temática mitológica también sucede, especialmente en el SLUB 144. Sobre estas cuestiones "cinco modos de iluminar las *Metamorfosis*" y las primeras páginas del apartado "expresiones figuradas: imágenes en contexto", en concreto página 161.

[232] Florencia pronto recoge el testigo de la iluminación en los manuscritos de la *Divina comedia* con abundantes ejemplares conservados de esta área, pero el estudio de Chiara Ponchia (2014) revela un importante desarrollo iconográfico temprano en el norte peninsular del texto dantesco. El proyecto *Illuminated Dante Project (IDP)* de la Università di Napoli "Federico II", referido en las últimas páginas el capítulo "estado de la cuestión" y en la nota 216, registra un total de noventa y seis manuscritos iluminados, sesenta y nueve del *Trecento.* La mayoría de esos sesenta y nueve provienen de Italia central (Toscana, Umbría, las Marcas), en concreto cincuenta y dos, mientras diez son de Italia septentrional (Lombardía, Emilia, Véneto).

[233] Este proyecto editorial que se estudia como una unidad codicológica comprende en la actualidad dos manuscritos: uno que contiene el *Inferno* y *Purgatorio* (Firenze. Biblioteca Riccardiana, Ms. 1005), y otro que contiene el *Paraíso* (Milano.

dos manuscritos que actualmente lo conforman siguen la estructura de página de los libros jurídicos boloñeses[234], con el texto del poema de Dante en el centro, rodeado con la versión más antigua del comentario de Jacopo della Lana a modo de marco (lám. 163). El Riccardiano-Braidense está ilustrado por doscientas iniciales iluminadas (Ponchia, 2014, p. 61), las más grandes para identificar el comienzo del canto y las más pequeñas para abrir el pasaje relativo en la glosa. Flores D'Arcais (1977-1978, p. 37) ha atribuido las miniaturas del *Infierno* y del *Purgatorio* del manuscrito Riccardiano al miniaturista anónimo conocido como el Ilustrador[235] y las del *Paraíso* del manuscrito Braidense al Maestro de B186. Esta autora también reconoce en el programa iconográfico la introducción de elementos no presentes en el poema, pero sí mencionados en la interpretación del comentario de Jacopo della Lana (1978, p. 105), del mismo modo que sucedía en las *Tragedias* de Séneca, y a los que haremos referencia en el último capítulo para intentar establecer comparaciones y explicar la articulación de la imagen en las *Metamorfosis*.

En otro orden de cosas, también consideramos necesario comentar el material mitográfico ovidiano en el entorno de las moralizaciones y en la traducción de Arrigo Simintendi porque transmiten imágenes mitológicas específicas en relación con el texto del poeta que pueden contribuir a la comprensión de los mecanismos de figuración en los manuscritos de las *Metamorfosis*.

Tanto el *Ovide moralisé* como el *Ovidius moralizatus* son los primeros que en este período del siglo XIV ofrecen imágenes de temática mitológicas para explicar los contenidos y hacer accesibles los *exempla* a un público más amplio mediante un importante desarrollo escenas y figuras que se incluyen en la caja de texto.

Entre los dieciséis manuscritos del *Ovidé moralisé* destacan tres[236] con iluminaciones de carácter narrativo (láms. 120-128), directamente relacionadas con el comentario moralizado al que acompañan. Pero, en este caso, nos interesa sobre todo mencionar los tres manuscritos del *Ovidius moralizatus* producidos en el norte italiano[237] porque comparten tanto marco cronológico como geográfico con los manuscritos de las *Metamorfosis*. Los tres tienen en común la casi ausencia de interés por el comentario moralizado para centrarse en la narración de los episodios mitológicos (Zanichelli, 2020, p. 190), y de manera concreta el manuscrito de Gotha[238] y el de Bérgamo[239] abren el repertorio de sus miniaturas a originales figuraciones extraídas de la experiencia cotidiana (láms. 131, 136, 138, 140, 141). Los dos están dotados de una interesantísima visión compositiva de las escenas (láms. 129-144), y además sus

Biblioteca Nazionale Braidense, Ms. AG XX 2). En las últimas décadas se ha impuesto la hipótesis formulada por Francesca Flores D'Arcais de que las tres partes estaban originariamente separadas, pero, en un momento desconocido, el *Infierno* y el *Purgatorio* se encuadernaron juntas. Por otra parte, en general, filólogos y codicólogos han datado los manuscritos en la década de los treinta. Sobre el Riccardiano-Braidense son fundamentales las dos contribuciones de Francesca Flores D'Arcais (1977-1978, 1978), pues siguen siendo ampliamente compartidas por los investigadores.

[234] Del Monaco (2018) proporciona abundantes referencias e imágenes de manuscritos jurídicos en su reciente trabajo.

[235] Recientemente Del Monaco (2011) retomó las investigaciones sobre la ilustración del Riccardiano, respaldando la hipótesis de Francesca Flores D'Arcais al reconocer la iluminación del manuscrito como uno de los ejemplos antiguos conocidos de la producción del Ilustrador.

[236] El *Ovide moralisé* tiene dieciséis manuscritos iluminados en los últimos siglos de la Edad Media, prácticamente la totalidad de ellos de procedencia francesa. Los tres manuscritos más destacados fueron objeto de análisis en los trabajos Lord: 1975, 1998, 2011. También cabe destacar las siguientes publicaciones: Clier-Colobani, 2017; Baker, et al., 2018.

[237] Los tres manuscritos son los siguientes: Gotha. Forschungsbibliothek, Ms Membr. I 98; Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04 y Treviso. Biblioteca Comunale, Ms. 344. Los tres presentan los dos borradores de la versión A del texto, redactados en Aviñón por Pierre Bersuire. Probablemente realizó el primero de los borradores presente en el códice Gotha, (A_1) entre 1337 y 1340, y un segundo (A_2) no más tarde de 1342, presente en los manuscritos de Treviso y Bérgamo: Zanichelli, 2022, p. 191. El manuscrito de Bérgamo está digitalizado. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://www.bdl.servizirl.it/vufind/Record/BDL-OGGETTO-3823.

[238] Gotha. Forschungsbibliothek, Ms Membr. I 98.

[239] Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04.

iluminadores o comitentes parece que debieron ser conocedores de modelos clásicos (láms. 134, 135, 139), tanto en gestos como en puesta en escena[240].

El más antiguo de los tres manuscritos italianos iluminados del *Ovidius moralizatus* y custodiado en Gotha es el ejemplar más lujoso de los cinco que conservamos, a pesar de que está inacabado[241]. Giuseppa Zanichelli (2022, p. 1993) lo pone en relación con el manuscrito de la *Metamorfosis* de Apuleyo[242] al compartir comitente, diseñador e iluminador, en un marco complejo en estrecho contacto con Bolonia y en constante diálogo con Aviñón. Las iluminaciones ofrecen en algunos casos como el de Acteón (f. 18r; lám. 133) imágenes mitológicas dramáticas y la concepción del espacio al disponer en ocasiones figuras parcialmente escondidas (lám. 129) es una de las principales características de la composición miniada (Zanichelli, 2022, p. 197). La narración visual ofrece también aquí una actualización de las figuras mitológicas con escenas cotidianas (Zanichelli, 2020, p. 200) y del mismo modo que en las *Tragedias* de Séneca o en la *Divina comedia*, las miniaturas no sólo siguen el texto al que acompañan, sino que se advierten otras fuentes que podrían estar funcionando detrás de la imagen. Zanichelli (2022, p. 200) menciona a este respecto la iluminación de Corinis o la figura de Atlas (f. 10v; lám. 131), un gigante ceñudo y no el sabio filósofo, prefiguración de Cristo, como se presenta en el texto.

El manuscrito conservado en la biblioteca de Bérgamo no contiene notas sobre su propiedad[243]. Su pergamino es parcialmente palimpsesto con algunas pequeñas referencias legibles de documentos administrativos paduanos, de los años treinta del *Trecento*. En este caso, no se trata de un códice suntuoso (láms. 137-144) y sus reducidas dimensiones sugieren que estaba destinado al uso personal de un lector, posiblemente un notario paduano, capaz de planificar la presencia de espacios adecuados en el texto y de ejecutar los paneles con imágenes que le eran familiares, extraídas del imaginario colectivo de la cultura del norte de Italia. Si pensamos en la cultura de los notarios de Padua, y si recordamos el importante papel que tenían en el panorama letrado, quizá no sea tan descabellado imaginar a un notario copiando el texto y reutilizando el pergamino de antiguos documentos, como propone Zanichelli (2022, p. 201).

Los dos manuscritos carecen, bien parcialmente, bien por completo, del *De formis figurisque deorum*[244], que es precisamente la única parte iluminada del último de los tres

[240] Un estudio iconográfico exhaustivo de sus iluminaciones está por hacer, aunque Blume y Meier proporcionan las identificaciones de los temas en su el primer volumen del reciente estudio: Blume y Meier, 2021, pp. 101-146.

[241] Es posible que se hubiera tratado de un manuscrito lujoso pues se ha estimado que el diseño original contaría con 248 miniaturas, de las que se llegaron a realizar 77 iluminaciones completas, 26 parcialmente coloreadas y 3 simplemente dibujadas. Tanto la parte inicial del manuscrito como la final tienen espacios vacíos para acoger iluminaciones: Lord, 1995; Lord, 2011; Blume, 2014; MacLaughlin, 2017; Venturini, 2018; Blume y Meier, 2021; Zanichelli, 2022.

[242] El manuscrito de Apuleyo (Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 2194) fue comisionado por Bruzio Visconti, diseñado probablemente por Bartolomeo de' Bartoli Lucio e iluminado por el Maestro de 1346. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.2194. Zanichelli (2022, p. 193) afirma que fue Gude Suckale Redlefsen quien, en 2021, señala a Bruzio Visconti como el primer poseedor de este manuscrito del manuscrito de Gotha. Por otra parte, las investigaciones realizadas por Anne McLaughin (2017, pp. 34-36), han permitido identificar los blasones de las familias Fieschi y Serravall. Sobre su miniatura, recientemente los estudiosos han propuesto también el nombre de Andrea de' Bartoli como uno de los miniaturistas que podría haber participado en su iluminación, y cuya actividad se conoce no sólo en Bolonia, en la Mantua de los Gonzaga o en la Pavía de los Vistonti, sino también en Aviñón: Zanichelli, 2022, p. 197. Un análisis estilístico más detallado se encuentra en el primer volumen de la publicación: Meier y Blume, 2021, pp. 61-75.

[243] Este manuscrito tiene un total de 209 dibujos acuarelados, aunque falta gran parte del primer libro y los folios finales del códice: Zanichelli, 2022, p. 201.

[244] De acuerdo con Zanichelli (2022, p. 203), al manuscrito conservado en Gotha le falta el primer cuadernillo, mientras que el de Treviso comienza con la descripción de Venus. En realidad, consideramos necesario precisar la información del manuscrito de Gotha para que no lleve a error, pues no le falta ninguna parte del texto de *De formis figurisque deorum*: lo que no tiene son las iluminaciones correspondientes, aunque se reservaron los huecos para realizarlas.

manuscritos italianos conservado en la biblioteca de Treviso[245]. Giuseppa Zanichelli (2022, p. 204) lo describe como un códice de lujo con un riguroso diseño (láms. 145, 146) y sugiere la posibilidad de que hubiese pertenecido a una biblioteca cortesana, tal vez la biblioteca de la familia Carrara. La decoración del manuscrito comprende veinte iluminaciones acuareladas de los dioses dentro de la caja de texto y la comparación con obras del Maestro de la Parousia y el Maestro de la *Novella* (Mariani Canova, 2002, p. 620) invita a pensar que podría haber sido iluminado en estos talleres activos a finales de siglo, posiblemente Padua. Es más, Zanichelli (2022, p. 204) pone en relación el códice y su comitente con la imaginería de los ciclos figurativos ejecutados en el área véneta.

Entre los manuscritos del *Trecento* que tienen material mitográfico del poema, cabe destacar por último el único testimonio de la primera versión en vulgar en Italia, realizada por el notario Arrigo Simintendi da Prato, que se conserva en la Biblioteca Centrale de Florencia[246]. Se trata de un códice cártaceo ilustrado en la segunda mitad del siglo en la Toscana[247] con noventa y dos dibujos a pluma y tinta acuarelada en sus márgenes[248]. La mayoría de las ilustraciones se encuentran en el margen inferior (láms. 147-151) como venía siendo habitual en los textos en vulgar (Ciccuto, 1996-1997) y se acompañan de una inscripción con los nombres de los personajes; son de carácter narrativo e ilustran fielmente los episodios mitológicos, situando las escenas en interiores arquitectónicos o en paisajes naturales e idílicos, ricos en vegetación que se extiende en muchas de ellas ocupando todo el pie de página (láms. 147, 151). La segunda categoría de ilustraciones que presenta este códice, menos elaborada, introduce animales o plantas dibujados en los márgenes laterales para indicar simbólicamente la metamorfosis de los protagonistas (lám. 153). El copista o el ilustrador ha dejado además recuadros en blanco para la inclusión de las letras capitales de cada libro, pero sólo se ha esbozado la inicial del libro catorce (f.119v) y se ha realizado la inicial del primer libro (f. 8r) con la imagen del autor (f. 8; lám. 152)

El aparato figurativo fue realizado por al menos dos ilustradores con una fuerte referencia a la cultura figurativa florentina de la segunda mitad del *Trecento* y a los frescos de la Capilla de los Españoles de la iglesia de Santa Maria Novella (Simeoni, 2017, p. 31), realizados por Andrea di Bonaiuto entre 1366 y 1368. Según Eleonora Mattia (1996-1997, p. 48) el ilustrador podría pertenecer al círculo de *Maestro delle Effigi Domenicane*, una atribución que no descarta Simeoni (2017, p. 31).

Es necesario resaltar un cambio en cuanto a la temática respecto a los códices moralizados o a las *Metamorfosis* acompañadas por escenas o figuras mitológicas, porque en este ejemplar se suele optar por representar los episodios del mito con temática amorosa y en ocasiones con

---

[245] Siguiendo los estudios de Raffaella Faggiani (2004) y de Giuseppa Zanichelli (2022, p. 203), los poseedores del manuscrito (Treviso. Biblioteca Comunale, Ms. 344.) se pueden rastrear a partir de 1420, cuando el notario veneciano Giovanni Burgh lo legó al convento de Santa Maria dei Carmelitani, antes de pasar a la biblioteca de la noble familia Scotti de Piacenza.

[246] Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 63. Faltan páginas que han sido sustituidos por folios en blanco modernos numerados (ff. 2,5, 24, 67, 68, 69, 113, 120). Las manchas de humedad han dañado el margen superior provocando el desgaste del texto y comprometido la legibilidad en algunos casos (ff. 57 y 137). Sobre este manuscrito y en especial sobre su programa iconográfico: Mattia, 1985; Mattia, 1996-1997; Lord, 2011, pp. 275-277; Simeoni, 2017. Este manuscrito está digitalizado. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://archive.org/details/panciatichiano-63/page/n25/mode/2up.

[247] Es necesario recordar que, durante este período, mientras en el norte se desarrolla la poesía en latín, en la Toscana se asiste a una recuperación de los autores latinos mediante un importante proceso de traducción. Sobre esto ver "la poesía en latín y las lenguas vernáculas". En concreto para este manuscrito, los investigadores están de acuerdo en su procedencia florentina, o al menos toscana. Es más, en el último libro se ha identificado la representación de Fiesole como Roma (f. 133r), con el río local etiquetado como Mugnone: Mattia, 1985, p. 338. En cuanto a la discusión sobre los problemas que plantea para su datación concreta, ver: Simeoni, 2017, p. 29.

[248] De manera habitual se indica que el número de ilustraciones es de noventa y seis, de acuerdo con el estudio de Mattia (1985, p. 191). Esta autora contempla en este listado los dibujos que aparecen en los folios de guarda, en los que se distinguen una nave y los retratos de una serie de figuras cuya identificación se desconoce, pero que, en cualquier caso, no están en relación con el contenido del poema. También Giulia Simeoni (2017, p. 84) reseña noventa y seis ilustraciones para este manuscrito.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

un gusto por el desnudo femenino (lám. 147) que normalmente estaba ausente. El hecho de que se trate de una vulgarización escrita en material cartáceo y la manera de ilustrar así el poema hace pensar en la posibilidad de que su audiencia hubiese sido un público burgués[249].

[249] Para Simeone no sería sorprendente que uno de sus primeros poseedores fuese un notario o un comerciante, tal vez originario de Fiesole. Esto se podría desprender de un verso (f. 13r) en los primeros folios que celebra el origen troyano del antiguo asentamiento de Fiesole, totalmente ajeno al texto ovidiano que rinde homenaje a la fundación de Roma: Simeoni, 2017, p. 24. Más concretamente sobre los distintos poseedores, entre ellos la familia Panciatichi de Florencia: Mattia, 1996-1997, p. 45; Simeoni, 2017, pp. 20-24.

4. UN CORPUS DE ESTUDIO: LOS MANUSCRITOS ILUMINADOS DE LAS *METAMORFOSIS* EN EL *TRECENTO*

El objetivo fundamental de este capítulo es presentar los quince manuscritos iluminados de las *Metamorfosis* del *Trecento* que componen nuestro corpus de estudio. La principal característica que los define es que son un fenómeno estrictamente italiano que se concentra en las áreas de la Emilia-Romaña y del Véneto, en las ciudades universitarias de Bolonia y Padua. Las excepciones son el manuscrito conservado en la Biblioteca Medicea Laurenziana (BML 36.8), iluminado en la Toscana, posiblemente en Arezzo, y el custodiado en la Fundación Bodmer (FMB 125), de procedencia napolitana. Este grupo de manuscritos resulta además coherente porque la totalidad se ilumina en sus letras capitales.

Los trabajos de búsqueda realizados para esta tesis doctoral han permitido estudiar por primera vez de manera conjunta las imágenes que acompañan a estas quince *Metamorfosis*. No existe un corpus elaborado de los códices iluminados del poema latino producidos en el *Trecento* anterior a este que permita hacer un análisis comparativo y una revisión de los datos. Esta búsqueda ha producido como resultado la incorporación de siete manuscritos iluminados para los estudios de la miniatura ovidiana: dos conservados en la Biblioteca Nacional de España (BNE 10058 y BNE 13406), dos de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial (RBME gIII7 y RBME TII7) y tres en la Biblioteca Estatal y Universitaria de Dresde (SLUB 105, SLUB 144 y SLUB 145).

Estos siete manuscritos se unen en el corpus a los tres conservados en la Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia (BNM LZ449), en la Biblioteca Malatestiana de Cesena (BMC SXXV6) y en la Medicea Laurenziana de Florencia (BML 36.8) y que han recibido más atención por parte de los estudiosos, y a los tres códices preservados en la Biblioteca Bodleiana de Oxford (BLO CL7), en la Biblioteca Nacional de Austria (ONB 127) y en Fundación Bodmer de Cologny (FMB 125), que apenas han merecido alguna mención. Otras dos *Metamorfosis* iluminadas más, conservadas en la Biblioteca Universitaria de Bolonia (BUB 2350 y BUB 2278), que se comentan de manera sumaria en estudios recientes (Guernelli, 2007; Venturini, 2013-2014; Pesavento 2013-2014) se unen también a nuestro corpus. Así se completan quince manuscritos que en ningún momento se habían puesto en relación de manera conjunta para su estudio.

Para el catálogo y para la exposición de los datos en este capítulo hemos organizado el corpus de estudio por orden alfabético de la ciudad en la que se encuentran las bibliotecas donde se conservan los manuscritos. Por tanto, el número que se le asigna en esta presentación coincide con el de la ficha del catálogo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.1. BOLOGNA. BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI BOLOGNA, MS. BU 2278 (BUB 2278)

Pocos estudios se han dedicado a estas *Metamorfosis* iluminadas, conservadas en la Biblioteca universitaria de Bolonia[250]. Munari (1957, p. 16) las cataloga en su publicación dejando constancia que se acompañan de miniaturas y que presentan glosas interlineales. La iluminación del códice ha sido analizada en la década pasada por Daniele Guernelli (2007, p. 33) y Matteo Ferretti (2007, p. 17) lo recoge en su estudio sobre las alegorías de Giovanni del Virgilio. Los trabajos de Venturini (2013-2014, p. 40) y Pesavento (2013-2014, p. 38) sencillamente mencionan su iluminación sin detenerse en el análisis.

Este manuscrito no presenta rúbricas, pero sí unciales más pequeñas rojas y azules que ayudan estructurar visualmente el texto, facilitando la localización de las fábulas dentro de cada libro. El libro noveno (f. 87v) no tiene letra capital que marque su comienzo, ni tampoco se señala con una separación con respecto al anterior. En algunos casos al final del libro (ff. 23v 48v 63v 77v, 141v) hay un espacio en blanco de diez líneas, mientras que en otros (ff. 11v, 33v, 53v, 98v, 108v, 119v, 128r), en este espacio, se señalan las fábulas principales del comienzo del siguiente[251]. En los márgenes del manuscrito se anotaron las alegorías de Giovanni del Virgilio hasta el mito de Atamante (f. 41r) en el cuarto libro, algunas parcialmente borradas (Ferretti, 2007, p. 17).

Presenta catorce letras capitales iluminadas, la primera con figuración (lám. 1) y las restantes con decoración vegetal (láms. 2, 3). La capital que abre el primer libro está además ceñida por un roleo naturalista con colores brillantes, entre los que predominan el rojo, azul, rosa y el dorado, y se acompaña de unas tachuelas doradas a su alrededor. El interior de la letra capital, de color azul, está compartimentado por nueve circunferencias en las que se representan estrellas y círculos dorados con una anotación al lado. Tiene una figura nimbada de perfil que se representa con una túnica dorada y un manto rojo, situada sobre un elemento circular y señalando con el dedo hacia las estrellas que están en la parte superior de la letra capital. Las otras trece iniciales se decoran con motivos vegetales en los mismos tonos que el roleo del primer folio. Este manuscrito tiene, además, una ilustración más en el margen de los primeros folios (f. 13v). Se trata de un diagrama (lám. 4) que presenta en su parte externa los términos "BOREAS, ZEPHYRVS, AVSTER, EVRVS" y en la parte interna "Inhabitabilis, circulus arcticus seu boreus / habitabilis et nostra circulus estivalis solsticii / torrida, circulus aequinoctionalis / circulus hiemalis solsticii / temperata, circulus antarcticust notius / frigida".

La miniatura del primer folio ha sido estudiada sobre todo desde el punto estilístico. Guernelli (2007, p. 33) compara su iluminación con la que contiene un manuscrito de las *Epistolae ad Lucilium* de Séneca y otros textos menores[252], fechado en el primer cuarto del siglo XV y en el que se encuentran unas letras capitales similares en su disposición y organización. Para el investigador italiano, (Guernelli, 2007, p. 33) el BUB 2278 también guarda cierta relación con la iluminación de la *Matricola della Società dei Cordovanierei* del Museo Civico Amedeo Lia de La Spezia. Estos estudios y análisis estilísticos han permitido proponer a Guernelli como cronología para este ejemplar de las *Metamorfosis* los años treinta del siglo XV, si bien la propia Biblioteca universitaria de Bolonia y el Grupo de Investigación *Nicolaus*

[250] Este manuscrito y el BUB 2350 han sido recientemente consultado en el marco de mi estancia de investigación para esta tesis doctoral en la Universidad de Bolonia. Por el momento, ninguno de los dos está digitalizado en ningún repositorio.
[251] La transcripción está por hacer, pero posiblemente estas anotaciones se correspondan con los *tituli* del Pseudo-Lactancio o las *mutationes* de Arnulfo de Orleans, como era habitual. Sobre esto ver "fama y transmisión de los clásicos en el *Trecento*", en concreto páginas 51 y 52.
[252] Cesena. Biblioteca Malatestiana, S. XXVI. 5.

Heinsius (HUM-261) lo fechan todavía a finales del XIV[253]. Es por esta horquilla cronológica a caballo entre los dos siglos, por la que hemos decidido incluirlo en nuestro corpus.

Este manuscrito se encontraba en la biblioteca del monasterio de San Salvatore de Bolonia al menos desde mediados del XVI. Fruto de cultura humanística del *Cinquecento*, tenemos un inventario recopilado por el canónigo boloñés Pellegrino Fabretti[254], que según Paola Degni (2015, p. 198) desempeñó un papel fundamental en la historia de la biblioteca monástica. Las adquisiciones de manuscritos y ediciones que realizó para la biblioteca fueron acompañadas de trabajos de catalogación, y a los ejemplares se les asignó un número de inventario, aún hoy visible en el margen inferior de la primera hoja de los libros con la siguiente anotación: "Iste liber est monasterii Sancti Salvatoris Bononie, signatus in inventario sub num(ero)...". Este manuscrito de las *Metamorfosis* conserva exactamente dicha frase en su primer folio (f. 1) con su número de inventario, que es 339.

Formó parte de los fondos de la Biblioteca Nacional de Francia (f. 1r) a raíz de la incautación las colecciones monásticas por los oficiales de Napoleón Bonaparte en 1796 con la aplicación de la ley napoleónica para la supresión de las órdenes religiosas. El Congreso de Viena de 1815 y la restauración de los Estados permitió que los manuscritos volvieran a sus bibliotecas monásticas, aunque este manuscrito de las *Metamorfosis* permaneció primero en la Regia Biblioteca Universitaria, hasta que en 1828 fue devuelto al monasterio de San Salvatore de Bolonia, donde su número de inventario era "S.S. 75", como figura en el tejuelo del lomo de su encuadernación. Se conservó de nuevo en el monasterio hasta 1866, cuando la supresión de las órdenes fue nuevamente decretada por el reino de Italia para formar parte del patrimonio cultural italiano[255].

4.2. BOLOGNA. BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI BOLOGNA, MS. BU 2350 (BUB 2350)

Este manuscrito tampoco ha merecido especial atención en las investigaciones sobre los manuscritos de las *Metamorfosis* o sobre miniatura italiana de manera general. Munari (1957, p. 16) lo recoge en su catálogo comentando que tiene miniaturas y glosas, y Pesavento (2013-2014, p. 38) y Venturini (2013-2014, p. 40) se limitan a reseñarlo en sus respectivos trabajos.

En cuanto a las características de su contenido, este ejemplar presenta rúbricas que aparecen transcritas en la caja de escritura y que marcan, junto a las letras azules y rojas de menor tamaño, el comienzo de cada fábula en cada uno de los libros. Las rúbricas a menudo dan noticia de las metamorfosis operadas en el episodio correspondiente[256]. El manuscrito presenta además a lo largo del poema glosas interlineales y marginales que destacan especialmente en el primer folio por su abundancia.

Este manuscrito tiene quince letras capitales iluminadas, aunque sólo la primera (f. 1r) presenta figuración. Esta primera letra capital (lám. 5) está rodeada por un denso roleo de color dorado, azul, rojo y rosa con tachuelas doradas a su alrededor, y se extiende en todo el margen izquierdo, superior e inferior. La cenefa incorpora cabezas antropomorfas o zoomorfas de

[253] Siguiendo a Munari, el Grupo de Investigación *Nicolaus Heinsius* (HUM-261) lo fechan en el siglo XIV con su correspondiente silga Bo.

[254] Dicho inventario de Pellegrino Fabretti se transmite por el manuscrito facticio conservado en la Biblioteca Apostólica del Vaticano: Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3958, ff. 245r-306r. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3958.

[255] Esta información fue proporcionada por Stefania Filippi, responsable de las colecciones manuscritas de la Biblioteca universitaria de Bolonia, y a la que estoy enormemente agradecida. El contacto con Stefania Filippi ha sido constante, fluido y con intercambios fructíferos y provechosos. Sobre la historia de la colección a la que pertenece el manuscrito ver: Bacchi y Miani, 1998.

[256] La transcripción está por hacer, igual que las anotaciones del BUB 2278, pero posiblemente también puedan corresponder con los *tituli* de Lactancio o de las *mutationes* de Arnulfo de Orleans. En el volumen XII del *Catalogus Translationum et Commentariorum* no se recoge este manuscrito: Dinkova-Bruun, 2022.

manera original en sus esquinas, y en el margen inferior ciñe dos cuadrifolios que aparecen recortados y que podrían estar destinados emblemas. La figura de la letra capital, nimbada y con un estandarte blanco y rojo, se representa de frente con una túnica rosa y un manto rojo, sobre una plataforma que tiene en su parte baja un elemento rojizo. Esta figura destaca por el tratamiento de sus volúmenes y el cuidado en los pliegues de su indumentaria. En la parte inferior de la inicial, debajo de la plataforma, se representa un montículo con un pequeño árbol y una porción de agua con peces. Fuera de la inicial pero pegado a ella, en la parte superior, un pequeño círculo acoge una representación parecida, con una porción de agua en la que también aparecen peces, con dos montículos a cada lado y un pequeño elemento rojo que sobresale en la parte superior. Las restantes letras capitales ofrecen decoración vegetal con las mismas tonalidades que el roleo del primer folio.

Encontramos parecidos con las iluminaciones del miniaturista boloñés Nicolò di Giacomo[257]. El roleo abigarrado y transformado en sus vértices en figuración recuerda a los que aparecen en sus últimas obras[258] (lám. 194) y la representación que se observa fuera de la inicial en el círculo es similar a la que se encuentra en el globo que sostiene Cristo en la iluminación de la obra *Quaestiones super libris Sententiarum* de Ugolino da Orvieto[259], y que Guernelli (2020, p. 204) fecha a mediados del *Trecento*. Es por todo ello por lo que creemos probable que se deba a al círculo del miniaturista Nicolò di Giacomo y que se pueda fechar en las últimas décadas del *Trecento*[260], ateniendo a su decoración y cuidado, y al detalle de su letra capital figurada.

En cuanto a los avatares de su historia, corrió la misma suerte que el manuscrito anterior, pues en el margen inferior de la primer folio es visible el *exlibris* y el número de inventario "338" asignado por el boloñés Pellegrino Fabretti en el siglo XVI. Fue incautado por Napoleón en 1796 y devuelto al monasterio de San Salvatore de Bolonia en 1828, donde su número de inventario en este caso fue "S.S. 76", como figura en el tejuelo del lomo de la encuadernación. Posteriormente se conservó en el monasterio hasta 1866, momento en el que produce la supresión de las órdenes y pasa a formar parte de la Biblioteca universitaria de Bolonia definitivamente.

4.3. CESENA. BIBLIOTECA MALATESTIANA, S. XXV. 6 (BMC SXXV6)

Las *Metamorfosis* conservadas en la Biblioteca Malatestiana[261] de Cesena forman parte del pequeño grupo de manuscritos del poema que ha sido más estudiado desde el punto de vista de la iluminación. Munari lo cataloga (1957, p. 8) y es Mattia quien en las últimas décadas del siglo pasado estudia sus miniaturas (1985, 1990-1991) de manera detenida, especialmente en su artículo (1990-1991). Ana Manfron (1998, pp. 237-238) proporciona una detallada información codicológica en el volumen que ella misma coordina y Medica (2003, p. 95; 2004, p. 55) atribuye en dos trabajos la iluminación al miniaturista boloñés Stefano degli Azzi. En la década pasada Lord (2011) y Flores D'Arcais (2012) prestaron atención a sus miniaturas en relación con otros manuscritos del poema, y un año después Pesavento (2013-2014, p. 38) y

[257] Sobre esto ver el apartado "miniaturistas" de esta tesis doctoral.

[258] Por ejemplo, los roleos de un registro boloñés fechado en la última década del *Trecento*: New York. The Morgan Library and Museum, MS. M. 1056.

[259] Para esta iluminación ver: Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 1094, f. 72r. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.1094.

[260] Este manuscrito se referencia en el Grupo de Investigación *Nicolaus Heinsius* (HUM-261) con la sigla Bo2 y se propone como marco cronológico de manera genérica el siglo XIV.

[261] Quisiera agradecer a la Biblioteca Malatestiana de Cesena su disposición. En especial al encargado de los fondos manuscritos, Alberto Bellavia, por sus explicaciones detalladas, su cordial atención y amabilidad, que ha facilitado este trabajo. El manuscrito se ha podido consultar de manera presencial para este trabajo en el marco de la estancia de investigación de la tesis doctoral.

Venturini (2013-2014, p. 39) también proporcionaron breves descripciones. Luis García Rivero (2016) y Coulson, Anderson y Levy (Dinkova-Bruun, 2022) aportan información de su contenido textual.

La organización del manuscrito tiene características particulares que merecen atención[262]. Está precedido de un índice, habitual en los códices escolares porque permitían localizar con rapidez los lugares que interesaban[263]. Se trata de un índice (ff. 1-1v) de las figuras mitológicas que reseña el folio en el que se encuentran y que lleva por título "Rubrice super Ovidii metamorphoseos". Por otra parte, a lo largo del poema son abundantes las rúbricas marginales, que introducen de manera regular las fábulas en cada uno de los libros, y que se refieren con frecuencia a las distintas transformaciones. Fue además un manuscrito profusamente glosado por distintas manos entre las últimas décadas del *Trecento* y el *Quattrocento*, tanto con glosas interlineales con anotaciones gramaticales como con glosas marginales (Manfron, 1998, p. 237). En algunos casos estas glosas marginales están precedidas por la especificación "allegoria", pero parecen ser independientes a los difundidos comentarios de Arnulfo de Orleans y de Giovanni del Virgilio. La persona que glosa el manuscrito parece estar especialmente interesada en aportar información sobre figuras retóricas concretas empleadas por el poeta, que detallen el trasfondo de las referencias a la mitología y aporten alegorías (Dinkova-Bruun, 2022, p. 347).

El aparato decorativo de este ejemplar comprende quince letras capitales figuradas enmarcadas en un rectángulo de pan de oro (láms. 7-21). La mayoría de las iniciales son de tono rosado sobre un fondo azul afiligranado en el que se sitúa una figura de medio cuerpo o tres cuartos con indumentaria a la moda *trecentesca*. En el caso de los libros 1, 7, 8 y 10 (ff. 2r, 59v, 70v, 92r; láms. 7, 13, 14, 16) la letra inicial se constituye mediante el propio campo rectangular dorado sobre el que aparece la figura. En esta galería de figuras femeninas (ff. 12r, 23r; láms. 8, 9) y masculinas se pueden identificar a doctores y académicos, a menudo en el acto de señalar al texto escrito (ff. 50v, 112r, 143v; láms. 12, 18, 21), con libros (ff. 2r, 41v, 101v; láms. 7, 11, 17), y representados con túnicas de colores vivos, rosas o rojas, y tocados ribeteados con piel. La primera letra capital (f. 2r), de un tamaño mayor, está ceñida por un sencillo roleo vegetal en el margen, en el que predominan los colores rosa, rojo y azul. La figura de esta inicial (lám. 7) está representada de frente con un libro abierto en sus manos.

Las iluminaciones del manuscrito ya fueron descritas a finales del siglo pasado por Mattia (1985; 1990-1991) como ejemplo de la decoración boloñesa, y precisada más tarde por Medica (2003, p. 95; 2004, p. 55) que atribuyó su iluminación a Stefano degli Azzi. El problema que se plantea en este caso es poder establecer una cronología aproximada para el manuscrito, aunque la mayoría de los autores concuerdan en que se debió iluminar en las últimas décadas del *Trecento*[264].

---

[262] La disposición del contenido es similar al del manuscrito BML 36.8, con un índice al comienzo, rúbricas a lo largo del códice que introducen las fábulas, y numerosas anotaciones. Otros manuscritos también tienen abundantes anotaciones: FMB 125, BLO CL7, BUB 2278.

[263] Sobre esto ver apartado "fama y transmisión de los clásicos en el *Trecento*".

[264] El catálogo elaborado por Munari (1957, p. 18) retrasa la cronología del manuscrito al siglo XIII, entre el *Duecento* y el *Trecento*. Mattia (1990-1991, p. 71) propone como horquilla amplia la segunda mitad del *Trecento*. Por su parte, Medica (2003, pp. 94-95) lo fecha en el último decenio del *Trecento* y sugiere que se ilumina posterior al manuscrito BMV LZ449, también atribuido a Stefano degli Azzi. Flores d'Arcais (2012, p. 138) sigue la hipótesis de Medica en cuanto a una cronología de finales del *Trecento*. En el Grupo de Investigación *Nicolaus Heinsius* (HUM-261) se recoge con la sigla Cs3 y se fecha entre 1381 y 1400. Las propuestas que enmarcan la confección de estas *Metamorfosis* en las últimas décadas del *Trecento* no se apartan demasiado de la cronología establecida para un manuscrito con la obra de Valerio Máximo y de Varrón custodiado en la Biblioteca de la Accademia dei Concordi (Rovigo), de factura muy similar, e iluminado por Stefano degli Azzi con retratos de doctores académicos (Toniolo, 2010, p. 28). Este códice de Valerio Máximo y de Varrón ha sido fechado entre 1376 y 1425 desde la propia Biblioteca que lo conserva (láms. 169-171).

Perteneció al médico personal de Domenico Malatesta (1418-11465), Giovanni di Marco da Rimini[265] (ca. 1400-1474). Giovanni di Marco estudia artes y medicina en Padua, universidad en la que se doctora hacia 1425 y ejerce la medicina entre Padua y Verona (Arrizabalaga 1999, 514), hasta que Domenico Malatesta lo llama a Cesena, en donde aparece como "medico condotto" a partir de 1433. La importante colección de manuscritos que reunió, tanto médicos como de autores clásicos, la legó en su totalidad a la recién creada biblioteca monástica Malatestiana. El otro poseedor conocido de este manuscrito es el famoso condotiero de Perugia Niccolò Piccinino, con un *exlibris* (lám. 6) en último folio del manuscrito del poema: "Nicolaus Piccininus de Perusio vicecomes".

4.4. COLOGNY. FONDATION MARTIN BODMER, COD. BODMER 125 (FMB 125)

Este manuscrito ha sido estudiado desde un punto de vista codicológico por Pellegrin (1982, pp. 257-262) y reseñado por Coulson (2000, p. 34) a principios de siglo. Trapp menciona la iluminación de este ejemplar en un estudio mucho más amplio (2003, p. 353) sin proporcionar un análisis detenido. Recientemente los estudios de Impronta (2019) y Alidori Battaglia (2020) sobre su miniatura han permitido precisar la cronología y procedencia del manuscrito.

El texto de *Metamorfosis* (ff. 1-195r) está seguido de un extracto de las *Tristes* de Ovidio (f. 195r), un extracto de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla (f. 195v), una lista de las metamorfosis del poema (ff. 196v, 197v-199r), y la *Vita* del poeta (f. 199r). Pellegrin (1982, p. 257) identifica la escritura con la *littera bononiensis*, una tipología que se impuso a mediados del *Duecento* en el entorno de la universidad de Bolonia[266]. Fue además consultado en numerosas ocasiones a juzgar por las cuantiosas glosas marginales e interlineales de varias manos contemporáneas al texto (Pellegrin, 1982, p. 257).

En cuanto a su iluminación, el primer folio del poema es el único que presenta una letra capital figurada (lám. 22). En ella se desarrolla un roleo sencillo de color rojo, azul y naranja que la ciñe, ocupando parte del margen con un ángel nimbado de perfil, y con alas rojas, en la parte baja. El personaje que acoge la inicial es una figura masculina de apariencia académica con túnica roja y tocado azul, sentada en una cátedra escribiendo. Las catorce letras capitales restantes del manuscrito se iluminan siguiendo las pautas generales que se encuentran en la decoración boloñesa con las líneas finamente trazadas en volutas que discurren juntas y con regularidad (láms. 23, 24), formando sencillos remolinos lobulados y crestados, y conocidas como filigrana o de *jeaux de plume* (Medica, 2005, p. 178). En la mayoría de las iniciales se combinan los colores rojo, azul y dorado.

Hasta fecha reciente, se consideraba el ejemplar iluminado del poema más temprano para este período de estudio, datado hacia 1320. El empleo de la *littera bononiensis*, sumado a la sencillez en la figuración que abre el primer libro del poema y al importante carácter ornamental

[265] En 1998 la Biblioteca termina la catalogación de los manuscritos legados por Giovanni de Marco. La institución celebra para conmemorarlo una exposición y publica en el mismo año un volumen coordinado por la bibliotecaria y conservadora de los fondos, Anna Manfron (1998). En esta publicación aparece la edición de los dos inventarios (Inventario A, fechado el 5 de marzo de 1474; Inventario B, fechado el 20 de julio de 1474) de manuscritos de Giovanni di Marco en el "Appendice I". El manuscrito de las *Metamorfosis* BMC SXXV6 aparece en los dos (Inv. A nº 70; Inv. B nº 86) Sobre los dos inventarios: Mafron, 1998, pp. 153-172.

[266] Los cambios drásticos que se suceden en la segunda mitad del *Duecento* fueron recogidos por Flores D'Arcais y posteriormente referenciados por Conti y Medica, entre otros. Estos autores advierten del doble papel que desarrollaron muchos notarios como copistas e iluminadores, y que está en parte en relación con el carácter ornamental que asume el trabajo de rúbrica durante este período. No obstante, esta generalización de funciones dentro del negocio del libro parece limitarse a lo largo del *Trecento*: Flores D'Arcais, 1979; Conti, 1981; Medica, 2005, p. 177.

en la mayoría de las letras capitales, han permitido tanto asociarlo al entorno boloñés (Trapp 2003, p. 353) como suponer una cronología temprana[267].

Sin embargo, recientemente, las investigadoras Andrea Improta (2019) y Laura Alidori Battaglia (2020) han llamado la atención sobre las similitudes que tiene la única iluminación figurada de este manuscrito con una producción muy concreta[268] de las dos últimas décadas del siglo, cercana a la dinastía angevina de Nápoles y al miniaturista Cristoforo Orimina (ca. 1335-1355)[269]. Estos códices (láms. 191, 192), datados en el último decenio del siglo y con los que las estudiosas comparan las *Metamorfosis*, presentan en su iluminación un friso similar que bordea la caja de texto con diversos ángeles de idéntica factura al que aparece en el primer folio del manuscrito de la colección Bodmer. Los rostros ovalados de las figuras, sus cuerpos redondeados y las sombras creadas por las líneas más oscuras son características comunes en todos ellos que Laura Alidori (2020) esgrime para situar su producción en la corte napolitana[270].

Habría además que sumar a los paralelos encontrados para la letra capital figurada del poema las restantes capitulares afiligranadas con abundante oro en sus marcos, y que también estaban muy extendidas en Nápoles con altos niveles de refinamiento (Improta, 2019) gracias al taller de Cristoforo Orimina a partir de la séptima década del siglo. Laura Alidori (2020) compara estas letras capitales afiligranadas que contienen las *Metamorfosis* con las que aparecen en tres manuscritos: el *Libro de Horas* de Juana de Anjou, el *Misal de Aviñón* y *Le Roman de Tristan*[271].

Fue adquirido por el coleccionista y destacado bibliófilo Martin Bodmer (1899-1971) en julio de 1948 a un librero de Lucerna (Suiza)[272]. Tiene, de hecho, una nota a lápiz manuscrita de Martin Bodmer en el folio de guarda que dice lo siguiente: “Ovidius Metamorphoseos / Norditalienisch. ca. 1320”.

---

[267] La Fundación Martin Bodmer, siguiendo los estudios de Pellegrin (1982) o Trapp (2003, p. 353), ha propuesto 1320 como cronología aproximada durante estas últimas décadas. En consecuencia, tanto por parte de los estudiosos como nuestras líneas de trabajo han considerado hasta la fecha este manuscrito como el primer ejemplo localizado del poema iluminado para el *Trecento* en Bolonia. El grupo de Investigación *Nicolaus Heinsius* (HUM-261) lo fecha de manera general en el siglo XIV y le adjudica la sigla Cc.

[268] Los manuscritos son: *Statuti dell’Ordine della Nave* (Philadelphia. Museum Library Rare Book Collection, ms. Codex 665), *Divinae Institutiones* de Lactancio de Tours (Tours. Bibliothèque municipale, ms. 258) y la vernacularización de la *Eneida* por Ciampolo di Meo degli Ugurgieri (Siena. Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. S.IV.11).

[269] Este miniaturista, registrado en las décadas centrales del *Trecento*, procede posiblemente de una familia de pintores y fue cabeza de un taller que trabajaba sobre todo en la corte napolitana. Perriccioli Saggese (2004, pp. 838-840) afirma que su formación debió de producirse en el seno de la cultura caballeresca predominante en Nápoles antes de la llegada de Giotto. La *Biblia Malines* comisionada por Roberto de Anjou en los años anteriores a la muerte del soberano, y conservada en la Biblioteca Universitaria de Lovanio tiene una firma del miniaturista.

[270] Durante el *Trecento*, la Nápoles angevina estuvo en el centro de las corrientes artísticas más actuales y fue escenario de importantes intercambios y relaciones entre intelectuales, artistas y mecenas. En particular, los círculos de la corte fueron protagonistas del mismo proceso de secularización que caracterizó a otros contextos culturales europeos en esta altura cronológica: Panofsky y Saxl, 2015, p. 92.

[271] En concreto con *Libro de Horas* de Juana de Anjou conservado en la Biblioteca Nacional de Austria (Wien. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1921), con el *Misal de Aviñón* (Avignon. Bibliothèque municipale, Ms. 138) y *Le Roman de Tristan* (Paris. Bibliothèque nationale de France, Fr. 757).

[272] El conservador adjunto de la Fundación Martin Bodmer, Charlie Godin, remite esta compra al inventario de las cartas de Bristol. En una tarjeta de cartón que conservan en el propio museo Martin Bodmer, y que es referencia para sus inventarios, se menciona la compra en Julio de 1948 a un librero de Lucerna llamado A. Falck. No hay más datos ni he podido encontrar información más precisa a este respecto. En cualquier caso, quisiera agradecer a Chardile Godin todas sus amables explicaciones sobre el funcionamiento de los fondos de la Fundación y que me haya remitido las referencias para los inventarios.

4.5. DRESDEN. SÄCHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK -STAATS- UND UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK DRESDEN, MSCR.DRESD.DC.105 (SLUB 105)

Este manuscrito[273] es una reciente incorporación a los manuscritos iluminados de las *Metamorfosis* para este período, de modo que no cuenta con ningún estudio previo de sus miniaturas, ni estilístico ni iconográfico. Se recoge en los catálogos de Franz Schnorr von Carolsfeld (1882, p. 311) y de Munari (1957, 20).

En relación con el contenido, tiene algunas anotaciones a lo largo de todo el poema, aunque en ocasiones cortadas debido al orillado (ff. 72v, 110v, 144v), y presenta muchas correcciones en el propio texto añadiendo incluso frases enteras (ff. 38r, 50r, 66r). El manuscrito carece de las habituales rúbricas que indican el comienzo de cada libro, pero una mano en el margen señala de cuál se trata, desde el segundo hasta el quinto con números romanos. El comienzo de los episodios o fábulas dentro de cada libro se marcan con iniciales afiligranadas rojas y azules.

Presenta iluminaciones con figuras femeninas y masculinas en todas las capitales, a excepción del cuarto libro (f. 38r) donde solo aparece el espacio que le estaba destinado a la inicial que falta (lám. 27). Las capitales son de tonos rosados y azules, y el fondo de las "I" (ff. 1r, 26v, 72v, 86r, 112v, 161r) tiene pan de oro, mientras que las restantes iniciales (ff. 13r, 50v, 61r, 100r, 124r, 136v, 146r, 174v) están enmarcadas en un rectángulo dorado sobre un fondo azul afiligranado o violeta. Las letras capitales "I" (ff. 1r, 26v, 72v, 86r, 112v, 161r; láms. 39, 26, 30, 31, 33, 37) se transforman en pequeñas arquitecturas con un arco lobulado para acoger a la figura, en algunos casos representada con más detalle (f. 26v; lám. 26) añadiendo una ventana y un tejadillo, o compartimentando la letra en dos partes con un pórtico (f. 1r; lám. 39). Las figuras se acompañan en ocasiones de distintos animales como perros o halcones (ff. 1r, 50v, 61r, 124r, 136v, 146r; láms. 28, 29, 34, 35, 36) y en otros casos se representan con instrumentos de cuerda (ff. 1r, 100r, 161r, 174v; láms. 39, 32, 37, 38). La mayoría tienen una guirnalda de flores en la cabeza (ff. 13r, 50v, 61r, 72v, 112v, 124r, 136v, 161r, 174v). Las figuras femeninas (ff. 13r, 26v, 50v, 61r, 72v, 86r, 146r, 174v) aparecen representadas con túnicas sencillas, predominando los colores rojos y rosas, y las figuras masculinas (ff. 1r, 100r, 112v, 124r, 136v), cuando se representan de cuerpo entero, aparecen con un traje corto.

El primer folio (f. 1r; lám. 39) se distingue además por su roleo estilizado con algunas flores y tachuelas doradas que se extiende por todo el margen interno hasta alcanzar parte del margen externo donde se representan un pájaro junto a una mosca. Los colores predominantes en esta cenefa son el rojo, verde, azul, rosa y rojo. En el margen inferior, y sobre la propia cenefa, se sitúan dos figuras pequeñas desnudas caracterizadas únicamente con una guirlanda de flores igual que los personajes de las letras capitales, mientras que, justo en borde, se representa la cabeza de una figura negra.

Un estudio estilístico e iconográfico de estas peculiares iluminaciones que acompañan al texto latino está por hacer. La representación arquitectónica de las letras capitales "I" es muy similar a la capital "I" que abre el códice de las *Epistolae ad Lucilium* de Séneca (lám. 195) conservado en la Biblioteca nacional francesa y escrito en Pavía por Johanes de Alcmaria y Johannes Theotonicus, en 1389[274]. Estas letras "arquitectónicas" también guardan parecido con la iluminación del manuscrito de la *Historia plantarum*[275] (lám. 196), posiblemente comisionado, según Marco Rossi (1999, p. 100), por Gian Galeazzo I Visconti (1351-1402).

[273] La Biblioteca Estatal y Universitaria de Dresde, a la que estamos profundamente agradecidas, ha facilitado en todo momento esta investigación. En especial, nuestra total gratitud y agradecimiento al Dr. Thomas Haffner, encargado de la sección "manuscritos, libros impresos antiguos y estudios regionales".

[274] Este manuscrito (Paris. Bibliothèque nationale de France, Latin 8544, f. 3r) aparece recogido en los inventarios que se conocen de la Biblioteca visconteo sforzesca y ha sido descrito recientemente por Avril y Gousset (2005, p. 56) como lombardo en su tercer tomo dedicado a los manuscritos iluminados de origen italiano de la Biblioteca nacional francesa.

[275] Roma. Biblioteca Casanatense, ms. 459, f. 21r.

Estas referencias parecen apuntar a la última mitad del *Trecento*[276] lombardo[277]. Las iniciales "arquitectónicas" y la representación cuidada de los animales, en especial en el roleo del primer folio, podrían relacionar esta iluminación con la miniatura lombarda, y por tanto un nexo con la familia Visconti o con su círculo podría ser posible (Romano, 2013, p. 215). En este sentido, si este manuscrito se pudiese relacionar con este panorama, quizás el águila y los leones que aparecen en la parte baja del pórtico que conforma la primera letra capital en el primer folio (lám. 39) se deban entenderse no sólo dentro del programa iconográfico sino en este marco visconteo, puesto que, como analiza Serena Romano (2013), eran dos animales muy recurrentes en sus representaciones o insignias, especialmente el águila. Por el momento, no obstante, es necesario recalcar que no hay suficiente documentación sobre su miniaturista, de la producción o del posible comitente.

Finalmente, la encuadernación del manuscrito tiene el escudo de armas del príncipe elector de Sajonia August von Sachsen (1526-1586) de la casa Wettin y las iniciales de su sucesor, el elector Christian I (1560-1586), CHZSC: C[hristian] H[erzog] Z[u] S[achsen] C[hurfürst]. Asimismo, tiene escrita la fecha de 1591 relacionada con el encuadernador de la corte, Caspar Meuser (1550-1593), que se hizo cargo de los sellos y planchas con el escudo augusteo de su predecesor y maestro Jakob Krause, fallecido hacia 1586 (Carolsfeld, 1882, p. 321). Es posible que en la encuadernación moderna de Caspar Meuser decidieran remplazar por folios cártaceos las guardas originales en las que quizás pudiera haber algún *exlibris* de poseedores anteriores. Nada sabemos acerca de cómo pudo terminar este manuscrito en la colección de libros de la familia Wettin.

4.6. Dresden. Sächsische Landesbibliothek -Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr.Dresd.Dc.144 (SLUB 144)

Este manuscrito[278] conservado en la Biblioteca Estatal y Universitaria de Dresde es también una reciente incorporación a los manuscritos iluminados de las *Metamorfosis* para este período. Ha sido una aportación de esta tesis doctoral para el estudio de los códices del poema, de modo que no cuenta tampoco con ningún estudio exhaustivo previo sobre sus quince miniaturas[279].

---

[276] Por cuestiones relacionadas con los metadatos, en su repositorio digital la Biblioteca Estatal y Universitaria de Dresde tiene reseñado como fecha exacta 1350, aunque en realidad esta cronología es su equivalente para todo el siglo. Es decir, la propia Biblioteca contempla todo el siglo de manera genérica siguiendo el catálogo de manuscritos editado por Franz Schnorr von Carolsfeld (1882, p. 311), en el que además aparece recogido como "manuscrito italiano". Por su parte, el Grupo de Investigación *Nicolaus Heinsius* (HUM-261), que le otorga la signatura Dr3, lo fechan también de manera genérica en el siglo XIV, siguiendo a Franco Munari.

[277] La Biblioteca Estatal y Universitaria de Dresde conserva otros manuscritos ovidianos procedentes de la familia Visconti. En su estudio sobre las bibliotecas de los Visconti y de los Sforza, Pellegrin (1955, p. 360) recoge un manuscrito (SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Dc.147) que contiene las *Tristes*, las *Epistolae Ex Ponto* y *Consolatio ad Liviam*, con las armas de los Visconti, y otro (SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Dc.142) de las *Heroidas*. Los dos fueron comprados en Venecia en 1747 por el director de la Biblioteca Real de Dresde, Johann Christian Götze. Pellegrin afirma que los dos manuscritos pudieron haber pertenecido a uno de los hijos o descendientes de Bernabò Visconti (ca. 1321-1385), refugiados en la región del Véneto después de la muerte de su padre, prisionero en 1385 por su primo Gian Galeazzo Visconti (1351-1402).

[278] Quisiera reiterar mi agradecimiento a Thomas Haffner, encargado de la sección "manuscritos, libros impresos antiguos y estudios regionales". Su inestimable ayuda ha sido fundamental para recabar información sobre la colección de la familia Werthern así como datos codicológicos específicos del manuscrito. Me ha facilitado además dos trabajos propios, uno de ellos publicado y de interés para esta tesis doctoral: Haffner, 2001. El segundo no ha sido publicado. Fue escrito en 2000 y lleva por título "Die illuminierten italienischen Inkunabeln und Handschriften aus dem Besitz des Dietrich von Werthern und seiner Söhne im Bestand der Sächsischen Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden".

[279] Estas *Metamorfosis* se presentaron por primera vez en el Webinar "in memoria di Maria Grazia Ciardi Dupre dal Poggetto, Storia dellaa miniatura: lovori in corso" organizado el 16 y 17 de septiembre de 2021 por *Socità Internazionale di Storia della Miniatura (SISM)*. El título de mi comunicación fue "Sacred and profane. Double Reading in the illuminations of a 14th century manuscript of the *Metamorphoses* (SLUB, Mscr.Dresd.Dc.144)". En 2023, parte del programa iconográfico desarrollado en las iluminaciones fue objeto de un análisis más detenido en el marco del seminario "Text and Context Seminar: The Fortuna of Ovid", organizado por *Center for Epigraphical and Paleographical Studies (The Ohio State University)* y celebrado el 27

Está recogido en el catálogo de manuscritos editado por Schnorr von Carolsfeld (1882, p. 322) y posteriormente por Munari (1957, p. 20), que afirma que se trata de un manuscrito del poema desaparecido tras la II Guerra Mundial. Thomas Haffner (2000, p. 374), encargado de la sección de manuscritos en la Biblioteca universitaria de Dresde, lo menciona en su estudio sobre la colección de la familia Werthern, y Guernelli[280] (2007a, p. 14) atribuye su iluminación al miniaturista boloñés Stefano degli Azzi. En una publicación de la autora de esta tesis doctoral (Otero Moreira, 2021, p. 333) se proporcionan las identificaciones para sus miniaturas de temática mitológica.

El manuscrito no presenta letras afiligranadas que estructuren el contenido de cada libro en las distintas fábulas y tan sólo cuenta con rúbricas en los dos primeros para señalar el final y comienzo. Sí tiene glosas interlineales y glosas marginales, aunque no son tan numerosas como en otros códices del poema. En las anotaciones marginales no detectamos ninguna transcripción de los comentarios de las *Metamorfosis* que circulaban en este período. En el verso del último folio (f. 149v) presenta varias anotaciones en letra humanística de difícil lectura, y el margen inferior se puede distinguir dos veces el nombre latino *ovidius* junto a distintos números arábigos. Haffner[281] sugiere que esta larga anotación puede tratarse quizás de una nota de compra del propio códice.

En este manuscrito todas las letras capitales están acompañadas de un roleo que se extiende y ocupa todo el margen lateral y parte del superior e inferior (lám. 40). La cenefa se ilumina con los colores rojo, azul, rosa y verde, con tachuelas doradas. En el caso del primer libro, se extiende alrededor de la caja de texto y encierra a siete figuras de medio cuerpo en medallones, dos femeninas y cinco masculinas. El tercero en el margen izquierdo carece de la figura, pero esta carencia permite observar la forma de un escudo, que sugiere una posible rectificación en la elección de las imágenes para abrir el poema.

Las capitales son de tonos rosados salvo para la grafía "I" que no aparece porque su forma alarga funciona como un marco para la imagen (ff. 1r, 22v, 58r, 69r, 90r, 128v; láms. 40, 42, 46, 47, 49, 53). Las restantes iniciales (ff. 10v, 30v, 40v 49r, 80r, 99r, 109r, 116v, 139v) están enmarcadas en un rectángulo dorado sobre un fondo azul afiligranado. En la mayoría de los casos se iluminan con una figura o una pareja, con una importante gestualidad. Las referencias ambientales son escasas y la composición resulta bastante sintética. Los colores predominantes para la caracterización de las figuras son el rosa, rojo, azul o verde.

Estas iluminaciones, la mayoría de temática mitológica, fueron identificadas por la autora de esta tesis doctoral (Otero Moreira, 2021, p. 333) y por orden son[282]: 1. La imagen del autor (f. 1r; lám. 40), 2. La casa de Sol (f. 10v; lám. 41), 3. La fundación de Tebas (f. 22v; lám. 42), 4. Una figura académica (f. 30v; lám. 43), 5. Una figura académica (f. 40v; lám. 44), 6. Palas y Aracne (f. 49r; lám. 45), 7. Meda y Jasón (f. 58r; lám. 46), 8. Minos y Escila (f. 69r; lám. 47), 9. Hércules y Aqueloo (f. 80r; lám. 48), 10. Orfeo y los animales (f. 90r; lám. 49), 11. La muerte de Orfeo (f. 99r; lám. 50), 12. El sacrificio de Ifigenia (f. 109r; lám 51), 13. El juicio de las armas (f. 116v; lám. 52), 14. Circe y Ulises (f. 128v; lám. 53), 15. Numa (f. 139v; lám. 54).

Por lo que se refiere a su cronología los estudios proponen una horquilla amplia[283] por la escasez de datos y de un análisis estilístico detenido. Haffner (2000, p. 374) precisa una datación entorno a 1340 sobre la base de la indumentaria femenina, pero tras ser incorporado a la

de octubre de 2023, dentro de una comunicación titulada "For lectures and court: an unknown illuminated *Metamorphoses* manuscript of the fourteenth century".

[280] Quisiera agradecer a Daniele Guernelli esta precisión, su ayuda prestada y que haya compartido conmigo sus trabajos.

[281] Este dato lo proporciona en la página 19 de su trabajo no publicado. Sobre este estudio, más información en la nota anterior.

[282] Sobre la discusión iconográfica de la iluminación ver más adelante capítulo "cinco modos de iluminar las *Metamorfosis*".

[283] En el Grupo de Investigación *Nicolaus Heinsius* (HUM-261) se referencia con la sigla Dr4 y se encuadra en el siglo XIV de manera genérica.

producción de Stefano degli Azzi, el marco cronológico propuesto por Haffner se podría retrasar, porque los inicios del miniaturista se pueden rastrear a 1354[284].

Forma parte de la que por entonces era la Biblioteca Electoral de Dresde desde que se adquirió en 1589 a través de la colección ligada a la familia Werthern[285]. Este manuscrito del poema latino podría ser el que figura en el grupo temático de "Poetica" (ff. 182r-203r) del inventario[286] de la librería de la familia Werthern, recopilado en diciembre de 1588 en el castillo de Beichlingen (Turingia).

4.7. DRESDEN. SÄCHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK -STAATS- UND UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK DRESDEN, MSCR.DRESD.DC.145 (SLUB 145)

Este tercer manuscrito conservado en la Biblioteca Estatal y Universitaria de Dresde es otra nueva incorporación al corpus de códices iluminados de las *Metamorfosis*, que es fruto de la investigación de esta tesis doctoral, de modo que tampoco cuenta con ningún análisis previo. Está catalogado en Schnorr von Carolsfeld (1882, p. 322) y por Munari (1957, p. 20), que lo considera perdido durante la II Guerra Mundial.

En cuanto a la composición del manuscrito, es sencilla y tan sólo presenta rúbricas para indicar el final y comienzo de cada uno de los libros, sin apenas ningún comentario o anotación en sus márgenes.

Presenta iluminación en sus quince letras capitales rosadas, enmarcadas en un recuadro dorado sobre un fondo azul afiligranado, con cenefas en sus bordes. La capital del íncipit es la única que ofrece figuración (lám. 55). Esta letra capital ocupa más de la mitad de la caja de texto y se decora con roleos estilizados en los que predominan los colores verde, rosa y azul y que se extienden por los márgenes del folio y se transforman en cabezas de pájaro, de dragón, o en la cara de una figura humana, tanto en las partes finales de las hojas como en la propia letra inicial. En el margen inferior, la cenefa bordea un escudo abocetado e incompleto con rayas transversales en su mitad inferior, seguramente testimonio de una producción de taller que seguía las orientaciones del gusto y las necesidades del mercado disponiendo de los textos más buscados ya hechos y listos para satisfacer al cliente. La letra capital acoge a un personaje escribiendo en una cátedra con una túnica azul y un tocado rosa.

El roleo con las inserciones de cabezas animales, pero sobre todo la evidente amplitud de la imagen, la concisión expresionista y los ritmos lineales quebrados que lo caracterizan, evocan ese bizantinismo descrito Mariana Canova (2005, p. 173) que está presente en las miniaturas

---

[284] Sobre esto ver apartado "miniaturistas", en concreto página 97.

[285] El núcleo de la biblioteca de la familia Werthern conservado en la Biblioteca Estatal y Universitaria de Dresde lo constituye la extensa compilación del jurista Dietrich von Werthern (1468-1536) que fue ampliada por sus hijos Wolfgang von Werthern (1519-1583), Philipp von Werthern (1525-1588) y Anton von Werthern (1528-1579). La mayoría de los ejemplares fueron adquiridos durante las estancia de estudio en Italia que realizaron los miembros de la familia. Sobre los antiguos propietarios reconocibles en algunos manuscritos de la colección, Haffner (2001, p. 375) reseña al jurista Giasone dal Maino (1435-1519), profesor en Pavía y Padua (SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Dc 133), así como un miembro de la familia Ricci de Cuneo en Piamonte (SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Dc 108), o un Nicolò Foscari y un Francesco Trevisano (SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Dc 145), todos ellos nombres que apuntan al área del Véneto. En la Biblioteca Estatal y Universitaria de Dresde se conservan 137 incunables en 102 volúmenes, y al menos 17 manuscritos procedentes de los fondos de Werthern. Para información más detallada sobre este fondo: Haffner, 2001.

[286] El inventario (Dresden. SLUB Dresden. Bibl. Arch. I Bb 189, f. 186r) de 1588 lo componen 581 páginas manuscritas estructurado en once grupos temáticos según el formato, autor, título, lugar de impresión, año de publicación, tipo de encuadernación y precio. Los manuscritos se reconocen mediante la referencia al pergamino como material de escritura. Haffner proporciona información sobre dicho inventario en la nota 4 de su trabajo no publicado. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/593759/61.

venecianas de la primera mitad del *Trecento*, e incluso en la primera década de la segunda mitad del siglo[287].

Este manuscrito tiene en el primer folio de guarda un *exlibris* que menciona a Nicolò Foscari. La anotación pudo haber sido escrita por la misma mano que menciona a otros dos nombres una línea debajo y su transcripción es la que sigue (lám. 56): "Questo libro si e de mi Nicolo Foschari / Fra[n]ciscus trivisanus antoniis filius / Pecunie obediunt omnia". Por la línea de parentesco, los otros dos nombres podrían hacer referencia a los cambistas Francesco Trevisan (m. 1446) y Antonio Trevisan, de origen veneciano, activos en Padua en el *Quattrocento*, identificados por Edoardo Demo (2004, p. 344) como familiares cercanos uno del otro.

Del mismo modo que el manuscrito anterior, también figura en el grupo temático de "Poetica" (f. 183r) del inventario de la librería de la familia Werthern[288], recopilado en diciembre de 1588 en el castillo de Beichlingen (Turingia).

4.8. El Escorial. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, g-III-7 (RBME gIII7)

Estas *Metamorfosis* tampoco han recibido atención en los estudios sobre la iluminación del poema. Es una incorporación de esta tesis doctoral[289]. En el pasado siglo se reseña en tres catálogos de manuscritos de El Escorial y de las colecciones españolas (cm.8) y en Munari (1957, p. 21), que informa que está miniado y que probablemente proceda de Italia.

Es un manuscrito facticio compuesto por dos volúmenes de dos manos *trecentescas* distintas. El primer volumen es el que contiene las *Metamorfosis* (ff. 1-177v) con glosas marginales en los tres primeros libros y un añadido posterior del siglo XV con fragmentos de Marcial (*Ep.*IV.47.1-2; XII.42-1-6; III.93.24-25) en los últimos folios (ff. 177v-178). No presenta rúbricas, pero sí letras iniciales doradas más pequeñas enmarcadas en recuadros azules y que marcan el comienzo de las distintas fábulas en cada uno de los libros. El poema latino está encuadernado con un segundo ejemplar que contiene las alegorías de Giovanni del Virgilio a las *Metamorfosis* de Ovidio (ff. 179-207) y que perteneció al veneciano Marco Dandolo[290] (1458-1535).

El manuscrito está iluminado en sus quince letras capitales, la primera figurada (lám. 57) y las restantes catorce con filigranas en azul o en rojo. La inicial del primer libro se ciñe por un roleo poco refinado en el que predomina el color verde, con algunos tonos violáceos y las tachuelas doradas intercaladas. La letra de color azul aparece sobre un fondo dorado y se entrelazada en su parte superior con un dragón, de color verde. La figura masculina de medio cuerpo y en perfil de tres cuartos que acoge el recuadro dorado se abraza a la letra y no presenta ningún atributo. La indumentaria tiene unas mangas holgadas de color verde y un tipo de jubón violeta que podría corresponderse quizás con una huca, una prenda corta abierta en los costados

[287] En el Grupo de Investigación *Nicolaus Heinsius* (HUM-261) se le asigna la sigla Dr5 y lo fechan en el siglo XIV, del mismo modo que Munari (1957, p. 20). El investigador italiano además lo describe como italiano.
[288] Sobre este inventario ver nota 286.
[289] Este manuscrito, junto con el RBME TII7, ha sido consultado en el marco de mis investigaciones para esta tesis doctoral. Por el momento, ninguno de los dos está digitalizado en ningún repositorio. Quisiera aprovechar esta ocasión para agradecer la amabilidad del personal técnico de esta biblioteca que me ha facilitado en todo momento mi trabajo, en especial a la bibliotecaria María de la Paz Fernández Rodríguez y Jaime Sepulcre Samper.
[290] La pertenencia a Marco Dandolo está atestiguada por el *exlibris* al final del volumen (f. 179) identificado y transcrito por la propia Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial. La biblioteca de su hijo Matteo Dandolo (1498-1570) se nutrió en gran medida de los manuscritos de la colección familiar. Matteo Dandolo en su testamento legó dicha biblioteca al hospital de San Juan y San Pablo, pero en 1573 el embajador de Felipe II en Venecia, Diego Guzmán de Silva, adquirió esos ejemplares para la Biblioteca que el rey de España estaba formando en el monasterio de El Escorial. Es posible que el ejemplar de las *Metamorfosis* ya estuviera en posesión de la familia Dandolo y de este modo hubiera entrado a formar parte de la colección Real junto con las alegorías de Giovanni del Virgilio: Martínez Manzano, 2014.

y de longitud variable, que según François Boucher (1967, p. 197) aparece en los comienzos del siglo XV como manto encima de la armadura, pasando rápidamente a formar parte del traje civil[291].

Las características estilísticas de su iluminación no han sido analizadas. Munari (1957, p. 21) afirma que se trata posiblemente de un códice italiano y la datación por el momento es de una horquilla amplia[292].

En el folio de guarda (f. I) tiene dos *exlibris* de difícil lectura, el primero parcialmente tachado (lám. 58). La Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial propone la siguiente transcripción: para el primero se sugiere "Angheluus de [¿irharus?] 1454 di [e] xxviij Januarij", mientras para el segundo se propone la lectura "Liber est [¿Angelis F. barthi?] de sasoferato de porto gruario dotor Cuis Uden[ensis]. Ano 1503". Coulson (1996, p. 444) transcribe estos dos *exlibris* con ligeras diferencias: "Angheluus de [] 1545 in die XXVIII Januari" y "Siberius de sasoferrato de porto gruario dotor Civis Videns. Anno 1503"[293]. Los tachones o borrones dificultan enormemente su correcta lectura, pero creemos necesario mencionar nuestras reticencias en las fechas propuestas para la transcripción del primer *exlibris*, pues a nuestro juicio la grafía del segundo y último número no parecen similares, en ningún caso (1454 o 1545). Por esta razón nos parece razonable sugerir la siguiente transcripción: "Angheluus de rh... [ilegible] 1451 (?) in die XXVIII Januarii / Liberiis (?) [borrado] de sasoferrato de porto gruario dotor Civis Udinjn. Anno 1503".

Por otra parte, de la segunda propuesta de la Real Biblioteca de El Escorial se puede desprender no obstante una sugerencia de interés para la posible identificación de las personas referenciadas en dicha anotación. Para el segundo caso, la Biblioteca proponía "Liber est [¿Angelis F. barthi?] de sasoferato". Es posible que la referencia "barthi" se pueda corresponder con "bartholi" o "bartholo" y por tanto la anotación pueda quizás hacer referencia a Bartolo de Sosaferrato (1313-1357), que fue precisamente *doctor civis*. Este importante jurista enseñó, entre otros, a Baldo de Ubaldis (1327-1400) y sus hermanos Angelus y Petrus. En consecuencia, podría tratarse quizás no de un *exlibris* sino de una anotación sobre sus anteriores posesores, escrita por otra mano en Údine (Friul-Venecia Julia) en 1503, tal vez de la propia familia Dandolo.

4.9. El Escorial. Real Biblioteca del Monasterio de el Escorial, T-II-7 (RBME TII7)

En los estudios sobre la iluminación de las *Metamorfosis* tampoco se contempla este manuscrito del poema, de manera que el análisis de sus miniaturas también está por hacer. Se recoge en dos catálogos de manuscritos de las colecciones españolas (cm.9) y en Munari (1957, p. 22), que también menciona sus miniaturas.

Este manuscrito contiene en los últimos folios (ff. 175v-176v) un índice de las fábulas para cada uno de los libros. En ocasiones coinciden con los *tituli* de las *Narrationes fabularum* de Lactancio, como por ejemplo en el caso del índice para el libro 14 (f. 176v). Presenta letras iniciales afiligranadas que ayudan visualmente a organizar el contenido marcando las distintas fábulas, y tiene rúbricas dentro de la caja de escritura para indicar el éxplicit y el íncipit de cada libro. En los márgenes del códice hay numerosas glosas hasta el libro 10 (f. 106), en la mayoría

[291] Maria Giuseppina Muzzarelli (2008, p. 365) también recoge esta indumentaria para el siglo XV en su glosario, con el nombre italiano de "giornea".

[292] La Real Biblioteca del Monasterio del Escorial también propone en sus fichas documentales una cronología amplia (1300-1400) para este manuscrito, abarcando todo el *Trecento* sin mayores especificaciones. Del mismo modo, siguiendo a Munari, el Grupo de *Investigación Nicolaus Heinsius* (HUM-261) lo fecha en el siglo XIV con la sigla Es2.

[293] En la entrada de su catálogo para este manuscrito Munari (1957, p. 21) propone la siguiente lectura: "Angheluus de [] 1454 in die XXVIII ianuarii Siberus [] de Sasoferrato de porto gruario dotor civis vides. Ano 1503".

de los casos de difícil comprensión e identificación porque el manuscrito está orillado, aunque hemos podido identificar al menos un fragmento de la *Expositio* de Giovanni del Virgilio (Met.1.7) en los primeros folios (f. 7r).

La iluminación se concentra en las quince letras capitales, la primera figurada y las catorce restantes, de decoración vegetal, confinadas dentro de un campo cuadrangular del que se desarrolla un follaje con los colores rojo, azul, rosa y verde. La iluminación del primer libro (lám. 59) tiene una cenefa más desarrollada que ciñe la letra capital en el margen del folio, de los mismos colores y con una cabeza de dragón en la parte baja enroscada y mordiendo la propia cenefa. La grafía de la "I" de color rosa está enmarcada por un rectángulo, mitad dorado y mitad azul. La figura masculina de la inicial se representa de cuerpo entero con una indumentaria de apariencia doctoral: un manto verde forrado de piel, un birrete rojo también bordeado de piel, y con un libro cerrado en la mano al que señala con la otra. El miniaturista caracteriza al personaje de manera muy particular, con rostro cuadrado y cejas y labios destacados con tinta gruesa, resaltando la fisonomía de sus rasgos mediante el uso del rojo. Finalmente, en el margen del verso del primer folio se ilustra un diagrama (lám. 60) que tiene escrito[294]: frigida, habitabilus, torridissima, habitubilus, frigida.

Sobre el marco cronológico y geográfico, la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial se limita a reseñar sencillamente como período el *Trecento* italiano[295], pero recapitulando las características formales anteriormente mencionadas de la única figura que ofrece el manuscrito, su iluminación se podría acercar quizás a la producción del Maestro de la Cronicha de Raffain Caresini descrita recientemente por Silvia Fumian (2012, p. 181) en relación con un manuscrito facticio de la Biblioteca Nazioanle Marciana[296] cuya parte más antigua, de finales del *Trecento*, contiene el *Epítome* de Tito Livio (ff. 1r-28v) ilustrado con una inicial figurada similar, y atribuida a este miniaturista veneciano[297].

Procede de la colección de Diego Hurtado de Mendoza (ca. 1504-1575), tal y como consta en el *exlibris* del primer folio (f. 1r) en el que se puede leer "D. Diº de M", firma habitual del humanística granadino.

4.10. FIRENZE. BIBLIOTECA MEDICEA LAURENZIANA, PLUTEI 36.8 (BML 36.8)

Estas *Metamorfosis*[298] han sido estudiadas codicológica e iconográficamente desde fechas tempranas. Fausto Ghisalberti (1933, p. 8) las menciona en relación con las alegorías de Giovanni del Virgilio que tiene en sus márgenes y Munari (1957, p. 29) lo recoge en su catálogo mencionando que está iluminado. Lord (1969, pp. 181-182) hace una primera identificación de sus miniaturas con temática mitológica sobre la que posteriormente vuelve Mattia (1985, pp.

[294] Este diagrama en el margen del primer libro del poema también aparece en otros dos manuscritos recogidos en esta tesis doctoral: el BML 36.8 y el BUB 2278.

[295] Munari (1957, p. 22) fecha el manuscrito de manera genérica en el *Trecento*, del mismo modo que el Grupo de Investigación *Nicolaus Heinsius* (HUM-261), que le adjudica la sigla Es3.

[296] Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. Z. 367.

[297] Fumian (2012) proporciona otras comparaciones estilísticas con dos obras del miniaturista de la última década del *Trecento* que pueden resultar interesantes. Por una parte, con el anciano barbudo en la inicial que introduce el códice que contiene la traducción de Valerio Maximo, de la Biblioteca comunal de Treviso (Treviso. Biblioteche comunali di Treviso, ms 510, f. 1r) y fechado en 1391, pero, sobre todo, con las iniciales figuradas del *Epítome de las Historias Filípicas* de Pompeyo Trogo conservado en la Biblioteca del Seminario Episcopal de Padua (Padova. Biblioteca Antica del Seminario Vescovile di Padova, Cod. 14), comisionado por el patricio veneciano Francesco Barbarigo (1368-1448) y fechado en 1395. Sería también quizás interesante la comparación con un manuscrito (London. British Library, Egerton MS 1865) conservado en la British Library de la *Genealogia deorum* de Giovanni Boccaccio, fechado en 1388 y de la mano de este maestro, que también se ilumina con figuras académicas en sus letras capitales.

[298] Recientemente, este manuscrito ha sido consultado en el marco de mis investigaciones para esta tesis doctoral. Un agradecimiento especial debo a la propia Biblioteca Medicea Laurenziana y su anterior directora, Silvia Scipioni (2022-2023), que me permitió de manera excepcional su consulta y me ha facilitado las imágenes en excelente calidad para su estudio.

376-377). Pomaro (2006) proporciona un análisis exhaustivo codicológico y en la última década de este siglo Lord (2011) menciona sus iluminaciones en un estudio más amplio sobre las miniaturas del texto. Pesavento (2013-2014) y Venturini (2013-2014) analizan algunas de sus imágenes de manera concreta y proporcionan las identificaciones de todas ellas. La autora de esta tesis doctoral (Otero Moreira, 2021) también presta atención a sus miniaturas e identificaciones de los temas. Coulson, Anderson y Levy (Dinkova-Bruun, 2022, p. 334) lo recogen en el *Catalogus Translationum et Commentariorum*.

Es un manuscrito parcialmente palimpsesto en el que se han podido identificar al menos dos documentos de dos registros (Pomaro, 2006, p. 288) que han contribuido a acotar su marco cronológico: uno de los documentos, localizable en los márgenes de los primeros folios (f. I-II) del códice, tiene fragmentos de una gabela fechable en la segunda mitad del siglo en los que son legibles el topónimo de Arezzo y varias indicaciones de día y mes, aunque no de año; el otro (f. 111r), posiblemente más antiguo, se refiere a escrituras del ayuntamiento de Arezzo, con algunas fechas (1339) visibles.

Por otra parte, el ejemplar resulta de interés en la disposición de su contenido textual. Está precedido por un índice incompleto [f. III], titulado "Notabilia presentis libri Ovidii". Para señalar las principales fábulas en cada uno de los libros, se acompaña en los márgenes hasta el penúltimo libro de rúbricas que en algunas ocasiones se corresponden con las *mutationes* de Arnulfo de Orleans o los *tituli* del Pseudo-Lactancio (cm.10). Posee además una ingente cantidad de anotaciones en los márgenes, entre ellas algunos fragmentos de las alegorías de Giovanni del Virgilio precedidas siempre por la especificación "allegoria" y escritas según Pomaro (2006, p. 288) por la misma mano que el texto latino.

Es uno de los códices de este corpus con temática mitológica, junto con los manuscritos BMV LZ449 y SLUB 144. Tiene un total de quince letras capitales figuradas (láms. 61-75) y dos diagramas (lám. 76) a tinta roja en los primeros folios. El primero (f. 1v) tiene escrito "inabitabilis, temperata, calidissima, temperata, frigidissima" y el segundo (f. 2r) "Meridies/ Auster, Occidens / Çefirus, Septentrio/ Boreas, Oriens / Eeurus".

En el borde de las quince capitales, de color rosado y con filigranas blancas, se desarrolla un sencillo follaje verde o rojo. En algunos casos están enmarcadas por un recuadro rosado (ff. 54r, 132v, 146r) o verde (ff. 107r, 156v, 187r) y en otros sencillamente carece de él (ff. 14r, 41r, 55v). Es una iluminación con un importante carácter ornamental, en la que en algunas ocasiones se seleccionan personajes mitológicos con características monstruosas y formas serpenteantes que se ajustan a la inicial (láms. 61, 63, 68). Exceptuando la letra capital del penúltimo libro (f. 156v; lám. 74), el resto tienen sólo una figura sencilla caracterizada normalmente con los atributos que la distingue y una indumentaria que es de color rojo, verde, violeta o naranja. Las casi ausencia de referencias ambientales es destacable.

Las identificaciones[299] de sus temas fueron propuestas recientemente por autora de esta tesis doctoral (Otero Moreira, 2021, p. 333) siguiendo los estudios de Lord (1969) y Mattia (1985), y son las siguientes: 1. Figura trepando por la inicial (f. 1r; lám. 61), 2. Faetón (f. 14r; lám. 62), 3. Serpiente contra la que lucha Cadmo (f. 28v; lám. 63), 4. Alcítoe (f. 41r; lám. 64), 5. Perseo y Medusa (f. 54r; lám. 65), 6. Palas (f. 65v; lám. 66), 7. Fraile franciscano (f. 77v; lám. 67), 8. Híbrido dragón femenino (f. 92r; lám. 68), 9. Hércules (f. 107r; lám. 69), 10. Himeneo (f. 120v; lám 70), 11. Orfeo (f. 132v; lám. 71), 12. El prodigio de Áulide (f. 146r; lám. 72), 13. Guerrero armado (f. 156v; lám. 73), 14. Circe y Escila[300] (f. 172v; lám. 74), 15. Numa coronado (f. 187r; lám. 75).

USC

[299] Sobre la discusión iconográfica de la iluminación ver más adelante apartado "cinco modos de iluminar las *Metamorfosis*".
[300] Esta identificación se corrige en el apartado "cinco modos de iluminar las *Metamorfosis*".

La cronología para este manuscrito no es precisa y ha sido enormemente discutida[301]. Sin embargo, los folios palimpsestos han contribuido a acotar su marco cronológico para fijarlo a partir de las últimas décadas de *Trecento*. La procedencia del manuscrito también ha sido discutida. Lord (2011, p. 278), basándose en una propuesta de la investigadora María Grazia Ciardi Duré dal Poggetto, adscribía el aparato decorativo a la órbita veneciana, una adscripción a la que posteriormente se suma[302] Venturini (2013-2014, p. 50). Por su parte Pomaro (2006, p. 287) afirma que el copista probablemente fue también responsable de las iluminaciones, que repiten modelos de iluminación del *Ducecento* de innegable origen septentrional[303].

Estas *Metamorfosis* proceden de la colección de los Medici[304]. Cesarini Martinelli y Daneloni (1994, p. 334) identificaron anotaciones de la mano de Angelo Poliziano[305] (1454-1494), uno de los humanistas italianos del *Quattrocento* que posiblemente tenía a su disposición este manuscrito cuando residía con Lorenzo de Medici (1449-1492) para ocuparse de la biblioteca del mecenas. Pomaro (2006, p. 288) señala que la hipótesis sobre el uso de Angelo Poliziano podría concordar con una posible procedencia de Arezzo, teniendo en cuenta que esta zona de la Toscana era un gran área de importantes maestros y, por tanto, también de manuscritos. Es más, en la colección medicea se conserva al menos otro códice de las *Metamorfosis*[306], sin iluminaciones, pero que Pomaro (2006, p. 283) fecha a principios del siguiente siglo e inserta también en el panorama notarial culto de Arezzo. Estas *Metamorfosis* y las que nos ocupan, las relaciona en su estudio con Francesco Piendibeni (1353-1433), alumno de Pietro da Moglio y amigo de Francesco da Fiano, canciller de la Comuna de Perugia, escritor en la curia papal, arcipreste de Montepulciano y, de 1414 a 1433, obispo de Arezzo.

Hay una anotación más de interés en este manuscrito, que se encuentra en el vuelto del segundo folio de guarda (f. IIv). Munari (1957, p. 29) la transcribe de la siguiente manera: "Contuli NH V. IX". Esta referencia (Contuli NH), que pertenece al escolástico Nikolaas Heinsius (1620-1681) y responsable de una edición del texto de Ovidio, es la nota de colación que deja constancia de su consulta por parte del estudioso (Pomaro, 2006, p. 288).

---

[301] En la bibliográfica este manuscrito presenta fechas que van desde finales del siglo XIII hasta principios del XV, pasando por un siglo XIV. La investigadora Pomaro (2006) señala este error de apreciación, que se arrastra desde hace más de medio siglo, con una útil recopilación bibliográfica final. Por otra parte, siguiendo los estudios de catalogación de Munari, el Grupo de Investigación *Nicolaus Heinsius* (HUM-261) lo fechan en el siglo XIV con su correspondiente silga, Lr14.

[302] Lord (2011, p. 279) reconoce en la indumentaria más ajustada o en las túnicas cortas de algunas figuras una característica propia del atuendo de finales del *Trecento* y Venturini (2013-2014, p. 50) señala que las figuras recuerdan a la pintura monumental del panorama veneciano y en particular a la manera de representar los personajes de Pisanello (1395-1455), por la forma alargada y cortés.

[303] Pomaro recoge otro manuscrito iluminado de las *Metamorfosis* (Firenze. Biblioteca Medicea Lauranziana, Conv. Soppr. 340) con alegorías de Giovanni del Virgilio añadidas en sus márgenes. Este manuscrito, que procede del monasterio de Vallombrosa, se iluminó en sus márgenes hasta el cuarto libro, y según Pomaro (2006, p. 289), a principios del siglo XV. El Grupo de Investigación *Nicolaus Heinsius* (HUM-261) lo fecha, sin embargo, en el siglo XIV (Lr18). Este manuscrito no se ha podido consultar ni tampoco se ha tenido acceso a sus imágenes, por no estar todavía digitalizado.

[304] En la edición que realizó Ida Giovanna Rao (2012, p. 37) del inventario de los manuscritos latinos de la biblioteca de los Medici (Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 7134) compilado por Fabio Vigili hacia 1510 aparece recogido este manuscrito en la entrada 334 junto con otros quince ejemplares del poema latino y que abarcan del Plut. 36.3 al 36.18. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.7134.Este códice mantiene además la encuadernación medicea completa con las cubiertas rígidas de madera recubiertas con cuero granate, y abullonada en los cuatro lados y en el centro. Tiene las correas de cuero intactas que cierran el manuscrito enganchadas con unos cerrajes metálicos en la tapa trasera. Estos cerrajes y los bullones de las tapas presentan el escudo coronado de la familia Medici con seis círculos: Pomaro, 2006, p. 288.

[305] Estas anotaciones de Angelo Poliziano aparecen en los primeros folios (ff. 2r-v, 3v, 4r-v, 5r-v, 6r) del primer libro del poema y constituyen una prueba del cuidado que dedicó el humanista al texto de las *Metamorfosis*. Es probable que todas estas anotaciones las realizase durante su estancia en la casa de Lorenzo de Medici, si bien Cesarini Martinelli y Daneloni (1994, pp. 334-335) puntualizan que no se puede identificar con certeza este manuscrito con ninguno de los códices del poema que sí sabemos que pertenecieron a la biblioteca privada de la familia. Por otra parte, se reconocen además a lo largo del manuscrito anotaciones de al menos dos manos *quattrocentescas* que atestiguan una lectura continuada del texto.

[306] Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 36.6.

4.11. MADRID. BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, MSS/10058 (BNE 10058)

En los estudios sobre la iluminación de las *Metamorfosis* no se menciona este manuscrito del poema y un análisis de sus miniaturas está por hacer. El ejemplar aparece en cuatro catálogos de manuscritos de las colecciones españolas del pasado siglo (cm.11), en Munari (1957, p. 41) y en el *Incipitarium Ovidianum* de Coulson (2000, p. 107).

Es el único códice iluminado de las *Metamorfosis* del *Trecento* realizado en papel. En algunos folios se puede observar una filigrana de una corneta con un aro (ff. 13, 27, 39, 61, 117) Se trata de una de las marcas de agua más abundantes (Briquet, 1907, p. 418) a partir de los últimos siglos de la Edad Media, especialmente en el sur de Francia e Italia. En este caso, la tipología de corneta que más se ajusta podría ser la que se emplea en 1333 en Génova y en 1334 en Paris (Briquet, 1907, no. 7642).

En cuanto a la disposición del contenido resulta también un manuscrito peculiar. Presenta las letras iniciales de cada una de las líneas del texto en mayúscula y amarillo, no tiene calderones, ni letras iniciales afiligranadas, ni tampoco rúbricas. Hay un espacio vacío al final de cada libro. Presenta numerosas anotaciones en sus márgenes, sobre todo en los primeros libros, y en algunos casos son bastante largas (f. 24v).

Se ilumina en sus quince letras capitales, la primera figurada (lám. 77) y las restantes con decoración fundamentalmente vegetal (láms. 78, 79). La mayoría de las iniciales son de tono violáceo, se sitúan sobre un fondo azul y se enmarcan con un tono amarillo. La primera letra capital (f. 1r) presenta directamente el fondo azul y es la única que acoge una figura masculina, representada con un traje corto marrón y unas calzas verdes, un zurrón, y apoyada en un bastón, dirigiendo su mirada hacia arriba En los márgenes de esta capital se extiende una cenefa con un dragón verde, motivos florales de gran tamaño y una pequeña figura en la parte superior. La cenefa tiene los colores desgastados, aunque se aprecian los tonos verdes, azules y rosáceos. Se extiende hasta el margen inferior del folio en donde se ilumina un recuadro rojo con un escudo dentado azul y dorado en su interior, sostenido por tres figuras pequeñas con filacterias.

El resto de las letras capitales se iluminan con decoración vegetal voluminosa de destacable variedad y naturalismo. En el segundo libro (f. 13r; lám. 78) la capital también acoge un dragón y una pequeña figura formando parte de la cenefa que se extiende en el borde. Parecen estar miniadas fuera de su sitio original ya que siempre se sitúan desplazadas en el margen, fuera de la caja del texto. En ocasiones tienen escrito a su lado el libro correspondiente (f. 72r, 84r, 96r), en el folio 117 incluso rubricado.

Este manuscrito también es singular por otra cuestión: se trata del único códice iluminado de las *Metamorfosis* del que tenemos no sólo una referencia cronológica precisa (1393) sino también noticia de su copista, "Johannes Quiriti Bronicti de Frenio" (Domínguez Bordona, 1983, p. 295). En el vuelto del folio 173 (lám. 80) se recoge que fue escrito en 1393[307] con la siguiente anotación, transcrita parcialmente[308] por Rubio Fernández (1984, pp. 362-363):

> Iste liber est scriptus per me Johannes de Quiriti Bronicti de Freno. Inceptus eius de mense octobris anni M.CCC.LXXXXIII. Et expletus de mense februarii anni M.CCC.LXXXXIIII.

[307] El Grupo de Investigación *Nicolaus Heinsius* (HUM-261) le asigna la sigla Mt4. Coulson (2000, p. 107) relaciona este manuscrito con otro códice de las *Metamorfosis* más tardío de principios del siguiente siglo, iluminado en sus márgenes y conservado en la Biblioteca Vaticana Apostólica: Vaticano. Biblioteca Vaticana Apostolica, Vat. lat. 2780. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.2780.

[308] Domínguez Bordona sólo referencia el nombre del copista y no el colofón y Lisardo Rubio Fernández proporciona una transcripción de la primera parte del colofón que, no obstante, es susceptible de ser revisada.

En la última línea del colofón, que no ha sido transcrita, se observa una posible transposición de elementos. Para las últimas palabras se puede proponer la siguiente hipótesis de lectura: "Magister Nerio del Monte Sancto". El copista señalado por Domínguez Bordona (1983, p. 295) posiblemente sea "Clericus Bronectus da Fermo", activo entre 1368 y 1400, y registrado al menos en dos documentos más[309] que lo sitúan en la provincia de Fermo. Parece especialmente interesante constatar la presencia de escritores o copistas en esta región de las Marcas a lo largo del *Trecento*, pues el primer manuscrito de la *Divina comedia* que conservamos íntegro, conocido como manuscrito landino[310], presenta una nota final del copista Antonio da Fermo, quien lo copió en 1336 en Génova para el podestá de Pavía, Beccario de Beccaria. Recordemos que este ejemplar presenta filigranas empleadas en 1333 en Génova.

Este manuscrito, custodiado en la Biblioteca Nacional de España desde 1870 proviene de la Catedral de Toledo (Castilla-La Mancha), a la que había sido donado por el cardenal de ascendencia española Francisco Javier Zelada y Rodríguez (1717-1801), bibliotecario y secretario del Vaticano[311]. La referencia al cardenal aparece en el folio de guarda (f. I) y se corresponde con la signatura (Cajon 102. Num.7 / Zelada) que le dio al llegar a Toledo el prior del convento de los Agustinos Lorenzo Frías (Pérez Martín, 2010, p. 571), encargado de confeccionar un inventario de la biblioteca capitular a finales de 1800.

4.12. MADRID. BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, MSS/13406 (BNE 13406)

Estas *Metamorfosis* tampoco han recibido atención en los estudios sobre la iluminación del poema. Es una incorporación de esta tesis doctoral. En el pasado siglo se recoge el manuscrito en los catálogos generales sobre manuscritos en las colecciones españolas (cm.12). Lo reseñan Munari (1957, p. 41), Coulson (2000, p. 64) y recientemente el *Catalogus Translationum et Commentariorum* (Dinkova-Bruun, 2022, p. 511).

Es uno de los veintinueve manuscritos (Dinkova-Bruun, 2022, p. 511) que trasmite el resumen versificado de las *Metamorfosis* conocido como *Summa Memorialis Ovdii Metamorphoseon*, compuesto probablemente a mediados del siglo XIII por Orico de Capriana con el propósito de facilitar la comprensión del poema a los estudiantes[312]. Esta pequeña síntesis se encuentra en los primeros folios coon letras afiligranadas en rojo y azul (ff. 1r-3v).

El manuscrito, parcialmente palimpsesto, plantea un problema importante: está mutilado en la mayoría de los folios (lám. 84) que dan comienzo a cada uno de los libros[313],

[309] En italiano aparece como "Chierico Bronectus da Firmo". Esta información fue amablemente proporcionada por Michele Tagliabracci, funcionario especialista de bienes y actividad cultural en la Biblioteca comunal Federiciana de Fano. Michele Tagliabracci me facilitó dos documentos en los que se recoge el nombre del copista. El primero de 1368, conservado en Arhiv Hrvatska Akademija: Zagreb. Arhiv Hrvatska Akademija, U 432. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://archives.hungaricana.hu/en/charters/view/59950/?pg=0&bbox=-188%2C-2932%2C4017%2C87. El otro recogido por Giuseppe Colucci: Colucci, 1791, p. 104.

[310] Este manuscrito (Piacenza. Biblioteca comunale, Cod. 607) se conserva en la Biblioteca comunale Passerini-Landi de Piacenza. El texto está distribuido en dos columnas y no hay ilustraciones, aunque sí espacio para ellas al comienzo de cada una de las tres partes en las que se divide la obra. Recuperado el 10 de febrero de 2024 de *Dante online*: https://www.danteonline.it/italiano/codici_frames/codici.asp?idcod=607

[311] No existen apenas publicaciones que se ocupen del conjunto de la biblioteca de Francisco Javier Zelada, pero sí algunos artículos que se refieren a ella, como el de Inmaculada Pérez Martín (2010). Isidoro Castañeda Tordera y Alfredo Rodríguez González, del Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo, me proporcionaron información y referencias. Isidoro Castañeda me precisó que de la colección de Francisco Javier Zelada llegaron a Toledo hasta cinco manuscritos de las *Metamorfosis*. Por otra parte, Alfredo Rodríguez traslada la sospecha de que algunos manuscritos puedan proceder de la biblioteca de los jesuitas en Roma, mientras que otros pudieron formar parte de la biblioteca del obispo Mario Maffei de Volterra (1463-1537).

[312] Sobre esto ver "fama y transmisión de los clásicos en el *Trecento*", en concreto páginas 51 y 52

[313] La ausencia de prácticamente todas sus iluminaciones no es sin embargo un hecho excepcional, sino un fenómeno constatado en la Europa Moderna para comerciar con preciosas miniaturas recortadas. Entre las primeras pruebas de este fenómeno se encuentra el *Miniaturenkabinett*, o sala de miniaturas, creada por los Habsburgo para exponer miniaturas recortadas persas originalmente en el Palacio de Belvedere y trasladado posteriormente a Schönbrunn en 1766 por María Teresa de Austria. Esta

concretamente sus letras capitales (ff. 22v bis, 31r, 40r, 56v bis, 65v bis, 86v bis, 95r, 105v, 112v bis). Por añadidura, falta el folio entero de los dos primeros libros y del sexto, y en los folios 12 y 48 hay un salto en el contenido del texto y los reclamos no coinciden con la palabra que debería iniciar el siguiente cuaderno. En el comienzo de cada uno de los quince libros parece que se mencionan las transformaciones, un contenido quizás extraído de los *tituli* de Lactancio. Este añadido está marcado con una sencilla inicial dorada sobre fondo azul con filigrana blanca (ff. 22r bis, 30v, 40r, 56r bis, 77r, 86v bis, 94v bis, 10r, 112r bis, 124v, 135v). Estas pequeñas iniciales (lám. 84) están mutiladas en el comienzo de los libros primero (ff. entre 3 y 4), segundo (ff. entre el 4 y el 22r bis) el sexto (ff. entre 48 y 49) y séptimo (f. 65v bis).

Por fortuna el programa iconográfico del manuscrito no está completamente mutilado y conserva tres letras capitales iluminadas de las quince que debería haber tenido, en los libros 9 (f. 77r; lám. 81), 14 (f. 125r; lám. 82) y 15 (f. 136v). Las capitales son de color rosa, y en el caso del libro noveno y último se sitúan sobre un fondo azul con filigranas blancas y se enmarcan en dorado, mientras en letra del penúltimo libro el fondo está compartimentado en dos mitades, de color azul y dorado. Las tres capitales tienen un roleo vegetal refinado con una decoración florar estilizada con tonos rosas, azules, verdes, rojos y dorados. La capital del libro 9 acoge una figura femenina de perfil y medio cuerpo, coronada con laurel y con una túnica verde. Sostiene además un perro entre sus brazos.

Se trata de un manuscrito de procedencia y cronología imprecisa[314]. Munari (1957, p. 41) pone en relación la iluminación que conserva el códice con el arte boloñés, aunque las similitudes con algunos ejemplos del Cristoforo Cortese (ca. 1390-1445) son muy notables[315] (lám. 193). Este miniaturista (Susy Marcon, 2005, p. 178) gozaba de estima en el medio aristocrático veneciano hasta el punto de que se le confía la iluminación de la *Promissione* del dogo Francesco Foscari. Este manuscrito también ofrece en sus iniciales un roleo muy similar al de las *Metamorfosis*, y la organización y disposición del contenido en los primeros folios con las iniciales afiligranadas del manuscrito ducal también es semejante al resumen versificado de Orico de Capriana[316].

En otro orden de cosas, este manuscrito está ligado al erudito coleccionista aragonés Gaspar de Galcerán de Castro Pinós, I conde de Guimerá, (1584-1638), que reunió una nutrida biblioteca. Esta relación se puede hacer gracias al exlibris de los primeros folios (f. 3v), y que dice lo siguiente[317]:

> Este libro fue hallado en la cámara alta de los papeles de la casa de Frescano que ya era del Vizconde D. Felipe Galcerán de Castro, mi padre, y ahora de presente es de D. Gaspar Galcerán, Conde de Guimerá..., fecha esta memoria en St. Antolín a 29 de enero de 1607. El Conde de Guimerá.
> [firma y rúbrica]

práctica de recorte se puede atestiguar también en este período en Inglaterra, Francia, y más tarde en Italia, y pronto inundaron el mercado con lo que se denomina *cuttings*: Guernelli, 2015, p. 278.

[314] Este manuscrito se referencia en el Grupo de Investigación *Nicolaus Heinsius* (HUM-261) con la sigla Mt5 y se propone como marco cronológico de manera genérica el siglo XIV siguiendo a Munari (1957, p. 41). Es posible que una lectura atenta de los folios palimpsestos proporcione algunos datos que contribuyan a acotar el área de producción y quizás también su cronología.

[315] New York. Metropolitan Museum of Art. Robert Lehman Collection, 19775.1.2468.

[316] La calidad discontinua de su producción hace difícil ofrecer una identificación definitiva con la mano del miniaturista veneciano, a veces caracterizada por la finura de ejecución y en otras por una representación más rápida y sencilla. En este caso, Marcon (2005, pp. 176-180) recoge en una entrada del *Dizionario biografico dei miniatori italiani: secoli IX-XVI* información concreta sobre este miniaturista con referencias a sus obras.

[317] Esta transcripción fue proporcionada por la Biblioteca Nacional de España.

Tras la muerte sin descendencia del conde de Guimerá, una parte de su biblioteca pasa al convento de San Agustín de Zaragoza y otra a la Casa de Híjar, herederos de la casa de Guimará. Es finalmente a través de la casa Híjar como se adquiere en 1735 para la Biblioteca Nacional de España[318] parte de esta colección de manuscritos (Andrés, 1988). Sin embargo, llama la atención que en el inventario que tiene la Biblioteca Nacional de España, escrito por el director Blas Antonio Nasarre en 1735[319] y transcrito por Gregorio de Andrés (1988), no figura ningún manuscrito de las *Metamorfosis* entre los sesenta y siete que se catalogan. Por tanto, es probable que o bien hubiera un descuido en la escritura del inventario o bien se encontrase en parte de la colección que perteneció al convento de San Agustín de Zaragoza[320], destruido casi por completo durante el Segundo Sitio de Zaragoza producido 1808 como consecuencia del ataque de tropas francesas durante la Guerra de la Independencia Española.

4.13. Oxford. Bodleian Library, Canon. Class. Lat. 7 (BLO CL7)

Este manuscrito del poema[321] no es muy conocido en los estudios sobre la iluminación de las *Metamorfosis*. En relación con sus datos codicológicos y contenido textual aparece en Munari (1957, p. 47), en el *Incipitarium Ovidianum* Coulson (2000, p. 38) y recientemente el *Catalogus Translationum et Commentariorum* (Dinkova-Bruun, 2022, 446). En el pasado siglo Päch y Alexander (1970, p. 14) describen y estudian las características del manuscrito, incluida su iluminación, y Pesavento (2013-2014, p. 38) y Venturini (2013-2014, pp. 40-41) lo mencionan en sus respectivos trabajos.

Presenta a lo largo del texto latino tanto glosas interlineales que tratan cuestiones léxicas o gramaticales, como glosas marginales que resumen el poema. Las glosas marginales de los primeros libros (ff. 12v-83r) aparecen en parte como rúbricas y contienen las *Narrationes fabularum* del Pseudo-Lactancio[322], pero a partir del tercer libro (f. 19v) son más frecuentes con una interpretación alegórica[323]. Ferretti identifica una mano *trecentesca* que glosa el texto con alegorías similares a las de Giovanni di Virgilio y los *Argumenta* del gramático cremonés Folchino de Borfoni[324].

En cuanto a su iluminación, se desarrolla en sus quince letras capitales, aunque sólo la primera es una inicial figurada (lám. 85). Las catorce restantes se decoran con motivos vegetales sobre fondo dorado[325]. La letra capital que abre el primer libro (f. 1r) está acompañada en todo

[318] La Biblioteca Nacional de España conserva un manuscrito de la *Divina comedia* de Dante (Madrid. Biblioteca Nacional de España, VITR/23/1) procedente de la herencia de la Casa Híjar, y que del mismo modo que el manuscrito de las *Metamorfosis* tiene una nota autógrafa del Conde de Guimerá en donde asegura que la halló en la cámara alta de su palacio de Frescano, que había pertenecido a su abuelo Guillén Ramón de So Castro-Pinós (ca. 1495-1552), y lo firma en Frescano el 16 de mayo de 1621: Andrés, 1988, p. 51. Recuperado el 10 de febrero de 2024: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000012790.

[319] Madrid. Biblioteca Nacional de España, A, L. 133 [olim MSS.18841].

[320] El Archivo Histórico Provincial de Zaragoza conserva un extracto del testamento de Gaspar Galcerán de Pinós (AHPZ. CDH, P/1-2-74) que han consultado desde el propio archivo. No aparece ninguna mención a su biblioteca ni cualquier obra de arte que poseyera o dejara en herencia.

[321] Es necesario reseñar que este manuscrito se encuentra sólo parcialmente digitalizado (f. 1r) en el repositorio digital de la propia Biblioteca. En este caso, Mattew Holford, responsable de la colección de manuscritos medievales en la Biblioteca Bodleiana y principal responsable del catálogo en línea "Medieval Manuscripts in Oxford Libraries. Summary", nos ha facilitado amablemente el primer y el último folio (f. 182v) del códice para comprobar las anotaciones. También nos ha remitido un documento con la ficha actualizada del catálogo (no. 18588) correspondiente a este ejemplar de las *Metamorfosis*. Quiera aprovechar la ocasión para agradecer la buena disposición de la Biblioteca Bodleiana y en especial la amable atención prestada por Mattew Holford. Este manuscrito no se ha podido consultar.

[322] El manuscrito BML 36.8 también presenta las *Narrationes fabularum* de Lactancio como rúbricas.

[323] Esta información se referencia en la ficha del catálogo (no. 18588) de la Biblioteca Bodleiana facilitaba por Mattew Holford.

[324] En concreto Ferretti (2007, p. 28) menciona la similitud entre la glosa alegórica de los gigantes que aparece en los primeros folios de este manuscrito (f. 3r) con los *Argumenta* de las *Metamorfosis* atribuidos a Folchino dei Borfoni en otro códice de la Bodleiana (Oxford. Bodleiana Library, Add. C. 137, f. 202v).

[325] Esta información se referencia en la ficha del catálogo (no. 18588) de la Biblioteca Bodleiana facilitaba por Mattew Holford.

el margen interno, y parte del superior e inferior, por una sencilla cenefa roja, azul, rosada y verde, con pequeñas tachuelas dorados. En el interior de la letra se representa una figura masculina nimbada de perfil con túnica blanca y manto rojo, de pie, sosteniendo un estandarte blanco y rojo. Está sobre cuatro figuras de soldados que duermen en primer plano.

Pächt y Alexander (1970, p. 136) relacionan este manuscrito con el entorno de la escuela de Nicolò di Giacomo, de modo que podría tratarse de un manuscrito boloñés y su cronología se podría situar en la segunda mitad del *Trecento*[326]. Sobre esta base pueden hacerse dos apreciaciones en relación con otros códices boloñeses producidos en las últimas décadas. En primer lugar, la disposición del primer folio del poema, con un sencillo roleo que enmarca casi todo el cuadro de texto y con la letra capital de considerable tamaño, recuerda a algunas de las últimas miniaturas de la mano de Stefano degli Azzi, como por ejemplo la Virgen con el niño del Collettario[327] fechado alrededor de 1400, aunque esto no quiere decir que estas *Metamorfosis* se deban atribuir necesariamente al miniaturista boloñés. En segundo lugar, la Biblioteca municipal de Aviñón conserva un *Misal*[328] comisionado por el Papa Urbano V e iluminado alrededor de 1370 por Nicolò di Giacomo, que tiene, como se apunta en el último capítulo de esta tesis doctoral, una inicial muy similar (lám. 200) en su composición a la capital del poema.

Finalmente, en el verso del último folio (f. 182v; lám. 86) hay numerosos trazos de pluma y referencias que incluyen la fecha "19 aprille 1463", además de un posible *exlibris* borrado justo debajo. En el margen superior se puede distinguir la abreviatura "AB", posiblemente de "Artium Baccalaureus". De la misma manera, en el margen inferior del primer folio tiene escrito "IV.3" y una palabra ilegible, tal vez una firma. Fue comprado por la Bodleian Library en 1817, y se documenta que estuvo en posesión del jesuita Matteo Luigi Canonici (1727-1805) y de Giuseppe Canonici (m. 1807)[329].

4.14. VENEZIA. BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA, LAT. Z. 449A (1634) (BMV LZ449)

El manuscrito de las *Metamorfosis* conservado en la Biblioteca Marciana de Venecia[330] es uno de los códices iluminados del poema más estudiado desde el punto de vista de la ilustración, probablemente porque constituye uno de los escasos ejemplos de los últimos siglos de la Edad Media de un manuscrito con preciosas y elaboradas iluminaciones de tema mitológico. Munari lo reseña en su catálogo (1957, p. 40), pero el estudio de sus miniaturas ha despertado interés desde fechas tempranas. Lord (1969, pp. 182-184) es la primera en proporcionar identificaciones de los temas mitológicos, seguida de Mattia (1985 pp. 387-380) y Flores D'Arcais (2012). Los trabajos de Pesavento (2013-2014), Venturini (2013-2014) y Simeoni (2017) se han centrado en algunas miniaturas concretas para analizar su iconografía. También se han estudiado sus iluminaciones desde un punto de vista estilístico, con los estudios de Gibbs

[326] Munari (1957, p. 47) propone como cronología aproximada finales del *Trecento* y lo describe como probablemente italiano. En el Grupo de Investigación *Nicolaus Heinsius* (HUM-261), siguiendo a Munari, lo fecha a finales del siglo XIV con su correspondiente silga O10.

[327] Bologna. Museo Civico Medievale di Bologna, ms. 638, f. 15r.

[328] Avignon. Bibliothèque municipale, 0136, f. 157v.

[329] La biblioteca de Matteo Luigi Canonici era famosa entre sus contemporáneos y una parte importante la conforman los manuscritos que adquiere hacia 1780 de la biblioteca de Giacomo Soranzo (1686-1761) que incluía numerosos manuscritos de Bernardo Trevisan (1652-1720). Las colecciones de Matteo Luigi Canonici pasaron a su hermano Giuseppe Canonici y, a su muerte en 1807 a sus sobrinos Giovanni Perissinotti y Girolamo Cardina, que se las repartieron. La colección de manuscritos le correspondió al primero, y la Bodleian compró una gran parte en la mayor adquisición jamás realizada por la Biblioteca. Recuperado el 22 de enero de 2024 de: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/collections/canonici/.

[330] Gracias a la amabilidad de la Biblioteca Marciana de Venecia he podido realizar la consulta de este manuscrito, y por ello quisiera agradecerle no sólo la buena disposición y las facilidades, sino sobre todo la atención y ayuda prestadas a lo largo de mis investigaciones. En especial, quisiera hacer extensivos mis agradecimientos a Elisabetta Lugato del Departamento *Manoscritti e rari*.

(1984, p. 640), Mattia (1990-1991) y de Medica (2003, p. 94; 2004, p. 55). La autora de esta tesis doctoral (Otero Moreira, 2023) ha profundizado recientemente en el análisis iconográfico con algunas propuestas concretas para determinadas iluminaciones.

Es el manuscrito más grande o de mayor tamaño de las *Metamorfosis* iluminadas del *Trecento* y tiene una cuidada disposición de la página con letras afiligranadas e iniciales de menor tamaño, rojas y azules, que organizan visualmente el contenido textual. Llama la atención el primer folio (f. 1r), que es de una mano diferente al resto del manuscrito.

Por lo que se refiere a su iluminación, presenta tres tipologías distintas, con quince letras capitales historiadas, dos iluminaciones en el margen (ff. 10v, 80v; láms. 88, 96), y una pequeña letra inicial (f. 1r; lám. 103), también historiada, haciendo un total de dieciocho imágenes. Las capitales se acompañan de un pequeño roleo vegetal con los colores rojo, azul, rosa y verde y las tachuelas doradas. En el primer libro la cenefa se extiende por los márgenes y rodea a la caja de texto, aunque en la parte inferior del folio está interrumpida por un cuadrifolio azul con un considerable tachón.

Las letras capitales son de tono rosado sobre un fondo azul afiligranado y enmarcado en un recuadro dorado. En el caso de los libros 1, 3, 7, 8, 10 y 14 (ff. 1r, 21v, 58v, 69v, 90v, 130r; láms. 103, 89, 93, 94, 97, 101) la letra inicial se constituye mediante el propio campo rectangular que acoge la escena. Las composición de estas iluminaciones resulta muy interesante porque mediante la disposición de figuras u objetos el miniaturista crea la sensación de profundidad y permite articular el espacio en el pequeño y limitado campo de la inicial. Lo hace disponiendo a las figuras en algunas ocasiones al borde de la letra (ff. 1r, 90v, 100r; láms. 103, 97, 98) o formando pequeños grupos de personajes amontonados (ff. 41r, 69v, 140v; láms. 91, 94, 102). La gama cromática es la habitual, con los colores rosa, rojo, azul y verde.

La selección de los episodios para iluminar las letras capitulares se corresponde en la mayoría de las ocasiones con las primeras fábulas de cada uno de los quince libros, y evidencian un notable grado de asimilación de la narración mitológica con gran cantidad de detalles, motivos ovidianos y referencias al texto que hacen suponer una posible existencia de un programa iconográfico estructurado por parte del comitente o el asesor. Los temas[331] que presentan las letras capitales con la última propuesta de autora de esta tesis doctoral (Otero Moreira, 2023), son: 1. Deucalión y Pirra (f. 1r; lám. 103), 2. La imagen del autor (f. 1r; lám. 103), 3. La casa y el carro de Sol (f. 10v: lám. 87), 4. La Tierra (f. 10v; lám. 88), 5. Cadmo y el dragón (f. 21v; lám. 89), 6. Píramo y Tisbe (f. 31r; lám. 90), 7. Perseo y Andrómeda (f. 41r; lám. 91), 8. Palas y Aracne (f. 49v; lám. 92), 9. Medea y Jasón (f. 58v; lám. 93), 10. Minos y Escila (f. 69v; lám. 94), 11. Deyanira y Fama (f. 80v; lám. 95), 12. Hércules y Aqueloo (f. 80v; lám. 96), 13. Eurídice mordida por la serpiente (f. 90v; lám. 97), 14. La muerte de Orfeo (f. 100r; lám. 98), 15. El prodigio de Aúlide (f. 110r; lám. 99), 16. La disputa por las armas de Aquiles (f. 118r; lám. 100), 17. Circe y Escila (f. 130r; lám. 101), 18. El pueblo romano y la coronación de Cipo (f. 140v; lám. 102).

Es el tercer manuscrito del corpus de estudio, con los manuscritos SLUB 144 y BMC SXVV6, que se debe a la mano de Stefano degli Azzi (Gibbs, 1984, p. 640). El miniaturista

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[331] Sobre la discusión iconográfica de la iluminación ver más adelante el apartado "cinco modos de iluminar las *Metamorfosis*".

boloñés lo ilumina posiblemente en Padua (Otero Moreira, 2023) entre 1350 y 1370[332] cuando se documenta su participación en la iluminación del *Antifonario* de la Biblioteca Antoniana[333].

Este manuscrito forma parte del núcleo de manuscritos más antiguo de la colección marciana[334] procedente de la donación de la biblioteca personal del cardenal bizantino Basilio Besarión (1403-1472), realizada en 1468. Es probable que Basilio Besarión obtuviera el códice del dogo Francesco Foscari (1373-1457) mencionado en el verso del primer folio de guarda (f. I'v.): "Francischus Foscari Dei Gratia Dux Venetiarum". En esta misma guarda también se puede leer el nombre latino de "Marcus Cornelius Habuit" repetido en dos anotaciones, de dos manos distintas[335].

4.15. WIEN. ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK, COD. 127 (ONB 127)

El último de los manuscritos de las *Metamorfosis*[336] tampoco ha despertado gran interés en los estudios sobre los manuscritos iluminados del poema. En las primeras décadas del siglo pasado Hermann (1929, p. 220) cataloga y describe el manuscrito, incluidas sus iluminaciones. Munari (1957, p. 71) y Coulson (200, 70) también lo recogen en sus trabajos, y Lord (2011, p. 283) lo menciona en un estudio más amplio sobre la iluminación de las *Metamorfosis* sin apenas detenerse en sus miniaturas, del mismo modo que Pesavento (2013-2014, p. 38) y Venturini (2013-2014, p. 37).

En este ejemplar, el poema latino está precedido de un *accessus* (f. 1r), que trata "quis auctor fuerit, que sit eius materia in hoc opere, que sit utilitas, cui parti philosophie supponatur, et quis titulus". Es decir, quién fue el autor, cuál fue el tema de la obra, cuál es su utilidad, a qué división de la *philosophie* debe adscribirse y cuál es el título. Las rúbricas en este manuscrito se limitan al íncipit de cada libro, y la casi ausencia de anotaciones o comentarios en los márgenes es reseñable.

Presenta dieciséis letras capitales miniadas (láms. 105-119): trece iluminadas con figuras representadas con indumentaria académica, y tres con motivos vegetales, dos en los libros 10 (f. 121r, lám. 114) y 14 (f. 173r; lám. 119), y una tercera en el *accessus* (f. 1r). Las dieciséis están decoradas en sus extremos con cenefas de estrechas y largas hojas de color azul, rosa, verde y rojo con tachuelas doradas. El roleo de mayores dimensiones se encuentra en la segunda letra capital que se corresponde con el inicio del primer libro del poema (f. 2r; lám. 105) y se

---

[332] La cronología ha sido quizás la parte con menos consensos y en la que los estudiosos han mantenido importantes diferencias. La información más temprana que conocemos sobre este manuscrito corresponde a su catalogación realizada por Antonio Zanetti en el segundo volumen de su publicación sobre los manuscritos de la Biblioteca Marciana (cm.14). Munari (1957, p. 40) propone para este manuscrito una horquilla cronológica entre el finales siglo XIV y principios XV. Gibbs (1984, p. 640) lo relaciona por primera vez con el miniaturista Stefano degli Azzi, con una producción en la segunda mitad del *Trecento*. Las particularidades estilísticas de sus iluminaciones y la *mise en page* con el característico roleo permitieron confirmar a Mattia (1990-1991) su raigambre boloñesa *trecenteca*. La propuesta de la autora italiana y de Gibbs se confirma en los trabajos coetáneos de los investigadores Françoi Avril (1991, p. 816-818) y Medica (2003, p. 94; 2004, p. 55). Estos estudios se han retomado recientemente con Flores d'Arcais (2012, p. 133) que consolida las investigaciones anteriores. Por su parte el Grupo de Investigación *Nicolaus Heinsius* (HUM-261) lo fecha en a caballo entre el siglo XIV y el XV. La sigla para este manuscrito en el proyecto de investigación es Mv.

[333] Sobre esta cuestión ver "miniaturistas", páginas 97 y 98.

[334] Este manuscrito tiene una portada impresa en el primer folio de guarda (f. I) con el título "CODEX CCCCXLIX Bess. / in folio, membranaceus, foliorum 151. / saeculi circiter XV. P. OVIDII NASONIS Metamorphoseon libri XV / in 4. mai. membranaceus, foliorum 56. / saeculi XV. / saeculi XV. / P. OVIDII NASONIS Heroides". Las cuatro primeras líneas del título corresponden a la ficha del propio manuscrito en el catálogo compilado por Anton Zanetti en 1741 de los manuscritos de la Biblioteca Marciana (cm.14). La abreviatura "Bess" de la antigua signatura del catálogo Zanetti indica que este ejemplar de las *Metamorfosis* procede de la donación de manuscritos que el cardenal Basilio Bessarion. Esta información me fue proporcionada amablemente por Elisabetta Lugato del Departamento *Manoscritti e rari* de la Biblioteca Marciana.

[335] Munari (1957, p. 40) y Mattia (1990-1991, p. 69) ya proporcionaron en sus respectivas publicaciones esta transcripción que permite no sólo identificar al sujeto con Francesco Foscari sino contextualizar el *exlibris* de manera precisa durante su dogado, entre 1423 y 1457. Sobre esta cuestión véase "los comitentes de las *Metamorfosis*", en concreto páginas 88 y 89.

[336] Este manuscrito ha sido también recientemente consultado en el marco de mis investigaciones para esta tesis doctoral.

extiende por todo el margen interno para encerrar en la parte inferior, sobre un fondo dorado, una cabeza humana.

La mayoría de las letras capitales son de color anaranjado con un fondo azul sobre el que se sitúan las figuras de apariencia doctoral, con frecuencia de medio cuerpo. Las iniciales anaranjadas están además insertas en un recuadro dorado que, en el caso de las letras capitales "I" (ff. 2r, 29v, 78v, 93r, 121r, 173r) actúa directamente como fondo, prescindiendo así del azul. En todas las letras capitales aparece una única figura a excepción de la que abre el primer libro (f. 2r), que tiene un personaje principal de mayor tamaño y de frente, mientras a sus pies cuatro figuras más pequeñas están sentadas, con libros y señalando.

Las figuras se representan con una cuidada indumentaria de tonos anaranjados, verdes o azulados, que en algunos casos aparecen difuminados o sombreados (ff. 55r, 66v; láms. 109, 110). El miniaturista además presta atención al interior de las capas con piel (ff. 2r, 157r; láms. 105, 117) o con distintos colores (ff. 107v, 133v, 146v; láms. 133, 115, 116), como si estuviesen forradas. Los tocados también aparecen ribeteados de piel (ff. 2r, 29v, 55r, 78v,107v, 146v,157r,187v). Por otra parte, algunas de las figuras se representan con libros (ff. 2r, 29v, 55r, 78v; láms. 105, 107, 109, 111), un rollo (f. 107v; lám. 113), y con una importante gestualidad (f. 2r, 41v, 66v, 133v, 146v, 157r, 187v), señalando con el dedo hacia fuera de la inicial en la mayoría de los casos.

Las iluminaciones de este manuscrito se podrían poner en relación con el BMC SXXV6, también iluminado con figuras académicas en sus quince letras capitales (láms. 7-21). Sin embargo, las cenefas del códice de Biblioteca nacional de Austria difieren del manuscrito boloñés de Cesena por el diseño de sus hojas más estilizadas y puntiagudas, y con distintos tonos de color, menos expresionistas. Esta cuestión ya la apuntaba Hermann (1929, p. 220) al advertir precisamente que tanto el estilo de los roleos como la indumentaria de las figuras podrían relacionar el ejemplar con la iluminación lombarda del último cuarto del *Trecento*.

Todavía hoy Hermann es el punto partida para el análisis estilístico de este manuscrito[337], cuyo estudio detenido está aún por completar. En este caso, por las similitudes que existen, creemos necesario traer a colación como paralelo un manuscrito de la *Divina comedia*[338], iluminado posiblemente en Padua[339] en la primera década del siguiente siglo en sus tres letras capitales (láms. 167, 168), y conservado en la Biblioteca cívica de Verona. El parecido de las cenefas que ciñen las letras capitales de ambos manuscritos, con la misma morfología y tonalidad, resulta más que evidente. Pero incluso la *drôlerie* con la cabeza humana que presenta este códice de las *Metamorfosis* al comienzo del primer libro del poema se repite, también, en las letras capitales del manuscrito de la *Divina comedia*. Es probable que ambos fuesen producto de un maestro o su taller, formado en las últimas décadas del siglo *Trecento* y activo en las primeras del *Quattrocento*.

El manuscrito fue adquirido en Venecia en 1673 por Peter Lambeck (1628-1680) a través de Domenico Federici (1633-1720) para la Biblioteca Imperial y de la Corte Real, actual

[337] En el Grupo de Investigación *Nicolaus Heinsius* (HUM-261) se recoge con la sigla Vd3, se fecha en el XIV, y se apunta a un origen Lombardo.

[338] Este manuscrito (Verona. Biblioteca civica, Ms. 2896.) está fechado en el éxplicit (f. 193r), pero tiene una raspadura que ha complicado su datación, aunque hoy se acepta como cronología más fiable 1409. Sobre las imágenes que acompañan al texto manuscrito, dos fueron facilitadas amablemente por Maria-Luisa Anselmi, de la Biblioteca civica de Verona. Quisiera aprovechar la oportunidad para agradecer a Maria-Luisa Anselmi su colaboración con la remisión no sólo de las imágenes, sino, también, de información y publicaciones de interés sobre dicho códice de la *Divina comedia*.

[339] Franco Riva (1967) ha estudiado los fonemas y los signos gráficos en un trabajo en el que concluyó que el manuscrito dantesco procedía de un ejemplar anterior toscano-emiliano pero de un copista del área del Véneto, posiblemente de Padua. Esta posible área de producción para las *Metamorfosis* concuerda mucho más con las ciudades de Verona o Ferrara en las que Hermann (1930, p. 125) enmarcaba la confección del otro manuscrito del poema (Wien. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 173), colacionado con el mismo *accessus*, y recogido en el *Incipitarium Ovidianum*: Coulson, 2000, p. 70.

Biblioteca Nacional de Austria. Se conoce la correspondencia entre el diplomático religioso Domenico Federici y Peter Lambeck, jefe de la Biblioteca de la Corte desde 1662 hasta su muerte. Entre la correspondencia conservada en la propia Biblioteca Nacional de Austria[340] precisamente se describe este manuscrito del siguiente modo[341]:

> Ovidio in Bergamina, foglio, buon carattere, e con miniature dorate a ciascun principio di Libro, ma antichissimo, e ben tenuto.
> Aprile 1673

En este intercambio entre el diplomático con Peter Lambeck en el que se menciona el manuscrito de las *Metamorfosis* no se desprende ningún otro dato que pueda proporcionar información sobre su adquisición o compra por parte de Domenico Federici[342]. En consecuencia, trazar el rastro de este manuscrito resulta una tarea difícil, a la que se suma la ausencia de *exlibris*, perdidos quizás tras la reencuadernación realizada por Gerard van Swieten[343] en 1735 en la se podría haber remplazado los pergaminos de guarda por los folios de guarda actuales.

[340] Wien. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 9714, fol. 286r.
[341] Esta descripción fue amablemente proporcionada por Dr. Michele Tagliabracci, funcionario especialista de bienes y actividad cultural en la Biblioteca comunal Federiciana de Fano. Esta biblioteca conserva una importante colección de manuscritos producidos o coleccionados por Domenico Federici.
[342] Es posible que la razón por la que no menciona al anterior propietario se deba a la situación de mediador del religioso, ya que si revelara los compradores o las fuentes de los documentos Peter Lambeck podría dirigirse directamente al propietario original y prescindir así de sus servicios. Esta observación también fue proporcionada por Dr. Michele Tagliabracci.
[343] La tapa de la encuadernación tiene encima del escudo central las letras E. A. B. C. V. en dorado, que se corresponden con "Ex Augustissima Bibliotheca Caesarea Vindobonensi"; debajo se puede leer "17. G. L. B. V. S. B. 53", que hacen referencia a Gerardus Liber Baro van Swieten Bibliothecarius 1753. El neerlandés Gerard van Swieten (1700-1772), fue nombrado en 1745 director de la Biblioteca de la corte: Hermann, 1929, p. 220.

5. ILUMINAR LAS *METAMORFOSIS* EN EL *TRECENTO*: MINIATURISTAS Y COMITENTES

En este capítulo se va a analizar cómo se crean las miniaturas o imágenes de manera general para las *Metamorfosis* en el *Trecento*. Es decir, se va a abordar en qué marco se realizan o producen estos manuscritos y quién los encarga y los ilumina.

5.1. LOS COMITENTES DE LAS *METAMORFOSIS*

Las noticias que tenemos sobre los comitentes para los manuscritos del poema latino son escasas y están supeditadas a ocho *exlibris* que aparecen en las guardas y en los primeros folios de seis códices. Los ejemplares SLUB 145, BMC SXXV6, RBME TII7 y BNE 13406 tienen un *exlibris*, mientras el BMV LZ449 y el RBME gIII7 conservan dos. Los manuscritos SLUB 144 y BLO CL7 presentan también anotaciones en sus guardas y en el primer folio, pero de difícil lectura debido a la pérdida y emborronamiento de las tintas.

La heráldica, que podría aportar información concreta a este respecto, ha sido mutilada, raspada, o se ha dejado sin terminar, en cuatro de los quince manuscritos en los que se decidió iluminar. En el primer folio del manuscrito BMV LZ449 el escudo del margen inferior (f. 1r; lám. 103) está raspado y desgastado, y tan sólo se puede reconocer el rastro de una "M". En el caso del BUB 2350 (f. 1r; lám. 5) los cuadrifolios del primer folio que posiblemente tendrían alguna insignia fueron mutilados, de la misma forma que en el manuscrito BNE 10058 (f. 1r; lám. 77). El otro códice conservado en la Biblioteca Nacional de España, el BNE 13406, le faltan los primeros folios en los que quizás se hubiera iluminado también una insignia. Finalmente, en el primer folio del SLUB 145 tan sólo aparece un escudo abocetado (f. 1r; lám. 55), pero no terminado. El hecho de que al menos cuatro códices ofreciesen la heráldica de su comitente es una muestra de un paradigma morfológico con funciones distintas en el terreno de lo simbólico, al pretender evocar a través de la insignia un prestigio o una significación concreta.

Estamos supeditados por tanto a los ocho *exlibris* de las guardas de los manuscritos para rastrear el historial de los distintos poseedores, entre los que parece que pudieran referirse algunas figuras cercanas a la fecha de producción de los ejemplares.

El manuscrito BMV LZ449 tiene dos *exlibris*, los dos en el verso del primer folio de guarda posterior (f. I'v; lám. 104). En este folio se puede leer "Francischus Foscari Dei Gratia Dux Venetiarum" (Munari, 1957, p. 40; Mattia, 1990-1991, p. 64) y en dos ocasiones "Marcus Cornelius Habuit"[344]. En el primer *exlibris* la especificación de rango como dogo permite identificar a la figura sin problemas con Francesco Foscari (1373-1457)[345], que gobernó la república veneciana (1423-1457) durante buena parte *Quattrocento.*

[344] En este manuscrito una mano más tardía escribe por segunda vez "Marcus Cornelius Habuit". También tiene otras anotaciones, pero de difícil lectura.

[345] Francesco Foscari provenía de una importante familia dentro de la élite veneciana que tenía una gran cantidad de propiedades tanto en Venecia como en los alrededores, en el distrito de Treviso o en el área de Padua. En los años previos a su proclamación como dogo, en 1423, Francesco Foscari había adquirido además una amplia experiencia en asuntos nacionales e internacionales, ocupando muchos de los puestos gubernamentales más relevantes y participando en las misiones diplomáticas. Sabemos gracias

La anotación de "Marcus Cornelius" ha sido transcrita por Franco Munari como "Marco Corner" (Munari, 1957, p. 40) y se puede poner en relación con familia Corner. Esta familia veneciana[346] registra varios "Marco" durante la Edad Media y Edad Moderna, pero la referencia para el *exlibris* se debería reducir porque el manuscrito procede del núcleo más antiguo de la Biblioteca Marciana conformado en 1468[347], y en algún momento entre 1423 y 1457 el códice forma parte de la colección de Francesco Foscari. En base a estos datos, la figura de Marco Corner se debería situar en el *Trecento* o en las primeras décadas del *Quattrocento,* y por tanto en un período cercano a la producción de estas *Metamorfosis*. Existen tres referencias[348] a tres figuras con este nombre anteriores a 1457, dos nacen a principios del *Quattrocento* y tan solo una es del siglo anterior. Esta figura, con el nombre de Marco Corner (Ravegnani, 1983), se trata también de un dogo de Venecia que gobernó entre 1365 y 1368[349] y que fue además podestá de Padua en dos ocasiones.

Sin embargo, la ausencia de datos sobre una identificación segura que permita asociar al dogo Marco Corner con el encargo del manuscrito nos supeditan a determinadas coordenadas que afectan a la materialidad del propio códice. Para empezar, este manuscrito es el más grande de todas las *Metamorfosis* contempladas esta tesis doctoral con un tamaño considerable (424x256mm) a pesar de estar orillado. Es, además, el ejemplar con las iluminaciones más cuidadas con gran cantidad de detalles que siguen de cerca el relato ovidiano[350] y con una interesante composición del espacio en el interior de las letras al disponer en algunos casos figuras u objetos en distintos planos, como por ejemplo sucede en la iluminación del último libro (f. 140v; lám. 102). El tamaño (cm.14) y las características de sus miniaturas hacen de este códice una excepción para nuestro corpus[351] y ambas cuestiones podrían estar en relación con un comitente con una posición social destacada.

Por otra parte, el comitente, quizás el dogo Marco Corner, se podría poner en relación con el emblema al que hicimos alusión al comienzo del apartado, desaparecido casi por completo en el margen inferior del primer folio[352]. Presenta un considerable tachón bajo el que se

---

al cronista de la primera década de su mandato, Antonio Morosini, que el dogo respondía a los embajadores genoveses con "bon latín", y a un embajador florentino con "elocuencia y dulzura de palabra". Todo apunta a que además fue instruido en el arte de la retórica, un pilar del programa educativo promovido por los primeros humanistas: Gullino, 2007 y Romano, 2012.

[346] La ciudad de Venecia junto con Treviso se convierte en los últimos siglos de la Edad Media en un foco de referencia por su precoz vocación anticuaria, atestiguada por el coleccionista Oliviero Forzetta (1335-1373): Gargan, 1971. Por otra parte, como recuerdan L'Engle (2014) o Medica (2012) en sus respectivos trabajos, diferentes estudios de inventarios reflejan un importante desarrollo de bibliotecas profanas en el área del Véneto durante el *Trecento*, con el telón de fondo del movimiento humanista estimulado, entre otros, por Petrarca.

[347] Sobre esta procedencia ver nota 334 y Cavallo 1989, pp. 176-177.

[348] El volumen 29 del *Dizionario Biografico degli Italiani* (Treccani) tiene tres entradas para "Marco Corner" anteriores a 1468: DBI, vol. 29. Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 248-263.

[349] En el caso de que se confirmase como comitente del códice al dogo veneciano, retrasaría necesariamente unas décadas más su confección, que se había fijado para las últimas décadas del siglo, puesto que el dogo muere en 1368. Sobre esto ver "Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. Z. 449a (1634) (BMV LZ449)".

[350] En este caso otra cuestión que merece tenerse en cuenta sobre el posible mecenazgo de la familia Corner para estas *Metamorfosis*, es la relación con otro manuscrito de las *Tragedias* de Séneca conservado en la Biblioteca Ambrosiana (Milano. Biblioteca Ambrosiana, C 96 inf). Las miniaturas de este manuscrito con las tragedias senecanas, e iluminado por el miniaturista boloñés Nicolò di Giacomo, presentan también una excepcional asimilación al texto, y entre sus posesores en los últimos siglos de la Edad Media figura la familia Corner. Esta manera de comprender la relación entre la imagen y el texto de un modo similar en dos manuscritos en posesión de una misma familia podría quizás dar noticia de una particular forma de articular las representaciones mitológicas en el folio manuscrito en relación con un comitente o unos comitentes cercanos. Para un análisis detenido del manuscrito de las *Tragedias*, ver: Pasut, 2013.

[351] Sobre esto ver apartado "Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. Z. 449a (1634) (BMV LZ449)".

[352] Estas tachaduras también las encontramos en otros manuscritos. Por ejemplo, en los dos ejemplares con la obra de Petrarca, *De viris illustribus*, y que fueron comisionados por Francesco I da Carrara. En este caso, en 1388, Padua fue conquistada brevemente por los Visconti, quienes confiscaron la mayor parte de la biblioteca de la familia Carrara, llevándosela a Pavía. Es por esta razón por la que el friso foliáceo en el margen inferior de la página en uno de los manuscritos (Paris. Bibliothèque nationale de France, 6069F) presenta el escudo de los Visconti, que debió sustituir a las insignias de los Carrara. El otro

distinguen las letras góticas "M" y quizás una "S". Esta "M" haría posiblemente referencia a su comitente y quizás se podría relacionar al menos con la primera inicial de Marco Corner.

El manuscrito SLUB 145 ofrece quizás el segundo *exlibris* (lám. 56) más próximo al período de producción de los manuscritos del corpus. En el primer folio de guarda (f. I) se puede leer "Questo libro si e de mi Nicolo Foschari / Fra[n]ciscus trivisanus antoniis filius / Pecunie obediunt omnia". Este manuscrito sabemos que aparece en el inventario de 1588 de la familia Werthern[353] antes de pasar la Biblioteca que hoy lo custodia, y por tanto las anotaciones deberían ser anteriores a 1588. Ya comentamos[354] como posibilidad que, por la línea de parentesco que se desprende del *exlibris,* Francesco Trevisan (m. 1446) y Antonio Trevisan, los cambistas de origen veneciano, activos en Padua en el *Quattrocento* (Demo, 2004, p. 344), podrían haber sido sus poseedores. En este marco, Nicolò Foscari podría tratarse o bien del padre (1350-1412) de Francesco Foscari o bien del nieto (1447-1490) del dogo veneciano, ambos llamados Nicolò. Es decir, bien podría haber sido uno de los últimos posesores antes de pasar a mano de la familia Werthen o haber sido uno de sus primeros e, incluso, su comitente o comprador en un taller cercano a la universidad. Este manuscrito tenía el escudo abocetado sin ninguna característica concreta que permita establecer ningún tipo de relación, y sus iluminaciones son sencillas con una imagen del autor e iniciales con decoración vegetal.

El manuscrito BNE 10058, escrito según se desprende de su colofón (f. 173v; lám. 80) por el copista Clericus Bronectus da Fermo en 1393 (cm.11), pudo pertenecer al maestro de gramática Nerio de Monte Santo del Ducato[355], documentado a la década final del *Trecento* por Black (2007, p. 314). En la última línea del colofón, en la que se observa una posible transposición de elementos y que, como ya hemos indicado no ha sido transcrita, parece que se puede leer "Magistro Nerio de Monte Sancto". Este dato concuerda con la articulación de los contenidos en la página del manuscrito porque presenta abundantes anotaciones en sus márgenes que quizás podrían ponerse en relación con este maestro de gramática. Este ejemplar, además, presentaba problemas en la disposición de su iluminación porque la mayoría de los letras capitales parecían estar desplazadas, como si no se le hubiese reservado previamente un espacio en la organización del folio. Recordemos que, como hemos comentado, la primera letra capital se iluminaba mediante una figura representada con un zurrón, apoyada en un bastón, y dirigiendo su mirada hacia arriba, mientras las otras catorce iniciales ofrecían decoración vegetal. Este manuscrito no cuenta con ningún estudio estilístico, pero si tenemos en cuenta la transposición del colofón con la referencia a Nerio de Monte Santo del Ducato, junto con las características de su iluminación, podría darse la posibilidad de que el maestro de gramática hubiera adquirido este manuscrito inacabado y lo completase o lo mandase terminar, incluidas quizás también sus letras capitales.

El manuscrito BMC SXXV6 ofrece un *exlibris* (f. 155v; lám. 6) en el último folio del poema en el que se puede leer *"*Nicolaus Piccininus de Perusio vicecomes", pero puesto que Nicolò Piccinino fue un condontiero del *Quattrocento,* no tendría una relación directa con la comitencia del manuscrito. Los dos manuscritos de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial también conservan *exlibris*. El RBME TII7 tiene uno de Diego Hurtado de Mendoza

manuscrito (Paris. Bibliothèque nationale de France, 6069I) simplemente tiene el escudo original desgastado. Sobre estos tres manuscritos: Mariani Canova, 2005, pp. 167-168; Avril y Gousset, 2012, pp. 127-130. Estos manuscritos se encuentran digitalizados. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447770d; https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84477727.

[353] Sobre esto ver "Dresden. Sächsische Landesbibliothek -Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr.Dresd.Dc.145 (SLUB 145)" .

[354] Sobre esto ver "Dresden. Sächsische Landesbibliothek -Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr.Dresd.Dc.145 (SLUB 145)".

[355] Sobre esto ver apartado "Madrid. Biblioteca Nacional de España, MSS/10058 (BNE 10058)".

(ca. 1504-1575) en el primer folio (lám. 59), en el que se puede leer "D. Diº de M" [356] y el RBME gIII7 dos[357], aunque en este caso parcialmente borrados (f. I; lám. 58) dificultando su correcta lectura. Este ejemplar del poema está además encuadernado con un segundo volumen que perteneció al veneciano Marco Dandolo[358] (1458-1535) y que contiene las *Allegoriae* de Giovanni del Virgilio a las *Metamorfosis* (ff. 179-207). Por último, el tercer manuscrito con *exlibris*[359] se conserva en Biblioteca Nacional de España (BNE 13406, f. 3v; lám. 83) y estaba ligado al erudito coleccionista aragonés Gaspar de Galcerán de Castro Pinó, I conde de Guimerá, (1584-1638).

Más allá de la heráldica y los *exlibris*, una información valiosa también la proporcionan los manuscritos palimpsestos. El pergamino raspado, en muchas ocasiones de material documental, a menudo proporciona un marco cronológico o topónimos que pueden contribuir a enmarcar al códice en un ambiente determinado. En este caso, entre las *Metamorfosis* para este período, hemos comentado dos manuscritos parcialmente palimpsestos, el BML 36.8 y el BNE 13406. Los folios raspados del BML 36.8 han sido estudiados por Pomoro (2006, p. 288), que ha reconocido algunas fechas y menciones a la comuna de Arezzo[360].

En otro orden de cosas, la particular disposición de la página que ofrecen las *Metamorfosis* BMC SXXV6, BLO CL7 y BML 36.8 podría ponerse en relación de manera concreta con lectores o comitentes del entorno académico. En concreto sobre el BML 36.8 Pomaro (2006, p. 288) ha apuntado que uno de los posibles primeros poseedores del códice pudiese haber sido el humanista Francesco Piendibeni[361], una de las cuatro figuras del ilustre cuarteto de eruditos asociados al área de la Toscana (Romanini, 2020, p. 50) conformado por Coluccio Salutati, Giovanni Conversini (1343-1408) y Francesco da Fiano (ca. 1350-1421), y amigo de Domenico Silvestri (1335-1411), Poggio Bracciolini (1380-1459) y Niccolò Niccoli (1364-1437). En cualquier caso, estos tres manuscritos presentan rúbricas en los márgenes que diseccionan el contenido de cada uno de libros y ofrecen una importante cantidad de anotaciones, en algunos casos extraídas de los comentarios del poema que circulaban en el panorama universitario. Los manuscritos BMC SXXV6 (ff. 1r-1v) y BML 36.8 (ff. III-IIIv) se abren además con un índice de contenidos, que por otra parte también encontramos en los últimos folios del RMBE TII7 (ff. 175v-176v).

5.2. MINIATURISTAS

Para comprender la producción miniada de una parte importante del corpus de estudio consideramos pertinente detenernos en la ciudad de Bolonia. En esta tesis doctoral se han identificado como posiblemente boloñeses un total de seis manuscritos del poema[362] y tres de ellos han sido atribuidos al miniaturista boloñés Stefano degli Azzi[363]. Los seis manuscritos

[356] Es posible que Diego Hurtado de Mendoza adquiriera estas *Metamorfosis* en su período como embajador del Rey Carlos I (1500-1558) en Venecia, momento en el que reunió una nutrida colección de manuscritos y disfrutó de importantes relaciones. El investigador Anthony Hobson (1999) recoge cómo en sus últimos años, en 1573, Felipe II (1527-1598) le hizo saber que estaría interesado en adquirir su biblioteca personal para el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y Diego Hurtado de Mendoza, que había sido desterrado a Granada por una disputa violenta, interpretó este interés como la concesión de un indulto. Finalmente, en su testamento deja todas sus posesiones al Rey, y de este modo su biblioteca fue trasladada a El Escorial.

[357] Sobre una propuesta de lectura ver "El Escorial. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, g-III-7 (RBME gIII7)", página 75.

[358] Sobre esto véase "El Escorial. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, g-III-7 (RBME gIII7)".

[359] Para este manuscrito "Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei 36.8 (BML 36.8)".

[360] Sobre esta cuestión, ver "Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei 36.8 (BML 36.8)", página 77.

[361] Francesco Piendibeni mantuvo un intenso intercambió con Coluccio Salutati, quien también estaba culturalmente relacionado con Pietro da Moglio y con sus discípulos. Romanini, 2020.

[362] Estos seis manuscritos son el BMC SXXV6, el BMV LZ449, el SLUB 144, el BLO CL7, el BUB 2350 y el BUB 2278.

[363] Las iluminaciones de los tres manuscritos que se deben a la mano de Stefano degli Azzi son el BMC SXXV6, el BMV LZ449 y el SLUB 144. Los dos primeros han sido estudiados de manera conjunta primero por Mattia (1990-1991) y

tienen sus letras capitales ceñidas por los característicos roleos de hojas densamente entrelazadas con pequeñas tachuelas doradas repartidos alrededor[364]. Hay que sumar a esta característica estilística que una parte importante de las *Metamorfosis* tienen además una serie de letras capitales decoradas con las imágenes del autor o figuras académicas, un tema que Federica Toniolo reconoció (2010, p. 27) como predominante de los manuscritos boloñeses.

En la ciudad universitaria existía un importante mercado editorial con un registro destacado de profesionales, entre los que había encuadernadores, amanuenses, iluminadores, rubricadores o papeleros que estaban en contacto con los estudiantes, y que tenían sus talleres junto a las escuelas. Beniamino Pagnin (1975-1977, pp. 106-107) específica que en los *Memoriales* boloñeses hay continuos pedidos de libros y un gran número de contratos de transporte, de modo que en la ciudad felsina la producción libraria debió de ser muy lucrativa. Todo esto permitió que, junto a los libreros y papeleros, se desarrollaran también los talleres de iluminadores. Estos artistas boloñeses gozaron de buena reputación hasta el punto de que algunos fueron llamados específicamente para trabajar en las cortes italianas más importantes (Panofsky y Saxl, 2015, p. 92; Medica, 2012, p. 109).

De hecho, la miniatura producida en el entorno de la ciudad boloñesa en este período, caracterizada por un considerable número de miniaturistas con una amplia producción, constituye uno de los períodos más conocidos de la decoración libraría en las investigaciones de las últimas décadas[365]. De acuerdo con los estudios de Raffaella Pini (2005, pp. 38-39, pp. 175-179), entre 1348 y 1430, al menos veinticinco miniaturistas trabajan en Bolonia.

El significado del calificativo "boloñés" consideramos que debe aclararse porque como hemos podido comprobar en algunos casos concretos que afectan a nuestro corpus de estudio (Otero Moreira, 2023) la correspondencia entre la escuela boloñesa y la actividad desarrollada en Bolonia no es tan rígida. Los miniaturistas de los distintos talleres boloñeses podían trabajar para otras ciudades, e incluso trasladarse allí durante períodos más o menos largos[366], como fue el caso de los desplazamientos a Padua de varios miniaturistas relacionados con los interdictos papales[367] o quizás también para hacer frente a la creciente competencia que había surgido en el centro de la Emilia-Romaña (Pagnin, 1975-1977, p. 152). En este caso concreto, las estrechas relaciones que existían entre los dos *Studia* podrían además explicar la presencia documentada en Padua de muchos artistas boloñeses, una cuestión que, por otra parte, y como apunta Toniolo

posteriormente por Flores D'Arcais (2012). Para el SLUB 144, en los últimos años Guernelli (2007a, p. 14) y Zanichelli (2022, p. 201) han apuntado en sus trabajos y con sus participaciones en congresos que se trata de un códice iluminado por el maestro boloñés.

[364] Estos roleos estuvieron especialmente de moda en la tercera década del *Trecento* con el anónimo miniaturista boloñés conocido como el Ilustrador, y luego de nuevo en la segunda mitad de del siglo tras un enriquecimiento general de la iluminación en manuscritos decorados por el conocido como Maestro 1346: Conti, 1981, p. 87.

[365] Existe una abundante bibliografía y un simple repaso excede completamente los objetivos de esta tesis doctoral. En el estado de la cuestión se proporciona un breve repaso de los trabajos que abordan la miniatura italiana, con especial atención a aquellos centrados en la iluminación durante el *Trecento* en Bolonia. De todos modos, quisiéramos destacar la amplitud de este tema que todavía tiene enormes posibilidades de investigación, como siguen demostrando recientes estudios en la materia. Para la producción de los miniaturistas o sus características estilísticas remito al imprescindible estudio de Alessandro Conti (1981) y a los numerosos trabajos recogidos en la bibliografía de esta tesis doctoral de Medica, Lollini, Gibbs, Del Monaco o Guernelli, mientras que sobre la organización del trabajo en los *scriptoria* laicos cabría destacar el trabajo Flores D'Arcais (1979). Para comprender la difusión de las originales técnicas de presentación y decoración de los textos codificadas por los *scriptoria* relacionados con el *Studium* resulta de especial interés su puesta en común con la aparición del nuevo tipo de escritura a partir de mediados del *Duecento* y conocida como *littera bononiensis*. Sobre esta cuestión: Pagnin, 1975-1977; Medica, 2005.

[366] Este desplazamiento a otras ciudades no debe sin embargo compararse a la de otras categorías de artistas como pintores, escultores y canteros. Es probable que existiese una circulación importante de iluminadores en el *Trecento,* pero, como recuerda Medica (2012, p. 102) la propia naturaleza del libro no hacía necesario que los miniaturistas se desplazaran.

[367] Las razones de esta migración pueden buscarse en acontecimientos concretos señalados en numerosas ocasiones por los estudiosos y mencionados en los apartados "de Bolonia a Padua: *Studium* y notariado". Para el caso concreto del desplazamiento de miniaturistas boloñeses a Padua: Toniolo, 2007, pp. 109-116. Sobre la interacción de miniaturistas entre distintas ciudades o cortes en la Italia septentrional: Medica, 2012.

(2007), supuso un punto de inflexión para la iluminación boloñesa al entrar así en contacto con un entorno fuertemente caracterizado por la herencia *giottesca* que había comenzado con la seminal obra de Giotto en la capilla de los Scrovegni[368], consagrada en 1305. Rápidamente, en Padua, la miniatura se actualiza influida por el clima experimental que debió de impregnar la ciudad en aquellas décadas posteriores a la llegada del pintor (Mariani Canova, 2005), con reproducciones de las composiciones o figuras que aparecen en la capilla Scrovegni, como demuestra la obra del Maestro degli Antifonari di Padova, conocido también como Gerarduccio[369].

Por otra parte, es importante también distinguir las miniaturas que deben asignarse a artistas boloñeses activos en distintas ciudades de las innegables influencias del lenguaje boloñés en las iluminaciones producidas en otras escuelas. Es decir, la producción de manuscritos iluminados en otras áreas cercanas pudo estar influida directamente por los mecanismos figurativos desarrollados entorno a la ciudad felsina, como ha señalado recientemente Medica (2012) y como parecen poner de manifiesto algunos manuscritos del poema mitológico. El ONB 127 podría quizás proceder del Véneto[370], pero ha sido descrito por Hermann (1929, p. 220) como lombardo de influencia boloñesa. Las letras capitales del BNE 13406 también han sido descritas como "arte boloñés" (Munari, 1957, p. 41) y, sin embargo, podría proceder también del Véneto[371]. Estos problemas que se plantean en ocasiones en relación con la filiación de una iluminación se deben a que la hegemonía de la iluminación boloñesa se extendió más allá de los límites de la Emilia-Romaña, alcanzando a gran parte de las regiones del norte de la península (Pagnin, 1975-1977, p. 149).

Massimo Medica (2012, p. 109) señala cómo las particulares preferencias en la decoración de libros en la corte milanesa de la familia Visconti revelan un conocimiento bastante sedimentado de las experiencias contemporáneas de la miniatura boloñesa[372], si bien se pueden observar algunas diferencias. Por ejemplo, la miniatura boloñesa, de pintura densa y expresionista, está un poco alejada de los tonos claros. Pero sobre todo la iluminación boloñesa está algo más alejada del característico naturalismo figurativo, así como de la ornamentación de gusto internacional con un rico colorido y minuciosidad en los detalles desarrollado en las

[368] El tema tiene estudios concretos de notable relevancia, pero cabe destacar las contribuciones que se encuentran en el catálogo de homónima exposición *Giotto e il suo tempo* y la publicación *Il secolo di Giotto nel Veneto*: Sgarbi, 2000; Toniolo y Valenzano, 2007.

[369] Uno de los primeros ejemplos de *giottismo* en la miniatura se encuentra en los encargos de la catedral de Padua, que en las primeras décadas del siglo se dotó de nuevos libros litúrgicos. En los llamados *Antifonarios nocturnos* (Padova. Biblioteca capitolare, Ms. B14, B15, A15, A16, B16, 14A), realizados en la segunda década del siglo, se ha identificado la mano del Maestro degli Antifonari di Padova, que se caracteriza por seguir la disposición formal de composiciones o figuras *giottescas* de la capilla Scrovegni. También ha sido atribuido a este maestro parte de las iluminaciones del *Roman de Troie* conservado en la Biblioteca Nacional de Austria (Wien. Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2571), y del mismo modo se ha apuntado que las miniaturas del *Roman* ofrece paralelos con la imaginería desarrollada por el pintor toscano. Hay material abundante sobre este iluminador en el que por razones de espacio y tiempo no nos podemos detener. Remitimos a los trabajos siguientes: L'Engles, 2014, p. 204; Toniolo, 2007, pp. 111-116; Mariani Canova, 2005, pp. 164-165. De manera general sobre la producción de la miniatura paduana: Mariani Canova, Baldassin Mollin y Toniolo, 1999; Toniolo, 2007.

[370] Para este manuscrito "Wien. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 127 (ONB 127)", página 86.

[371] Sobre este manuscrito "Madrid. Biblioteca Nacional de España, MSS/13406 (BNE 13406)" página 80.

[372] El estudio de la miniatura lombarda en los últimos siglos de la Edad Media se desarrolló a partir del fundamental volumen publicado en 1912 por Pietro Toesca con el título *La pittura e la miniatura nella Lombardia*: *dai più antichi onumenti allá meta del quattrocento.* El estudio de Pietro Toesca fue confirmado por Mario Salmi en su contribución titulada *La pittura e la miniatura gotica in Lombardia.* Este análisis fue además recogido en la exposición *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* de 1958. Trabajos posteriores desarrollaron muchos de los temas ya destacados en estas contribuciones, pero los avances más importantes sobre la historia de la miniatura milanesa se centraron sobre todo en los años que van desde el señorío de Gian Galeazzo Visconti (1395-1402) hasta la caída del dominio de los Sforza en 1499, representados por un rico corpus de manuscritos conservados en destacadas bibliotecas europeas. Un ejemplo de esta riqueza la encontramos en la Biblioteca Nacional de Francia, que ha dedicado el primer volumen del tomo tercero de su ingente trabajo *Manuscrits enluminés d'orige italienne* a la miniatura de Lombardía y Liguria: Avril y Gousset, 2005; Véase también Alidori Battaglia, 2013; Luigi Mulas, 2005.

cortes principescas ultrapirenaicas[373], ambas características de la iluminación lombarda (Alidori Battaglia, 2013) que encontraron su máxima expresión en Giovannino de Grassi (1350-1398) y Michelino da Besozzo (1370-1455). Este naturalismo y el cuidado en los detalles se aprecia por ejemplo en el SLUB 105, posiblemente de procedencia lombarda[374]. La representación de la indumentaria parece algo más cuidada (ff. 26v, 72r, 86r) que en el manuscrito boloñés BMC SXXV6 y la cenefa y la letra capital del primer folio con las aves y la mosca, o los restantes animales y los instrumentos, dan cuenta del naturalismo. En cualquier caso, en la miniatura lombarda se opera una fusión de la elegancia que encontramos en el gótico francés con las innovaciones espaciales producidas en Italia, mediante unos códigos boloñeses (Luigi Mulas, 2005, p. 150).

Consideraciones similares pueden hacerse incluso también respecto a las miniaturas producidas en la Toscana a finales del siglo anterior, de indudable gusto por la cultura boloñesa, aunque Florencia desarrolla una miniatura con características propias bastante pronto (Pagnin, 1975-1977, p. 150).

Lo que sí es evidente es que a partir del *Duecento* comienzan a surgir nuevos centros de producción laicos enmarcados en las ciudades universitarias, como París, Oxford y en el caso de Italia, Bolonia y Padua. Esta producción relacionada con los estudios universitarios y un número cada vez mayor de letrados exigía en la mayoría de las ocasiones tener los textos terminados en un plazo relativamente breve para satisfacer las numerosas peticiones, de modo que ya en la última mitad del *Duecento* se consolidó una tipología de libros que, en cierto sentido, se acercaba a la producción industrial, asociada también al comercio de los propios manuscritos. El trabajo de iluminación se convierte poco a poco en una verdadera profesión con talleres más especializados y organizados (Flores D'Arcais, 1979; Medica, 2005). Es de sobra conocida la operación mediante la cual, para transcribir el ejemplar, se separaba en cuadernos o *peciae* que se confiaban a varios amanuenses y especialistas para poder obtener el manuscrito con rapidez[375].

Estas particularidades determinaron en un primer momento las prácticas en la ilustración[376] de los textos (Flores D'Arcais, 1979, p. 358) normalmente con un reparto del trabajo entre un grupo de iluminadores. De todas maneras, a medida que avanza el siglo esta relación entre diferentes artistas parece que desemboca primero en un reducido grupo formado por el Ilustrador, el Maestro de 1346 y Nicolò di Giacomo para terminar casi con la desaparición del reparto de trabajo entre diferentes iluminadores en un mismo manuscrito, confiándola así a un solo artista (Conti, 1981, p. 12; Del Monaco, 2018, p. 86).

---

[373] El naturalismo se puede observar en los ornamentos vegetales y animalísticos del manuscrito conocido como *Offiziolo Visconti* (1370), pero también encontramos sus paralelos plásticos en la catedral milanesa. Sobre la cultura figurativa lombarda remitimos al reciente trabajo: Natale y Romano, 2015. Por otra parte, otro de los códices iluminados más conocidos del naturalismo caballeresco lombardo que cabe destacar es el *Guiron le Courtois* (Paris. Bibliothèque nationale de France, NAF 5243), encargado por Bernabò Visconti y muy influenciado por la tradición véneta, en donde se formó Giovannino de Grassi: Rossi, 1999, p. 101.

[374] Para este manuscrito "Dresden. Sächsische Landesbibliothek -Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr.Dresd.Dc.105 (SLUB 105)" página 70.

[375] Esto sucede hacia mediados del *Duecento*, cuando se establece el llamado primer estilo boloñés en el seno de los *scriptoria* laicos del *Studium.* En un momento de creciente demanda en la producción libraria relacionada sobre todo con los textos jurídicos, la decoración del primer estilo, de carácter cursivo y rápido, se ha enmarcado en los cortos tiempos de este dinámico mercado: Flores D'Arcais, 1979; Conti, 1982; Medica, 2005.

[376] Por motivos de espacio y de tiempo no podemos detenernos en estas cuestiones, pero un ejemplo de la ejecución de las miniaturas por parte de distintos iluminadores en base a los cuadernos que componen un manuscrito lo podemos encontrar en el códice del *Roman de Troie* conservado en la Biblioteca Nacional de Austria (Wien. Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2571), estudiado recientemente por Susan L'Engle (2014). Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_2969395&order=1&view=SINGLE .

La organización del trabajo dentro de los talleres laicos debió de corresponder habitualmente al escriba (Flores D'Arcais, 1979, p. 367), pero, Robert Gibbs (1984, p. 639) advierte que los escritos registrados por los notarios muestran como también podía recaer en un iluminador, a los que en ocasiones se los documenta también como escribas, como el caso del propio Stefano degli Azzi (Gibbs, 1984, p. 640). Es difícil delimitar todas las jerarquías y todas las tareas porque las fuentes nos retratan un panorama que parece fluctuar, de manera que probablemente existieron distintas prácticas y ocupaciones, pero no debería resultar extraño que algunos miniaturistas aparezcan también en esta posición, pues en el *Duecento* está constatada la figura del notario que actuaba como escriba, rubricador, o incluso iluminador, aunque esta tiende a desaparecer progresivamente cuando se define la letra *bononienses* a finales del siglo a través de los talleres, más especializados (Medica, 2005, p. 177).

En esta reorganización entorno a la universidad a partir de las primeras décadas del *Trecento*[377], se observa un gran intento de insertar en la decoración del libro una original figuración, rica en recursos autónomos. De acuerdo con los estudiosos, este impulso lo encarna el miniaturista conocido como el Ilustrador[378], el miniaturista anónimo que además había introducido junto con Neri da Rimini las ideas del *giottismo* en la producción de manuscritos iluminados boloñeses en la primera mitad del siglo (Medica, 2005, pp. 183-188).

De la mano del Ilustrador llegamos a la década de 1340, una de las más homogéneas del siglo que marcó una pauta para el resto del *Trecento* en Bolonia y del área véneta[379]: desaparecen los miniaturistas de gusto arcaizante y de manera general las iluminaciones remiten al estilo *giottesco* de las últimas obras de este miniaturista anónimo[380] que vamos a encontrar en algunos manuscritos de las *Metamorfosis* (BMV LZ449). En esta década se fechan además las creaciones más del Maestro 1328, la producción del Maestro 1346[381] y las primeras obras de Nicolò di Giacomo di Nascimbene, que fusionó las corrientes de la cultura boloñesa en un lenguaje coherente (Zanichelli, 2022, p. 194).

Si la ciudad de Bolonia fue un auténtico hervidero de iluminadores en la primera mitad del siglo, en los cincuenta años siguientes, quizá como consecuencia de los efectos de la peste o de las distintas migraciones a otras ciudades, estuvo dominada por la diarquía conformada por los iluminadores Nicolò di Giacomo y Stefano degli Azzi (Guernelli, 2010, p. 18). En esta segunda

---

[377] Sobre la iluminación boloñesa hay que destacar las numerosas publicaciones Medica o trabajos editados por el autor con otros investigadores: Medica 2005, 2005a, 2012, 2012a; Medica y Tumidei, 2000; Medica y Benevolo, 2003.

[378] El Ilustrador, así designado por Roberto Longhi, es uno de los miniaturistas más destacados la decoración libraria boloñesa entre los años treinta y cuarenta del *Trecento*, es decir, de la fase de transición desde la manera bizantina hasta el miniaturista Nicolò di Giacomo. Los estudiosos resaltan su extraordinaria capacidad narrativa, característica fundamental en la afirmación de la cultura figurativa boloñesa para este período. En los años setenta del siglo pasado, después de las aportaciones de Roberto Longhi, Alessandro Conti, Francesca Flores D'Arcais y Elly Casee retomaron los estudios sobre este miniaturista, pero recientemente Gianluca Del Monaco ha arrojado luz sobre su figura, primero con su tesis de doctorado defendida en la Universidad de Bolonia y recientemente con su monografía que es referencia obligada sobre el tema: Del Monaco, 2018.

[379] Para un análisis detenido del original lenguaje que se desarrolla en este período, en especial en el entorno del Ilustrador, véase el tercer capítulo de la publicación Del Monaco: 2018, pp. 45-88.

[380] En su reciente monografía Del Monaco recuerda que el segundo cuarto del *Trecento* se considera el momento en que el arte gótico alcanza en Bolonia una primera síntesis original de su lenguaje expresivo, en parte gracias a la obra pictórica de Vitale da Bologna (fl. 1330-1359). No nos corresponde abordar de manera concreta la importante tradición pictórica para este período, sobre todo por lo extenso del tema, pero al menos resulta de interés reseñar la estrecha relación de la pintura con la miniatura y viceversa, hasta el punto de que en algunas ocasiones se puede suponer un posible intercambio de papeles a nivel profesional, como Medica ha apuntado. Pensemos, por ejemplo, en la figura de Andrea de'Bartoli, documentado como pintor e iluminador en Bolonia entre 1359 y 1368. Este fenómeno también se registra más allá del segundo cuarto del *Trecento* y más allá de Emilia-Romaña, con el pintor lombardo Altichiero de Zevio, activo en Verona y Padua, al que también se le atribuyen una serie de miniaturas. Sobre estas cuestiones: Medica, 2005, pp. 186-190; Mariani Canova, 2005, pp. 167-168.

[381] Se trata de un miniaturista anónimo llamado así por ser el iluminador encargado de las imágenes que acompañan a los *Statuti. Della Società dei Drappieri* (Bologna. Archivo di Stato, Cod. min. 13), fechados en 1346. Sobre este miniaturista: Medica, 2004, pp. 479-480. Recordemos que la mano del Maestro 1346 también se identificó en el manuscrito del *Ovidius moralizatus* conservado en Gotha.

mitad de siglo asistimos a la consolidación de temáticas que hasta ahora había sido menos practicadas en la iluminación, pues debido a la crisis del *Studium* boloñés[382] la actividad de los iluminadores encontró cada vez menos espacio en el panorama de los textos jurídicos que fueron sustituidos por ciclos litúrgicos, estatutos, y sobre todo literatura latina de entretenimiento (Medica, 2005, p. 190), como el propio poema de las *Metamorfosis* o las *Tragedias* de Séneca. Estos cincuenta años son, de hecho, las décadas en las que se iluminan una importante parte de los manuscritos del poema.

El miniaturista Nicolò di Giacomo[383] parte de la base común del período del Ilustrador, con una característica expresividad y un estilo que ha sido descrito por los estudiosos como apasionado y *giottesco*. En la segunda mitad del siglo, la producción de Nicolò di Giacomo se dedica fundamentalmente a un pequeño porcentaje de textos jurídicos o universitarios y predominan los corales, los libros de horas, los estatutos, y la literatura latina. Precisamente, en varias ocasiones, proponiendo invenciones originales con pequeñas variantes, el miniaturista boloñés abordó la decoración de textos de autores clásicos en boga a partir del tercer cuarto del siglo (Pasut, 2004, p. 830), obteniendo bastante fortuna con sus representaciones cotidianas, con efectos de realismo en la descripción de los escenarios o de los trajes de moda. En nuestro corpus de estudio no tenemos por el momento ningún manuscrito atribuido a Nicolò di Giacomo, aunque sí a su taller o a su círculo, como el BLO CL7 y posiblemente el BUB 2350. Eso sí, fue muy frecuente su atención a las *Tragedias* de Séneca[384] con al menos un grupo de cinco manuscritos, en el que el códice más antiguo (Pasut, 2013, p. 234) parece ser el que conserva la Biblioteca Ambrosiana[385]. En este grupo de códices[386], muy coherente en cuanto a su disposición decorativa, sólo aparece una letra capital iluminada antes de cada drama con una reducción temática del contenido de las tragedias (láms. 158, 159, 160), como sucede en las *Metamorfosis*. El único que presenta, además de las iniciales, un espacio adicional para la narración en el margen de la página es el manuscrito conservado en la Biblioteca

[382] Ver el apartado "de Bolonia a Padua: *Studium* y notariado".

[383] Los estudiosos relacionan el característico realismo de sus iluminaciones con el Ilustrador y especialmente con en el Maestro de 1346, y aunque en ocasiones su relación directa con el Ilustrador ha sido discutida (Conti, 1981, p. 94), la cuestión de su participación en los trabajos del taller del Maestro de 1346 parece más aceptada (Del Monaco, 2018, p. 64). Es posible que ambos miniaturistas colaborasen en la iluminación de la *Metamorfosis* de Apuleyo para Bruzio Visconti. El rico corpus de este miniaturista, con un mecenazgo dispar pero casi siempre de destacados comitentes, atestigua su importante fortuna. Es más, a partir de las últimas décadas del siglo con el comienzo del gobierno popular en la ciudad, la documentación sugiere un destacado papel de Nicolò di Giacomo no sólo como prestigioso ciudadano sino como artesano acomodado que parece competir con los primeros pintores de la ciudad. La figura de Nicolò di Giacomo ha despertado interés en las últimas décadas con numerosos trabajos que han ampliado considerablemente el catálogo de su producción que ya era copioso, con muchas de las iluminaciones firmadas y por tanto de autoría cierta. Entre algunos de los recientes trabajos Pasut, 2004; Guernelli, 2007, 2013, 2015, 2016; Medica, 2003, 2005, 2012.

[384] Es posible que la dedicación de Nicolò di Giacomo a la iluminación de las *Tragedias* pueda testimoniar alguna relación con personalidades o promotores de la cultura humanística, o una predilección del público por unas fórmulas iconográficas determinadas creadas por el miniaturista. Sobre referencias bibliográficas para la iluminación de este texto remitimos al estado de la cuestión de esta tesis doctoral.

[385] Milano. Biblioteca Ambrosiana, C 96 inf

[386] Al manuscrito conservado en la Biblioteca Ambrosiana, le sigue el códice austríaco (Innsbruck. Universitäts-und Landesbibliothek für Tirol, 87), bastante próximo al de la Biblioteca Marciana (Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana, lat. XII 26) y por último el Vaticano (Vaticano. Bibliocteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 1645). El quinto manuscrito que se incorporó a la lista gracias a las investigaciones de Francesca Pasut es el conservado en la Biblioteca comunal de Siena (Siena. Biblioteca comunale degli Intronati, K V 10): Pasut, 2013, p. 245.

Ambrosiana[387]. Nicolò di Giacomo también ilumina otros autores latinos, como por ejemplo la *Farsalia* de Lucano, miniado en 1373 para Francesco Gonzaga[388].

En la segunda mitad del *Trecento* boloñés sobresale también la figura del ya mencionado miniaturista Stefano degli Azzi[389], con una amplia producción que se ha tratado en ocasiones como genérica dentro la escuela del propio Nicolò di Giacomo (Medica, 2004, p. 54). En este caso consideramos necesario detenernos en su figura porque a él se le atribuyen por el momento tres de los quince manuscritos del poema de las *Metamorfosis*.

La primera prueba documental en la que aparece una referencia al trabajo de Stefano degli Azzi como miniaturista[390] es en 1368, en relación con el pago por dos misales realizados para el Colegio de España. Sin embargo, los primeros inicios como miniaturista se pueden rastrear en dos manuscritos fechados en 1354[391], ambos iluminados también por Nicolò di Giacomo (Guernelli, 2010, p. 20).

La manera rápida de miniar que reflejan sus composiciones y su carácter narrativo e icónico se mantiene en los prácticamente cincuenta años de su producción. Es por ello por lo que no resulta una tarea sencilla seguir una evolución estilística del miniaturista, que se mantuvo estable a lo largo de toda su carrera con escasos cambios. Posiblemente este carácter icónico, tan característico de su estilo, pudo haber sido apreciado o valorado para ciertos discursos e imágenes como las que acompañan a las *Metamorfosis*, que es un texto con alto grado de figurabilidad, descripciones, y que puede reducir o condensar sus episodios y sus personajes en muchas ocasiones a un simple gesto[392].

En líneas generales los estudiosos concuerdan en señalar que Stefano degli Azzi muestra adhesión al estilo de la primera producción de Nicolò di Giacomo con una gama cromática brillante, aunque con un trazo más marcado, cargadas expresiones de los rostros con ojos alargados, y una incorporación de ciertas experiencias más tempranas de la miniatura boloñesa de la primera mitad del siglo que probablemente podrían deberse a fórmulas adquiridas en su entorno, en especial de su padre Alberto di Prendiparte Azzi (Guernelli, 2015, p. 283). Estas similitudes estilísticas entre padre e hijo han llevado a Daniele Guernelli (2015, p. 284) a proponer que la última parte de la carrera de Alberto di Prendiparte fuera quizás compartida con su hijo, Stefano degli Azzi. Lo que sí que parece más evidente es su estrecha colaboración con Nicolò di Giacomo desde un período temprano[393]. Por ejemplo, los dos trabajan en la

---

[387] Un análisis exhaustivo del programa iconográfico para este manuscrito se proporciona en el trabajo de Francesca Pasut (2013). En su estudio se desprende claramente que el manuscrito de la Biblioteca Ambrosiana no es sólo un suntuoso ejemplar, sino que representa un *unicum* en la tradición de las *Tragedias* iluminadas. Las miniaturas reflejan una inusual fidelidad al texto, con algunos de los temas poco habituales en la tradición senecana que, como señala Francesca Pasut, ni siquiera Nicolò di Giacomo selecciona para iluminar las cuatro versiones siguientes que realiza de las *Tragedias*. Estuvo en posesión de la familia veneciana Corner, al menos desde el *Quattrocento*. En la nota 228 se hace referencia a este manuscrito, que está digitalizado. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://digitallibrary.unicatt.it/veneranda/0b02da8280051c30.

[388] Milano. Biblioteca Trivulziana, ms. 691. Este manuscrito se encuentra digitalizado. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://graficheincomune.comune.milano.it/graficheincomune/immagine/Cod.+Triv.+691,+c.+3r.

[389] Los tempranos trabajos del historiador del arte Francesco Malaguzzi Valeri pusieron las bases para el estudio de este iluminador e hicieron posible que a finales del siglo pasado se sucedieran tanto distintas publicaciones sobre sus principales características estilísticas, como catálogos e inventarios de su producción. Sobre Stefano degli Azzi y su producción, véase: Gibbs, 1984; Avril, 1991; Medica, 2003, 2004; Guernelli, 2010.

[390] En 1353 encontramos la primera mención a Stefano degli Azzi, en relación con la *Cappella di San Lorenzo* de Bolonia, parroquia en la que reside hasta que en 1363 se traslada a la de San Procolo. Los datos sugieren que Stefano degli Azzi tenía una buena posición social, hasta el punto de que en 1383 fue elegido *podestà* de las tierras de Ceretolo, Lauro, Pedrosa y San Martino en Casola. La última referencia documental del miniaturista es de 1402: Guernelli, 2010, p. 19 y 2015, p. 283.

[391] El *Decretalium librum novella commentaria* de Giovanni d'Andrea (Milan. Biblioteca Ambrosiana, Ms. B. 42 inf) y el *Speculum iudiciale* de Guglielmo Durante (Holkham Hall. Library of Earl of Leicester, Ms. 225).

[392] Estas cuestiones se abordan de manera detenida en el último capítulo de esta tesis doctoral.

[393] La relación y colaboración entre ambos miniaturistas, protagonistas de la última mitad del *Trecento*, han sido apuntadas durante los últimos años en distintos trabajos: Guernelli 2015, 2016, 2020.

decoración de la *Matricola della Società dei Fabbri*[394] realizada en 1366, y según Daniele Guernelli (2010, p. 20) es también muy probable que fuera el proprio Nicoló di Giacomo quien implicase a Stefano degli Azzi en empresas litúrgicas como los *Antifonarios paduanos* (Padova. Biblioteca Antoniana, Mss. P, Q, K y L), iluminados entre los años cincuenta y setenta[395].

La producción de este miniaturista es realmente heterogénea[396], pero el escaso número de manuscritos litúrgicos parece sugerir una especialización en encargos profanos en el panorama universitario y en los gremios de la ciudad. De acuerdo con Guernelli (2015, p. 284), es probable que se introdujese en ese ambiente sin mayor dificultad, y que su hermano, notario de profesión, le facilitase establecerse como un punto de referencia importante en este entorno. Para Guernelli (2015, p. 21) no es casualidad que iluminara al menos cinco veces uno de los textos jurídicos más importantes de la época, *Decretalium librum novella commentaria* de Giovanni d'Andrea, mientras que decora tres veces el comentario de Giovanni da Legnano a los *Decretales* de Gregorio IX.

Probablemente gracias a su contacto con estos círculos, Stefano degli Azzi tuvo acceso a un mercado de la decoración de textos de autores latinos y coetáneos, igualmente prometedor. El rastro de este iluminador se encuentra en obras como *De architectura* de Vitruvio, de Macrobio o las *Tragedias* de Séneca[397]. Todo apunta a que fue realmente un experto en la decoración de este tipo de textos, con sus iconografías para letrados y a menudo aún poco practicadas, hasta el punto de que también fue llamado para trabajar en obras de contenido histórico en lenguas extranjeras, como la *Histoire ancienne jusqu'à Cesar*[398] conservada en la Biblioteca Nacional de Francia, y que ilumina seguramente en 1354 (Avril y Gousset, 2012, p. 144). También iluminó manuscritos de autores coetáneos, como *Bucolicum carmen* de Petrarca[399] y la *Divina comedia* de Dante, al menos en dos ocasiones[400].

Es también responsable, como hemos comentado, de las miniaturas de nuestros tres manuscritos de las *Metamorfosis*, los SLUB 144 (láms. 40-54), BMV LZ449 (láms. 87-103) y BMC SXXV6 (láms. 7-21), los dos primeros con temática mitológica y el BMC SXXXV6 con la imagen del autor y figuras académicas. El carácter icónico se aprecia en las iluminaciones de los tres códices, pero son muy diferentes en la manera de articular sus imágenes, como veremos en el último capítulo.

5.3. La selección de las miniaturas: problemas entre comitentes y miniaturistas

El papel que pueden desempañar tanto el comitente como el artista en la producción de las iluminaciones de las *Metamorfosis* requiere una pequeña aclaración porque de manera general

[394] Roma. Biblioteca del Senato della Republica "Giovanni Spadolini", Statuti Ms. 26.
[395] La identificación de la mano de Stefano degli Azzi en estas iluminaciones se debe a: Conti, 1981, p. 93. Véase también: Toniolo, 2007, p. 119.
[396] En las últimas décadas el catálogo del iluminador ha alcanzado un número considerable de obras que se le pueden atribuir, pero no es de extrañar que se siga completando con nuevas aportaciones. Guernelli en los últimos años ha sumado más manuscritos en sus estudios: Guernelli, 2016, 2015.
[397] *De architectura* de Vitruvio (Eton. Eton Colege Library, Ms. 137), el *Commentarii in Somnium Scipionis* de Macrobio (Oxford. Bodleian Library, Ms. Canon. Class. Lat. 257), y fechado en 1388, o las *Tragedias* de Séneca, que se conservan no sólo en el manuscrito de la Biblioteca Apostólica Vaticana (Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 364), sino también en el de la Biblioteca Colombina de Sevilla (Sevilla. Biblioteca Colombina, Ms. 248), recientemente señaladas por Guernelli: Guernelli, 2015, p. 22. Para el manuscrito de las *Tragedias*, recuperado el 10 de febrero de 2024: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.364. Para el manuscrito de Macrobio, recuperado el 10 de febrero de 2024 https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/b4db98b4-da2c-4282-b677-68505482d963/surfaces/2968b7b3-113f-4a55-8b9c-b4b8178035ed/.
[398] Paris. Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 168. Este manuscrito se encuentra digitalizado en *Biblissima*. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://portail.biblissima.fr/fr/ark:/43093/mdata19d65bb7810dbe7cd0742d7d473ac4ea5f7216c8.
[399] Oxford. Bodleian Library, Ms. 580.
[400] Perugia. Biblioteca Augusta, Ms. B. 25; Paris. Bibliotheque de l'Arsenal, Ms. 8530. Este último manuscrito se encuentra digitalizado. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52507439j/f46.planchecontact.r=ms.

el marco de actuación de comitentes y miniaturistas en la producción de los programas iconográficos ha sido difícil de delimitar con exactitud en muchas ocasiones.

En las últimas décadas (Hindman, 1986) se tiende a reconocer para este período un cambio en la estructura de producción manuscrita que debemos tener presente para la compresión de algunas iluminaciones de nuestro corpus y que se concreta en un conjunto de complejas relaciones de colaboración entre el comitente y el artista, aunque al iluminador se le suele relacionar más con cuestiones prácticas o manuales que intelectuales[401]. Esta apreciación sobre las funciones del miniaturista se basa en la asunción de que para ilustrar un material literario se requieren una serie de conocimientos específicos del texto que normalmente superaban las capacidades de iluminadores, sin instrucción necesaria para comprender en muchas ocasiones intrincados textos latinos o *argumenta.* Por tanto, cabe suponer que el comitente o los asesores[402], próximos a la aristocracia urbana, y que comenzaron a emerger en los últimos siglos de la Edad Media, proporcionasen las sugerencias precisas para la visualización de los episodios seleccionados. Esto se ajusta a los manuscritos que siguen de manera concreta el contenido del texto y que tienen como complejidad añadida la necesidad de conocer la materia a la que ilustran. Este sería el caso de los tres manuscritos de temática mitológica de nuestro corpus de estudio: el BMV LZ449, el BML 36.8, y el SLUB 144.

Sandra L. Hindman (1986) puso de relieve cómo un repaso al procedimiento de elaboración de los manuscritos podía sugerir que eran los autores o comitentes quienes seleccionaban los temas de las miniaturas. Para Hindman resulta difícil concebir que un miniaturista seleccionase los temas porque, ateniendo a las tareas en la producción libraria, la iluminación era normalmente lo último en realizarse y el miniaturista tan sólo tenía que disponer sus imágenes en los espacios en blanco preexistentes que en ocasiones incluso ya contaban con rúbricas descriptivas en sus márgenes. El manuscrito del *Ovidius moralizatus* de Gotha de nuevo vuelve a servir de ejemplo, en este caso por sus miniaturas inacabadas con espacios en blanco, pero en nuestro corpus de *Metamorfosis* también tenemos ejemplos, como el manuscrito SLUB 105, con el espacio para una letra capital del libro cuarto (f. 38v) que no se llegó ni a diseñar ni a iluminar.

La explicación que se desprende de este argumento principal en el trabajo de Hindman conduce a pensar que los iluminadores no tenían entonces demasiado margen para formular contenidos específicos, pero además la autora centra su atención sobre las descripciones que se pueden encontrar en algunos márgenes de los manuscritos junto a las miniaturas y que sencillamente funcionaban como instrucciones o programas escritos completos para el iluminador[403], detallando el contenido de las imágenes que debían representar. L'Engle recientemente ha reseñado este tipo de notas marginales en tres ejemplares del *Roman de Troie* iluminados en la primera mitad del *Trecento* en el norte italiano, el más temprano con

[401] Es necesario puntualizar que, a pesar del evidente interés que pueda tener, el estudio de Sandra L. Hindman tiene un sesgo, pues se centra en un marco geográfico y cronológico concreto. Su trabajo analiza la producción de manuscritos iluminados procedentes del entorno del artista de corte de París, hacia 1400.

[402] Esto sucede, por ejemplo, con el manuscrito del *Ovidius moralizatus* conservado en Gotha (Gotha. Forschungsbibliothek, Ms Membr. I 98). En el diseño de su iluminación, Bartolomeo de'Bartoli parece haber desempeñado un papel determinante. Sobre este manuscrito ver "imágenes para los clásicos: manuscritos iluminados en el *Trecento*", página 60.

[403] El estudio de Hindman señala distintas anotaciones como guías que varían considerablemente en complejidad y la existencia de folios de instrucciones que pudieran ser desechados cumplida su función. Para Hindman el conjunto de instrucciones con las correspondientes iluminaciones muestra la escasa improvisación de los artistas para la selección de los temas o figuras. No conocemos ningún estudio concreto que proporcione un análisis detenido de estas guías y sus miniaturas derivadas, pero podría ser de interés para comprender la manera en que los miniaturistas trasladaban a imagen ciertas convenciones lingüísticas. De todos modos, en términos generales los iluminadores parece que siguieron de cerca estas instrucciones que posiblemente se debían a un comitente letrado o a un asesor

instrucciones transcritas tanto en latín como en francés[404]. En los manuscritos de nuestro corpus no hemos localizado ninguna guía para su iluminación, aunque eso no implica que no existiesen porque pudieron ser recortadas en el momento de la encuadernación, ya que la mayoría de los códices están orillados.

La casi ausencia de la toma decisiones por parte de los miniaturistas también se evidencia según Hindman (1986, p. 41) en los casos en los que los artistas trabajan no sólo a partir de anotaciones escritas sino, sobre todo, a partir de otros modelos de manuscritos precedentes[405]. El problema que se plantea en este caso es que, en ocasiones, la copia o la inspiración en un modelo no tiene que implicar necesariamente la participación directa de un asesor, y por tanto en este punto se requieren otras coordenadas para comprender el complejo proceso que se encuentra detrás de los mecanismos de figuración, más allá de la colaboración entre comitente e iluminador a través de instrucciones.

Este fenómeno de copia tiene un buen ejemplo en los talleres laicos vinculados a los *Studia*, que por su importante demanda manuscrita habían consolidado una tipología de libros determinada que solía contar con iluminaciones que se limitaban bien a las letras capitulares o bien a la página inicial, con retratos o figuradas académicas[406]. Estas figuras repetidas habitualmente en las letras capitales de los códices boloñeses debieron de seguir unos modelos con un patrón estandarizado que permitiese agilizar la producción y esta manera de proceder no tendría necesariamente que requerir un asesor con un conocimiento específico del texto. Esta tipología representa la gran mayoría de nuestros manuscritos del corpus, si bien la selección de figuras estandarizadas para iluminar el poema no implica que no pueda tener un planteamiento figurativo coherente con la realidad del libro, como intentaremos explicar en el último apartado de este capítulo.

El comitente y los asesores debieron desempeñar un papel importante en la selección de temas, en especial aquellos que siguen el contenido textual, pero la limitación del iluminador a cuestiones prácticas o manuales más que intelectuales puede, no obstante, plantear otro problema. Más allá de los estudios del repertorio de un iluminador, los códigos compartidos en las miniaturas se entienden en un marco más amplio en el que las formas de expresión, los gestos y composiciones funcionan independientemente del tema que se represente. Es decir, el medio en el que se crean las imágenes pudo contribuir a la aparición de variaciones formales formuladas por los artistas para expresar un contenido específico. Por otra parte, quizás los miniaturistas no contaban conocimientos específicos de un texto concreto, pero eso tampoco implica que no tuvieran herramientas para articular la imagen, porque, como recuerda Freeman Sandler (2010, p. 99), es probable que los artistas conociesen las técnicas retóricas al haber escuchado sermones o asistido a misa y participado en de las instituciones de la sociedad, como las escuelas de gramática. Es más, como hemos comentado, el iluminador de las *Metamorfosis*, Stefano degli Azi, aparece en algunos documentos como *scriptor*[407].

[404] En el manuscrito vienés (Wien. Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2571), Susan L'Engles reconoce treinta y seis anotaciones visibles en los márgenes o parcialmente cubiertas por las miniaturas. El manuscrito de San Petersburgo (Sankt-Peterburg. Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka, Fr. F.V.XIV.3) presenta anotaciones sólo en francés, y el manuscrito parisino (Paris. Bibliothèque nationale de France, Fr. 782, f. 6v), conserva la palabra "nave" debajo de la nave de Argos: L'Engle, 2014, p. 280. Sobre estos manuscritos ver nota 218.

[405] Una vez más, los tres manuscritos del *Roman de Troie* analizados por L'Engle (2014) ofrecen un buen ejemplo porque las particularidades que presentan permitieron proponer a la investigadora una importante cercanía entre los códices, de forma que aquí lo que en realidad funciona son probamente unas estrechas relaciones entre los comitentes que se conocían, y que habrían pedido prestado el manuscrito vienés para ser copiado.

[406] Sobre estas cuestiones véase "imágenes para los clásicos: manuscritos iluminados en el *Trecento*" y "miniaturistas".

[407] Sobre esto ver apartado "miniaturistas", página 95

6. PARA EL ESTUDIO Y LA REFLEXIÓN: MINIATURAS, IMÁGENES Y LETRAS PARA EL POEMA OVIDIANO

El primer aspecto de las *Metamorfosis* iluminadas del *Trecento* que merece consideración es su singular manera de disponer las imágenes en el espacio de las letras capitales. Los quince manuscritos se sirven del espacio de las capitales para acompañar al poema de figuras y escenas, y la articulación de estos dispositivos gráficos en relación con el poema es objeto de análisis en el primer apartado de este capítulo. Pero en el interior de estas las letras se pone de manifiesto que hay cinco modos distintos de ilustrar el texto mitológico de acuerdo con los temas de las imágenes. En este corpus de estudio siete manuscritos se iluminan con la imagen del autor[408], tres presentan representaciones de temática mitológica[409], tres ofrecen imágenes de academia y poesía[410], tres de temática amorosa y cortés[411], y otros tres imágenes cosmográficas relacionadas con el entorno de la Creación[412].

La mayoría de estos modos no tienen relación con el propio contenido mitológico de las *Metamorfosis*. Esto implica que los dos últimos apartados de este capítulo no pueden construirse sólo en términos de relación entre el texto y la imagen, sino que tiene como propósito explorar un fenómeno que está más allá del poema de manera clara. En este sentido, la ilustración de las *Metamorfosis* se acerca a la idea de comentario visual recogida por Camille (1992, p. 106), Lord (2011, p. 259) y Díez Platas (2019, p. 215) porque añade contenido original al texto base para amplificar su significado. Las iluminaciones, aquí, en estos manuscritos, dialogan, interactúan y discuten con el poema con el propósito de someterlo a las posibilidades del medio y a las distintas realidades contemporáneas.

Es por esta razón por la que, para intentar esclarecer y explicar los mecanismos de figuración de estos comentarios visuales, este capítulo aborda en su último apartado las imágenes en su contexto, incluidas las de temática mitológica. Este último apartado responde al deseo de acercarse de un modo distinto al pensamiento visual en el que se crean las imágenes que acompañan al poema latino en relación con su medio, con la circulación de los comentarios de las *Metamorfosis* en el entorno académico y con la riqueza de las composiciones figurativas en la pintura o en la iluminación.

La organización de estos aspectos permite por tanto articular el complejo panorama de la iluminación en las *Metamorfosis* del *Treceneto*, uno de los más importantes propósitos de esta tesis doctoral.

[408] FMB 125, BMC SXXV6, BMV LZ449, SLUB 145, SLUB 144, ONB 127 y RBME TII7.
[409] BMV LZ449, SLUB 144, BML 36.8.
[410] BMC SXXV6, ONB 127 y RBME gIII7.
[411] SLUB 105, BNE 13406, BNE 10058.
[412] BLO CL7, BUB 2350, BUB 2278.

6.1. MANERAS DE ILUMINAR LA LETRA

La manera de iluminar las *Metamorfosis* en el *Trecento* es homogénea. Las letras capitales miniadas, de largo recorrido en la historia del libro[413], se establecen en este caso como solución formal mediante la que se presentan las imágenes en los quince manuscritos del poema. Es decir, la totalidad de los códices del poema mitológico localizados del *Trecento* se acompañan de imágenes que se insertan en la realidad de las letras capitales. En este caso, consideramos que las razones para la elección de esta solución deben ser analizadas tanto a la luz de la recepción del propio texto ovidiano como a la luz de otras tradiciones similares de decoración manuscrita.

En cuanto a las tradiciones similares, es probable que ciertos cambios en la producción libraria fomentaran la aparición de transformaciones en las relaciones que se observan entre la escritura e imagen. En este período no sólo se consolidaron nuevos modelos de *mise en page,* sino que sobre todo se modificó la estructura de las letras capitales y el planteamiento de la página iluminada. Como expone Paul Binski (2014, p. 296) la aparición de la *lectio* escolástica junto con la lógica aristotélica debió suponer un proceso de estudio más racional que demandaba una consulta de los textos de una manera más inmediata y con métodos más precisos para diseccionar el conocimiento. Esto requería una presentación diferente del contenido que se reflejaba en una disposición distinta de las páginas. Frente a la disposición de la glosa como aparato auxiliar, estos métodos de clarificación evolucionaron hacia lo que se dio en llamar la *ordinatio* de la obra (Binski, 2014, p. 296).

Este término retórico requiere de una pequeña aclaración previa sobre la propia morfología del manuscrito para la que se acuñó la palabra *codex* y que, nacida tardíamente en la Antigüedad clásica, inauguró una nueva manera de leer y nuevo modo entender el espacio de la escritura. En realidad, aun siendo objetos tridimensionales, los manuscritos son por principio bidimensionales, con una estructura propia y diferente que toma cuerpo en el folio, de modo que vive de la página. Esto implica que el sustrato gráfico no es continuo y en realidad no se comprende la relación de manera inmediata, porque al pasar la página de alguna manera se cancela el contenido anterior. De este modo, a pesar de que el mensaje es o suele ser textual, en un principio la intención del diseño, la transformación y transposición de la página pretenden dar un mensaje visual, importante sin duda para la comprensión del contenido, puesto que no sólo jerarquiza los elementos y ordena el espacio en el folio sino también en el libro, con la pretensión de aportar información y ser percibida de una manera correcta[414]. Por tanto, teniendo esto en cuenta y a partir de su condición de dispositivos gráficos, no cabe sino afirmar que las letras distribuidas según criterios de jerarquía dimensional o tipológica se debieron revelar fundamentales sobre todo en este momento en el que la *lectio* demandaba esos métodos para diseccionar el conocimiento, porque podían contribuir a subrayar la estructura interna de un códice, detener o dirigir la atención o, de distintas maneras, facilitar la memorización de pasajes (Orofino, 2016, p. 317).

---

[413] Fue la producción de los monjes irlandeses y de Northumbria la que representó en los primeros siglos de la Edad Media un punto de inflexión fundamental para la elaboración de originales modelos decorativos, fruto de un enfoque profundamente diferente de la forma, pero también de la compresión de la realidad del libro. La miniatura insular fue la primera en establecer una integración entre texto e imagen que pronto se extendió por el continente gracias a la labor evangelizadora de los monjes irlandeses. Hay tres trabajos que abordan la inicial miniada: Pächt, 1987, pp. 45-128; Alexander, 1979; Kendrick, 1999. Los tres dedican una parte importante a los manuscritos irlandeses por su capital importancia en el desarrollo de esta tipología, si bien la publicación de Laura Kendrick presta también atención a la representación de la *auctoritas* integrada en las letras: Kendrik, 1999, pp. 147-175 y en concreto en relación con la letra figurada a partir del *Duecento*: Kendrik, 1999, pp. 192-206.

[414] Lo que hace tan peculiar al manuscrito es el diseño de sus páginas, que no necesariamente se tiene que asociar con la figuración o la iluminación, pero que pone evidencia de alguna manera que la presentación del folio no suele ser una cuestión fortuita. Sobre la confección de los manuscritos medievales, véanse algunas cuestiones de interés: Flores D'Arcais y Crivello, 2010. Asimismo, para comprender el proceso de legibilidad y organización en un códice: Bezzolo, 1997.

Sin poder detenernos especialmente, quisiéramos desarrollar un poco más esa clasificación tipológica de las letras a la que hemos aludido. En los manuscritos de mediados del *Duecento*, y sobre todo a partir del *Trecento,* es habitual encontrarse iniciales rubricadas, afiligranadas, o iluminadas, con distintas jerarquías dimensionales. Estas tipologías pueden aparecer en un mismo códice como por el ejemplo en el BMV LZ449 (cm.14) o en el SLUB 105 (cm.5), con letras capitales iluminadas e iniciales afiligranadas de menor tamaño, pero no siempre es el caso. Cabe apuntar que las letras iluminadas pueden ser además historiadas, figuradas o sencillamente con algún tipo de decoración, y en la mayoría de las ocasiones las tres tipologías aparecen rodeadas en sus márgenes por una especie cenefa vegetal que se suele extender por los márgenes como un marco, formando o acogiendo monstruos, dragones o cabezas humanas.

Muy oportuno nos parece el foco puesto ya en diversas ocasiones por distintos estudiosos de la miniatura *trecentesca* en el sistema de decoración de los libros jurídicos. Las páginas del íncipit de las distintas partes en las que se dividen estos manuscritos se iluminan habitualmente mediante un recuadro historiado, combinado con una inicial figurada que se repiten también al comienzo de las glosas[415]. En realidad, no debería resultar extraño que esta solución de las letras iluminadas se desarrolle en buena medida en códices jurídicos producidos en los talleres laicos relacionados con el *Studium* boloñés, porque tanto el enorme número de ejemplares a los que hubo que hacer frente por causa de la gran demanda[416], como la necesidad de organizar el contenido remarcando las partes importantes de los textos, hicieron probablemente de las letras la mejor opción para guiar al lector y atender a un público que, además, se caracterizaba por ser letrado. Evidentemente, esta solución se extendió al resto de manuscritos como por ejemplo el códice Riccardino de la *Divina comedia,* que ya hemos mencionado con anterioridad.

Las iniciales miniadas de los *Decretales* u otros manuscritos iluminados en este panorama del *Studium* durante el *Trecento* resultan realmente originales en relación con su disposición en el folio porque a menudo acogen no sólo a figuras que se disponen en su interior, sino a figuras que también se articulan en diagonal (láms. 164, 165, 166) para interferir en la página deslizándose sutilmente fuera del cuerpo del marco de la letra[417] en una especie de prolongación de la propia inicial (Del Monaco 2018, 30). Se crea así un espacio dinámico para la inicial que puede actuar como marco del relleno pictórico o como soporte de la representación pictórica, pero en ambos casos la forma de la letra permite la transmisión de episodios, figuras o motivos.

En el primer caso se puede entender la letra casi como el sustituto del cuadro, a pesar de que el espacio limitado sólo permite acoger los episodios más destacados. En esta ocasión las imágenes que se introducen no pretenden encarnar la forma de la letra, sino crear un marco a través de ella para su existencia con escenas elaboradas. Es decir, el cuerpo de la escritura puede servir casi como una justificación para un contenido ilustrado, sobre todo en las iniciales con una abertura o un espacio interior que permiten incluso albergar composiciones visuales completas. Esto sucede en la mayoría de las letras capitales del manuscrito de BMV LZ449. En este caso las "I" de los libros 1 (f. 1r), 3 (f. 21v) y 8 (f. 69v), con las iluminaciones de Deucalión y Pirra (lám. 103), Cadmo y el dragón (lám. 89), o de Minos y Escila (lám. 94), son un ejemplo de cómo estos dispositivos gráficos se transforman en auténtico marco que incluso adopta un formato más cuadrangular que rectangular, y que sin duda resulta más propicio para desarrollar

[415] Del Monaco proporciona abundante información con un análisis exhaustivo de la articulación y disposición de la página en los manuscritos jurídicos con algunos cambios durante *Trecento*. En concreto, véase: Del Monaco, 2018, pp. 45-46, 93, 122.

[416] La producción en serie para los grandes mercados y la estandarización formal eran sin duda partes fundamentales de la dinámica que debió contribuir a la consolidación de las letras capitales como manera de organizar el folio. Estos valores eran sobre todo los de las escuelas y universidades urbanas, pero también la de los predicadores. En relación con estas cuestiones, véase: Binski, 2014, pp.293-298.

[417] También está presente, no obstante, en los manuscritos franceses de las mismas décadas. Para más información, véase: Binski, 2014, p. 294-295.

una escena, pero termina por desvirtuar la morfología que le es propia a la letra. Es más, en las iluminaciones de los libros 7 (f. 58v) y 10 (f. 90v) que contienen las representaciones de Medea y Jasón (lám. 93) y la muerte de Eurídice (lám. 97), la composición se desarrolla de tal manera que, con la introducción del altar de Hécate o las figuras femeninas que acompañan a Eurídice, la "I" parece en realidad una "L". En este manuscrito la única excepción para la letra "I" con forma reconocible se corresponde con la escena de Circe y Escila (lám. 101) para abrir el libro 14 (f. 130r), pero en realidad aquí la propia morfología sirve de excusa para articular la imagen de una manera original al poder así representar el momento en el que Circe esparce y deja caer sus pócimas en la fuente en la que se está transformando su rival, Escila.

En todos los casos referidos la letra capital se transforma en ese marco necesario para el desarrollo de la narración mitológica. Menos en el libro 14 (f. 130r), este sistema de disposición de la letra recuerda a las escenas enmarcadas e insertadas entre el texto en el manuscrito de Bérgamo del *Ovidius moralizatus* (láms. 137-144), aunque aquí el tamaño y la memoria de la letra imponen para su imagen esa síntesis temática del contenido. Las restantes letras capitales se introducen en un marco cuadrangular dorado y en el caso de las "O" dejan ver en su interior un fondo azul con filigranas blancas sobre los que se sitúan las figuras, como en el libro 9 (f. 80v), con Deyanira junto a Fama (lám. 95). En otras ocasiones, el marco cuadrangular que ceñía las "O" se desarrolla y la letra capital se confunde entre la composición, como por ejemplo la "A" del libro 5 (f. 31r) que acoge el episodio de Píramo y Tisbe (lám. 90) o la R del segundo libro (f. 10v) con el Sol en su carro (lám. 87).

Junto a un sistema ilustrativo basado en iniciales narrativas, existe también otro más sencillo de iniciales icónicas que sólo contienen el personaje principal al que sirve de soporte sin desvirtuar la morfología de la propia letra. De este modo aquí nos encontramos con la síntesis más extrema y que asocia la inicial casi con un simple rostro para en esencia reducir la letra a la iconicidad del proprio silabario o del alfabeto mismo[418]. Esta tendencia, que siguen en muchas ocasiones los códices jurídicos, es la que predomina en los manuscritos del poema mitológico, con algunos ejemplos en las capitales de temática mitológica del SLUB 144 y sobre todo del BML 36.8. Es más, en el manuscrito BML 36.8 todas sus letras ofrecen una única figura a excepción del penúltimo libro (f. 156v), con la representación de Ulises y Circe abrazados (lám. 74). En los dos manuscritos funcionan casi como si estuviésemos "haciendo zum"[419] sobre una parte concreta de la fábula, sobre un personaje y una acción singular, como por ejemplo en el caso del libro 6 (f. 54r) del BML 36.8, con Perseo y la cabeza de Medusa (lám. 65), o el libro 9 (f. 80r) del SLUB 144 con Hércules y Aqueloo (lám. 48), y, frente a lo que ocurría en el BMV LZ449, se puede percibir o intuir la forma de los dispositivos gráficos que sirven sencillamente como soporte de la representación.

Pero esta síntesis que asocia la inicial casi con una figura también se observa en los restantes códices que se acompañan de imágenes sin aparente relación con el contenido del texto. De manera similar al BML 36.8, los manuscritos ONB 127 y BMC SXXV6, con figuras de apariencia académica, o el códice SLUB 105 con figuras de corte amoroso, se iluminan siempre con una única figura en cada letra capital, normalmente de medio cuerpo. Si bien es cierto que la "I" sigue ofreciendo distintas posibilidades en estos tres manuscritos con diferentes maneras de articular la imagen en su interior, su morfología alargada, además de su posición junto al texto, la hace reconocible. Por ejemplo, en el manuscrito BMC SXXV6 se observan letras capitales "I" (ff. 2r, 59v, 70v, 92v; láms. 7, 13, 14, 16) transformadas en un marco sobre el que se sitúa la figura o la propia letra "I" (ff. 23r, 132v; láms. 9, 20) iluminada en el interior

[418] En este caso recordar el *Taccuino di disegni* iluminado por Giovannino de'Grassi en la corte viscontea con setenta y siete diseños y veinticuatro letras miniadas del alfabeto: Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 1.21.
[419] Esta idea me ha sido sugerida por la profesora Fátima Díez Platas en una comunicación oral.

de un recuadro junto a la figura. Por su parte, en el manuscrito SLUB 105 la morfología de la propia letra "I" (ff. 1r, 26v, 72v, 86r, 112v, 161r; láms. 39, 26, 30, 31, 33, 37) permite recrear o imaginar estructuras arquitectónicas sencillas de las que salen sus figuras.

Hemos comentado que la letra cumple una función de demarcación estructural del texto de manera general, pero llegados hasta aquí cabe preguntarse si la inclusión de episodios, figuras o motivos en la realidad de la inicial tiene una razón de ser, más allá de la estética o el embellecimiento. Si aceptamos que la letra puede actuar como contenedor de la imagen o como un espacio en donde el episodio más característico del libro al que acompaña puede ser narrado, entender su función como una suerte de síntesis temática del contenido no resulta difícil.

En el manuscrito con temática mitológica SLUB 144 encontramos algunas iluminaciones pertinentes para ejemplificar esta manera de articular la imagen. El libro 10 de las *Metamorfosis* inaugura la serie de desdichas de Orfeo, quien, tras morir su esposa Eurídice, se entrega a la música en un auditorio lleno animales y de árboles entre los que se encuentra Cipariso. Esta desgracia permite ir encadenando en el libro del poema otras fábulas, pero la figura fundamental con la que se abre es Orfeo y es él quien nos "canta" los restantes episodios. En la letra capital del SLUB 144 (f. 90r) se representa sencillamente esto: el cantor tocando la vihuela rodeado de animales con los árboles al fondo (lám. 49). Pero la historia de Orfeo continua en el siguiente libro de las *Metamorfosis* que se abre con su violenta muerte a mano de las tracias, tal y como se puede observar en la imagen que acoge letra capital "O" (f. 99r), con una figura ensangrentada que toca la vihuela y es apedreada por un grupo de mujeres, sin ningún otro detalle ni ambientación de la escena (lám. 50). También es concreta y con una importante ausencia de notaciones espaciales la letra capital del libro 9 (f. 80r) en la que aparece una figura masculina sujetando un toro por un cuerno que sangra, y que inmediatamente se asocian con Hércules y Aqueloo (lám. 48).

Este mecanismo ha sido comentado por parte de los estudiosos e investigadores. Del Monaco (2018, p. 122) recuerda cómo Lucia Battaglia Ricci, en su trabajo sobre el manuscrito Riccardino de la *Divina comedia,* ya había puesto de relieve la importancia de las letras iluminadas como fenómeno que posibilita imaginar lo que se encuentra en el texto anticipándose a él, unas sugerencias que también ha desarrollado Giulia Orofino (2016) y que actualmente son ampliamente compartidas.

Pero analizando los manuscritos con temática mitológica de las *Metamorfosis* de una manera más detenida creemos que la relación de la imagen con la letra aún se puede materializar de otra manera: asociando la letra con el nombre de la figura o del personaje principal del episodio. En los manuscritos del poema son varias las letras capitales que dan comienzo a los nombres de las figuras que acogen. Es decir, la figura de Alcítoe (f. 41r; lám. 64) en el manuscrito BLM 36.8 ilumina el interior de una "A", del mismo modo que Palas (f. 65v; lám 66) se representa en una "P", o que *Iason* (f. 77v; lám. 67) o que Orfeo (f. 132v; lám. 71). También sucede en el caso de SLUB 144 con la letra capital "P" (f. 49r; lám. 45) en la que presumiblemente aparecen Palas y Aracne, o la letra capital "O" del libro 11 (f. 99r; lám. 50) y que acabamos de describir con la muerte de Orfeo. Por su parte, en el manuscrito BMV LZ449 también tenemos los ejemplos similares con la figura de Palas (f. 49v; lám. 92) u Orfeo (f. 100r; lám. 98), pero en este códice resulta más difícil hacer asociaciones porque sus letras capitales no son tan icónicas o sintéticas, con una única figura a la que se pueda asociar rápidamente la letra capital. En los otros dos manuscritos, y especialmente en el BML 36.8, se trata casi de personificar a la escritura para darle poder y hacerla parecer capaz de sustituir a una figura. Para, en definitiva, darle voz a la letra.

Pero esta asociación se extiende incluso más allá de la propia inicial y parece que también funciona haciendo alusión a las primeras palabras del texto, como en el caso de las capitulares

USC DE COMPOSTELA

R del segundo libro en los tres manuscritos (SLUB 144 f. 10v, BML f. 14r, BMV LZ449 f. 10v). En este caso, las primeras palabras con las que se abre el libro son precisamente "Regia Solis", y en los tres manuscritos, de manera distinta, la imagen nos recuerda precisamente a la casa del Sol. En el caso del SLUB 144 la "R" acoge directamente a una arquitectura con el astro (lám. 41) y en el BMV LZ449 la cuadriga se dirige a un torreón (lám. 87). Más interesante es la figura del BML 36.8, que aparece arrodillada mirando hacia fuera de letra capital y que ha sido identificada con Faetón (lám. 62) pidiendo el carro a su padre (Venturini 2013-2014, p. 94). El Sol no está, pero parece que se establece un juego de relaciones en la realidad de la página con la imagen de Faetón en la letra capital, la cual funciona como soporte de la imagen, pero, a su vez, nos recuerda a la casa del Sol al dar comienzo a las primeras palabras del libro en las que se alude a la morada de su padre. La mirada que se pasase por el folio podría establecer relaciones entre imagen, letra, y texto. De esta forma, la "R" para el segundo libro en estos tres manuscritos no es la primera inicial del nombre de la figura que acoge, pero sí recuerda el tema sobre el que estamos "haciendo zum" o el espacio sobre el que nos estamos situando.

Todos estos datos sobre la articulación de la imagen en el interior de las letras capitales nos invitan a pensar que la iluminación y la propia letra asociada a ella podría por tanto cumplir la función mnemotécnica de *accessus* a modo de prólogo que opera como un título para anunciar lo que las palabras aún no han contado, una cuestión que hace presuponer en el lector un mínimo conocimiento de la obra para, con pocos elementos, recordarla de memoria. En realidad, las dos cuestiones fundamentales que implican a la letra iluminada que hemos referido, y que eran la demarcación textual y la función mnemotécnica, no se deben entender como fenómenos o realidades aisladas, sino que consideramos que operan de manera conjunta probablemente debido a las transformaciones en la lectura o a las demandas de una audiencia específica letrada[420].

El problema se plantea quizás en las figuras que se insertan en las letras capitales, que no tienen relación aparente con el contenido de la obra, pero que sí pueden proporcionar información asociada con el texto o con el autor. Es el caso de las letras capitales con figuras académicas de los manuscritos BMC SXXV6 o ONB 127 a los que hemos hecho referencia, o el SLUB 105. También los BUB 2278, BUB 2350 o BLO CL7. Las letras capitales iluminadas en estos manuscritos funcionan como demarcación textual para organizar el contenido del manuscrito y estructurar el texto, pero en ningún caso tienen figuras mitológicas que contribuyan a establecer relaciones de síntesis visual con la composición textual.

Es posible quizás que entonces en estos casos, más que un sentido específico de referencia iconográfica, opere la "autorreflexividad" a la que alude Binski (2014, pp. 296-297) en su trabajo para indicar más bien una relación lúdica pero comprometida con el acto de leer como forma de indagación, búsqueda y almacenamiento. De este modo las figuras que se insertan en el espacio interior de la letra, movidas por fuerte vitalidad, con gestos en acto de señalar en muchos casos (ONB 127, ff. 2r, 41v, 133v, 146v, 187v), dando voz a los versos poéticos[421], animan con su presencia a la dimensión de una lectura personal.

Hasta aquí hemos hecho referencias a los manuscritos del poema, pero de manera concreta la otra razón para la elección de este modo de miniar las *Metamorfosis* en sus quince letras capitales mediante la inclusión de escenas, figuras o decoración se puede encontrar quizás en el reconocimiento específico de su estructura original. Las *Metamorfosis* es una obra conformada por una gran cantidad de episodios mitológicos que se suceden unos a otros en cada uno de los libros y en esta multiplicidad deliberadamente buscada por Ovidio, las capitulares

[420] Sobre esto ver "un contexto para la lectura de las *Metamorfosis* en el *Trecento*"
[421] Esta cuestión se desarrolla en el último apartado de este capítulo de manera detenida.

dirigidas a facilitar el acceso a los contenidos debieron adquirir un papel fundamental en la propia unidad del texto latino[422].

Finalmente, no quisiéramos terminar este apartado sin hacer una pequeña referencia a las restantes iniciales de los manuscritos del poema, que, aunque no están iluminadas, creemos que son necesarias reseñar para tener todos los datos disponibles que faciliten la compresión de esta original producción. Los dispositivos gráficos de los códices de las *Metamorfosis* no se limitaron sólo a las letras capitales de sus quince libros, sino que se pueden observar en la mayoría de los códices otras opciones como iniciales rubricadas o afiligranadas para guiar al lector, tal y como indicamos al comienzo de este apartado. Es curiosa la comprensión que alcanza el poema ya en el *Trecento*, hasta el punto de marcar mediante la inicial afiligranada el comienzo de las fábulas que se suceden dentro de cada libro. En cualquier caso, nos remiten otra vez a la memoria y nos dan una idea de las necesidades de un lector exigente, letrado, alfabeto, que requiere de una asistencia para encontrar rápidamente algún pasaje, pero también nos habla, en relación con el propio texto, de la desmembración de Ovidio en episodios y fábulas, que había comenzado con Lactancio y que se observaba ya en el manuscrito Napolitano (Díez Platas, 2023).

Todas estas cuestiones que acabamos de referir nos hacen considerar que este modo de estructurar y ritmar el contenido en las *Metamorfosis* puede ser particularmente adecuado desde el punto de vista del contenido, que es literal. Suponemos que la manera de comprender el contenido de las versiones moralizadas del poema que aparecen en este período es distinta. Por tanto, las imágenes que producen y el modo de presentarlas en escenas narrativas difieren con respecto a las que acompañan a las *Metamorfosis*. En los manuscritos de Gotha o de Bérgamo del *Ovidius moralizatus* las composiciones ocupan parte de la caja de texto y el espacio permite un mayor desarrollo con una narración continua de los episodios. Por ejemplo, en el manuscrito de Gotha la historia de Píramo y Tisbe[423] se puede seguir desde la huida de los dos amantes hasta el suicidio de la propia Tisbe (lám. 134). En comparación con este recorrido por los distintos momentos de la fábula que ofrece Gohta, el BMV LZ449 (f. 31r; lám. 90) nos condensa la historia con datos ambientales muy concretos como la fuente, la leona, el monumento de Nino, o el moral, y nos presenta en el primer plano a Píramo muerto y a una Tisbe desesperada con los brazos abiertos y en alto.

Resulta sugerente considerar que las iluminación en las letras capitales es un modo mucho más adecuado para ilustrar el texto original, literal, y sobre todo que está "cerrado", que sus lectores conocen y que permite hacer disecciones de manera sistemática, frente al *Ovidius moralizatus*, con distintas versiones concebidas por Pierre Bersuire[424] y que quizás necesitaba el concurso de la imagen narrativa para acceder y comprender el propio texto.

El empleo de las letras capitales para iluminar las *Metamorfosis* también puede ser pertinente si prestamos atención al marco geográfico y cronológico en el que se producen, en un panorama urbano en el que emerge la poesía latina con los *Studia* como epicentro. Como hemos podido comprobar al comienzo de este apartado, la audiencia letrada demandaba métodos más precisos para diseccionar el conocimiento mediante una clarificación del folio e incluso mediante la introducción de la imagen que puede proporcionar apoyo mnemotécnico, pero quizás también demandase a su vez esa relación lúdica con la iluminación a la que

[422] Esta idea de estructurar el poema y los libros mediante las imágenes es fruto de las investigaciones desarrolladas en el proyecto de la *Biblioteca Digital Ovidiana* y en especial de los trabajos su investigadora principal, la profesora Fátima Díez Platas. En algunas de sus publicaciones se desarrolla esta cuestión: Díez Platas, 2015, 2021. La profesora Díez Platas me ha facilitado la traducción al inglés "Images for Ovid: Shapes and Disguises for Myth and Poetry" de su reciente publicación en chino.

[423] Gotha. Forschungsbibliothek, Ms Membr. I 98, 21r.

[424] Sobre esto ver apartado "fama y transmisión de los clásicos en el *Trecento*", en concreto página 50.

hacíamos referencia, y que además de la indagación, búsqueda y almacenamiento, también podía implicar el *rimar*.

6.2. CINCO MODOS DE ILUMINAR LAS *METAMORFOSIS*

Las iluminaciones en doce de los quince manuscritos presentan una falta de correspondencia con el contenido mitológico del texto. Estas diferentes elecciones suponen un intento más por ilustrar las *Metamorfosis* de una manera diferente. El apartado se organiza siguiendo un criterio temático, pero se advierte que en algunos manuscritos las temáticas se entrecruzan y en un mismo ejemplar pueden aparecer dos modos distintos de ilustración, como en los manuscritos BMV LZ449 y SLUB 144.

6.2.1. Imágenes del autor

Siete de los manuscritos de nuestro corpus optan por iluminar la primera página con la imagen revestida de prestigio que se asocia con la imagen del autor[425] y que consideramos que es Ovidio. Se trata de los manuscritos FMB 125, BMC SXXV6, SLUB 144, SLUB 145, BMV LZ449, ONB 127 y RBME gIII7. Los manuscritos FMB 125, SLUB 145 y RBME gIII7 solo tienen la imagen del autor como letra capital figurada. Frente a estos cuatro, los ejemplares BMC SXXV6 y ONB 127 presentan también imágenes de academia y poesía, y los códices BMC SXXV6 y SLUB 144 temática mitológica.

Hemos decidido mantener el término "imágenes del autor" como término iconográfico y no retratos, siguiendo los distintos trabajos de Lazzi (1996, 2000, 2001) porque la caracterización realista[426] en este momento no era lo más habitual para este tipo figuras. Estas imágenes tipificadas son compartidas por otras representaciones de autores latinos y todas ellas son comprendidas de manera instantánea en tanto en cuanto están asociadas al libro de su autoría (Lazzi, 1996, 2000). Por otra parte, empleamos deliberadamente el término plural "imágenes" al referirnos a este grupo para intentar ajustarnos a las distintas realidades o modificaciones que presentan, porque se advierten algunas diferencias concretas en las características o atributos de las siete figuras o en la escenografía que incorporan.

En nuestro corpus de estudio las imágenes del autor[427] aparecen en el íncipit del primer libro del poema en seis de los manuscritos y en la inicial más pequeña del primer folio del BMV

[425] Los escasos trabajos que se publicaron sobre la imagen del autor en las *Metamorfosis* son más amplios y dedican muy pocas líneas a este período, con una importante escasez de datos y sin contemplar todos los manuscritos. Los estudios sobre la imagen del poeta en su obra son los de Trapp (2003) y Martín Puente (2016, 2018). Para el estudio de esta tipología iconográfica: Lazzi, 1996, 2000, 2001; Lazzi y Vitti 2000.

[426] Para esta tipología específica de imágenes no hay figuras concretas con una caracterización personal asociadas a un autor, pero sí se empieza a desarrollar en este período el retrato, tanto en pintura como en miniatura. Martindale, 1995; pp. 1-33; 75-116. Sobre esto ver apartado "imágenes para los clásicos: manuscritos iluminados en el *Trecento*", en concreto páginas 56 y 57

[427] Las primeras imágenes del autor para Ovidio localizadas por Trapp (2003) y Cristina Martín Puente (2018) no aparecen en obras ovidianas. Entre las primeras representaciones se encuentra una miniatura que procede del manuscrito con el poema épico *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*, fechado en 1196 (Berna. Burgerbibliothek, Ms. 120 II, f. 95r). En orden descendente, aparecen Virgilio, Ovidio y Lucano y las figuras se pueden identificar por los versos de sus respectivas filacterias (Ov.*Ars.*1.1; *Ars.*3.653). El otro manuscrito (Bayerische Staatsbibliothek, MS. lat. 2599, f. 107v) proviene de la abadía cisterciense de Aldersbach, en la Baja Baviera, y se fecha hacia 1200. Este códice contiene una veintena de miniaturas con una serie de autores que comienza con Virgilio y Lucano, a los que siguen Horacio y Ovidio. El poeta se representa barbado, con un bonete y una túnica forrada, con una filacteria que lo describe como una *auctoritas* en temas de amor. Esta habitual connotación también está presente en una ilustración de *Tesoretto* de Brunetto Latini (Firenze. Biblioteca Medice Laurenziana, MS Strozzi 146), reseñada por Peteghem (2020, p. 4). En esta imagen Ovidio aparece sentado en una cátedra con un libro abierto, y encima una anotación que dice "*Ovidio filosofo che fece libri d'amore"*. Finalmente, entre las representaciones del poeta sulmonés en obras no ovidianas hay que hacer referencia a las miniaturas de la *Divina comedia* que muestran al poeta en compañía de los autores clásicos ya reseñados. Uno de los ejemplos más tempranos de la primera mitad del *Trecento* se conserva en la Biblioteca Británica (London. British Library, Egerton MS 943, f. 9r), en donde aparece caracterizado como un literato o doctor universitario. Casi al mismo tiempo que su aparición en los manuscritos de Dante, las representaciones del poeta

LZ449 (lám. 103). Esta posición al comienzo de la obra permite relacionar de manera inmediata la figura representada con el autor del texto que abre, porque la primera página es especialmente significativa para comprender el contenido que se lee[428]. La imagen tiene así una clara función paratextual como una marca de propiedad (Lazzi, 2000, p. 4) que personaliza al manuscrito y que puede ofrecer información para la interpretación asignada al poema, acreditando únicamente los significados pretendidos por el autor. De acuerdo con Kendrick (1999, p. 178) la imagen del autor es una forma de intentar controlar, cerrar y mantener el sentido original de un texto escrito.

Estas siete figuras del autor latino que aparecen en las *Metamorfosis* comparten, además de su posición en el manuscrito, el atributo habitual para este tipo de representaciones: el libro. Este distintivo ha sido una constante para representar a los autores a lo largo de los siglos porque, como expone Giovanna Lazzi (2000, p. 4), se trata de un símbolo que es fruto de su ingenio y por tanto permite identificar a la figura como responsable del propio texto.

El tercer rasgo característico que comparten es su indumentaria con túnicas largas y capas amplias. En algunas ocasiones, los estudiosos que han analizado las figuras de algunos de estos manuscritos del poema (Mattia, 1990-1991, p. 66) han mencionado precisamente la indumentaria como un rasgo particular en relación con los doctores universitarios, pero no se proporciona en ningún caso descripciones de unas prendas que juzgamos como una marca fundamental para esta tipología de imágenes.

Es cierto que existían distintas variantes de un mismo traje en función del período o incluso de la ciudad, y la terminología e identificación en las fuentes en ocasiones es confusa, pero merece la pena detenerse brevemente en el léxico empleado para describir a estas prendas que caracterizan a los maestros en un momento en el que los estatutos universitarios y leyes suntuarias[429] las codifican (Lazzi, 2000, p. 4).

En su estudio sobre la indumentaria en la Edad Media, Boucher (1967, p. 185) señala que para inspirar respeto o autoridad ciertas categorías sociales como los maestros empezaron a adoptar a partir del siglo XII una indumentaria parecida a la de los clérigos, con un traje largo. El traje religioso también debió de influir en los doctores universitarios, pero se le irían añadiendo particularidades propias como los tocados (Boucher 1967, p. 185). Según los estudios realizados por Orsi Landini (2011, p. 81), la cabeza era una de las partes más cuidadas en la que mejor se manifiesta el engreimiento masculino, convirtiéndose así en un medio de distinción o afirmación según lo que se eligiera para cubrirla, aunque de manera general se introduce la capucha académica de cola larga conocida como *liripipe*[430] y se incorpora a la

comienzan a figurar en los manuscritos tanto de sus propias obras latinas como de las adaptaciones moralizadas de las mismas. La imagen del autor más temprana (Buonocore, 1994, p. 220) que tenemos asociada a las *Metamorfosis* de manera clara aparece en un manuscrito fechado en 1275 (Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5859, 6r). En el estudio de Trapp (2003, p. 353) se detecta un error en la signatura de este manuscrito, que referencia como Vat. lat. 5989. En esta imagen aparecen dos cuestiones que serán importantes para entender el desarrollo de esta iconografía en el *Trecento*: su presencia en el íncipit de su obra y el atributo del libro. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.5859.

[428] Los autores se representan del mismo modo que los que aparecen en los textos sagrados, lo cual no es sorprendente si se tiene en cuenta que los iluminadores que trabajaban en los talleres en este período producían manuscritos tanto religiosos como seculares. La legitimación del texto mediante las imágenes del autor es habitual ya desde época carolingia. Un buen ejemplo son las repetidas imágenes de los Evangelistas que permiten calificar inmediatamente al personaje representado como autor del texto que abre, independientemente de sus rasgos fisonómicos: Guernelli, 2016; Lazzi, 2000.

[429] Una parte importante de las descripciones de la indumentaria aparece en las leyes suntuarias que regulaban la vida comunitaria en relación con el lujo y los modos de aparecer en público. Este instrumento legislativo exhortaba a la sociedad a la moderación de los lujos, pero terminó por emplearse para frenar el deseo de la burguesía de emular las costumbres nobiliarias. La investigadora Giuseppina Muzzarelli tiene numerosos trabajos dedicados a este tema. En concreto véase: Muzzarelli, 1996.

[430] Este término no proviene del período medieval, sino que es una adopción del período moderno temprano para describir una moda que aparece a menudo en las artes figurativas de la Edad Media. Esta capucha tuvo distintos largos y se solía llevar alrededor de la cabeza o del cuello, colgada a la espalda. Su uso se extendió convirtiéndose en elemento de distinción para posteriormente ser un elemento que adornaba algunos tocados y categorías de los académicos. Owen-Cricker, 2012, p. 329.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

indumentaria el bonete o el *berrette,* un tocado ligeramente convexo adornado a menudo con un borde de piel que puede ser, o bien redondo y sin ala, o bien con una forma cónica que permite que la punta caiga a los lados de la cara (Orsi Landini, 2011, pp. 83-85). En la mayoría de las ocasiones, por debajo del tocado se llevaba un gorro blanco que se cierra con dos cordones bajo la barbilla y cubre las orejas, también conocido como cofia (Orsi Landini, 2011, p. 82). Por otra parte, la piel es muy habitual en las imágenes de los doctores (Lazzi, 2000, p. 5; Muzzarelli, 1996, pp. 55-58) porque en las leyes suntuarias que restringían su uso se eximían a los caballeros, los doctores y sus esposas e hijas (Muzzarelli, 1996, 2008).

El uso de la indumentaria académica, el libro y su posición en el comienzo de la obra están reflejados en las imágenes del autor de los siete manuscritos del poema. Sin embargo, estas constantes repetidas de manera genérica tampoco funcionan de manera monolítica y en algunos casos la representación se ve enriquecida con añadidos en la escena. Los estudiosos (Mattia 1985, p. 374; Mattia, 1990-1991; Trapp, 2003, p. 353; Lord, 2011) han hecho hincapié en que las imágenes del autor están relacionadas de manera directa con los doctores y con la maestría, pero en las representaciones que acompañan al poema latino se advierten una serie de diferencias. De este modo, hemos detectado tres tipos distintos de imágenes del autor en los siete códices: en primer lugar, la imagen del autor en su cátedra (FMB 125 y SLUB 145), en segundo lugar, la imagen del autor como maestro (SLUB 144, BMV LZ499, ONB 127 y RBME TII7), y en último lugar la imagen del autor como literato (BMC SXXV6).

El primer grupo formado por el FMB 125 (lám. 22) y SLUB 145 (lám. 55) presenta una composición parecida y una imagen similar, a pesar de que probablemente los dos manuscritos se sitúan en una horquilla cronológica de unas décadas y en un marco geográfico distinto. En sus letras capitales del íncipit se representa de manera sencilla una cátedra amarilla con una figura escribiendo. La indumentaria en ambos casos es la misma, pero mientras que en el manuscrito de la FMB 125 la túnica es roja y el *liripipe* azul, en el SLUB 145 la túnica es azul y el *liripipe* rosa.

El segundo grupo es el más numeroso y tiene una relación más evidente con la maestría y la enseñanza. En los manuscritos SLUB 144, BMV LZ449, ONB 127 y RBME TII7 que componen esta tipología, el autor aparece caracterizado como un profesor o doctor universitario, con una indumentaria académica, con un libro y gesticulando. En los ejemplares SLUB 144, BMV LZ449, ONB 127[431] está además acompañado por personajes secundarios.

La letra capital del manuscrito SLUB 144 (lám. 40) acoge la imagen del autor en su cátedra con un libro abierto y caracterizado con una túnica roja y un bonete bordeado de piel, mientras en la cenefa alrededor de la caja de texto se representan dos rostros femeninos y cinco masculinos, como si estuvieran prestando atención al maestro en su cátedra. En esta imagen del autor llama la atención que se represente su figura con los ojos vendados[432], quizás como alusión a Ovidio como poeta del amor.

[431] Resulta sugerente ver en esta similar composición de los manuscritos BMV LZ449 y ONB 127 una influencia de su área de producción, puesto que los dos manuscritos podrían haber sido iluminados en Padua, en donde el *Studium* experimentó en la segunda mitad del *Trecento* un importante impulso de la mano de la familia Carrara. Sobre esto ver "de Bolonia a Padua: *Studium* y notariado", páginas 40 y 41, "Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. Z. 449a (1634), página 83 y (BMV LZ449)" pp. "Wien. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 127 (ONB 127)", página 85.

[432] Esta relación con su condición de poeta del amor resulta no obstante problemática. Michael Camille (1998, p. 39), sirviéndose de los estudios de Panofsky, recuerda que Cupido con los ojos vendados fue reemplazado en la Edad Media por una deidad que, como Dios, todo lo ve. La iconografía y las implicaciones que tienen las imágenes en este caso merecen más atención, y quizás se deban explorar otras opciones. Esta original figura de la imagen del autor con los ojos vendados será objeto de futuros análisis.

La inicial más pequeña del manuscrito BMV LZ449 (lám. 103) presenta al autor en su cátedra[433] junto un grupo de figuras frente a libros abiertos, aquí en el mismo espacio de la letra. En esta ocasión, el autor se representa con una capelina de piel sobre una túnica roja y un bonete, también rojo, y bordeado de piel, y, además, aparece observando y apuntando con el dedo hacia arriba, señalando a la letra capital iluminada con la escena de Deucalión y Pirra.

El manuscrito ONB 127 (lám. 105) representa al autor de frente caracterizado como un doctor, con una túnica rosada forrada de piel, una capa bermellón, también forrada de piel, y una capucha y bonete rojo, ribeteado de piel. En su mano izquierda sostiene un libro azul mientras levanta la derecha en actitud de habla, y a sus pies se sitúan cuatro figuras más pequeñas, sentadas e interactuando con libros en la mano.

La cuarta y última letra capital del manuscrito RBME TII7 (lám. 59) ofrece la composición más sencilla. En este caso no se representa ni con figuración secundaria ni en una cátedra, pero la imagen del autor es similar a la figura del manuscrito del ONB 127. El autor en el RBME TII7, de cuerpo entero, se caracteriza con una túnica verde forrada de piel y un bonete rojo, redondo y sin ala, y bordeado de piel sobre una capucha académica. Tiene un libro en la mano mientras señala al texto, al que parece dirigirse, con la otra.

En este segundo grupo de imágenes del autor como maestros hemos descrito unas figuras similares que recuerdan a un doctor universitario con suntuosas túnicas y bonetes forrados de piel. Habría que sumar los libros (SLUB 144, BMV LZ449, ONB 127, RBME TII7), los gestos (BMV LZ449, ONB 127, RBME TII7) y la ambientación escenográfica con figuras secundarias o en la cátedra (SLUB 144, BMV LZ449, ONB 127). Estas representaciones encuentran correspondencias en la pintura y la escultura, sobre todo en los monumentos sepulcrales de los lectores del *Studium* que testimoniaban el carácter prestigioso que estos maestros alcanzaron[434].

La terca y última tipología para las imágenes del autor que detectamos en los manuscritos del poema se encuentra tan sólo en el manuscrito BMC SXXV6. En este ejemplar el autor (lám. 7) se representa de frente, vestido con una túnica verde, una capa rosa y un bonete rojo ribeteado de piel y con un libro abierto entre sus manos. La indumentaria es distinguida, pero en realidad no es muy diferente de la de algunas figuras académicas (BMC SXXV6 f. 143v; lám. 21) que aparecen en otras letras capitales del mismo manuscrito. Las otras cuatro imágenes del autor que acabamos de describir en el grupo anterior, tres (SLUB 144, ONB 127, RBME TII7) tenían un bonete redondo, y en el caso del BMV LZ449 se situaba en una cátedra frente a sus alumnos. Los dos códices restantes del primer grupo (SLUB 145 y FMB 125) se representaban con *liripipe*, pero también estaban situados en una cátedra. Es por ello por lo que, de momento, creemos más apropiado considerar esta imagen no como un doctor universitario, sino como un literato. La explicación para su identificación quizás haya que buscarla en la lenta aunque progresiva conquista de una dignidad sin precedentes por parte de poetas y literatos que se estaba desarrollando con especial intensidad en el norte italiano[435].

Prácticamente todas las imágenes del autor en estos tres grupos y siete manuscritos ofrecen una estandarización morfológica de la figura representada con una túnica larga, pero hemos observado que los patrones que se repiten en la indumentaria en casi todos los casos son el empleo de la piel y los tocados. Los dos complementos debieron de codificarse para esta tipología iconográfica como una marca especial con el propósito de potenciar la *auctoritas* justo

[433] Este es el manuscrito de las *Metamorfosis* para el *Trecento* que recoge Trapp (2003, p. 357) en su trabajo. El investigador lo describe como una imagen del autor que aparece ante un grupo de monjes. Mattia (1985, p. 378) y Flores d'Arcais (2012, p. 135) identifican esta representación con Ovidio como un maestro con sus discípulos.

[434] Las tumbas de los antiguos doctores del *Studim* de Bolonia eran un símbolo de una casta social que ostentaba un poder intelectual y político sin parangón: Giorgini y Laffi, 2009.

[435] Esta cuestión será analizada de manera más detenida en el siguiente apartado.

en un momento en el que las magistraturas municipales habían comenzado a dictar normas precisas sobre las prendas y los ornamentos (Muzzarelli, 1996, p. 100).

6.2.2. Imágenes de temática mitológica

Ya hemos adelantado en la introducción de este gran capítulo que conservamos del *Trecento* tres manuscritos del poema de las *Metamorfosis* con representaciones de temática mitológica: el BML 36.8 con quince letras figuradas sencillas, el SLUB 144 que contiene doce iniciales con composiciones más elaboradas y que no siempre configuran una escena, y el BMV LZ449 con quince capitulares historiadas con multitud detalles del poema mitológico formando imágenes narrativas más complejas. La elección de los temas escogidos para iluminarlas está casi siempre en relación con la fábula que abren y las figuras o episodios son en su mayoría reconocibles.

En el caso de los manuscritos BML 36.8 y BMV LZ449 los estudiosos han asumido las identificaciones proporcionadas el siglo pasado por Carla Lord (1969) en el anexo de su tesis doctoral, si bien los trabajos académicos de Mattia (1985), Venturini (2013-2014) y Pesavento (2013-2014) difieren en algunas propuestas concretas. Por otra parte, Flores D'Arcais (2012) también prestó atención de manera específica a las iluminaciones del BMV LZ449 con intención de ofrecer una identificación de los temas y breves descripciones para cada una de las imágenes, con las propuestas de Lord y Mattia como base de su análisis. Las miniaturas del manuscrito BML 36.8 no han sido aun objeto de análisis aislado y el SLUB 144 no se menciona en los trabajos citados.

En esta ocasión hemos decidido proporcionar el estudio de las iluminaciones de una manera conjunta para cada libro, y del programa compositivo más sencillo al más complejo sin atender al orden cronológico de los manuscritos. Las razón de este planteamiento es doble: por un lado, para seguir un orden coherente en el análisis iconográfico que posibilite establecer comparaciones en la iluminación de un mismo libro entre los tres manuscritos, y por otro para intentar definir en las imágenes rasgos ovidianos que permitan comprobar la mayor o menor dependencia al poema original. Este apartado tiene como principal tarea comprobar las identificaciones planteadas de los temas, y en el caso de discrepancias intentar formular una propuesta a partir del estudio de las fuentes textuales e iconográficas con el poema latino como núcleo principal de estudio.

En el caso del manuscrito BMV LZ449 se advierte la elección de episodios o figuras poco habituales en el material mitográfico ovidiano para el segundo (f. 10v) séptimo (f. 58v), noveno (f. 80v) duodécimo (f. 110r), penúltimo (f. 130r) y último (f. 140v) libro, y en el BML 36.8 la figura que abre el libro séptimo (f. 77v) plantea importantes problemas en su interpretación, del mismo modo que las de los libros primero (f. 1r), décimo (f. 120v) y duodécimo (f. 146r). En el SLUB 144 los libros primero (f. 1r), cuarto (f. 30v) y quinto (f. 40v) presentan figuras académicas en lugar del tema mitológico correspondiente.

6.2.2.1. Libro 1

El primer libro del poema de las *Metamorfosis* comienza narrando los orígenes del mundo (1.15-75), la creación del hombre (1.76-88) y las cuatro edades (1.89-150), con una breve referencia a gigantomaquia (1.151-162). En este último episodio de enfrentamiento entre los dioses olímpicos y los Gigantes el poeta introduce como innovación (Álvarez e Iglesias, 2021, p. 25) una estirpe descendiente de la sangre de los gigantes que empeora la Edad de Hierro, para a continuación informar por medio de Júpiter a los dioses del castigo del impío Licaón (1.163-252) que hace extensivo al género humano con el Diluvio universal, del que sólo sobreviven los piadosos Deucalión y Pirra (1.313-415), *inocentes ambos, ambos adoradores de*

USC DE COMPOSTELA

la divinidad (1.327). Los dos seres humanos salvados reciben la orden del oráculo de Temis de *arrojar los huesos de la gran madre tras la espalda* (1.384) para la regeneración del género humano mientras la tierra hace lo propio con los animales, entre ellos la serpiente Pitón. Esta mención permite al poeta relacionar los juegos Píticos con Apolo y así introducir la fábula de Dafne y Apolo (1.452-582), el relato de Júpiter e Ío (1.583-624) y su posterior desenlace protagonizado por el vigilante Argos y Mercurio (1.625-688), con un paréntesis para narrar fábula de Pan y Siringe (1.689-712) y la trasformación de Ío en Isis (1.724-746). El final del primer libro tiende un puente con el segundo mediante la disputa sobre la autenticidad de los progenitores (1.747-779), pues Épafo, hijo de Ío y Júpiter, pone en duda que el Sol sea padre de Faetón.

Para este primer libro del poema que comienza narrando la cosmogonía, la selección de los temas que ilustran los manuscritos es distinta en los tres casos de una manera evidente. La casi ausencia de referencias visuales en la tradición clásica de una gran parte de los episodios narrados pudo quizás haber contribuido al desarrollo de estas dispares iluminaciones o a su elección, que en el caso del manuscrito SLUB 144 no es de temática mitológica[436].

La letra capital del manuscrito BML 36.8 (f. 1r; lám. 61) se ilumina con una figura que ocupa todo el espacio de la inicial, con la pierna flexionada y los brazos alzados. Tiene características humanas pero su cara es más propia de un animal, y, además, se representa con un cuerpo recubierto de pelo. En las tablas temáticas que proporcionan los trabajos de Venturini (2013-2014, p. 56) y Pesavento (2013-2014, p. 44) se propone identificar a la figura o bien con el hombre primitivo aludiendo a el momento de la Creación o bien con Licaón. El transgresor metamorfoseado en lobo podría ser razonable si tenemos en cuenta que presenta ciertos rasgos animales, aunque creemos que no son rasgos demasiado evidentes o determinantes como para permitir relacionar la figura de manera clara con un lobo. La segunda identificación propuesta en relación con el hombre primitivo resulta poco precisa, si bien entendemos que se ajusta a la fábula de la creación del mundo y las cuatro Edades del hombre que se resume en la rúbrica escrita en el margen derecho del folio[437]. Esta propuesta estaría además en línea con las sugerencias planteadas en los trabajos académicos realizados en siglo pasado: Lord (1969, p. 182) describe esta iluminación como un mono trepando por la letra capital, igual que Mattia (1985, p. 376), que también reconoce en la figura un mono, aunque la autora hace hincapié en la ausencia de relación con el poema latino.

En realidad, como Mattia advierte, en este primer libro de las *Metamorfosis* no se describen en ningún momento figuras similares a simios. Sin embargo, estas criaturas sí se citan en las alegorías de Giovanni de Virgilio en un pasaje que habla de la transformación de los Gigantes en monos por la soberbia de éstos al no reconocer a Júpiter como dios:

> Quinta transmutatio est Gigantum in simias. Nam per Gigantes volentes Iovem aggredi intelligo homines superbos per divitias non credentes deum ese fere; ita sunt superbi. Per ipsos fulminatos et conversos in simias intelligo quod mali homines convertuntur in bestias qui suum creatorem non cognoscunt et solum faciem retinent[438].
> Giovanni del Virgilio. *Alleg.*1.5.
>
> La quinta transformación es la de los Gigantes en simios. Tras los Gigantes que quieren atacar a Júpiter veo a los hombres soberbios a causa de sus riquezas,

[436] La temática de la iluminación en esta letra capital se corresponde con las imágenes del autor.
[437] La propuesta para la lectura de la rúbrica que aparece en el margen y junto a la letra capital es la siguiente: Cahos in sp*ecies.* Para esta rúbrica y las que siguen, véase cm.10.
[438] Para este pasaje y los que siguen de las alegorías utilizadas en esta tesis doctoral: Fritz y Noacco, 2022.

> que no creen orgullosos por sus riquezas, que generalmente no creen en la existencia de Dios, así son de soberbios. A través de estos seres alcanzados por el rayo y transformados en simios entiendo que los hombres malvados son transformados en bestias porque no reconocen a su creador y de humano solo conservan el rostro[439].

La disposición de la figura trepando, su tamaño en relación con la letra capital, y sus evidentes rasgos humanoides o de homínido, consideramos que posibilitan relacionar esta imagen con las alegorías de Giovanni del Virgilio que también forman parte del manuscrito BML 38.6[440] y de la lectura ovidiana *trecentesca*. Por tanto, teniendo todas estas cuestiones en cuenta, proponemos como tercera posible identificación la representación de la metamorfosis de un Gigante en mono (ci.10.1).

Frente a estas diferencias en las propuestas, la iluminación del manuscrito BMV LZ449 (f. 1r; lám. 103) no presenta dificultades para la identificación iconográfica del tema de la inicial del primer libro, y los distintos autores coinciden en la interpretación: el espacio de la letra resume de manera sintética el episodio del Diluvio universal con Deucalión y Pirra embarcados. Este tema que se encuentra en el poema latino, y es asimilado con la narración del Diluvio del *Génesis,* no aparece, en cambio, en ninguno de los manuscritos iluminados del poema latino que se conservan de los dos siglos anteriores (Venturini 2013-2014, pp. 53-54; Pesavento 2013-2014, pp. 42-43).

Haciéndose quizás eco de los versos del poema en los que se asegura que *no hubo hombre mejor que aquél ni más amante de la justicia o ninguna más respetuosa para con los dioses que aquella* (1.322-239), Deucalión se representa barbado con una capa forrada de piel sujetando un incensario, mientras Pirra sostiene entre sus manos un rosario. La fidelidad al poema también se puede rastrear en la representación de la superficie de agua en la que están sumergidos animales y restos arquitectónicos. Es decir, como nos cuenta Ovidio en boca del propio Deucalión, todo está en poder del mar:

> O soror, o coniunx, o femina sola superstes,
> quam commune mihi genus et patruelis origo,
> deinde torus iunxit, nunc ipsa pericula iungunt,
> terrarum, quascumque uident occasus et ortus,
> nos duo turba sumus; possedit cetera pontus[441].
> Ov. *Met.*1.351-355.

> Oh hermana, oh esposa, oh única mujer superviviente a la que unió a mí el linaje común y el parentesco de prima carnal, después el matrimonio y ahora nos unen los mismos peligros, nosotros dos somos la muchedumbre de las tierras, sea cual sea la que contemplen occidente y oriente: el resto está en poder del mar[442].

Sin embargo, la elección del tema merece una puntualización porque creemos que no se trata sencillamente de una versión genérica de la historia, sino que se representa de manera concreta el momento justo anterior a poner pie en el Parnaso para consultar a Temis (1.315-20). La elección de este momento específico está en relación con la composición de la escena. En la

[439] Traducción de Fátima Díez Platas.
[440] Sobre este manuscrito ver "Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei 36.8 (BML 36.8)".
[441] Este pasaje de las *Metamorfosis* y los que siguen se corresponden con la edición de Tarrant, de 2004 y de la editorial Oxford University Press.
[442] Esta traducción del texto de las *Metamorfosis* y las que siguen se corresponden con la edición de Consuelo Álvarez y Rosa M. Iglesias, de 2021 y de la editorial Cátedra.

esquina superior de la capital se representa un montículo con una pequeña figura femenina que sujeta una enseña y en el primer plano Deucalión y Pirra. El barco situado en una esquina de la inicial no se representa completo. Este recurso de disponer en ocasiones figuras u objetos parcialmente escondidos para articular el espacio ya lo habíamos encontrado en el manuscrito del *Ovidius moralizatus* de Gotha[443] y había sido señalado por Zanichelli (2022, p. 197) como una característica singular para otorgar amplitud y profundidad a las iluminaciones del manuscrito moralizado (láms. 129-136). Es posible que, mediante esta disposición de los elementos en la inicial, Stefano degli Azzi quisiera entonces poner el foco en el momento en el que los salvados están llegando a tierra firme (Otero Moreira, 2023, p. 38), al monte Parnaso en donde está Temis.

6.2.2.2. Libro 2

El segundo libro del poema dedica más de la tercera parte a narrar la historia de Faetón (2.1-399), el desdichado hijo del Sol que protagoniza uno de los vuelos más trágicos de la historia de la literatura. El relato se abre con una larga descripción del palacio del Sol que *se alzaba sobre altas columnas* y *refulgía con centelleante oro,* (2.1-2) al que acude Faetón para confirmar su filiación divina y obtener el carro de su padre. El Sol le explica las dificultades que podría encontrar en el camino para tratar de disuadirlo sin resultado y Faetón emprende la ruta caracterizada por la presencia de innumerables referencias geográficas y astrológicas. En el recorrido Faetón pierde el control de los caballos ocasionando la casi conflagración del orbe (Álvarez e Iglesias, 2021, p. 26), por lo que a petición de la Tierra Júpiter fulmina al joven haciéndolo caer en el río Erídano, en el que muere ahogado. El dolor por su muerte desencadena la metamorfosis de sus hermanas las Helíades en álamos (2.340-366) y de Cicno en cisne (2.367-400). Esta fábula da pie al poeta a contar la historia de Calisto, cuando Júpiter preocupado por los efectos de la catástrofe dirige la mirada a la tierra y se encapricha de la arcadia (2.401-495) que termina catasterizada (2.496-530) junto a su hijo en Osa Mayor. Le siguen una serie de relatos de metamorfosis de aves y finalmente el rapto de Europa (2.833-875).

En este caso, la trágica historia de Faetón debió de ser relativamente popular o conocida en los últimos siglos de la Edad Media, pues es el tema escogido para ilustrar el segundo libro en los tres manuscritos, aunque con notables diferencias. En realidad, el episodio del hijo del Sol se había convertido ya a partir del siglo I antes de nuestra era en una de las fábulas preferidas para los ciclos decorativos para una serie de sarcófagos del período imperial, con especial atención a su caída (Venturini, 2013-2014, pp. 96-103). Esta tradición va a saltar a las páginas manuscritas y las constelaciones del mapa celeste es el tema central en la miniatura más temprana de la que se tiene constancia para este episodio en las *Metamorfosis,* en los márgenes del manuscrito Napolitano[444].

En nuestro corpus, la imagen del BML 36.8 corresponde a un momento distinto. El manuscrito BML 36.8 (f. 14r; lám. 62) ofrece una figura arrodillada con la mano derecha sobre la frente y representada con una túnica corta, medias rojas y zapatos de punta. La figura carece de atributos específicos, pero su apostura se ha esgrimido para proponer como posible identificación a la figura de Faetón (Lord, 1969, p. 182; Mattia, 1985, p. 376). En esta línea Venturini (2013-2014, p. 94) señala que la postura de súplica, presumiblemente a su padre el Sol, sigue las pautas del código cortesano que establecía el gesto de postración del vasallo a los pies del soberano. La autora sostiene que no se establece una relación estrecha entre el texto e

[443] Sobre esta cuestión ver "imágenes para los clásicos: manuscritos iluminados en el *Trecento*", en concreto página 60.
[444] Napoli. Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Ms. IV.F.3, f. 20r. Sobre las iluminaciones de este manuscrito: Orofino, 1993, 1998; Díez Platas, 2013.

imagen, pero advierte que ciertos elementos o mecanismos de figuración proprios de la miniatura como la postura de Faetón podrían contribuir a la identificación de la figura mitológica con el hijo del Sol. Sin embargo, aun cuando su representación arrodillada puede estar relacionada con la petición del carro que formula Faetón a su padre, consideramos que se podría considerar más pertinente para su identificación el propio gesto de la figura, que se lleva la mano a la frente como si en realidad algo lo estuviera deslumbrando (ci.10.2). Es más, este gesto, que también aparece con posterioridad en algunos grabados que acompañan las ediciones modernas del poema[445], parece convertirse en una marca específicamente ovidiana que desarrolla la imagen para escenificar los versos del poeta romano:

> Quo simul accliui Clymeneia limite proles
> unit et intrauit dubitati tecta parentis,
> protinus ad patrios uertit uestigia uultus
> consistitque procul; neque enim propiora ferebat
> lumina. purpurea uelatus ueste sedebat
> in solio Phoebus claris lucente smaragdis.
> Ov. *Met*.2.19-24.

> Tan pronto como llegó por inclinado sendero el vástago de Clímene y entró en el palacio de su padre puesto en duda, al punto dirigió sus pasos hacia el rostro de su padre y se detuvo alejado; pues no podía soportar la luz más cerca: cubierto con un vestido de púrpura estaba sentado Febo en un trono que irradiaba luz por el brillo de las esmeraldas[446].

La elección de este tema para abrir el libro segundo en el manuscrito SLUB 144 (f. 10v; lám. 41) no plantea ningún problema para su identificación. En este caso es la otra parte de la escena que no veíamos en el BML 36.8: se trata de la representación de la casa del Sol, al que reconocemos en la ventana de una arquitectura de dos plantas como astro rojizo con rayos a su alrededor. Esta iluminación puede parecer en un principio sencilla[447], pero hace referencia precisa al propio poema o parece apoyarse en él (ci.6.2) al representar en el primer piso de la arquitectura las *altas columnas* (2.1). Así mismo, los rayos que centellean alrededor del Sol y que pueden parecer inherentes al astro, también son mencionados por el poeta romano al afirmar cómo *el padre se despojó de los rayos que centelleaban alrededor de su cabeza* cuando recibe a su hijo Faetón (2.40-41).

Por último, la iluminación del manuscrito BMV LZ449 (f. 10v), más detallada que las dos anteriores, es excepcional por distintas razones: la escena representada transcurre entre las constelaciones de libra y escorpio[448] y se desarrolla fuera de la inicial con una figura femenina que mira hacia la inicial y sostiene un objeto en la mano. En la escena de la capital (lám. 87), frente a un torreón aparece una figura masculina en una cuadriga que se ha relacionado en un primer momento con Faetón[449]. En líneas generales la imagen se caracteriza por una gama

[445] La figura de Faetón llevándose la mano sobre la frente para no ser deslumbrado por su padre el Sol aparece en la primera edición de la traducción completa al italiano de Giovanni Andrea dell'Anguillara (Venecia, 1561), y en la reedición de 1581 (Venecia).
[446] Traducción de Fátima Díez Platas.
[447] En en los dos manuscritos del *Ovidius moralizatus* conservados en Gotha (Gotha. Forschungsbibliothek, Ms Membr. I 98, f. 9r) y en Bérgamo (Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04, f. 8v), y producidos también en Italia, se representa la casa del Sol.
[448] La representación de Escorpio asociado a Libra, como sucede también en el texto latino, demuestra para Venturini (2013-2014, p. 102) una excepcional asimilación de la fábula ovidiana.
[449] Lord, 1969, p. 183; Mattia, 1985, p. 378; Flores D'Arcais, 2012, p. 135; Pesavento, 2013-2014, p. 43; Venturini, 2013-2014, p. 55. Para un análisis iconográfico más detenido: Venturini, 2013-2014, pp. 100-103.

colorista que transmite una sensación de poder o calor, sobre todo en el caso de la cuadriga o del palacio, por otra parte, una posible alusión al poema en el que se narra cómo ambos refulgían como el fuego. Esta caracterización se puede hacer extensiva a la manera de representar los rojos caballos de la cuadriga que, como nos narra el poeta por boca del Sol, *insuflados de aquellos fuegos que tienen en el pecho,* les *dan salida por la boca y narices* (2.85-86).

Este marco en el que se desarrolla la escena, junto con el indiscutible protagonismo de Faetón en el relato, parece justificar la identificación de la figura con el hijo del Sol (Venturini, 2013-2014, p. 100-103). Sin embargo, a nuestro juicio no se ha reparado en la presencia fastuosa que tiene la figura, coronada y vestida con capa roja forrada de piel, algo más propio de las deidades que de un simple mortal[450]. Tan solo Venturini (2013-2014, p. 101) hace referencia de manera concreta a la corona, si bien para reafirmarse en la identificación de la figura con el joven sobre la base a los versos del poema en los que se dice que el Sol coloca la *cabellera de rayos* (2.124) sobre la cabeza de Faetón. Pero en este caso, además de la fastuosidad en la representación de la figura, la clave podría estar en el hecho de que la cuadriga está entrando al palacio, una cuestión no menor, habida cuenta de que Faetón salió con el carro, pero no regresó (Otero Moreira, 2023, p. 39). Es por todo ello por lo que consideramos que se podrían plantear su identificación con el Sol (ci.14.3), quien además en los primeros versos del libro intenta disuadir a su hijo narrando parte de los peligros que puede encontrar en el camino con estas palabras que parecen estar en realidad al servicio de la imagen:

> Ultima prona uia est et eget moderamine certo:
> […]
> adde quod adsidua rapitur uertigine caelum
> sideraque alta trahit celerique uolumine torquet.
> nitor in aduersum nec me, qui cetera, uincit
> impetus et rapido contrarius euehor orbi.
> […]
> per tamen aduersi gradieris cornua Tauri
> Haemoniosque arcus uiolentique ora Leonis
> saeuaque circuitu curuantem bracchia longo
> Scorpion atque aliter curuantem bracchia Cancrum.
> nec tibi quadripedes animosos ignibus illis,
> quos in pectore habent, quos ore et naribus efflant
> Ov. *Met.*2.67-85.

> La última parte del camino es inclinada hacia abajo y precisa de una conducción segura […] añade que el cielo es arrastrado por un movimiento de rotación continuo y lleva consigo las elevadas constelaciones y las retuerce en un vertiginoso giro. Yo me esfuerzo en sentido contrario y no me vence el empuje que vence a los demás y soy trasportado en dirección opuesta a la arrebatadora órbita […] avanzaras entre cuernos del Toro que se te enfrentarán a los arcos Hemonios y el rostro del violento León y el Escorpión, que curva sus crueles brazos en un largo círculo, y el Cangrejo, que curva los brazos en dirección contraria. Y no te es fácil gobernar los caballos insuflados de aquellos fuegos que tienen en el pecho a los que dan salida por la boca y narices.

[450] El Sol en su cuadriga se puede rastrear, no obstante, en otras imágenes de largo recorrido en la tradición figurativa antigua que llegan a la Edad Media con ejemplos como el Sol en su cuadriga del tapiz de la Creación del siglo XII conservado en el Museo Catedralicio de la Catedral de Gerona o en el manuscrito *De natura rerum* (Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.lat.123, f. 164v). Para ejemplos del *Trecento* italiano que puedan servir de comparaciones, véase el último apartado de este capítulo. El manuscrito *De natura rerum* está digitalizado en el repositorio de la biblioteca. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.123.

Pero para hacer aun todavía más excepcional esta iluminación, nos encontramos con esa segunda figura femenina que hemos mencionado, con la mano alzada y que se emancipa de la letra capital para invadir el folio (lám. 88). Se trata de una figura con el pelo suelto que lleva un vestido largo, sobre un objeto rojo, situada debajo de la torre, y que dirige la mirada hacia la cuadriga. El problema que plantea su identificación está en relación con el elemento que sostiene en su mano derecha, aparentemente vegetal, y de difícil identificación. Exceptuando a Lord (1969, p. 183) y a Mattia (1990-1991, p. 68) que la identifican con la Tierra en llamas, los restantes autores (Flores D'Arcais, 2012, p. 135; Pesavento 2013-2014, p. 43; Venturini 2013-2014, p. 55) coinciden en señalar como la opción más probable una de las tres Helíades, hermanas de Faetón que lloran su prematura muerte y se transforman en álamos. Venturini (2013-2014, pp. 104-105) en un análisis más detenido de la imagen propone como identificación más probable la tercera de las hermanas de las Helíades por el pelo suelto y estirado que según la autora puede ser una indicación de la transformación parcial, pero sobre todo por la descripción en el poema en el que se narra cómo la tercera de las hermanas, queriendo arrancarse el cabello, encuentra ramas en las manos[451]. Consideramos que en este caso no se ha reparado en que, en las composiciones figurativas, las Helíades se entienden normalmente como un grupo y no de manera individual. Pero sobre todo creemos que no se ha reparado en otro detalle que podría ayudar en la identificación, y es que la figura femenina parece tener parte de su mano deformada y roja, un detalle que quizás sirvió para proponer a Lord y a Mattia su identificación con la Tierra (ci.14.4). Por tanto, atendiendo a esta cuestión creemos que la propuesta de las dos autoras podría ser la más pertinente, no sólo por el ramo vegetal que sostiene en una mano, que funcionaría como atributo, sino sobre todo porque con las llamas del carro en su mano pone fin al trágico episodio, recordando además que fue precisamente la Tierra quien realizó la petición a Júpiter.

6.2.2.3. Libro 3

El libro tercero de las *Metamorfosis* está dedicado a Tebas, en especial a la historia de Cadmo (3.1-137) y las desgracias de su familia, si bien comienza con el desenlace del último episodio del libro anterior en el que Júpiter consigue alejar a Europa para siempre de su casa paterna. De este modo, el primer episodio nos sitúa en el exilio de Cadmo quien, escapando de la ira de su padre Agénor al no encontrar a su hermana Europa, consulta a un oráculo que le aconseja dejarse guiar por una vaca para fundar una ciudad allí donde se detuviese. El héroe fundador de Beocia cumple el cometido y tras llegar a la ciudad envía a sus compañeros a un manantial en busca de agua para las libaciones, pero terminan en un bosque en donde había una gruta habitada por una serpiente, que los mata. El poeta narra cómo, tras enterarse, Cadmo da muerte al dragón consagrado a Marte, y aconsejado por Atenea siembra los dientes de los que nacerán los Espartos, sus nuevos compañeros. A continuación, Ovidio narra las desgracias de su familia: la fábula de su nieto Acteón (3.138-252) metamorfoseado en ciervo y despedazado por sus propios perros, el relato de Sémele (3.253-314) fruto de los celos de Juno, o el desprecio de Penteo al dios Baco (3.511-576).

En las artes figurativas, la historia de Cadmo se puede rastrear hasta la época griega arcaica, que ya presentaba al fundador de Beocia luchando contra la serpiente que custodia la fuente. (Pesavento, 2013-2014, p. 62) En la Edad Media se registra un cambio en las artes figurativas y la serpiente con la que lucha el héroe se representa de manera habitual bajo la forma de un

[451] Venturini (2013-2014, p. 96) plantea una segunda hipótesis menos probable para la identificación de esta figura como el verano y que Ovidio describe como un personaje desnudo con una corona de espinas junto a las Horas y las Estaciones rodeando al trono del Sol.

dragón alado, en una confusión que posiblemente está en relación con la iconografía de San Jorge contra el dragón, ampliamente documentada en este período. Pesavento considera el mito como uno de los más frecuentes en los programas decorativos de los manuscritos de las *Metamorfosis*[452] y en los comentarios moralizados es habitual.

En este caso, las tres imágenes que acompañan a los tres manuscritos del poema se corresponden con la historia de Cadmo, aunque otra vez tratan el asunto de manera dispar eligiendo distintos momentos del episodio: en el BML 36.8 se representa un dragón (lám. 63); la imagen que ocupa la inicial del SLUB 144 se corresponde a la fundación de Beocia (lám. 42) y el manuscrito BMV LZ449 presenta la lucha de Cadmo con el dragón (lám. 89).

En el BML 36.8 (f. 28v; lám. 63), mientras Mattia (1985, p. 376) se limita a describir la serpiente como una criatura con cabeza de pájaro y alas de color naranja verdoso, Lord (1969, p. 182) y Pesavento (2013-2014, p. 67) relacionan el dragón con la serpiente contra la que lucha Cadmo. Es posible que esta identificación pudiera además estar justificada por la rúbrica[453]. Según Pesavento (2013-2014, p. 67), la elección de ilustrar esta letra capital con la imagen del dragón tiene dos razones fundamentales: una, por la tendencia del iluminador del manuscrito a representar figuras individuales que hacen referencia a los personajes de la primera historia narrada en el libro correspondiente, otra, por la ausencia en el libro tercero de más figuras de dragones o serpientes que desempeñen un papel destacado o se describan con gran detalle[454].

La tercera imagen del SLUB 144 (f. 22v; lám. 42) representa un momento distinto de la historia de Cadmo (3.10-14). El miniaturista Stefano degli Azzi para iluminar la letra capital recurre en esta ocasión a dos escenas superpuestas sencillas: en la parte superior de la inicial se puede observar una figura de un constructor con un martillo frente a una ciudad amurallada, mientras que en la parte inferior se representa a un personaje masculino clavándole un puñal un animal de difícil identificación pero que podría corresponderse quizás con la serpiente. Las dos escenas se identifican con la fundación de la ciudad de Beocia (ci.6.3).

Para finalizar, la iluminación del manuscrito BMV LZ449 (f. 21v; lám. 89) resulta especialmente interesante en cuanto a los detalles no sólo porque muestra a la figura de Cadmo (Flores D'Arcais, 2012, p. 136) caracterizada como un verdadero guerrero con una armadura completa, protegido por un gran escudo y dispuesto a dar muerte a la criatura alada con su lanza y *un ánimo más valeroso que cualquier dardo* (3.54-55), sino también porque muestra las cabezas de sus compañeros (Pesavento, 2013-2014, p. 64) *y encima al victorioso enemigo de amplio cuerpo* (3.56-57). La representación se puede asociar con los versos del poema[455]. En concreto, con el momento en el que Cadmo se adentró en el bosque, vio los cuerpos muertos de sus compañeros que no regresaban y al victorioso enemigo, y dijo:

> Aut comes' inquit 'ero.' dixit dextraque molarem
> sustulit et magnum magno conamine misit.

---

[452] En las *Metamorfosis* destaca una ilustración en el margen de un manuscrito del siglo XV conservado en la Biblioteca Apostólica (Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 2780, f. 24r) por su enorme fidelidad al poema. Para este manuscrito se representa a Cadmo frente a la serpiente enroscada alrededor del árbol: Pesavento, 2013-2014, p. 65. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.2780.

[453] La rúbrica aparece al lado de la imagen y dice lo siguiente: Dentes draconis in homines. También hay una serie de anotaciones marginales en relación con el episodio de Cadmo y la serpiente, junto a la rúbrica: Responsio Phebi quam / dedit Cadmo / Qual*iter* Cadmus persequitur / bovem. / Castalio fons *est* in P*ar*naso / ubi Febus dabat respo*n*sa.

[454] Pesavento (2013-2014, pp. 68-70) también advierte que no sería posible reconocer en la criatura al mismo Cadmo transformado en serpiente porque este momento se relata en el libro siguiente. En los manuscritos más tempranos predomina la metamorfosis de Cadmo, en el libro cuarto.

[455] Esta caracterización del protagonista como guerrero, el dragón al que se enfrenta, y las cabezas cortadas bajo él, hacen pensar inevitablemente en un paralelismo con la imagen de San Jorge. Recuerda a las escenas en las que San Jorge, para liberar a la princesa cautiva, atraviesa con su lanza al dragón, en ocasiones con sus anteriores víctimas debajo. Pesavento, 2013-2014, p. 66.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

> […]
> […] serpens sine uulnere mansit,
> loricaeque modo squamis defensus et atrae
> duritia pellis ualidos cute reppulit ictus.
> at non duritia iaculum quoque uicit eadem.
> Ov. *Met.*3.59-67.

> O seré el vengador de vuestra muerte, lealísimos amigos o compañero". Dijo y con su mano derecha alzó una piedra y tan grande como era la lanzó con gran esfuerzo […], la serpiente se mantuvo sin daño y, defendida por sus escamas a modo de coraza y por la dureza de su negra piel, rechazó con su cobertura los fuertes golpes. Pero esa misma dureza no venció también a la jabalina.

La identificación del tema no plantea ningún problema. Sin embargo, los autores difieren en una cuestión concreta en relación con las cabezas de los guerreros que aparecen bajo el dragón. Para Pesavento (2013-2014, p. 64) se trata de los compañeros de Cadmo que mata el hijo de Marte y que descubre Cadmo, pero para Lord (1969, p. 183) y para Mattia (1985, p. 378) son los Espartos, los futuros compañeros que emergen del suelo para formar la nueva estirpe de guerreros nacida de la sangre del hijo de Marte. Estas dos posibilidades no son a nuestro parecer incompatibles y en la imagen podrían confluir los dos momentos, porque ambos grupos son asimilables por su relación con Cadmo.

6.2.2.4. Libro 4

El libro cuarto de las *Metamorfosis* comienza con los honores de las tebanas a Baco frente a la actitud contraria de las Minieides (4.31-54), quienes en lugar de participar en las celebraciones permanecen en el interior y se centran en sus tareas de costura contando historias, la mayoría de origen oriental y todas ellas de contenido amoroso (Álvarez e Iglesias, 2021, p. 28). Entre ellas, el episodio de Píramo y Tisbe (4.55-166), el Adulterio Marte y Venus (4.167-189) o la historia de Salmacis y Hermafrodito (4.271-388). Pero *habiendo llegado al fin de los relatos, todavía insisten en su tarea y desprecian al dios y profanan su festividad* (4.389-391), de modo que Baco decide castigarlas para que frecuenten *las casas, no los bosques,* transformándolas en unas criaturas que, odiando la luz, *vuelan de noche y tienen un nombre sacado del crepúsculo vespertino* (4.414-416). Es decir, las hermanas se transforman en murciélagos.

Entre todas las historias que narran las Minieides merece una mención especial por su popularidad el relato de Píramo y Tisbe (4.55-166), en el que además nos quisiéramos detener brevemente porque es el tema escogido para ilustrar el manuscrito BMV LZ449 (lám. 90). La estudiosos consideran al trágico episodio de los amantes babilónicos una creación propia de Ovidio, pues no forma parte de mitos grecolatinos[456]. Este mito constituye además el primer relato de las *Metamorfosis* narrado por un personaje humano que cuenta la historia de amor entre dos jóvenes, también humanos (Venturini, 2013-2014, p. 120). El poeta romano nos narra cómo los dos amantes deciden huir de casa en plena noche para encontrarse en la tumba de Nino, tras una morera de frutos blancos que se alza cerca de un manantial. La primera en llegar es Tisbe, pero asustada por una leona que acude a beber a la fuente decide esconderse en una cueva, y en su huida pierde el velo que la leona mancha con la sangre de la cacería. Píramo encuentra el velo manchado y, pensando que su amada había muerto, se suicida con su espada.

[456] En general se considera que es un episodio propiamente ovidiano. No conocemos con certeza la fuente utilizada por el poeta para su relato, pero para algunos apuntes y datos concretos al respecto: Venturini, 2013-2014, pp. 120-122; Álvarez e Iglesias, 2021, p. 317.

La sangre que brota de la herida es absorbida por las raíces de la morera cambiando de color su fruto por rojo oscuro, operándose así la metamorfosis. Cuando Tisbe sale de su escondite y encuentra a su amante moribundo, decide suicidarse para unirse a él al menos en la muerte.

Las primeras representaciones que ofrecen interesantes pruebas del nacimiento de esta iconografía ya las encontramos en las pinturas pompeyanas del I después de Cristo[457], apenas cincuenta años después de la difusión del poema. En ellas se siguen las referencias al texto ovidiano. (lám. 185) y le elección más habitual en las imágenes es el momento del suicidio de Tisbe clavándose la espada en el pecho, con Píramo tendido en el suelo bajo la morera, la leona que huye y un elemento arquitectónico en alusión a la tumba de Nino[458].

Pero es en realidad en la Edad Media cuando comienza a representarse de manera continuada como uno de los motivos favoritos, con una tradición de amplia notoriedad. Como señalamos unas líneas más arriba, habida cuenta de que su historia es el símbolo de un amor terrenal, humano y correspondido, que triunfa más allá de la muerte, se adaptaba perfectamente a las arquetas nupciales con las que las familias adineradas o los prometidos sellaban sus votos matrimoniales, y que se difunden sobre todo en las últimas décadas en los conocidos talleres de los Embrichi (lám. 186). De acuerdo con Simeoni (2017, p. 49) este taller introduce un esquema para representar a Píramo moribundo sobre las rodillas de Tisbe como novedad iconográfica que probablemente deriva del modelo de las populares *Vesperbild,* o Vírgenes en actitud de duelo.

En los manuscritos de las *Metamorfosis,* sin embargo, no tiene una tradición consolidada. A pesar de ser una creación ovidiana, no tenemos constancia de que haya miniaturas de los amantes babilónicos en ninguno de los manuscritos iluminados del poema a excepción del BMV LZ449. Sí se recoge en cambio en los códices iluminados de los dos comentarios moralizados[459] (láms. 120, 125, 127, 134, 140). También se pueden rastrear ilustraciones de este episodio en la traducción de Arrigo Simintendi[460] (lám. 148) y en la *Divina comedia* de Dante[461]. En cualquier caso, este mito debió de resultar familiar al lector medieval en virtud de su interpretación cristiana en clave alegórica y moral, que condicionó su comprensión a lo largo de los últimos siglos con la tradición del *Ovide moralisé* y el *Ovidius moralizatus*[462].

Es probable la importancia que adquiere el trágico relato en la Edad Media esté detrás de la identificación que Lord (1969, p. 182) propone para la figura que abre el libro cuarto del manuscrito BML 36.8 (f. 41r; lám. 64). La autora reconoce a Tisbe en este personaje femenino representado con una túnica roja larga, pero a nuestro entender llama la atención el hecho de que no se represente con sus atributos más característicos como la espada con la que se da muerte o el velo que pierde en su huida. En lo que quizás Lord no repara es en el pelo de la

---

[457] Venturini (2013-2014, p. 122) remite a los estudios de Ida Baldassarre, para quien las representaciones pompeyanas están estrechamente relacionadas con el texto ovidiano. Sobre las pinturas pompeyanas véase también: Knox, 2014, pp. 36-53,

[458] Para esta miniatura también se proporciona un análisis y datos de interés en: Simeoni, 2017, pp. 43-45.

[459] Este tema aparece en los manuscritos italianos del *Ovidius moralizatus* conservados en Bérgamo (Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04, f. 40v) y en Gotha (Gotha. Forschungsbibliothek, Ms Membr. I 98, f. 21r), así como también en los manuscritos franceses del *Ovide moralisé* de Rouen (Rouen. Bibliothèque municipale, Ms. O.4, f. 96v), de Arsenal (Paris. Bibliothèque nationale de France, Arsenal 5069, f. 42v) o de Lyon (Lyon. Bibliothèque municipale, ms. 742, f. 59v).

[460] Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 63, f. 33r.

[461] Paris. Bibliotheque de l'Arsenal, Ms. 8530, f. 107r. Este manuscrito se encuentra digitalizado. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52507439j/f46.planchecontact.r=ms.

[462] En los siglos centrales de la Edad Media se crearon en lengua vernácula obras basadas en ciertos episodios de las textos ovidianos. En algunas ocasiones, ciertas fábulas mitológicas se aislaron del conjunto y se difundieron de manera independiente, como Píramo y Tisbe. Esta historia ha dado lugar a un número considerable de relatos en literatura medieval, especialmente en Francia. El origen de esta historia independiente sigue sin estar claro, pero aparece en algunos manuscritos conservados en la Bibliothéque nationale de France (Fr. 837, f. 95-99r; Fr. 19152, f. 98v-101r). En Italia el episodio de los jóvenes amantes fue retomada también por Dante, Petrarca y Boccaccio. Sobre estas cuestiones, véase: Ferlampin-Acher, 2003; Simeoni, 2017, pp. 43-50.

figura, del que parecen salir una especie de cuernos delineados rápidamente con tinta blanca por el miniaturista, y que, por tanto, nos podría estar hablando de una posible transformación. Tampoco parece haber reparado curiosamente en la rúbrica[463] en la que se menciona a Alcítoe, una de las Minieides que Ovidio transforma en murciélagos, y que ahora parece encajar para la identificación de esta figura (ci.10.4). Es probable que en esta rúbrica sí reparase Mattia (1985, p. 376) para identificar la figura como la hija de Minias, pero Venturini (2013-2014, p. 113) va más allá y advierte que la anotación utiliza una serie de expresiones latinas como *ista* e *hic* que se refieren respectivamente a la persona de Alcítoe y probablemente a la figura iluminada. Esta autora italiana añade al análisis iconográfico la gestualidad y actitud de la figura con los brazos cruzados, una cuestión que podría estar en relación con el rechazo al culto a Baco manteniéndose así firme en su posición (Venturini 2013-2014, p. 112). La imagen resulta en realidad bastante expresiva, pero, además, su disposición por detrás de la letra capital, aprovechándose de la propia morfología de la inicial, podría estar sugiriendo un espacio cerrado e indicar así la preferencia de la Miníade por los interiores.

Como hemos adelantado, la imagen de Píramo y Tisbe, sin embargo, sí abre el cuarto libro en el manuscrito BMV LZ449 (f. 31r; lám. 90) y lo hace con una importante asimilación del ovidiano. En esta letra capital llama la atención el patetismo que se manifiesta en la muy expresiva representación figurativa de Tisbe, con su cabello suelto y revuelto, su rostro sufriente y la boca entrecerrada, con el cuerpo semirreclinado de Píramo en sus rodillas. En este manuscrito Stefano degli Azzi representa el momento final del episodio que Ovidio narra en boca de Tisbe, cuando se entera de la muerte de Píramo:

> […] "tua te manus" inquit "amorque
> perdidit, infelix. est et mihi fortis in unum
> hoc manus, est et amor; dabit hic in uulnera uires.
> persequar extinctum letique miserrima dicar
> causa comesque tui, quique a me morte reuelli.
> Ov. *Met.*4.148-152.

> ¡Tu mano y tu amor te han perdido, desgraciado! También yo tengo una fuerte
> mano para esto solo, también yo tengo amor: él me dará fuerzas para herirme.
> Te seguiré en la muerte y seré llamada la más desgraciada causa y compañera
> de tu muerte.

La representación de los propios protagonistas se inspira literalmente en el texto ovidiano con una absoluta fidelidad y dependencia del relato. Esta traducción figurativa muestra a Píramo que yace moribundo, con la espada clavada en el pecho y la mano en la empuñadura, dispuesto a sacarla:

> Quoque erat accinctus, demisit in ilia ferrum;
> nec mora, feruenti moriens e uulnere traxit.
> ut iacuit resupinus humo, cruor emicat alte,
> […]
> purpureo tingit pendentia mora colore.
> Ov. *Met.*4. 119-127.

[463] La rúbrica escrita en el margen izquierdo junto a la figura dice lo siguiente: Ista Alcítoe post mutabit fabulas muta*bitu*r i*n*fra i*n* vesp*er*tilion*em* cu*m* sororib*us* suis *et* hic e*st* pri*n*cipium sue fabule. Pero, además, en el margen derecho se recoge una extensa anotación en la que se menciona en repetidas ocasiones al dios Baco.

> Hundió en sus ijares el hierro del que estaba ceñido, y sin tardanza lo saco moribundo de la herida que bullía y quedó echado en tierra boca arriba: la sangre salta hacia lo alto […]. Los frutos del árbol, con el rociado de la herida, adoptan un aspecto negro.

Tampoco faltan otras referencias importantes al texto latino, aunque hábilmente condensadas dentro de la letra capital. En la miniatura con una ambientación nocturna que recuerda al momento en el que los jóvenes deciden huir (4.84) aparecen los elementos que caracterizan la escena del pasaje. Por ejemplo, la leona junto a la fuente, transformada en una estructura hexagonal de piedra roja similar a las fuentes urbanas de las plazas medievales, o el monumento de Nino, convertido en una arquitectura medieval, y la morera detrás de Tisbe, que retiene *las señales de la muerte y produce siempre frutos negruzcos y adecuados al luto, recuerdo de la doble sangre* (4.160-162). La pérdida de la contextualización clásica es más que evidente, pero este cambio no implica que los elementos fundamentales reseñados sean totalmente ajenos la tradición figurativa que se recogía ya en los frescos pompeyanos (Venturini, 2013-2014, p. 126). Sencillamente se ha operado una apropiación del relato y, como hemos explicado unas líneas más arriba, las imágenes que acompañan al texto han sufrido un proceso de cambio en su morfología y puesta en escena para transitar por la Edad Media.

Por otra parte, en un principio podría parecer que, del mismo modo que el poema, el miniaturista relega la verdadera transformación del episodio a un segundo plano para dar más espacio a la acción. Sin embargo, la sangre de Píramo fluye sobre la roca hasta alcanzar las raíces de la morera caracterizada con una serie de trazos rojos que, para Venturini (2013-2014, p. 125), sugieren las salpicaduras de sangre descritas por el poeta, sobre todo tras comparar la morera con otro árbol de frutos rojos redondeados y regulares que aparece en la escena de la muerte de Eurídice (f. 90v; lám. 97) del mismo manuscrito, muy diferentes de las pinceladas anómalas y desordenadas visibles en esta letra capital. El miniaturista debió de ser consciente del poder comunicativo de la imagen y resaltó de forma expresionista el detalle de la sangre haciéndolo incluso extensivo al rostro de Píramo, la única figura del manuscrito BMV LZ449 cuyas mejillas están marcadamente enrojecidas. También sangrientas son las lágrimas de Tisbe que posiblemente se ajusten a la narración del poema en el momento que el poeta describe la desesperación de la amada, quien llenó *de lágrimas las heridas y mezcló su llanto con la sangre* (4.141).

Es necesario, no obstante, que nos detengamos en el esquema iconográfico, diferente, esta vez sí, al que nos tenía acostumbrada a la Antigüedad y que tradición moralizada sigue: como se ha visto, las pinturas pompeyanas representan el momento en el que Tisbe, junto al cadáver de su amado, se quita la vida arrojándose sobre la espada (lám. 185). Frente a esta reconocible imagen ovidiana que se crea unas décadas después de la aparición del poema, el iluminador representa a la protagonista con los brazos levantados al cielo en un acto de desesperación, con la espada que sigue clavada en el pecho de Píramo (ci.14.6). En realidad, no es tampoco una menor dependencia del pasaje ovidiano, porque bien pudo haberse inspirado también en estos versos de las *Metamorfosis*:

> Sed postquam remorata suos cognouit amores,
> percutit indignos claro plangore lacertos
> et laniata comas amplexaque corpus amatum
> uulnera suppleuit lacrimis fletumque cruori.
> Ov. *Met*.4.137-140.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Pero, después de que, al detenerse, reconoció a su amante, azota sus brazos que no lo merecen con sonoros golpes, y mesándose los cabellos y abrazando el cuerpo amado, llenó de lágrimas las heridas y mezcló su llanto con la sangre.

Pero si atendemos a los nuevos esquemas compositivos que se introducen en los talleres de joyeros venecianos derivados de las populares imágenes de la Virgen en actitud de duelo, y a las sugerencias de Flores D'Arcais señaladas sobre una posible iluminación de este manuscrito en el área del véneto (Otero Moreira, 2023), es probable que, además de los versos del poema, estas referencias visuales que aparecen en esta región hayan podido influir de manera determinante en la manera de componer la miniatura[464].

6.2.2.5. Libro 5

La historia de Perseo y Andrómeda aparece a finales del libro cuarto, pero en el comienzo del quinto se recoge la pelea entre Perseo y Fineo (5.1-235), tío de Andrómeda al que en un principio estaba prometida. En el libro anterior Ovidio nos narra parte de la historia de Perseo, hijo de Júpiter y Dánae, quien, tras vencer a Medusa, vuela con sus sandalias aladas por diversas regiones hasta llegar a Etiopía, donde se ofrece para matar a la bestia y liberar a Andrómeda con la condición de que se convierta en su esposa, (4.663-771). Mientras se celebran sus esponsales en la corte de Cefeo, el banquete nupcial se ve interrumpido por la llegada de Fineo que reclama a Andrómeda. La disputa se convierte en una combate y Perseo, abrumado por el número de adversarios, recurre a la cabeza de Medusa como arma, de modo que todos los que miran a los ojos del monstruo se convierten en piedra. El otro relato que más espacio ocupa en este libro es la conocida historia del rapto de Proserpina, puesta en boca de la Musa Calíope. Este himno a Ceres (5.341-408) da paso a toda una serie de transformaciones que opera la diosa de la agricultura en busca de su hija (5.409-661).

Entre estos dos conocidos temas, los iluminadores de los manuscritos del poema o sus comitentes escogen representar el primer episodio del libro, posiblemente por la situación privilegiada que tiene al comienzo[465]. En realidad, Perseo es uno de los personajes más antiguos de la mitología griega, tratado tanto por Homero como por Hesíodo, y su figura suele asociarse a la de Medusa ya en el siglo VII a. C. Eso sí, el momento concreto del enfrentamiento entre Perseo y Fineo es diferente, y desconocemos los modelos exactos en los que se pudo inspirar Ovidio. De acuerdo con Venturini (2013-2014, p. 134) es posible que la primera redacción completa del episodio se deba al poeta romano, que parece tomar algunas referencias de los poemas homéricos.

Esta autora también advierte (Venturini, 2013-2014, p. 134) que la cuestión figurativa es más compleja. En la Antigüedad tenemos atestiguadas representaciones de la relación de Perseo y Andrómeda o de Perseo y los distintos usos que el héroe hace de la cabeza del monstruo sosteniéndola a menudo con el brazo levantado, pero no tenemos en cambio constancia de una tradición figurativa relativa al enfrentamiento entre Perseo y Fineo que relata el poeta, a pesar de la enorme cantidad de imágenes que conservamos del héroe con la Gorgona (Díez Platas, 2000, p. 100) en las que se perfilan sus atributos característicos como el coturno alado, la *kíbisis* o bolsa en la que coloca la cabeza de Medusa.

---

[464] Esta cuestión será analizada de manera detenida en el siguiente apartado de este capítulo.

[465] En los códices iluminados de las *Metamorfosis*, el mito de Perseo y Andrómeda se repite en varias miniaturas muy diferentes que ilustran ambas partes del relato mitológico, en los dos libros. El manuscrito conservado en la Biblioteca Malatestiana de Cesena (Cesena. Biblioteca Malatestiana, S.I.5, ff. 33v-34r) presenta un los márgenes del cuarto libro el episodio dedicado a la liberación de Andrómeda. Este manuscrito se encuentra digitalizado en el repositorio de la biblioteca. Recuperado el 10 de febrero de 2024: http://catalogoaperto.malatestiana.it/ricerca/?oldform=mostra_codice.jsp.

En la Edad Media la figura de Perseo sufre una transformación por la asimilación de los conocimientos árabes que se sustancia sobre todo en el cambio de la cabeza de Medusa por la cabeza de un demonio barbado. Esta transformación que señalaba Panofsky (2015, pp. 43-48) se debe a una malinterpretación de la figura monstruosa por parte de los ilustradores árabes en la que se entendió su expresión como demoníaca y las gotas de sangre como una barba.

Teniendo en cuenta estas características, es fácilmente identificable la figura del manuscrito BML 36.8 (f. 54r; lám. 65) con el personaje de Perseo, representado con una túnica verde corta agarrando la cabeza de Medusa por sus mechones de serpiente mientras sujeta una espada con la mano derecha. La imagen no presenta algunos atributos que le correspondían en la Antigüedad como el zurrón o las sandalias aladas, pero sí los más característicos como espada y, sobre todo, la cabeza de Medusa en su representación clásica. Los tres autores (Lord, 1969, p. 82; Mattia, 1985, p. 376; Venturini, 2013-2014, p. 142) coinciden en esta descripción y en su identificación.

No obstante, Venturini (2013-2014, p. 142), apoyándose en la rúbrica[466] que recuerda el enfrentamiento, concreta algo más el análisis para plantear que la figura podría representar el momento mismo en que Perseo se da cuenta de la superioridad numérica de sus adversarios y decide utilizar la cabeza de la Gorgona como arma. La rúbrica puede servir de apoyo para la interpretación de la imagen, pero creemos que además en este caso la razón hay que buscarla curiosamente en la mirada de la figura del héroe que parece contemplar de reojo fuera de la letra capital casi como si estuviera esperando algo, posiblemente a Fineo (ci.10.5). Esta interacción con la letra ya la advertimos en este mismo manuscrito para el caso de Faetón (ci.10.2), que con el gesto parecía estar cubriéndose la cara para no ser deslumbrado por el Sol (lám. 62), situado más allá del campo de la inicial.

Del mismo modo, la identificación del episodio para iluminar el manuscrito BMV LZ449 (f. 41r; lám. 91) también es sencilla gracias a la cabeza de Medusa que indefectiblemente caracteriza a Perseo (Mattia, 1985, p. 179; Flores D'Arcais, 2012, p. 136; Pesavento 2013-2014, p. 43; Venturini 2013-2014, p. 55), representado este caso de manera regia en un trono junto a Andrómeda[467]. Como ya hemos adelantado al comienzo de este apartado, en este enfrentamiento *cuando Perseo vio que su valor sucumbía ante la muchedumbre* (5.177)*,* dijo*:*

> […] 'ab hoste petam. uultus auertite uestros,
> si quis amicus adest!' […]
> Ov. *Met*.5.179-180.
>
> Pediré ayuda a un enemigo. Alejad vuestros rostros, si algún amigo está presente.

Resulta evidente que esta exhortación es la que Stefano degli Azzi representa en el manuscrito marciano, con el grupo de soldados alineado para el enfrentamiento, mirando la cabeza de Medusa. Los guerreros no parecen tener en principio caracterizaciones precisas que puedan relacionarlos de manera clara con el texto ovidiano, pero en un análisis más detenido Venturini (2013-2014, p. 144) propone identificar a la figura que porta un escudo con Nileo, el único de los seguidores de Fineo que va armado con esta arma, y su compañero que sostiene una espada con Ampice.

[466] Para la rúbrica proponemos la siguiente lectura: Phineus *et* socij post longam pugna*m* in saxum. Esta iluminación tiene además al lado una anotación en relación con Andrómeda que dice lo siguiente: Cephe*us* p*ate*r fuit Andromede.
[467] Lord (1969, p. 183) es la única que identifica a las dos figuras entronizadas con Cefeo y Casiopea.

Por otra parte, las figuras de los dos protagonistas, situados con un cortinaje verde en el fondo, se tratan en este caso como auténticos soberanos: entronizados, coronados, con cetros y con mantos forrados de piel. Mención especial merece la cabeza de Gorgona, que, despojada de su aspecto clásico con las serpientes como cabellera, aparece transformada en la imagen demoníaca con gotas de sangre y barba, una imagen que llama la atención porque esta transposición no la hemos localizado en el material mitográfico producido en Italia[468].

6.2.2.6. Libro 6

El mito de Aracne (6.1-141), cuyo nombre griego recuerda su metamorfosis, abre el sexto libro del poema. Como el de Píramo y Tisbe, es otro de los episodios que ven la luz por primera vez en el poema de Ovidio[469], formulado como un castigo contra la *hybris* y como un aviso contra la imprudencia que supone desafiar a los dioses. Este pasaje podría resumirse de la siguiente manera: la actitud de Aracne, jactándose de ser más habilidosa que la diosa, ofende a Palas, quien termina por competir con la tejedora a la que no pudo superar. En el relato ovidiano no hay un tercer personaje que nos proporcione el veredicto final, pero por la reacción de la diosa, *dolida por el éxito* (6.131), se hace evidente que la ganadora es Aracne y no Palas. Finalmente, la joven humillada por la ira divina intenta ahorcarse, pero la diosa la salva de la muerte transformándola en araña condenada a tejer constantemente su tela:

> Post ea discedens sucis Hecateidos herbae
> sparsit, et extemplo tristi medicamine tactae
> defluxere comae, cum quis et naris et aures,
> fitque caput minimum, toto quoque corpore parua est;
> Ov. *Met.*6.139-142.

> Sus cabellos, tocados por la funesta poción, se desvanecieron y junto con ellos la nariz y las orejas, y su cabeza se redujo al mínimo y también es pequeña en la totalidad de su cuerpo.

El motivo del castigo permite a Ovidio introducir diferentes relatos como el de Níobe (6.146-312), los campesinos licios (6.313-381), Marsias (6.382-400), Pélope (6.401-411), Tereo, Procne y Filomela (6.421-674) o Bóreas y Oritía (6.675-721).

Una vez más, nos encontramos la misma dinámica en la elección de los temas para ilustrar la letra capital en los tres manuscritos: se selecciona el relato que abre el libro y se presenta de manera distinta en cada uno de ellos. Pero, aun a pesar de esta dinámica general para iluminar los códices, en los últimos siglos de la Edad Media el episodio de Aracne se ya circulaba y se había difundido de manera continuada según una lectura cristianizada asociando el insecto a la hipocresía. El mito (Simeoni, 2017, p. 52) se reinterpreta en clave alegórica en las obras de Arnulfo de Orleans (*Alleg.*6.1), Juan de Garlandia (*Integ.*6.277-280), Giovanni del Virgilio (*Alleg.*6.26) o en la vulgarización de Giovanni Bonsignori (*Met.Vulg.*6,1-3), de las que se hacen eco las interpretaciones moralizadas del poema, el *Ovide moralisé* y el *Ovidius moralizatus*. En la *Divina comedia* (*Purg.*12.43-45) Dante hace referencia a la fábula de Aracne como ejemplo del castigo relacionado con la soberbia. Esta parte de la obra dantesca se ilustra a menudo,

[468] En el *Ovidius moralizatus* de Gotha se representa con las serpientes identificadas por su color verde: Gotha. Forschungsbibliothek, Ms Membr. I 98, f. 24v. En el manuscrito de Bérgamo la aparición de la cabeza de Medusa plantea problemas porque en realidad parece más bien la cabeza de un perro o un animal: Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04, f. 47v-52r.

[469] La fortuna literaria del mito se debe al poeta romano, cuya versión relata toda la historia del desafío entre las dos tejedoras y la metamorfosis de la mortal. Para una transmisión textual del mito durante la Edad Media: Simeoni, 2017, p. 52.

según Simeoni (2017, p. 52) porque probablemente permitía la representación de distintos personajes con intención didáctica. En los manuscritos de esta obra la joven tejedora suele representarse en el momento de la metamorfosis[470] o ya transformada totalmente en araña dentro de su propia tela[471]. Es difícil rastrear el modelo de referencia visual para las iluminaciones de nuestro corpus porque si bien la contienda y la metamorfosis de Aracne aparecen en los manuscritos iluminados de las moralizaciones del poema[472], no tenemos constancia de que haya representaciones de este episodio en los primeros manuscritos (Simeoni, 2017, p. 53) del poema acompañados por imágenes.

La iluminación del BML 36.8 (f. 65v; lám. 66) no nos muestra sin embargo ni la contienda ni la transformación de Aracne. La elección para ilustrar la letra capital resulta ser una figura femenina con una túnica larga roja, coronada, sentada y con una espada y un arco. Lord (1969, p. 182) reconocía en este personaje femenino a Palas a punto de entrar en competición con Aracne, un análisis que no rechaza Mattia (1985, p. 376) atendiendo a los atributos que la identifican, representada más como diosa guerrera que como la diosa de la artesanía. Pesavento (2013-2014, p. 44) y Venturini (2013-2014, p. 56) siguen estas propuestas e identifican la imagen como Palas en el trono[473].

La letra capital del manuscrito SLUB 144 (f. 49r; lám. Lám. 45) acoge a dos figuras femeninas sin ningún atributo específico que se diferencian claramente por su tamaño: la figura a la izquierda es la mayor, y se representa con una indumentaria roja y una diadema señalando con el dedo a su compañera. Frente a la representación de este personaje, la segunda figura más pequeña se caracteriza con una melena despeinada y singularmente puntiaguda. Es probable que el iluminador escogiese representar a Palas y Aracne, pero justo en el momento de la metamorfosis de la tejedora (ci.6.6) que *es pequeña en la totalidad de su cuerpo* (6.142).

Para finalizar, la miniatura del manuscrito BMV LZ449 (f. 49v; lám. 92) logra una brillante síntesis narrativa al representar a una tejedora sentada frente al telar mientras una araña se enreda en su tela sobre el instrumento. El telar es un elemento clave del relato ovidiano para comprender el mito que el miniaturista recupera y destaca en la ilustración con especial atención al más mínimo detalle. En la parte inferior de la inicial, sobre el fondo dorado, se representan tres figuras femeninas más junto a la rueca, que observan el tejido y le entregan una cesta a la figura.

Pero a pesar de su evidente escenografía que permite la identificación del tema, esta es una de las iluminaciones que presenta algunos problemas concretos. Flores d'Arcais (2012, p. 136) no proporciona ninguna interpretación de las figuras más allá de señalar que se trata de la historia de Aracne y resaltar el carácter cotidiano de la representación, y tanto Lord (1969, p. 83) como Mattia (1985, p. 379) identifican la figura al telar con Aracne y la figura inferior que alza la mano ofreciéndole un ovillo de lana con Palas. Sin embargo, si prestamos atención al poema de Ovidio, se plantea una férrea competición entre la diosa y la tejedora, de modo que esa colaboración que muestran la figura superior e inferior no se ajustaría con ambos personajes:

---

[470] Paris. Bibliothèque de l'Arsenal. Ms. 8530, f. 82r. Este manuscrito ya fue citado varias veces. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52507439j/f46.planchecontact.r=ms.

[471] New York. Morgan Library, ms. M 676, f. 62r. Este manuscrito se encuentra digitalizado en el repositorio de la biblioteca. Recuperado el 10 de febrero de 2014: https://www.themorgan.org/collection/dante-alighieri/divina-commedia

[472] El episodio representado en los manuscritos moralizados del poema encierra un significado alegórico-moral. Las miniaturas dedicadas a la historia de Aracne en el códice conservado en Gotha han quedado inconclusas, pero se puede identificar la escena de la anciana Palas acercándose a la casa de Aracne y la doncella comenzando a tejer su tela para el desafío. Los manuscritos del *Ovide moralisé* también documentan la historia, desde el desafío con Palas hasta la metamorfosis de Aracne. Simeoni (2017, pp. 53-54) proporciona información para reconstruir el panorama de la representación del episodio con referencias en las artes figurativas, en especial del *Trecento* italiano.

[473] En la rúbrica se puede leer "Palas in anu*m*" junto a unas anotaciones que indican el enfado de la diosa: Indignatio Palladis *con*tra / aragnem / Lanifice n*am* Pallas e*st* dea.

> […] scires a Pallade doctam.
> Quod tamen ipsa negat tantaque offensa magistra
> 'certet' ait 'mecum; nihil est quod uicta recusem.'
> Ov. *Met.*6.23-25.
>
> Estarías convencido de que había sido enseñada por Palas. Sin embargo, ella misma niega esto y, enfadada con tan importante maestra, dice: ¡Que compita conmigo!

Es por ello por lo que Giulia Simeoni (2017, p. 53) no se decanta por ninguna de las dos tejedoras para identificar la figura principal e indica que bien podría tratarse de Aracne como de Palas, en virtud de las comparaciones que ella establece con la ilustración en las *Metamorfosis* de la vulgarización de Arrigo Simintendi[474] (lám. 149), del mismo período.

La duplicidad de la figura en la letra capital, como tejedora y como araña, no tendría por qué resultar extraño, como se puede observar unas páginas más adelante para el último libro del poema, pero su representación no parece tener referente alguno ni tradición en la que sustentarse. Por el contrario, la identificación de la figura al telar con Palas[475] también puede plantear problemas, pues la protagonista real de la fábula es Aracne como vencedora y como objeto de la metamorfosis, y además la figura no tiene ningún distintivo insigne que la pueda caracterizar como diosa. Eso sí, si se tratase de Palas, quizás las tres mujeres en la parte inferior podrían identificarse con las ninfas y las mujeres de Migdonia que *rinden culto a su divinidad* (6.45) y a las que el autor romano hace referencia en su poema. En cualquier caso, la elección de representar el epílogo de la historia con Aracne transformada en araña encima del telar no debió de ser casual (ci.14.8), y probablemente esté detrás la intención simbólica de recordar al lector el trágico final de la tejedora por haberse atrevido a desafiar el poder divino. Esta imagen de la joven en araña sí que tienen un precedente en los manuscritos de la *Divina comedia*[476] iluminados en el norte de la península y que proponían un esquema muy preciso para identificar a Aracne ya trasformada en araña como símbolo de la *hybris*. La escena recuerda a las palabras de la diosa Palas, como si estuviese diciendo:

> […] pendentem Pallas miserata leuauit
> atque ita ‘uiue quidem, pende tamen, improba' dixit,
> 'lexque eadem poenae, ne sis secura futuri,
> dicta tuo generi serisque nepotibus esto.'
> Ov.*Met.*6.135-138.
>
> Mantente viva aun, pero cuelga, desvergonzada, y que este mismo tipo de castigo, para que estés libre de preocupación por el futuro, sea dictado para tu linaje y tus lejanos descendientes.

6.2.2.7. Libro 7

El libro séptimo del poema le dedica un importante espacio a la historia de Jasón y Medea (7.1-158). La breve referencia a la expedición de la nave Argos da comienzo al amor de

[474] Firenze. Biblioteca Nazionale di Firenze, Panciatichi 63, f. 48v.
[475] Este esquema, sin las tres ninfas, con Palas al telar y Aracne colgada transformada en araña, aparece recogido en el manuscrito ilustrado Panciatichi 63 de las *Metamorfosis* vulgarizadas, conservado en la Biblioteca Nacional de Florencia: Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 63, 48v.
[476] Ver notas 470 y 471.

Medea por el héroe, que conocemos gracias al monólogo de la propia heroína con sus indecisiones (Álvarez e Iglesias, 2021, p. 32). Finalmente, la maga decide ceder y se une al extranjero ayudándolo con pócimas en las tareas que se le imponen para lograr obtener el vellocino de oro. Medea articula parte de los siguientes pasajes del libro con el rejuvenecimiento de Esón (7.159-297), el engaño a las hijas de Pelias (7.298-356), y sus dos huidas (7.357-403), la primera de Tesalia a Corinto y la segunda de Corinto a Atenas, una vez consumada la venganza contra Jasón. Huye también de Atenas después de intentar matar a Teseo (7.404-453), ciudad que se ve sometida a una guerra organizada por Minos (7.454-517) ayudado por Céfalo después de la negativa de Éaco. El diálogo entre Céfalo y Éaco da lugar a los pasajes de la peste de Egina (7.518-671) y a la fábula de Céfalo y Procris (7.672-865).

Estos aspectos intrigantes o dramáticos de la historia de la hechicera Medea ya formaba parte del corpus mitológico en la Antigüedad. En la Grecia clásica Medea se representa en la cerámica ática a partir del siglo VI a. C. relacionada con sus poderes mágicos o con el trágico episodio del infanticidio, mientras que el tema idílico con el héroe es menos habitual. La figura de Jasón no recibe una especial atención y en las imágenes que nos ha legado el período Antiguo se representa a menudo en el encuentro con el dragón que custodia el vellocino de oro sin una caracterización específica o atributos propios (Díez Platas, 2000, p. 126).

En la Edad Media la historia del mito de la expedición difiere completamente de la versión clásica. Hacia 1165 Benoît de Saint-Maure escribe el *Roman de Troie*, que será ilustrado en repetidas ocasiones durante los últimos siglos de la Edad Media[477]. Los argonautas parecen tener una mayor presencia en la llamada tradición histórica o evemerística, en la que Jasón se considera frecuentemente como un personaje histórico de la vida real, y en las representaciones que se hacen de él suele aparecer como un guerrero o gobernante[478].

Teniendo esto en cuenta, la manera de representar la figura de la letra capital del BML 36.8 (f. 77v; lám. 67) resulta llamativa. Se trata de una figura masculina con hábito y tonsurada, como un clérigo que en un principio no guarda relación con el poema, ni con el libro séptimo. La primera en reconocer en la figura una representación de Jasón fue Lord (1969, p. 182), pero su propuesta también fue aceptada posteriormente por Mattia (1985, p. 376). La razón principal de esta identificación reside en la tendencia del iluminador del BML 36.8 a representar en las letras capitales figuras que hacen referencia a los personajes que aparecen en los primeros relatos de los libros. Recordemos que el libro se abre con la narración de sus sucesos en la Cólquide. Si se acepta la idea de reconocer en la imagen del clérigo una representación de Jasón, no es fácil esclarecer la dinámica que llevó al iluminador a adoptar una iconografía tan inusual para este personaje.

En realidad, los intentos por cristianizar a los personajes de la mitología clásica no faltaron en la Edad Media, con abundantes ejemplos para distintos períodos y soportes artísticos, muchos señalados ya por Panofsky y Saxl[479]. El problema que se plantea es que la mayoría de los casos estudiados y conocidos representan específicamente a divinidades planetarias,

[477] En su estudio Seznec ofrece información sobre la tradición troyana con menciones a Jasón, y en el *Vedere i Classici* se describen varios manuscritos del *Roman de Troie* y de las *Tragedias* de Séneca con imágenes del héroe, en ningún caso como monje. Sobre la imagen de Jasón en estos textos y en especial en la tradición troyana ver Seznec, 1983, pp. 24-40 y Buonocore, 1996, pp. 277, 294, 297, 304, 341. Para la iluminación del *Roman de Troie* ver Rodríguez Porto, 2013 y L'Engle, 2014.

[478] En el primer manuscrito iluminado de las *Metamorfosis* (Napoli. Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Ms. IV.F.3, f. 82r) Jasón aparece representado bajo la apariencia de un guerrero.

[479] Ejemplos de este fenómeno se pueden encontrar en la iluminación como en el arte monumental italiano del *Trecento*. Tanto en los relieves del campanile de Santa María del Fiore (Florencia) como en los frescos de la capilla de los Españoles de Santa María Novella (Florencia) hay una imagen de Júpiter representado como un monje. En el coro de la iglesia de los Eremitas (Padua) Apolo se representa con la tiara papal y en algunos manuscritos Mercurio adquiere el aspecto de en un obispo. Estas transformaciones son comentadas ampliamente en Seznec, 1983, 157-182. Ver también Pesavento, 2013-2014, p. 96. Para Mercurio como obispo Seznec 1983, p. 137 y Panofsky y Saxl, 2016, pp. 49-65.

entrando así en relación con una multitud de tradiciones astrológicas que no implican directamente al personaje de Jasón.

Eleonora Mattia (1990-1991, p. 69) considera que la caracterización de la figura como un monje es un reflejo inmediato de las alegorías de Arnulfo de Orleans, pero Pesavento (2013-2014, p. 96), advierte que puede resultar problemático porque en los comentarios de Arnulfo de Orleans o de Giovanni del Virgilio no se encuentran muchas interpretaciones moralizantes del mito. Habría que añadir a todo esto que se trata de una de las imágenes en este manuscrito que no se acompaña de ninguna rúbrica. Es más, no aparece ninguna rúbrica ni siquiera en los siguientes folios. Lo que sí tiene es una anotación de las glosas filológicas de Arnulfo de Orleans[480] junto a la figura y en el margen del folio que sin embargo no hace referencia a una cristianización del personaje, sino que resumen el desembarco del héroe sin hacer ninguna referencia a la posible interpretación como un clérigo[481], tal y como advertía Pesavento.

En ningún caso hemos localizado una imagen parecida o similar para establecer paralelos que ayuden a su comprensión, pero consideramos pertinente hacer una puntualización en relación con las identificaciones y descripciones propuestas para la figura, con el propósito de intentar precisar su posible significado. Lord y Mattia describen al personaje como un monje. Sin embargo, creemos que el hecho de representar su indumentaria con un cordón no debe ser casual y podría relacionar por tanto con un fraile franciscano[482] (ci.10.7).

Más evidente son las dos figuras embarcadas que iluminan el manuscrito SLUB 144 (f. 58r; lám. 46). En esta letra capital aparecen en el primer plano dos figuras coronadas en el interior de un barco que se miran, mientras en el fondo se representa el dragón en una gruta sobre la que está el vellocino de oro, como se narra en el poema:

> Peruigilem superest herbis sopire draconem,
> qui crista linguisque tribus praesignis et uncis
> dentibus horrendus custos erat arboris aureae.
> […]
> heros Aesonius potitur spolioque superbus
> muneris auctorem secum, spolia altera, portans
> uictor lolciacos tetigit cum coniuge portus.
> Ov. *Met*.7.149-158.

> Falta adormecer con las hierbas al dragón que siempre está en vela, que, ornado por su penacho y por sus tres lenguas y erizado de curvados dientes, era el guardián del árbol de oro. […] y el héroe esonio se adueñó del oro y, orgulloso por el botín, llevando consigo a la responsable del don, un segundo botín, alcanzó vencedor junto con su esposa el puerto de Iolco.

Por último, la inicial que abre el libro séptimo del BMV LZ449 (f. 58v; lám. 93) se compone en una noche estrellada ante una especie de altar en el que se sitúa una figura femenina. Hay unos toros con llamaradas de fuego frente a este pequeño personaje coronado con cetro y que observa hacia su izquierda a dos figuras sentadas, que se miran y se dan la mano. La figura masculina está coronada y se representa con una capa roja forrada de piel,

[480] Esta anotación se ha podido asociar con las glosas gracias a la ayuda de Pablo Piqueras Yagüe y los estudios de David Gura sobre el texto de Arnulfo de Orleans (cm.10).

[481] Las anotaciones que aparecen en el margen junto a la letra capital son las siguientes: Çetus *et* calaus iuerun*t* / cum Iasone / Advent*us* Iasonis ad domu*m* finei / pegasea a Pegaseo mo*n*te Grecie / ubi fuit facta ve*l* a peg*asea* i*d est* a pa / lladio i*d est* con*s*ilio palladis facta q*ue* / dea e*st* pegasei fontis na*m* i*ps*a est / sapientia cui vacat*ur* / Iason pe*r*venit in colcon / Medea filocapit*ur* de Iasone / [escrito por otra mano:] at mimes / Contentio Medee in se i*psa.*

[482] Esta cuestión se abordará con más detenimiento en el último apartado de este capítulo.

mientras que la figura femenina aparece con una capa rosa y señala hacia fuera de la inicial. Los toros que exhalan fuego, a los que el Jasón *pone bajo el yugo* y *obliga a guiar el enorme peso del arado* (7.119) son en un primer momento la principal referencia que permite identificar el tema con el pasaje de las tareas que tiene que realizar héroe. Esto supone entonces reconocer en las dos figuras regias a Medea y a Jasón (Lord, 1969, p. 183; Mattia, 1985, p. 379; Pesavento, 2013-2014, p. 43; Venturini, 2013-2014, p. 55). La propuesta de lectura se puede poner en relación con la disposición de los protagonistas cogidos de la mano y que sugiere el momento en el que *el extranjero comienza a hablar y le coge de la mano y con voz sumisa le pide ayuda y le promete matrimonio* (7.90-91) mientras Medea *lo contempla y mantiene los ojos fijos en su rostro como si lo acabara de ver entonces por primera vez* (7.87-88). Finalmente, la figura del altar ha sido identificada por los autores con la diosa triforme Hécate[483] frente a la cual Jasón promete matrimonio a Medea (7.95). Pero como indicamos unas líneas más arriba, sobre este altar, el miniaturista dispuso una franja de cielo estrellado con la luna creciente en el centro. En este caso, parece que no debieron pasar desapercibidas las palabras que introducen el pasaje de la historia inmediatamente posterior al matrimonio entre los protagonistas (Pesavento, 2013-2014, p. 99). Es decir, la primera prueba a la que es sometido Jasón:

> Postera depulerat stellas Aurora micantes:
> […]
> ecce adamanteis Vulcanum naribus efflant
> aeripedes tauri tactaeque uaporibus herbae
> ardent, utque solent pleni resonare camini
> [...]
> pectora sic intus clausas uoluentia flammas
> gutturaque usta sonant.
> Ov. *Met.*7.100-110.
>
> La aurora del día siguiente había expulsado las resplandecientes estrellas […]. He aquí que los toros de pezuñas de bronce soplan a Vulcano por sus narices de acero, y la hierba tocada por los vapores arde; y como suelen resonar las fraguas rebosantes [...], así resuenan los pechos que en su interior hacen bullir las llamas encerradas y también sus abrasadas gargantas.

En consecuencia, el miniaturista ofrece de nuevo una traducción a imagen del relato mediante una original síntesis con el matrimonio de Medea y Jasón en el templo de Hécate (ci.14.9) y una alusión a la primera prueba con los peligrosos toros[484] que emiten ardientes llamas por los ollares mientras avanzan hacia el héroe. Una mano posterior (cm.14) no sólo perfila los rostros de los dos protagonistas, sino que refuerza la unión de los enamorados dibujando un anillo en la mano de Jasón que indica claramente la promesa de matrimonio.

[483] La comparación con la figura de Temis representada frente a Deucalión y Pirra y la que está junto a Ulises en el libro decimotercero permite rastrear un patrón común que Stefano degli Azzi parece repetir con pocas variaciones para representar a un ídolo: tamaño pequeño, una túnica dorada y una especie de halo radiante. Sobre la imagen este tipo de figuras, véase: Camille, 2000, pp. 90-145.

[484] Esta parte de la historia es además la que recogen los manuscritos moralizados como el manuscrito del *Ovide moralisé* de Rouen (Rouen, Bibliothèque municipale, Ms. O.4, f. 182v; lám. 121) o el *Ovidius moralizatus* de Bérgamo (Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04, f. 72r), con escasa tradición en los manuscritos de las *Metamorfosis*.

6.2.2.8. Libro 8

El libro octavo del poema narra el asedio de Mégara por Minos gracias a la ayuda de la enamorada Escila (8.1-151), que traiciona a su padre Niso cortándole el mechón de color púrpura que le aseguraba invencibilidad, sin ser finalmente recompensada. Escila desesperada se aferra a la popa de la nave de Minos tras su marcha, pero termina metamorfoseada en el pájaro ciris antes de ser alcanzada por su padre que la perseguía transformado en águila. La llegada de Minos a Creta sirve al poeta para narrar la historia del Minotauro y de Dédalo e Ícaro (8.183-259) antes de tratar el relato jabalí de Calidón (8.260-444). Esta historia de la cacería en la que participan algunos héroes es empleada también por el poeta romano para citar otros pasajes en los que aparecen los protagonistas de la montería, como la fábula Altea y Meleagro (8.445-525) o las hermanas de Meleagro (8.526-546), así como la estancia de Teseo y sus compañeros en la casa de Aqueloo (8.547-573), estancia que introduce otra serie de relatos como las Equínades (8.573-610), Filemón y Baucis (8.611-724) o Erisicton y su hija (8.725-884).

Una vez más los estudios coinciden en señalar que los tres manuscritos se iluminan con el primer episodio que abre el comienzo el libro. Sin embargo, el tema no parece haber gozado de popularidad en las artes plásticas y en la Edad Media no se suele encontrar representado[485] como lo concibe Ovidio, sino que se extiende la interpretación de los primeros comentarios en la que Escila le entrega la cabeza de su padre a Minos y no el mechón, como se desprende del fragmento del comentario de Arnulfo de Orleans:

> Scilla, purpureum crinem patris sui secans in quo pendebat ipsius vita, Minoi quem amabat presentabat. Re vera caput purpureum, id est refum vel cruentatum, manu propria amputavit. Minoi in spem coniugii obtulit.
> Arnulfo de Orleans. *Alleg.*8.1.

> Escila, tras cortar el mechón púrpura de su padre en el que residía su propia vida, se lo presentó a Minos, del que estaba enamorada. En realidad, con su propia mano mutiló la cabeza purpúrea, es decir, roja o ensangrentada. Y se la ofreció a Minos en la esperanza de casarse con él[486].

Giovanni del Virgilio también recoge esta interpretación, que alcanza luego también al texto del *Ovide moralisé* (*Ov.Moralisé*.8.221-228):

> Sed per Scillam abstulisse capillum purpureum intellige quod abscidit caput patris, in quo erat fiducia totius regni.
> Giovanni del Virgilio. *Alleg*.8, 1

> Sin embargo, en el hecho de que Escila le arrancara el cabello purpúreo, entiéndase que cortó la cabeza de su padre, en la que se asentaba la seguridad de todo el reino[487].

[485] El conocido como *Syclla Bowl* es uno de los pocos ejemplos localizados que sigue el episodio narrado por Ovidio. Este plato conservado en el British Museum (inv. 1925, 1008.1), datado del siglo XII y de procedencia germana, representa a Escila con un mechón de pelo en la mano que acaba de cortar de su padre Niso mientras duerme. Para el manuscrito Napolitano (Napoli. Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Ms. IV.F.3, f.100r) en las tablas de identificación de temas de los trabajos de Venturini (2013-2014, p. 53) y Pesavento (2013-2014, p. 42) se propone una posible identificación de Niso y Escila.
[486] Traducción de Fátima Díez Platas.
[487] Traducción de Fátima Díez Platas.

No obstante, la letra capital que abre el libro octavo del BML 36.8 (f. 92r; lám. 68) se desmarca de estos pasajes y tradición figurativa con un dragón similar al que aparece en este mismo manuscrito para la letra capital del libro tercero (ci.10.3; lám. 63). En este caso se trata más bien de una figura híbrida, con unas alas verdes y un cuello largo y enroscado con una cabeza femenina. Lord (1969, p. 182) la identifica con Escila en forma esquelética del mismo modo que Mattia (1985, p. 376), quien describe la imagen como una figura mitad pájaro y mitad serpiente con cabeza de mujer. Sin más especificaciones, Pesavento (2013-2014, p. 44) y Venturini (2013-2014, p. 56) también identifican la figura híbrida con Escila de Megara. En realidad, no sería un análisis y propuesta de identificación descabellada porque como narra el poeta romano en los versos finales del episodio, Escila se transforma en el pájaro ciris[488]:

> Illa metu puppem dimisit et aura cadentem
> sustinuisse leuis, ne tangeret aequora, uisa est;
> †pluma fuit plumis† in auem mutata uocatur
> Ciris et a tonso est hoc nomen adepta capillo.
> Ov. *Met.*8.148-151.

> Ella soltó de miedo la popa y pareció que mientras caía la sostenía una ligera brisa para que no tocase el agua; tenía plumas; transformada por las plumas en ave es llamada Ciris y ha tomado este nombre por el cabello que cortó.

En los dos manuscritos restantes tenemos una imagen muy diferente que nos muestran las dos tradiciones figurativas del mito. La letra capital del SLUB 144 (f. 69r; lám. 47) acoge dos figuras regias, con corona. El personaje femenino le entrega una cabeza ensangrentada con corona a una figura masculina, sentada y con un centro. Es la representación del pasaje en el que Escila le entrega la cabeza de su padre a Minos, pero según las interpretaciones difundidas en los distintos comentarios del poema. Estamos por tanto ante un alejamiento del texto original. En el comentario de Arnulfo de Orleans ya se recogía esta transposición y en las alegorías Giovanni del Virgilio se puede leer una interpretación en la misma línea que también siguen el texto del *Ovidé moralisé* y las iluminaciones (lám. 122) que lo acompañan[489].

Frente a esta contaminación de las adaptaciones ovidianas en la imagen, la letra capital del manuscrito BMV LZ449 (f. 69v; lám. 94) acoge una torre octogonal que divide la escena en dos partes. En la parte izquierda se representa a Escila, tijeras en la mano, y con un grupo de guerreros al fondo, entregando el mechón al rey Minos, caracterizado como verdadero rey con una capa forrada de piel, una corona y un cetro. Es posible que los gestos de Minos y los guerreros, con la mano levantada, pudieran estar haciendo referencia al rechazo que les produce la traición de Escila. En la parte izquierda de la imagen se representa a Escila cortando el mechón de pelo a su padre Niso mientras duerme:

> […] ire per ignes
> et gladios ausim; nec in hoc tamen ignibus ullis
> aut gladiis opus est, opus est mihi crine paterno.
> ille mihi est auro pretiosior, illa beatam
> purpura me uotique mei factura potentem.'
> Ov. *Met*.8.76-80.

[488] Precisamente su metamorfosis es lo que se señala no solo en la rúbrica en el margen del folio (Scilla Nisi filia in avem cirim *et pa*t*e*r ei*us* in alietu*m q*u*e* ciris capillo p*at*ris p*er*didit p*at*riam), sino también en las anotaciones (Minos obsedea*tur* alcotoe*m* civitatem / Nisi / Qu*an*to t*em*pore Minos steterat ad / obsidione*m* dicte civitatis).

[489] Rouen. Bibliothèque municipale, Ms. O.4, f. 202r; Paris. Bibliothèque nationale de France, Arsenal 5069, f. 106r.

> ¡Me atrevería a caminar entre fuego y espadas! Sin embargo, en esto no hay necesidad de ningún fuego o de espadas, yo sólo necesito el cabello de mi padre. Él es para mí más preciado que el oro, esa púrpura me habrá de hacer feliz y dueña de mis deseos.

Los autores coinciden de manera unánime (Lord 1969, p. 183; Mattia, 1985, p. 379; Flores D'Arcais, 2012, p. 136; Pesavento, 2013-2014, p. 44; Venturni, 2013-2014, p. 55) en esta identificación, pero sin reseñar sin embargo un detalle original de la miniatura: desde el primer momento se hace evidente que su lectura no es secuencial, pues no sigue un orden de lectura habitual de izquierda a derecha que permita seguir el episodio de manera organizada. Entendemos que no se trata de un error, sino de un recurso narrativo empleando la torre como telón de fondo de la escena principal entre Minos y Escila, y que permite recrear detrás el recuerdo de una imagen ya pasada entre Niso y Escila, fundamental en el desenlace[490].

6.2.2.9. Libro 9

El libro noveno se dedica a Hércules, el héroe más representado y reconocido de la Historia del Arte, y comienza con los relatos del anterior. Tras una petición de Teseo, el río Aqueloo recuerda su enfrentamiento con Hércules (9.1-97) por la mano de Deyanira, con el resultado de la pérdida de su cuerno. El dios del río se enfrenta a Hércules por su pretendida Deyanira, primero en forma humana, después en forma de serpiente y luego en toro. El resultado de esta pelea es la derrota de Aqueloo, con su frente mutilada por el cuerno arrancado. Le sucede a esta pelea el pasaje de Hércules y Neso tras el intento del centauro de violar a Deyanira (9.98-133), y la muerte y apoteosis del héroe. Engañada por el centauro y apenada porque Hércules se enamora de Íole, Deyanira (9.134-238) envía a su marido una túnica con la sangre de Neso mezclada con el veneno de la Hidria de Lerma, que creía un filtro amoroso. Hércules muere, pero alcanza la apoteosis (9.239-272). El libro continúa con el relato que pronuncia Alcmena (9.273-305) a Íole sobre el nacimiento de su hijo Hércules gracias a Galántide transformada más tarde en comadreja (9.306-323), e Íole a su vez recuerda a su hermanastra Dríope (9.324-393) metamorfoseada en loto. Estas historias se ven interrumpidas por la llegada de Iolao (9.394-438) rejuvenecido por Hebe. El poeta romano nos traslada a Mileto (9.439-449) para narrar la historia de amor de los hermanos Biblis y Cauno (9.450-665) y continuar en Creta con la fábula la de Teleusa (9.702-797), quien, siguiendo las ordenes de la diosa Isis, hace creer que su hija Ifis es un niño para que no lo maten por orden de Ligdo.

Prácticamente la mitad del libro está dedicado a fábulas relacionadas con Hércules. El héroe aparece ampliamente representado en la Antigüedad, que recoge desde época arcaica los principales episodios y hazañas, en especial aquellas relacionadas con los doce trabajos. En el período griego arcaico se perfilan sus atributos característicos como la piel de león, cuyas fauces a menudo cubren la cabeza, o la maza, y en menor medida el arco o la espada.

En los primeros manuscritos iluminados del poema de las *Metamorfosis* no tenemos constancia de que haya representaciones de Hércules, pero en los códices de finales de la Edad Media se presta atención a su figura y al pasaje con Aqueloo de manera particular. Así, en la letra capital del manuscrito BML 36.8 (f. 107r; lám. 69) se reconoce perfectamente a la figura de Hércules (Pesavento, 2013-2014, p. 44; Venturini 2013-2014, p. 56) caracterizado con la clava y la piel de león. Lord (1969, p. 182) y Mattia (1985, p. 376) señalan al río en el que está inmerso hasta las rodillas el héroe para relacionarlo con su contrincante Aqueloo[491]. En el

[490] Esta cuestión se abordará de manera más detenida en el siguiente apartado.
[491] Las distintas transformaciones de Aqueloo y su lucha contra Hércules no debieron pasar desapercibidas a los amanuenses encargados de la rúbrica, para la que proponemos: Achelous fluvi*us* in div*er*sas figuras.

poema latino, él mismo se presenta a Eneo, padre de Deyanira, *como rey de las aguas que fluyen en tortuosos cauces a través de tu reino* (9.17-18).

También parece evidente la letra capital del manuscrito SLUB 144 (f. 80r; lám. 48), con una figura masculina de perfil y medio cuerpo que clava un puñal en el cuerno ensangrentado del toro mientras lo agarra con la otra. Es evidente por tanto que se trata de Hércules y Aqueloo transformado en toro, como nos narra el poeta romano por medio del mismo río:

> Sic quoque deuicto restabat tertia tauri
> forma trucis; tauro mutatus membra rebello.
> induit ille toris a laeua parte lacertos
> admissumque trahens sequitur depressaque dura
> cornua figit humo meque alta sternit harena.
> nec satis hoc fuerat; rigidum fera dextera cornu,
> dum tenet, infregit truncaque a fronte reuellit.
> Ov. *Met*.9.80-86.
>
> Incluso así vencido me quedaba una tercera forma de fiero toro: cambiando mis miembros en toro vuelvo a la lucha. Él cubre con sus brazos mis músculos por la parte izquierda y a mí, que había echado a correr, me persigue arrastrándome y clava mis cuernos humillados en la dura tierra y me abate en profunda arena. Y esto no había sido suficiente: mientras su fiera diestra sostiene mi duro cuerno, me lo quiebra y me lo arranca de mi mutilada frente.

La elección del tema para el libro noveno del manuscrito BMV LZ449 (f. 80v) plantea sin embargo más problemas en su identificación. No para los guerreros en armadura medieval que, del mismo modo que en la iluminación del segundo libro de este manuscrito, aparecen fuera de la inicial, y se pueden identificar fácilmente con Hércules y Aqueloo (lám. 96) por el cuerno ensangrentado que le sobresale a una de las figuras. Frente al dios del río, el contrincante se puede identificar además fácilmente con Hércules por la clava con la que se representa (ci.14.12). Los dos personajes aparecen como guerreros con la armadura completa y en el escudo del héroe incluso se puede distinguir el águila bicéfala que también aparece en un estandarte del último libro[492].

En este caso, el problema lo plantean las dos figuras femeninas que acoge la inicial (lám. 95) y que miran directamente a la contienda entre los dos guerreros. Mattia (1985, p. 380) ha sido la primera en proponer que ambas se identifiquen con las figuras de Alcmena e Íole, una imagen nada habitual pero que podrían tener sentido no sólo por la relación de ambas figuras con Hércules, madre y pretendida por el héroe respectivamente, sino porque, como indicamos unas líneas más arriba, un pasaje del libro noveno forma parte precisamente de una conversación de Alcmena con Íole (9.273-305):

> […] at longis anxia curis
> Argolis Alcmene, questus ubi ponat aniles,
> cui referat nati testatos orbe labores
> cuiue suos casus, lolen habet;
> […]
> cui sic incipit Alemene.
> Ov. *Met.*9.275-281.

USC

[492] Es necesario puntualizar que la heráldica al ser en cierto sentido legible se convertía a veces en un tema decorativo por derecho propio. Por tanto, hacer relaciones precisas sin ningún otro dato puede resultar arriesgado.

> Por su parte la argólide Alcmena, angustiada por prologadas cuitas, tiene a Íole, en la que depositar los lamentos propios de una anciana, a quien referir los trabajos de su hijo […], cuando así comeienza a hablar Alcmena.

La original imagen merece un análisis detenido por su excepcionalidad. La figura central, regia, aparece caracterizada con corona, un manto dorado forrado de piel y cetro, y sentada delante de un cortinaje verde. Deyanira (Flores D'Arcais, 2012, p. 137; Pesavento 2013-2014, p. 44; Venturini, 2013-2014, p. 55) ha sido la identificación más habitual por tratarse de la pretendienta por la que luchan Hércules y Aqueloo y por su desarrollo en la primera parte del libro (9.98-238). El problema en este caso lo plantea entonces la segunda figura femenina que la acompaña, que no parece tener en un principio una referencia precisa en el relato ovidiano. En la imagen se encuentra de pie con un brazo en el pecho y mirando hacia su compañera, con una caracterización más modesta. El hecho de que Venturini (2013-2014, p. 55) abogue por identificarla sencillamente con una sirvienta probablemente sea debido a la escasez de referencias.

Deyanira sería a nuestro juicio la opción más lógica para la identificación de la figura principal, ya que está observando la lucha entre Hércules y Aqueloo, una lucha entre ambos pretendientes que ella desencadenó. De ser así, la segunda figura, podría quizás tener una explicación basada en el poema que ha pasado desapercibida. Ovidio nos cuenta que es Fama (Otero Moreira, 2023, p. 47) quien le dice a Deyanira que Hércules ama en realidad Íole, y es precisamente este rumor que Fama transmite el que finalmente causará la desafortunada muerte del héroe. En el poema se menciona lo siguiente:

> Uictor ab Oechalia Cenaco sacra parabat
> uota loui, cum Fama loquax praecessit ad aures,
> Deianira, tuas, quae ueris addere falsa
> gaudet et e minimo sua per mendacia crescit,
> Amphitryoniaden loles ardore teneri.
> Ov. *Met*.9,136-140.

> Procedente de Ecalia vencedor preparaba un sacrificio a Júpiter Ceneo, cuando se le adelantó hasta tus oídos, Deyanira, la parlanchina fama, que se goza en añadir falsedades a la verdad y mediante sus mentiras crece desde lo más pequeño, diciendo que el Anfitrionída estaba preso de amor por Íole.

De este modo, proponemos como identificación alternativa para esta pequeña figura que acompaña a Deyanira la Fama (ci.14.11)

6.2.2.10. Libro 10

El comienzo del libro décimo se abre con un sombrío presagio del dios del matrimonio Himeneo (10.1-71), pues sabe que la recién casada morirá pronto. El relato de los esponsales de Orfeo y Eurídice, a los que sucede la prematura muerte de la recién casada mordida por una serpiente, inaugura la serie de desdichas del músico y poeta que decide ir hasta el reino de los muertos a rescatar a su esposa (10.71-105). Pero Orfeo no cumple la condición impuesta volviéndose a mirar a Eurídice, y ésta muere, lo que desencadena un rechazo por el amor femenino por parte del cantor y una entrega a la música en un auditorio lleno de árboles, entre ellos Cipariso (10.106-147). El canto de Orfeo, que se retoma también en el siguiente libro del poema, trata de algunos jóvenes amados por los dioses, como Ganimedes (10.155-161) Jacinto (10.162-219). Después de relatar el pasaje de las Propétides y los Cerastas (10.220-242), el

USC DE COMPOSTELA

poeta narra fábulas localizadas en Chipre, como el episodio de Pigmalión (10.243-297), de Mirra (10.298-501), o el relato de Venus y Adonis (10.502-558), que le sirve para introducir la historia de Hipómenes y Atalanta (10.559-706) antes de completar el libro con la muerte de Adonis (10.701-738).

La desgraciada historia de Orfeo que no puede vivir sin su esposa es la que incardina por tanto los distintos pasajes que también tratan temas de corte amoroso con la diosa del amor como protagonista. En este caso es realmente curioso observar cómo la Antigüedad nos ha legado numerosas imágenes de los viajes de Orfeo en la nave de Argo que, sin embargo, son omitidos por Ovidio para narrar el episodio más romántico, en consonancia por otra parte con los temas tratados en las *Metamorfosis*. Eso sí, el poeta amplía el mito, que difiere en algunos aspectos del modelo virgiliano (Pesavento, 2013-2014, p. 106; Díez Platas, 2010), e insiste en ciertos detalles de la historia como el discurso de convicción de Orfeo dirigido a las divinidades infernales o la descripción del camino emprendido por los dos amantes para salir del Inframundo.

En las representaciones antiguas abundan los episodios en los que el cantor toca la lira en la nave Argo o aparece rodeado de animales. En la iconografía paleocristiana esta figura de Orfeo músico entre animales se termina por asociar al rey David o al Buen Pastor (Block Friedman, 2000, pp. 38-95) a la luz de la doctrina de los Padres de la Iglesia, según la cual Cristo tiene el poder de encantar incluso a las almas más reacias[493].

Frente a esta tendencia de larga tradición en las artes plásticas, los últimos siglos de la Edad Media vuelven con preferencia hacia los amores de Orfeo como tema privilegiado. En las *Las epístolas de Otea a Héctor* de Christine de Pizan encontramos algunas iluminaciones en las que aparecen Orfeo y Eurídice en la puerta del Infierno, del mismo modo que en *Nouviaus dis amoureus* de Guillaume de Machaut (Simeoni, 2017, pp. 58-60), y en la tradición francesa del *Ovide moralisé* podemos reconocer el episodio transformado en un sentido cristiano, con Eurídice como Eva y Orfeo como Cristo que desciende a los infiernos para salvar a la humanidad[494]. El aspecto trágico de la historia de amor también encuentra fortuna literaria en la obra *Trionfo d'Amore* de Petrarca o en la conocida *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio (Simeoni, 2017, pp. 58-60).

Por lo que se refiere a los manuscritos iluminados de las *Metamorfosis* no tenemos constancia de miniatura alguna con las historias protagonizadas por Orfeo anterior al *Trecento* (Pesavento, 2013-2014, p. 107), pero para este período es necesario llamar la atención de nuevo sobre el manuscrito BML 36.8 (f. 120v; lám. 70). En este caso se ofrece una figura alada, similar a un ángel. Está representada de perfil con las manos juntas en una disposición de plegaria, tiene un tocado rojo puntiagudo y un objeto de difícil identificación en el hombro. Las primeras en proponer una identificación para esta original figura fueron Lord (1969, p. 182) y Mattia (1985, p. 377). Las dos autoras se decantan por Eurídice, quizás por su referencia en la rúbrica y en las anotaciones[495]. Venturini (2013-2014, p. 56) y Pesavento (2013-2014, p. 108) abogan

[493] En los trabajos de Simeoni (2017, p. 57) y de Pesavento (2013-2014, p. 106) se proporcionan interesantes ejemplos con esta popular imagen como la píxide de marfil del monasterio de San Columbano de Bobbi (siglos IV/VI) o la píxide de los siglos del Tesoro de la abadía de San Julián de Briounde (siglos V/VI), hoy en el Museo del Bargello de Florencia.

[494] Los episodio de Eurídice en los códices ovidianos difieren de las obras moralizadas. En el *Ovidius moralizatus* de Bérgamo se ilustra la historia completa de Orfeo y Eurídice, empezando por la escena de la muerte de la ninfa y terminando con el descenso del cantor a los infiernos: Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04, f. 108v (lám. 141). También en la tradición francesa del *Ovidé moralisé*, fruto de la contaminación entre las versiones ovidiana y virgiliana, hay un interés por las vicisitudes de los dos jóvenes amantes como amantes cortesanos: Simeoni, 2017, p. 61-62.

[495] Para la lectura de la rúbrica que acompaña a la imagen proponemos la lectura siguiente: Euridice de viva i*n* mortua*m* de mortua i*n* viv*am* et rursus de viva i*n* mortua*m.* Asimismo, para la anotación: Euridice vulnerata a *ser*pe*n*te obijt / Orfeus descendit ad i*n*feros per uxore.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

sin embargo por identificar la figura con Himeneo que abría el relato del libro con el trágico presagio, en parte por las alas rojas. Esta identificación podría tener en principio más sentido si atendemos al poema ovidiano, porque el poeta describe precisamente a Himeneo en vuelo del siguiente modo:

> Inde per immensum croceo uelatus amictu
> aethera digreditur Ciconumque Hymenaeus ad oras
> tendit et Orphea nequiquam uoce uocatur.
> adfuit ille quidem, sed nec sollemnia uerba
> nec laetos uultus nec felix attulit omen;
> fax quoque quam tenuit lacrimoso stridula fumo
> usque fuit nullosque inuenit motibus ignes.
> Ov. *Met.*10.1-7.

> De allí se aleja a través del inmenso éter Himeneo, cubierto por un azafranado manto, y se dirige a las regiones de los Cícones, y en vano es invocado por la voz de Orfeo. Él estuvo presente, es verdad, pero ni aporto palabras solemnes ni alegre rostro ni feliz presagio. Incluso la antorcha que sostuvo chisporroteó continuamente con humo que producía lágrimas y no alcanzó con los movimientos fuego alguno.

Sin embargo, la identificación con Himeneo no es segura. El problema que plantea ya lo reseña Pesavento al señalar que, a excepción de las alas, la propia figura del BML 36.8 no se corresponde con el personaje descrito por Ovidio. Así, las manos se unen como en oración sin sostener una antorcha que presagia los tristes acontecimientos. Pesavento (2013-2014, p. 108) sostiene que esta inusual representación puede deberse a la ausencia de una tradición iconográfica que debió haber exigido al miniaturista incorporar como modelo iconográfico de referencia el tipo de ángel alado. Es más, en uno de los manuscritos iluminados del *Ovide moralisé* conservado en Lyon[496] también se representa a la escena de boda en presencia de Himeneo (lám. 128) que sobrevuela la escena sin ningún atributo característico.

Por otra parte, se hace necesario recordar la peculiaridad del programa iconográfico de este manuscrito con figuras caracterizadas de manera original como Jasón (lám. 67), o figuras poco representadas, como la figura humanoide del primer libro (lám. 61), Alcítoe (lám. 64) o Escila trasformada en ciris (lám. 68). La identificación con Himeneo es pertinente no sólo por las alas que lo caracterizan sino por ser además una de las primeras figuras que aparece en el libro para anunciar el final de la trágica historia. Pero su disposición con las manos juntas, el tocado rojo y el objeto que porta en los hombros merecen indagar en otro ámbito más allá del poema sin perder de vista que las rúbricas que acompañan a la iluminación hacen referencia a la muerte de Eurídice.

Estas características mencionadas nos hacen plantearnos otra posibilidad para la identificación que todavía merece una reflexión y búsqueda de paralelos más exhaustiva. La posible identificación que proponemos es Mercurio Psicopompo (ci.10.10): primero, porque es un personaje que lleva las almas de los fallecidos al más allá, y por tanto tiene coherencia con la historia del episodio; en segundo lugar, porque sus atributos característicos son el pétaso y el caduceo, que, tal vez, pueden ser el tocado y el objeto que tiene la figura representados de una manera sencilla. Por otra parte, las alas que habitualmente aparecen en el pétaso o en sus pies, en ocasiones en la Edad Media se colocan a su espalda, como en el conocido manuscrito *De*

[496] Lyon. Bibliothèque municipale de Lyon, Ms. 742, f. 165v.

rerum naturis (lám. 187) de Rabano Mauro[497] o en un manuscrito producido en Nápoles en este siglo de la *Genealogie deorum* (lám. 188) de Paolo da Perugia[498]. Sobre esta propuesta de identificación, por lo que se refiere a las fuentes literarias relativas al mito de Orfeo y Eurídice es cierto que no se menciona a Mercurio salvo por el hecho de que inventó la lira y se la dio a Orfeo, como por ejemplo hace Giovanni del Virgilio en sus alegorías (*Alleg.*10.7-8). Sin embargo, curiosamente, en el campo de las imágenes sí tenemos constancia de esta relación ya desde la Antigüedad con una copia romana del siglo I anterior a nuestra era (lám. 189) en el que se representa la despedida de Orfeo a Eurídice en presencia de Mercurio Psicopompo[499].

Por el contrario, nada difícil de identificar resulta la figura masculina del SLUB 144 (f. 90r; lám. 49) que aparece tocando una vihuela de péñola rodeada de distintos animales en un entorno rocoso con dos árboles detrás. Es razonable proponer como tema de esta imagen Orfeo y los animales, que puede encontrar en parte un reflejo en estos versos del poema:

> Collis erat collemque super planissima campi
> area, quam uiridem faciebant graminis herbae.
> umbra loco deerat; qua postquam parte resedit
> dis genitus uates et fila sonantia mouit,
> umbra loco unit.
> Ov. *Met.*10.86-90.

> Había una colina y sobre la colina una superficie totalmente llana, que teñían de verde las hierbas de la grama. Al lugar le faltaba la sombra; después de que el poeta nacido de dioses se sentó en aquel lugar y pulsó las cuerdas que resuenan, la sombra llegó al lugar

Esta imagen, tiene sobre todo numerosos paralelos en las artes figurativas y de manera concreta en el material mitográfico que produce el poema. Hay ejemplos similares (Simeoni, 2017, pp. 58-61) en las iluminaciones del *Ovide moralisé* y en el manuscrito con la traducción de Arrigo Simintendi (lám. 151)

La elección del episodio para iluminar el manuscrito BMV LZ449 (f. 90v; lám. 97) tampoco presenta gran dificultad para su identificación y los autores se muestran todos de acuerdo en señalar que se trata de Eurídice mordida por la serpiente (Lord, 1969, p. 183; Mattia, 1985, p. 380; Pesavento, 2013-2014, p. 44; Venturini, 2013-2014, p. 55) mientras recoge flores en un prado acompañada de las ninfas, tal y como nos narra el poeta romano en boca del desgraciado Orfeo al descender al infierno: *la causa de mi viaje es mi esposa, en la que inoculó su veneno una víbora al ser pisada y le arrebató sus años en crecimiento* (10.24-26). La escena que recrea el miniaturista Stefano degli Azzi se ajusta perfectamente al relato ovidiano reflejando fielmente el texto, que dice lo siguiente:

> […] nam nupta per herbas
> dum noua Naiadum turba comitata uagatur,
> occidit in talum serpentis dente recepto.
> Ov. *Met.*10.8-10.

[497] Montecassino. Archivio dell'Abbazia, Cod. 123, f. 386r.
[498] London. British Library, Cod. Add. 57529, f. 4v.
[499] Paris. Musée du Louvre, inv. TH 142. Sobre Mercurio Psicopompo en la Edad Media Seznec (1983, p. 208) da cuenta de un relieve de Agostino di Duccio (1418-1481) en el templo de los Malatesta (Cesena) en el que se representa como una especie de mago con la cabeza cubierta por un gorro puntiagudo y con pequeños seres alados que salen de un pozo y se agarran a su caduceo (lám. 190).

> Pues, mientras corretea por entre la hierba acompañada por una muchedumbre de náyades, la recién casada muere tras haber recibido en su talón el mordisco de una serpiente.

Precisamente Eurídice mordida en el talón es el momento justo que se representa, si bien es necesario recordar que, fruto de la confusión, las serpientes en la Edad Media se representan de manera habitual como dragones. El detalle de que se represente a la protagonista recogiendo flores no ha pasado desapercibido para Pesavento (2013-2014, p. 110), e indica su posible tratamiento como una escena cortesana, aunque cabría señalar que escenas similares con las ninfas alrededor aparecen también en dos manuscritos italianos, el *Ovidius moralizatus* de Bérgamo[500] (lám. 143) o el manuscrito de Arrigo Simintendi[501] (lám. 150).

6.2.2.11. Libro 11

La historia de Orfeo continua en el libro undécimo de las *Metamorfosis*. El poeta romano dedica los primeros versos a la muerte de Orfeo (11.1-66) cuando ya era un episodio conocido y mil veces glosado. Este pasaje también se amplía respecto a la concisa versión ofrecida por Virgilio con descripciones de la violenta acometida de las tracias, que, presas del delirio por el desprecio del cantor al sexo femenino, recogen cualquier cosa del suelo para ensañarse con él y con los animales encantados por su voz. El cantor baja a los Infiernos para reunirse con su amada y las tracias como castigo son metamorfoseadas por Baco (11.67-84). El rey Midas protagoniza los dos siguientes relatos (11.85-193) con el don de que todo lo que toca se convierte en oro, y las orejas de asno que se gana por considerar la flauta de Pan superior a la lira de Apolo. Precisamente el dios de las artes junto con Neptuno ayuda a Laomedonte (11.194-220) a construir las murallas de Troya y esta historia del padre de Príamo le sirve a Ovidio para enlazar con el relato siguiente de Tetis y Peleo, padres de Aquiles (11.221-265), y narrar el pasaje de Dedalión y Quíone (11.291-345). El penúltimo episodio es el de Céix y Alcíone (11.410-748) en el que Morfeo se aparece a la esposa para hacerle saber de la muerte de su marido en una tempestad y termina el libro con la metamorfosis en somormujo de Ésaco, hijo de Príamo (11.749-795).

La historia de Céix y Alcíone transformados en alciones es una de las más largas de las *Metamorfosis*, pero compite con el episodio de la muerte del cantor que fue objeto de interés por los artistas ya desde la Antigüedad. La Grecia clásica nos ha dejado constancia del espeluznante fin de este amante ajusticiado a manos de las furiosas tracias caracterizadas de distintas maneras, armadas con lanzas, espadas, tirsos, piedras o hachas dobles, una caracterización por otra parte también recoge Ovidio en sus versos:

> En' ait, 'en, hic est nostri contemptor!' et hastam
> uatis Apollinei uocalia misit in ora,
> quae foliis praesuta notam sine uulnere fecit;
> alterius telum lapis est, qui missus in ipso
> aere concentu uictus uocisque lyraeque est
> Ov. *Met.*11.7-111.

> Una de entre ellas, agitando su cabello a través de las ligeras brisas, "¡Ea", dice, "ea, aquí está el que nos desprecia!" y envió contra la cantarina boca del vate hijo de Apolo una lanza, que, recubierta de hojas, hizo una marca sin herida; el

[500] Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04, f. 108v.
[501] Firenze. Biblioteca Nazionale di Firenze, Panciatichi 63, f. 84v.

> dardo de otra es una piedra, que, una vez lanzada, en el mismo aire es vencida
> por la armonía de la voz y de la lira

Llama la atención que en la iluminación de letra capital del manuscrito BML 36.8 (f. 132v; lám. 71), que no tiene dificultad para su identificación con Orfeo tocando la vihuela[502], no proporcione ninguna referencia ni a estas mujeres ni a la trágica muerte del cantor. Sin embargo, aunque no de manera directa, la imagen sí que podría estar sugiriendo el momento inmediatamente anterior a la violenta agresión y que Pesavento (2013-2014, p. 110) identifica de manera concreta con el pasaje que narra Ovidio, anterior a su muerte:

> Carmine dum tali siluas animosque ferarum
> Threicius uates et saxa sequentia ducit,
> ece nurus Ciconum tectae lymphata ferinis
> pectora uelleribus tumuli de uertice cernunt
> Orphea percussis sociantem carmina neruis.
> Ov. *Met.*11.1-5.

> Mientras con tal canto el vate de Tracia sirve de guía a los bosques, a los ánimos
> de las fieras y a las rocas que lo siguen, he aquí que las mujeres de los Cícones,
> cubiertos sus delirantes pechos con pieles de fieras, contemplan desde la cumbre
> de una colina a Orfeo, que acompasa su canto a las cuerdas tañidas.

El limitado espacio disponible pudo también haber repercutido en la omisión de los animales en favor de la vegetación y de un único árbol que se sitúa en el fondo de la composición (Pesavento, 2013-2014, p. 110), aunque también existe otra tradición iconográfica que representa al cantor tracio tocando la vihuela de arco, atestiguada en un capitel del siglo XII de la catedral de Ginebra y con la que Simeoni (2017, p. 62) pone en relación la iluminación.

La letra capital del manuscrito SLUB 144 (f. 99r; lám. 50) se ilumina con la figura de Orfeo ensangrentado tocando una vihuela de péñola mientras es apedreado a manos de tres figuras femeninas, las tracias, tal y como se narra en el poema al anunciar cómo *las rocas enrojecieron con la sangre del vate que ya no era oído* (11.18-20).

En la letra capital del manuscrito BMV LZ449 (f. 100r; lám. 98) la sinergia del poema latino con su ilustración sigue siendo importante y no hay dificultad ninguna en la identificación del tema (Lord, 1969, p. 184; Mattia, 1985, p. 380; Pesavento, 2013-2014, p. 44; Venturini, 2013-2014, p. 55). En este caso, para iluminar el libro undécimo Stefano degli Azzi no sólo presta atención al instrumento musical o las piedras como arma homicida, sino que también a la descripción de distintos elementos o figuras que acompañan la acción, como las aves o las serpientes:

> […] tum denique saxa
> non exauditi rubuerunt sanguine uatis.
> ac primum attonitas etiamnum uoce canentis
> innumeras uolucres anguesque agmenque ferarum
> Maenades Orphei titulum rapuere theatri;
> Ov. *Met.*11.18-22.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

[502] La rúbrica alude al desenlace de la historia de Orfeo: Serpe*n*s caput Orfei amputat*um* a matronis li*n*ge*n*s in saxu*m* ab apolline mutat*us*.

> Por fin entonces las rocas enrojecieron con la sangre del vate que ya no era oído. Y en primer lugar las Ménades se llevaron consigo las innumerables aves, absortas con la voz del que todavía cantaba, y las serpientes y el batallón de fieras, emblema del auditorio de Orfeo

En este caso concreto un aspecto muy importante a destacar está en relación con el particular atuendo del cantor: el protagonista se caracteriza con un manto rojo, una capelina de piel y un bonete ribeteado, según la moda del período *trecentesco*[503] para los doctores de Bolonia (Mattia, 1990-1991, p. 66). La caracterización como un maestro universitario no es ni mucho menos casual porque como es sabido este tipo de indumentaria puede connotar la condición de Orfeo como un intelectual dotado de dotes retóricas y artísticas, en consonancia con la visión transmitida por la tradición literaria de los comentaristas de Ovidio y la recuperación del mito[504] por parte de Dante en el *Convivio*. De acuerdo con Simeoni (2017, p. 59), en esta obra del poeta italiano, Orfeo se transforma en una alegoría del sabio que humilla con su voz a las almas crueles y somete a su voluntad a todos aquellos que no tienen ni conocimiento ni razón, y que son comparables a las piedras. En el Infierno de la *Divina comedia*, el cantor se sitúa además en el limbo y junto a los grandes pensadores que consolida la tradición medieval, elevándolo así a sabio culto (Simeoni, 2017, p. 59).

6.2.2.12. Libro 12

El libro duodécimo comienza con los preparativos de la guerra de Troya y la detención de naves de los aqueos en Áulide (12.1-21) para, a continuación, presentar con cierto detalle el prodigio de las serpientes, que ya aparecía en la *Ilíada*, y el sacrificio de Ifigenia (12.24-38). El sacrificio de la joven a manos de su padre Agamenón *para aplacar la colera de la diosa virgen* (12.29-30) que retiene las naves aparece ya recogido en la tragedia de Eurípides *Ifigenia en Áulide.* La milagrosa sustitución por parte de la diosa en un momento de piedad se narra en pocas líneas después del prodigio de las serpientes, con la aparición en un árbol de unos pájaros y una serpiente que el sacerdote adivino Calcante interpreta a favor de los ejércitos griegos, diciendo: *Venceremos, ¡alegraos, Pelasgos! Troya caerá, pero será larga la espera de nuestro esfuerzo* (12.20-21). Estos preparativos los conocemos a través de la alegoría de la Fama (12.39-63). Luego se describe el duelo entre Aquiles y Cicno (12.64-167), y por boca de Néstor conocemos el relato de Ceneo convertido en varón (12.168-209), la batalla entre Lápitas y Centauros (12.210-458) y la muerte de Periclímeno (12.563-628). Finalmente, la narración vuelve a Troya para contarnos la muerte de Aquiles (12.580-628) a manos de Paris.

Los sucesos relativos a la guerra de Troya, que van a ocupar también los dos siguientes libros del poema, tendrán una importante tradición figurativa en la Edad Media, sobre todo en las iluminaciones que acompañan a los manuscritos con la materia troyana y en especial en el *Roman de Troie*. Si bien episodios concretos como el sacrificio de Ifigenia ya tenían una tradición consolidada y aparecen representados en numerosas ocasiones a partir del período romano (Díez Platas, 2000, p. 191).

---

[503] Esta actualización del relato ovidiano también está atestiguada en la figura identificada con Ulises como orador en el libro decimotercero (f. 118r; lám. 100) de este mismo manuscrito.

[504] La figura de Orfeo como el padre de la poesía es un legado de la tradición evemerística. En el siglo VI, ya había sido objeto de una reinterpretación en clave exegético-alegórica esbozada por Boecio y Fulgencio, y el enfoque moralista vinculado al progreso espiritual y el etimológico para explicar los dos aspectos fundamentales del arte de la música se retoman por los comentaristas de Ovidio de los siglos XII y XIII. Por su parte, la presencia de la imagen de Orfeo en las artes figurativas del *Trecento* como padre de la poesía queda atestiguada en los relieves del campanile de Santa María del Fiore en Florencia, que demuestran su importancia como mecenas e inventor del arte de la poesía. Sobre todas estas cuestiones, ver: Simeoni, 2017, pp. 55-60.

Esta historia del sacrificio no es sin embargo la elegida para la iluminación de la letra capital del manuscrito de BML 36.8 (f. 146r; lám. 72), que acoge a una figura masculina sentada con la cabeza apoyada sobre su mano. En esta ocasión es el pájaro que sobrevuela la escena el que ha servido para relacionar la miniatura con el episodio del prodigio de Áulide. Lord (1969, p. 182) y Mattia (1985, p. 377) identifican a la figura masculina con el advino Calcante[505]. Frente a la propuesta de estas autoras, Pesavento (2013-2014, p. 44) y Venturini (2013-2014, p. 56) abogan en cambio por identificar la imagen con Príamo que llora a Ésaco transformado en somormujo, seguramente por los versos con los que se inicia el libro, y que dicen así:

> Nescivs adsumptis Priamus pater Aesacon alis
> uiuere lugebat;
> Ov. *Met.*12.1-2.
>
> Príamo, su padre, sin saber que Ésaco vivía con las alas que había recebido, le guardaba luto.

La ausencia de atributos dificulta la identificación segura de esta figura. En realidad, las dos propuestas mencionadas ofrecen una relación con el texto latino y son pertinentes, aunque la representación de Príamo resulta más difícil de encajar en la tradición figurativa ovidiana. Si nos apoyamos en la rúbrica que acompaña a la imagen y que hace referencia al prodigio de las serpientes la figura podría ser Calcante.

En el segundo caso, para iluminar la letra capital del manuscrito SLUB 144 (f. 109r; lám. 51) se escoge una figura de un monje tonsurado armado de una espada, sobre un altar. En el altar se encuentra una figura femenina más pequeña, y en una esquina un ciervo. Estamos ante una representación sencilla del sacrificio de Ifigenia, aunque codificada según la mirada medieval[506]. Desde un primer momento se hacen evidentes las similitudes con las representaciones del sacrificio de Isaac, pero el miniaturista nos proporciona información precisa de la historia mitológica y en la esquina de la composición aparece el desenlace real del prodigio, cuando Diana sustituye a Ifigenia como víctima sacrificial por una cierva. En cualquier caso, a pesar de la transformación que se opera en los personajes, la imagen se puede asociar con los versos de las *Metamorfosis* que narran el pasaje del sacrificio de Ifigenia a manos de su padre Agamenón:

> […] postquam pietatem publica causa
> rexque patrem uicit castumque datura cruorem
> flentibus ante aram stetit Iphigenia ministris,
> uicta dea est nubemque oculis obiecit et inter
> officium turbamque sacri uocesque precantum
> supposita fertur mutasse Mycenida cerua.
> Ov.*Met.*12.29-34.
>
> Después de que el bien común venció al amor paterno y el rey al padre, e Ifigenia, dispuesta a entregar su sangre de doncella, permaneció en pie ante el altar junto a los siervos que lloraban, la diosa se conmovió y puso una nube ante los ojos, y entre el ritual y la muchedumbre del sacrificio y las voces de los suplicantes se dice que cambió a la Micénide por una cierva puesta en su lugar.

[505] La identificación propuesta por las dos autoras quizás este apoyada en la rúbrica, que dice lo siguiente: Serpe*n*s nov*em* pullis apud aulid*em* devoratis i*n* saxu*m*.
[506] En el *Ovidius moralizatus* de Bérgamo Agamenón no se transforma en un monje. Se representa como un guerrero: Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04, f. 123r (lám. 143).

Finalmente, la letra capital del manuscrito BMV LZ449 (f. 110r; lám. 99) acoge una escena en donde por un lado se observa un árbol en cuya copa hay un nido de pájaros que está siendo atacado por un pequeño dragón, mientras en la derecha se representa tres figuras. En primer lugar, una masculina barbada con una indumentaria regia, una capa roja y un tocado. Esta figura sostiene en una mano un puñal mientras que con la otra sujeta al segundo personaje de la escena por la cabeza, una figura femenina con diadema, arrodillada y con los brazos cruzados sobre el pecho. La tercera y última es una figura solemne que se representa con una capa roja y enguantada. En realidad, estamos ante una representación de un personaje similar a un Papa (Flores D'Arcais, 2012, p. 137), con el *triregnum*, un báculo, y un libro abierto.

En este caso, resulta evidente que la miniatura condensa dos pasajes diferentes que forman parte de un mismo episodio que narra los prodigios operados en beneficio de los aqueos en la primera parte del libro (Lord, 1969, p. 184; Mattia, 1985, p. 380; Flores D'Arcais, 2012, p. 137; Pesavento 2013-2014, p. 44; Venturini, 2013-2014, p. 55). En este caso sí, se hace referencia de manera clara al prodigio de las serpientes[507] con la representación de los pájaros y el dragón en el árbol, siguiendo la narración del poema latino:

> Nidus erat uolucrum bis quattuor arbore summa;
> quas simul et matrem circum sua damna uolantem
> corripuit serpens auidaque recondidit aluo.
> obstipuere omnes, at ueri prouidus augur
> Thestorides 'uincemus' ait 'gaudete, Pelasgi!
> Troia cadet, sed erit nostri mora longa laboris'
> Ov. *Met.*12.15-20.

> Había en la cima del árbol un nido de ocho pájaros: de ellos y de su madre que volaba en torno a sus crías perdidas se adueñó a la vez la serpiente y las escondió en su voraz boca. Todos se espantaron, pero el Testórida, augur que conoce lo verdadero con antelación, dice: "Venceremos, ¡alegraos, Pelasgos! Troya caerá, pero será larga la espera de nuestro esfuerzo".

En segundo lugar, los tres personajes que componen la imagen representan el sacrificio de Ifigenia. Tanto Mattia (1985, p. 380) como Flores D'Arcais (2012, p. 137) identifican a Calcante con la figura papal y a Agamenón con el personaje que sujeta con una mano a la figura femenina, que se puede identificar a su vez con Ifigenia.

6.2.2.13. Libro 13.

El libro decimotercero se inaugura con el juicio o disputa sobre las armas de Aquiles (13.1-398), por las que se enfrentan Áyax y Ulises, un tema que ya aparecía en la *Odisea* y en las tragedias griegas y romanas. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias (2021, p. 40) señalan además cómo Ovidio refleja un proceso romano y organiza los dos discursos de acuerdo con las normas de la retórica, el más tosco de Áyax y el más profesional de Ulises, con dotes de persuasión. La disputa entre Áyax y Ulises se resuelve precisamente a favor de este último con el suicidio de Áyax, de cuya sangre surge el jacinto. Tras el final de la guerra, las troyanas parten al destierro (13.399-428) con un hilo conductor que son los tristes relatos de Hécuba, con la trágica muerte de su hija Políxena (13.429-438) y la muerte de su hijo Polidoro (13.439-575). También Memnón, hijo de la Aurora, murió en la guerra a manos de Aquiles. La Aurora

[507] La iluminación de este pasaje no aparece en los manuscritos con material mitográfico ovidiano y sólo el BML 36.8 podría quizás hacer alusión a parte de este momento de la fábula.

pide a Júpiter honor para su hijo y en su honor surgen de la pira las aves Memnónides. En este punto comienza la *Eneida* ovidiana (Álvarez e Iglesias 2021, p. 41) que llega hasta parte del siguiente libro. Primero el poeta nos sitúa a Eneas en casa de Anio (13.632-718) para luego continuar con su viaje en el que atisba a la ninfa Escila (13.719-749), quien nos narra un triángulo amoroso entre Acis, Galatea y Polifemo (13.750-897). Finalmente, Glauco llega junto a Escila (13.898-968), pero como consecuencia de su indiferencia, Glauco decide acudir a Circe.

Siguiendo con los sucesos relativos a la guerra de Troya que habían comenzado en el libro anterior, el primer episodio es una vez más el tema elegido para iluminar la letra capital en los tres manuscritos del poema. Las iluminaciones en la Edad Media se vuelven de manera concreta a la disputa de las armas como trama central de la historia entre Ulises y Áyax, mientras que la repetida imagen del suicidio de Áyax, que había tenido un importante reflejo en las artes desde la Antigüedad (Díez Platas, 2000, p. 197), no recibió tanta atención ni en los manuscritos de las *Metamorfosis* ni en otras obras como el *Roman de Troie*, aunque sí en los *Ovide moralisé*[508] (láms. 123, 126). La habitual representación de su suicidio arrojándose el mismo sobre una espada parece que respondió en realidad a una práctica común en la Antigüedad que la imagen hizo suya. Sobre esta cuestión Díez Platas (2000, p. 197) advierte que a pesar de que el poeta sugiere el procedimiento que el héroe utiliza para acabar con su existencia, no lo reseña con detalle:

> Dixit et in pectus tum demum uulnera passum,
> qua patuit ferro, letalem condidit ensem.
> Ov. *Met.*13.391-392.
>
> Dijo y hundió la mortal espada en el pecho, que entonces por fin sufrió una herida, por donde había acceso para el hierro.

Sin embargo, teniendo todo esto en cuenta, la figura que acoge la letra capital del manuscrito de la BML 36.8 (f. 156v; lám. 73) se podría calificar otra vez como ambigua: se trata de guerrero con cota de malla, casco y espada. Lord (1969, p. 182) fue la primera en proponer su identificación o bien con Áyax o bien con Ulises, pero las siguientes propuestas de los restantes autores (Mattia, 1985, p. 377; Pesavento, 2013-2014, p. 44; Venturini, 2013-2014, p. 56) en sus trabajos académicos abogan por Áyax. Desde luego la rúbrica hace referencia a la disputa por las armas, del mismo modo que las anotaciones de los márgenes[509], pero a nuestro juicio creemos que tendría más sentido que se tratase de Ulises y no de Áyax sencillamente porque es Ulises quien gana las armas.

Por su parte, la letra capital del manuscrito SLUB 144 (f. 116v; lám. 52) presenta cinco figuras entorno a una central que levanta la mano en gesto de oratoria. Las figuras esta representadas con indumentaria *trecentesca*, y las que flanquean a la central son figuras barbadas. Es posible que se trate del momento en el que Áyax *extendiendo sus manos* se dirige a los caudillos como nos narra Ovidio:

> Consedere duces et uulgi stante corona
> surgit ad hos clipei dominus septemplicis Aiax
> Ov. *Met.*13.1-2.

[508] Rouen. Bibliothèque municipale, Ms. O.4, f. 331v; Paris. Bibliothèque nationale de France, Arsenal 5069, f. 184r.
[509] Para la rúbrica proponemos: Cruor Aiacis Telamonij ab Ulixe victi in a de armis Achillis in florem. Para las anotaciones de los márgenes: Ad os finc. h. i. ad offrum oras a loqndus / Oratio Aiacis *con*tra Achille*m.*

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

> Se sentaron los caudillos y, estando de pie en círculo la asamblea de la tropa, se levanta ante éstos Áyax, el dueño del escudo de siete capas.

El manuscrito BMV LZ449 (f. 118r; lám. 100) se ilumina de una manera realmente original desglosando distintas partes fundamentales del episodio de la disputa (Lord, 1969, p. 184; Mattia, 1985, p. 380; Flores D'Arcais, 2012, p. 137; Pesavento, 2013-2014, p. 44; Venturini, 2013-2014, p. 55), en especial su final. La letra capital acoge a cinco figuras, dos coronadas que sostienen las armas enfrentadas a las otras tres. En ninguno de los trabajos se proporciona sin embargo la identificación concreta para cada una de ellas excepción de la publicación de Flores D'Arcais (2012, p. 138) que identifica a los dos personajes que sostienen las armas con Áyax y Ulises, y la figura femenina con Ifigenia. Si atendemos al poema latino, Ulises presume de haber convencido a Agamenón de sacrificar a Ifigenia de la siguiente manera:

> […] per me iacet inclitus Hector!
> illis haec armis, quibus est inuentus Achilles,
> arma peto; uiuo dederam, post fata reposco.
> 'Vt dolor unius Danaos peruenit ad omnes,
> […]
> flamina erant, duraeque iubent Agamemnona sortes
> immeritam saeuae natam mactare Dianae.
> […]
> […] ego mite parentis
> ingenium uerbis ad publica commoda uerti.
> nunc equidem fateor, fassoque ignoscat Atrides:
> difficilem tenui sub iniquo iudice causam.
> Ov. *Met.*13.178-190.

> "¡Por mí yace el famoso Héctor!" Por aquellas armas por las que fue encontrado Aquiles pido estas armas; se las había dado estando vivo, las reclamo después de su muerte. Cuando el dolor de uno llegó a todos los dánaos […] y un oráculo implacable ordena que Agamenón sacrifique a su hija que no lo merecía en honor de la cruel Diana […]. Yo cambié con mis palabras el suave carácter del padre para el bien común; ahora ciertamente lo confieso […]: sostuve un difícil proceso bajo un juez parcial.

Si tenemos en cuenta que Ulises se caracteriza por su elocuencia, creemos más acertado identificar a la figura representada con indumentaria académica con el héroe. Es más, esta figura alarga el brazo en dirección a las armas como si nos estuviera anticipando su victoria en la disputa. En consecuencia, la tercera figura más pequeña en el fondo, que se está clavando la espada, se puede identificar con Áyax. En las *Metamorfosis* su trágica decisión se recoge del siguiendo modo:

> […] unam non sustinet iram,
> inuictumque uirum uicit dolor. arripit ensem,
> et 'meus hic certe est; an et hunc sibi poscit Vlixes?
> […]
> e quisquam Aiacem possit superare nisi Aiax.'
> Ov. *Met.*13.385-390.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> [..] la cólera, el dolor venció a un hombre invicto: agarra la espada y dice: al menos ésta es mía: ¿acaso ésta también la reclama Ulises para sí? […] para que nadie pueda vencer a Áyax a no ser Áyax.

Es curioso cómo en esta ocasión Áyax se clava la espada en el pecho, pero no se arroja sobre ella, como la Antigüedad nos acostumbró (Díez Platas, 2000, p. 197). En los manuscritos del *Ovide moralisé*[510] se clava la espada en un gesto dramático (láms. 123, 126) que recuerda a la imagen antigua, casi como si se estuviera arrojando, mientras que en el *Ovidius moralizatus* de Bérgamo su suicidio no se ilumina.

Por último, queda la figura femenina pequeña representada con una indumentaria dorada y una aureola alrededor de la cabeza. Pesavento (2013-2014, p. 99) ya advertía de las similitudes que existen entre este personaje y las figuras de Temis (f. 1r; lám. 103) y Hécate (f. 58v; lám. 93) que aparecen en el mismo manuscrito. Teniendo en cuenta todos estos datos consideramos que quizás se puede identificar con el Paladio (ci.14.15), la estatua de Minerva a la que alude precisamente Ulises en el final de su discurso:

> Per spes nunc socias casuraque moenia Troum
> perque deos oro, quos hosti nuper ademi,
> [per si quid superest, quod sit sapienter agendum,
> si quid adhuc audax ex praecipitique petendum est,
> si Troiae fatis aliquid restare putatis,]
> este mei memores! aut si mihi non datis arma,
> huic date!' et ostendit signum fatale Mineruae.
> Ov. *Met.*13.375-381.

> "(…) ¡Ahora, por nuestras comunes esperanzas y por las murallas de los troyanos que están a punto de caer y por los dioses, que hace poco he robado al enemigo, y por lo que queda, que debe ser realizado con sabiduría, si algo debe ser buscando todavía audaz y rápidamente, si pensáis que queda algo al destino de Troya, os ruego que os acordéis de mí! ¡O, si no me concedéis a mí las armas, concedédselas a ésta!" Y señala a la estatua de Minerva que lleva en sí el destino.

6.2.2.14. Libro 14

El penúltimo libro de las *Metamorfosis* se abre con un triángulo amoroso (14.1-74) que ya se anunciaba al final del decimotercero. La maga Circe se enamora de Glauco, dios marino que ama a Escila. La maga, despreciada, transforma a Escila en una criatura monstruosa que tendrán que evitar los Enéades y el poema continúa así con algunos hechos que suceden después de la guerra de Troya narrados ya en la *Eneida* y *Odisea* (14.75-100), entre los que se encuentran las aventuras de Eneas (14.101-223) y de Ulises (14.223-290). Entre ellas destaca el episodio de la *Odisea* que tiene lugar en el palacio de Circe (14.291-307) quien por medio de un bebedizo transforma en cerdos a los compañeros del héroe que se habían adelantado en su exploración en la isla. Tan solo uno de ellos, Euríloco, consigue huir para avisar al Ulises. Éste llega enfurecido al palacio, amenaza a Circe y ella les devuelve a todos su forma. Después de un nuevo triángulo amoroso entre Circe, Pico y Canente (14.308-440) volvemos a asistir a distintos pasajes relacionados con Eneas (14.441-608) y a una enumeración de los reyes Latinos que llega hasta Rómulo (14.609-851).

USC

[510] Rouen. Bibliothèque municipale, Ms. O.4, f. 331v; Paris. Bibliothèque nationale de France, Arsenal 5069, f. 184r.

Es posible que fruto de la transmisión de la materia troyana el episodio entre Ulises y la maga Circe alcanzara mayor difusión en la tradición figurativa, aunque en las versiones moralizadas del poema nos encontramos también miniaturas dedicadas a los primeros pasajes del libro con el triángulo amoroso entre Escila, Circe y Glauco[511].

Este es el caso del manuscrito BML 36.8 (f. 172v; lám. 74), que presenta una figura femenina y otra masculina, que se abrazan y se miran. Los cuatro autores (Lord, 1969, p. 182; Mattia, 1985, p. 377; Pesavento, 2013-2014, p. 44; Venturini, 2013-2014, p. 56) coinciden en señalar que se trata de Glauco y Circe posiblemente porque son los dos personajes con los que se inicia el libro. Lo cierto es que el iluminador representa a dos figuras de manera genérica, si ningún atributo reconocible, aunque podría ser reseñable el cinturón de flores que ciñe el traje corto del personaje masculino como característica singular en la imagen. Habría que añadir además que, en este caso, ni siquiera hay rúbricas que puedan servir de orientación.

La ausencia de algún rasgo distintivo o anotaciones que aporten información dificulta una propuesta para la identificación segura de las dos figuras. En un primer momento sería razonable relacionarlas con el episodio inicial teniendo en cuenta la dinámica que parece seguir de manera habitual el iluminador, pero a nuestro entender no tendría mucho sentido proponer a Glauco y a Circe porque sencillamente las figuras de esta letra capital se representan abrazados y en la fábula la maga es rechaza de manera tajante por Glauco:

> Talia temptanti 'prius' inquit 'in aequore frondes'
> Glaucus 'et in summis nascentur montibus algae,
> sospite quam Scylla nostri mutentur amores.'
> indignata dea est, et laedere quatenus ipsum
> non poterat (nec uellet amans), irascitur illi
> quae sibi praelata est; Venerisque offensa repulsa
> protinus horrendis infamia pabula sucis
> Ov. *Met.*14.37-43.

> A la que lo tentaba con tales palabras le dice Glauco "Nacerán hojas en el mar y algas en las cimas de los montes antes de que, estando viva escila, se cambie mi amor". Si indignó la diosa y, puesto que no podía dañarlo (y tampoco querría como enamorada), se enfurece contra la que había sido preferida a ella; y ofendida por el rechazo del amor, inmediatamente tritura sus tristemente célebres hierbas (…).

La otra posible pareja que aparecía en este libro era Circe y Ulises, durante la estancia del héroe en la isla de Eea. Es más, Ovidio nos habla así del encuentro entre los dos personajes:

> Ille domum Circes et ad insidiosa uocatus
> pocula conantem uirga mulcere capillos
> reppulit et stricto pauidam deterruit ense.
> inde fides dextraeque datae, thalamoque receptus
> coniugii dotem sociorum corpora poscit.
> Ov. *Met.*14.294-298.

> Penetra él en la morada de Circe e, invitado a la copa llena de asechanzas, rechazó a la que intentaba acariciarle los cabellos con la vara y, desenvainando

[511] Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04, f. 132r; Rouen. Bibliothèque municipale, Ms. O.4, ff. 349r, 351r; Paris. Bibliothèque nationale de France, Arsenal 5069, ff. 195, 196v.

> la espada. La aterrorizó llenándola de espanto. Después se prometen fidelidad y se estrechan las manos y, acogido en el tálamo nupcial, pide como dote de la boda los cuerpos de sus compañeros.

Por tanto, teniendo en cuenta la disposición de las dos figuras, y atendiendo al texto latino, proponemos a Ulises y Circe como alternativa a la identificación planteada por los autores (ci.10.14).

En el penúltimo libro del manuscrito de SLUB 144 (f, 128v; lám. 53) nos encontramos con el tema correspondiente con Ulises y sus compañeros. La letra capital acoge a una figura femenina con diadema sentada que recibe a una figura masculina *que penetra en la morada* (14.295) con tres animales. La figura masculina, identificable como Ulises, señala con el dedo *llenando de espanto* (14.296) a la figura femenina, y que se puede identificar Circe. El poeta de Sulmona describe así el momento de la transformación:

> Quae simul arenti sitientes hausimus ore
> et tetigit summos uirga dea dira capillos
> (et pudet et referam), saetis horrescere coepi
> nec iam posse loqui, pro uerbis edere raucum
> 280 murmur et in terram toto procumbere uultu;
> osque meum sensi pando occallescere rostro,
> cola tumere toris, et qua modo pocula parte
> sumpta mihi fuerant, ila uestigia feci.
> Ov. *Met.*14.277-284.

> Tan pronto como sedientos con boca seca las apuramos y la cruel diosa tocó con su vara la punta de nuestros cabellos (me da vergüenza y lo voy a contar), empecé a erizarme con cercas y a no poder hablar ya, a emitir en lugar de palabras un ronco murmullo y a inclinar hacia tierra todo mi rostro y sentí que mi boca se endurecía en un encorvado hocico, que el cuello se hinchaba con músculos, y con la parte con la que hacía poco yo había cogido la copa di pasos.

Los elementos nuevos en esta miniatura de Ulises y Circe pasan quizás más desapercibidos, pero en lugar de representar a los compañeros de Ulises como cerdos[512], se selecciona un jabalí, un ciervo y un león. Hemos podido localizar su posible fuente textual. La selección de animales se ajusta a un fragmento de las alegorías de Giovanni de Virgilio[513] (ci.6.14), que dice así:

> Filia Salis erat mererrix pulcerrima Circe Desensabantur cuius amore viri.
> Qui paver est cervus, leo qui non temperat iram,
> Sorde voluptatum vir capit esse suis.[SEP]Cuiuscumque fere vivit de moribus ullus,
> Ilia potest dici bestia factus homo.
> Giovanni del Virgilio. *Alleg.*14.7.

> La hija del Sol, Circe, era una bellísima meretriz por la que los hombres perdían la cabeza. El que tiene miedo es un ciervo, un león, el que no controla su ira, y en medio de la inmundicia de las pasiones el varón asume la naturaleza de un

[512] En el *Ovidius moralizatus* de Bérgamo sí que se representan a los compañeros de Ulises como cerdos: Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04, f. 127v (lám. 142).
[513] Este manuscrito en la iluminación de Minos y Escila también seguía a las alegorías de Giovanni del Virgilio (ci.6.8).

> cerdo. Se puede decir que el hombre se convierte en cualquiera de estas bestias cuyas costumbres llega a adoptar[514].

Frente a las dos imágenes anteriores, la penúltima letra capital del manuscrito del BMV LZ449 (f. 130r; lám. 101) difiere. En una composición original la inicial se estructura en dos partes con dos figuras femeninas que se han identificado con Circe y su rival Escila (Lord 1969, p. 184; Mattia, 1985, p. 380; Flores D'Arcais, 2012, p. 138; Pesavento, 2013-2014, p. 44; Venturini, 2013-2014, p. 55), especialmente *por las hierbas con terribles jugos* (14.44) que recoge de una cesta y que está esparciendo la figura superior en el agua en la que está el segundo personaje que se empieza a transformar, con una cola y unas patas de animal. Precisamente Ovidio nos narra cómo Circe *contamina de antemano tal sima y la corrompe con sus prodigiosos venenos* (14.54)*:*

> Hunc dea praeuitiat portentificisque uenenis
> inquinat, hic pressos latices radice nocenti
> spargit et obscurum uerborum ambage nouorum
> ter nouiens carmen magico demurmurat ore.
> Scylla uenit mediaque tenus descenderat aluo,
> cum sua foedari latrantibus inguina monstris
> aspicit;
> Ov. *Met.*14.55-61.

> Aquí esparce jugos obtenidos al presionar una dañina raíz y murmura veintisiete veces con su boca de maga un sortilegio oscurecido por el enigma de desconocidas palabras. Llega Escila y se había sumergido hasta el vientre cuando contempla su inglés se afean por unos monstruos ladradores.

Por ser una excepción en la manera de proceder en este manuscrito, cabe mencionar que la figura de Escila se aleja de la descripción ovidiana al no seguir la transformación que narra el poeta y presentar a la ninfa con unas patas de animal y una cola. El manuscrito del *Ovide moralisé* de Rouen[515] tiene una imagen que se ajusta mucho más a la esperada Escila con las cabezas de monstruos (lám. 124), o incluso códice del *Ovidius moralizatus* de Bérgamo[516] con dos perros añadidos a las piernas de Escila (lám. 144).

6.2.2.15. Libro 15

El último libro se abre con el relato de Numa (15.1-479), sucesor de Rómulo. Las ansias de saber lo llevan a Crotona donde conoce la doctrina pitagórica, sobre todo aquella relacionada con el cambio de forma en la que tiene cabida la profecía de la grandeza de Roma (Álvarez e Iglesias, 2021, p. 43). La muerte de Numa produce en su mujer Egeria tal tristeza que vaga por los bosques de Aricia (15.479-496) y antes de que Diana la transforme en fuente se encuentra a Hipólito que le cuenta su transformación (15.497-551). El siguiente pasaje narra la asombrosa aparición de unos cuernos en la frente de Cipo que sirven para contar como este pretor rechazó ser nombrado rey de Roma (15.552-621). El relato de la llegada de Esculapio (15.622-744) introduce la apoteosis y catasterismo de César (15.745-870) y el triunfante epílogo (15.871-879) que termina con el de sobra conocido *viviré*.

[514] Traducción de Fátima Díez Platas.
[515] Rouen. Bibliothèque municipale, Ms. O.4, f. 351r.
[516] Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04, f. 132r.

Para ilustrar este último libro de contenido intencionadamente histórico (Díez Platas, 2000, p. 10), la imagen del último libro de las *Metamorfosis* del manuscrito BML 36.8 (f. 187r; lám. 75) no presenta mucha dificultad en su lectura y la figura ha sido identificada por Lord (1969, p. 182) y por Mattia (1985, p. 377) con Numa entronizado, con un manto violeta, coronado, con un cetro y el globo crucífero como señal del poder imperial. Pesavento (2013-2014, p. 44) y Venturini (2013-2014, p. 55) también la identifican con Numa.

La elección para el tema de la iluminación del último libro del SLUB 144 también (f. 139v; lám. 54) es una figura masculina con un manto forrado de piel, en posición sedente y coronada con un cetro en una mano y un globo crucífero en la otra, del mismo modo que la miniatura anterior. En este caso, Numa aparece flanqueado por otras dos figuras con una indumentaria académica, pero no presentan ningún otro atributo distintivo que permita una identificación segura.

Finalmente, la letra capital con la que se abre el último libro del poema del manuscrito BMV LZ449 (f. 140v; lám. 102) plantea problemas para la interpretación de la escena que acoge: Lord (1969, p. 184) Flores d'Arcais (2012, p. 138), Pesavento (2013-2014, p. 44) y Venturini (2013-2014, p. 55) reconocen en la escena la coronación de Numa quizás por ser el episodio elegido en las iluminaciones del poema con temática mitológica para ilustrar el último libro, tal y como sucede en los dos manuscritos anteriores. En concreto Lord señala que se trata de Numa siendo coronado por la Fama, mientras Flores D'Arcais y Pesavento ponen el foco en el pueblo romano. Eleonora Mattia (1985, p. 380), en cambio, considera que la figura protagonista sobre la que se desarrolla la composición es sorprendentemente Cipo, el general al que le brotan los cuernos que lo anuncian como próximo rey de Roma, y que no cuenta con una gran tradición en la ilustración ovidiana. Mattia identifica a Cipo en la figura arrodillada en primer plano, repetida también en el campo de la inicial escapando de la corona. Precisamente esta actitud podría ser la clave para identificar a la escena con la historia de Cipo (ci.14.17), pues éste rechaza su destino, como narra Ovidio en boca del propio Cipo: *Lejos, ah. Lejos empujen los dioses tales agüeros, y sería mucho más justo que yo pasara mi vida en el exilio que el Capitolio me contemple como rey* (15.587-589).

6.2.3. Imágenes de academia y poesía

En nuestro corpus de estudio los manuscritos BMC SXXV6, ONB 127, y RBME gIII7 ofrecen en sus letras capitales figuras con una indumentaria académica en el acto de señalar hacia el texto escrito, agarradas a la inicial y, en algunos casos, con libros entre sus manos. Frente al RBM gIII7 con sólo una capital figurada, los ejemplares BMC SXXV6 y ONB 127 son parecidos y se iluminan en la mayoría de las letras.

El manuscrito BMC SXXV6 ofrece, además de la imagen del autor (f. 2r; lám. 7), doce personajes masculinos y dos femeninos que adornan las restantes catorce capitales del códice. Las figuras femeninas se representan con unas túnicas holgadas de dos colores: la que abre el segundo libro (f. 12r; lám. 8), de medio cuerpo y de perfil, con una mano sobre el vientre, presenta un sayo rojo y verde y una pequeña diadema con tres filas de perlas, y la otra (f. 23r; lám. 9), en cambio, prácticamente de cuerpo entero, de frente y agarrada a la inicial, una túnica roja y azul. Por su parte, once de las doce figuras masculinas son imberbes, siendo la única excepción la que abre el libro 11 (f. 101v; lám. 17), que se representa con una barba partida de dos puntas. En general, los personajes se caracterizan con capas sobre túnicas y el *liripipe*. En algunos casos se incorpora a la indumentaria el bonete bordeado de piel, redondo y sin ala por encima del *liripipe* (f. 70v; lám. 14), o con forma cónica y las puntas caídas por encima de la cofia (f. 143v; lám. 21). Entre estas doce figuras masculinas hay dos que no siguen este esquema de manera clara: una, la figura que abre el libro 9 (f. 82r; lám. 15) con una capa abierta, sin

USC DE COMPOSTELA

liripipe y con el pelo descubierto, y, otra que abre el libro 4 (f. 31v; lám. 10), con un gorro descrito de manera habitual como gorro para viajar (Orsi Landini, 2011, p. 86), con un ala puntiaguda en la parte delantera y una calota de cierta altura. La indumentaria en las figuras masculinas, igual que en las femeninas, combina los colores rojo, azul y verde, o rosa.

En esta galería de figuras académicas hay dos que tienen un libro (ff. 41v, 101v; láms. 11, 17) y en casi todos los casos (ff. 12r, 31v, 59v, 70v, 82r, 92r, 112r, 120r, 132v) levantan el brazo. Las figuras de los libros 6 y 15 (ff. 50v, 143v; láms. 12, 21) señalan al texto con el dedo índice. La mayoría se sitúan mirando hacia texto, a excepción de las que se encuentran en las letras capitales de los libros 4 y 14 (ff. 31v, 132v; láms. 10, 20).

Por su parte, el ONB 127 tenía tres letras capitales con decoración vegetal, la primera con la imagen del autor y doce capitales más con figuras masculinas. En este manuscrito cuatro están barbadas (ff. 41v, 146v, 157r, 187v; láms. 108, 116, 117, 119), y la mayoría se representan con capas amplias. El *liripipe* (ff. 2r, 29v, 55r, 93r, 146v, 157r, 187v) o el bonete sobre la capucha académica de cola larga también son los tocados habituales para las figuras de este códice. La indumentaria en este códice es mucho más cuidada pues el iluminador difumina las telas (ff. 55r, 66v; lám. 109, 110), y, así, sus tonalidades tienen matices y no son colores planos. Las figuras además presentan variadas fisonomías con cierta intensidad de retrato.

Frente al BMC SXXV6, el ONB 127 también ofrece mucha más riqueza en los gestos y disposición de sus figuras. Hay algunos ejemplos con los brazos levantados (146v, 157r; láms. 116, 117), pero se pueden reconocer otros movimientos, diferentes, señalando con el índice (41v,133v 187v; láms. 108, 115, 119) o la palma de la mano levantada (66v; lám. 110). Además, en algunos casos se iluminaron de espaldas (29v, 55r; láms. 107, 109) o sentadas (29v, 78v, 93r; láms. 107, 111, 112). Por otra parte, hay tres figuras que tienen un libro (ff. 29v, 55r, 78v; láms. 107, 109, 11) y una muestra un rollo abierto (f. 107v; lám. 113).

El último manuscrito para estas imágenes académicas y de poesía es el RBME gIII7. La única letra capital figurada (f. 1r; lám. 57) de este ejemplar plantea problemas en el análisis por su singularidad, como ya hemos adelantado[517]. Se encuentra en el íncipit de la obra, del mismo modo que las imágenes del autor, pero no tiene el libro como atributo. La indumentaria, que en este caso es una huca[518] violeta sobre una túnica holgada verde y un tocado, tampoco parece distinguida ni está ribeteada o forrada de piel como sucedía en algunas figuras anteriores. Sí se representa agarrada a la letra de manera similar a varios de los personajes en el ejemplar ONB 127 (ff. 15r, 41v, 66v; láms. 106, 108, 110) o en el BMC SXXV6 (f. 23r; lám. 9). Esto último resulta ser el paralelo más claro que hemos podido establecer con el corpus de las figuras que aparecen en nuestros manuscritos y por el momento no podemos ofrecer una interpretación concreta.

6.2.4. Imágenes de temática amorosa y cortés

He establecido un grupo de tres manuscritos que se pueden relacionar por la iluminación de sus capitales, y que no presentan ni las figuras académicas o de poetas ni una decoración que se pueda considerar mitológica. Esto grupo, formado por los códices SLUB 105, BNE 13406 y BNE 10058, se establece sobre la base de una comparación teniendo como punto de partida el manuscrito SLUB 105, pues BNE 10058 ofrece una única iluminación que resulta especialmente definir (lám. 77) y el BNE 13406 está mutilado en las doce de las quince letras capitales, y sólo una de las tres miniaturas que conserva se ilumina con una figura femenina sosteniendo a un perro en sus brazos (lám. 81).

Esto supone que el grueso del análisis de los temas iconográficos se formulará atendiendo

[517] Sobre esta cuestión ver "El Escorial. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, g-III-7 (RBME gIII7)".
[518] Sobre esta cuestión ver "El Escorial. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, g-III-7 (RBME gIII7)", página 74

a las figuras de carácter cortesano del SLUB 105, en ocasiones acompañadas de animales e instrumentos. La elección de estas figuras parece que responde a un planteamiento coherente con unas características comunes que posibilitan categorizar algunos temas que se repiten. En este sentido, el SLUB 105 presenta seis figuras masculinas (ff. 1r, 100r, 112v, 124r,136v, 161r,) y ocho femeninas (ff. 13r, 26v, 50v, 61r, 72v, 86r, 146r, 174v), y de la totalidad de estas figuras, cuatro son músicos (ff. 1r, 100r, 161, 174v; láms. 39, 32, 37, 38). Hay seis (ff. 1r, 50v, 61, 124r, 136v, 146r) que se acompañan de animales, dos son perros (ff. 50v, 61r; láms. 28, 29), dos halcones (ff. 124r, 146r; láms. 34, 146), en otro caso se trata de un caballo (f. 136v; lám. 35) y en la primera capital, en la parte baja y en un tamaño reducido, un águila y dos leones (f. 1r; lám. 39). Por otra parte, las capitales "I" se transforman en arquitecturas (ff. 1r, 26v, 72v, 86r, 112v, 161r; láms. 39, 26, 30, 31, 33, 37) de las que, en ocasiones, salen las figuras (ff. 26v, 72v; láms. 26, 30).

Estas recurrencias que acabamos de describir creemos que pueden sugerir una selección consciente de elementos fundamentales que recuerdan a las composiciones iconográficas de temática amorosa[519] y que aparecen en objetos personales e íntimos como las valvas de espejo (lám. 201, 202) analizadas por Camille (1998). Siguiendo su importante estudio sobre el amor, se pueden identificar en las miniaturas de este ejemplar de las *Metamorfosis* distintas metáforas visuales que requieren ser explicadas para comprender lo que implica esta categoría de imágenes que acompañan al poema latino. En este caso, hemos decidido primar el programa iconográfico del SLUB 105 y no abordar las iluminaciones de manera concreta e individualizada porque no se trata de representaciones que ilustren ningún texto o fragmento determinado, y el empleo reiterado en distintas figuras de ciertos elementos es, a nuestro parecer, más significativo.

Una breve revisión a los lugares de amor (Camille, 1998, pp. 73-94) en los que se desarrolla la acción puede contribuir a plantear posibles interpretaciones para las letras capitales "I" (ff. 1r, 26v, 72v, 86v, 112v, 161r; láms. 39, 26, 30, 31, 33, 37) transformadas en pequeños pórticos cubiertos con saeteras o almenas, evidente sobre todo en la inicial que abre el libro tercero (f. 26v; lám. 26) con una arquitectura exterior más desarrollada en la que se puede observar parte del tejado. En algunos casos estas iniciales podrían hacer alusión a las imágenes de los castillos sitiados en los que a menudo la dama encerrada representaba el poder que ostentaba en este imaginario cortesano, pero las figuras femeninas (ff. 26v, 72v; láms. 39, 30) que acogen no están confinadas en lo alto del torreón, sino que más bien parecen salir de él mientras miran y señalan al texto. Si la imagen del castillo sitiado no parece tener por tanto mucho sentido para estas iluminaciones debido en parte a la posición y disposición de las figuras, cabría entonces preguntarnos por el jardín que aparece en innumerables textos poéticos (lám. 203) e imágenes a lo largo de la Edad Media. Se hace necesario recordar que la concepción de este espacio imaginario era precisamente cerrado, rodeado por un muro, de manera que, quizás, al menos las dos figuras femeninas pueden comprenderse en este juego amoroso y representar a la joven que abre la puerta para dejar entrar al amante. Estas dos letras capitales (ff. 26v, 72v) que mencionamos son a las que mejor se ajustarían esta categoría del jardín cerrado, pero para terminar con estos elementos arquitectónicos consideramos interesante traer a colación la definición que hace Camille (1998, p. 76) sobre los lugares de amor para los últimos siglos de

[519] La iconografía de temática amorosa en la Edad Media se ha asociado con frecuencia al concepto literario del amor cortés, acuñado por Gastón Paris en 1883. El debate académico sobre si existió alguna vez como fenómeno social real o si fue sólo una ficción de los poetas ha sido realmente intenso, de modo que en la actualidad para las manifestaciones artísticas profanas se tiende a evitar el término "amor cortés" en favor de "temática amorosa". En cualquier caso, es comúnmente aceptado que el arte amatorio del Medievo se desarrolla en especial por los trovadores occitanos del sur de Francia. Tras la Cruzada Albigense a principios del siglo XIII, los trovadores lo extendieron al norte de Francia e a Inglaterra y después a los *Minnesang* y al norte de Italia. Sobre estas cuestiones, véase: Camille, 1998, en especial p. 7.

la Edad Media al calificarlos como lugares de nostalgia, sencillamente porque en este período ya no sólo tenemos los grandes terrenos feudales, sino que ahora aparece un nuevo espacio social donde se desarrollan las relaciones: la ciudad.

Otro rasgo característico en las imágenes de temática amorosa es la presencia de animales que a menudo funcionan como símbolos de este lenguaje de amor. Pero antes de abordar sus posibles significados es importante tener presente una doble premisa. Primero, es necesario advertir que estas representaciones no se deben entender de una manera uniforme ni tampoco se debe pretender asignar a un animal un único significado, fundamentalmente porque pueden sufrir modificaciones en función del público y en función de quien mire (Camille, 1998, p. 105). En relación con esto, la segunda premisa atiende al propio manuscrito, y es que para el SLUB 105 los datos sobre su posible procedencia o comitente no están claros[520]. Es por ello por lo que el simbolismo que pudieran tener los animales en el códice es aún si cabe más difícil de determinar, aunque sí que es cierto que se constatan algunas peculiaridades que pueden contribuir a comprender las imágenes y su discurso.

Empezando por el jinete (f 136v; lám. 35), éste se representa montado sobre un caballo blanco que controla mediante la brida en su mano derecha. En líneas generales Camille (1998, p. 88) explica cómo dentro de este lenguaje simbólico mediante el cual se alude al amor, las imágenes de caballeros a menudo armados con yelmos, escudos y largas espadas, y montados a caballo, tendrían unas notables implicaciones sexuales. Pero si nos centramos de manera concreta sobre el caballo, podría resultar interesante su consideración como símbolo de pasión, en parte por su naturaleza lujuriosa subrayada en los bestiarios. Es posible que esta metáfora del alma apasionada necesitada de control, también señalada por Térence Le Deschault de Monredon (2013, p. 157), sea la razón por la cual no sólo el jinete del SLUB 105 se representa guiando el caballo con la ayuda de una brida sino, también, la razón de que el propio animal aparezca excitado, con la cabeza ladeada y una pata levantada.

En cuanto a los perritos falderos que aparecen respectivamente en los libros 5 (f. 50v; lám. 28) y 6[521] (f. 61r; lám. 29) se pueden relacionar de manera general con un significado aristocrático. En los dos casos se representan con una figura femenina, pero mientras que en la primera letra capital está saltando en dirección a la dama, en la segunda aparece en su regazo. Estos pequeños animales se tenían como mascotas, y en el lenguaje amoroso eran además signos comunes de la sexualidad masculina (Camille, 1998, p. 96). Es más, Camille va más allá y propone una analogía del perro con el caballero al estudiar las valvas de los espejos en los que habitualmente se representa a un perro persiguiendo a un conejo, y que designaba los órganos femeninos[522]. Esta asociación entre el hombre y el perro podría tener sentido para estos dos casos, ya que en ambas iluminaciones las figuras femeninas acarician al perrito faldero como si demostrasen así su capacidad para controlar las pasiones animales.

Mención especial merece el halcón que aparece en las letras capitales del libro 11 (f. 124r;

[520]Sobre este manuscrito ver "Dresden. Sächsische Landesbibliothek -Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr.Dresd.Dc.105 (SLUB 105)", página 70.

[521] En este caso, el animal que aparece en el regazo de la mujer es más pequeño que el anterior. El pequeño tamaño de la miniatura y la digitalización dificultan su segura interpretación. El asistente de investigación de la Biblioteca Estatal y Universitaria de Dresde, Thomas Haffner, coincide en que posiblemente se trate de un perrito faldero, aunque no se debería descartar que se pudiese tratar de una ardilla o un conejo, animales domésticos en la Edad Media y que también eran símbolos recurrentes en la temática amorosa: Camille, 1998, pp. 98-102.

[522] De acuerdo con Camille, los conejos en francés antiguo se designaban con el término *con*, palabra empleada también para los órganos sexuales femeninos. Por ello, el conejo se solía asociar a las mujeres y el perro al hombre, una relación que además se puede constatar en una iluminación que analiza Michel Camille de un cancionero o *Chansonnier* (Montpellier. Bibliothèque Universitaire de Médice, MS H196, f. 270r) de finales del siglo XIII, o en fuentes textuales como la versión en francés de la Eneida de Virgilio, el *Roman d'Eneas*. También el *Roman de la Rose* recurre a metáforas con la persecución de los perros al conejo, o en el popular romance de *Châtelaine de Vergy*. Sobre todo esto: Camille, 1998, pp. 101-102.

lám. 34) y 13 (f. 146r; lám. 36). Recordemos que se trata de un ave de presa domesticada para cazar, y por tanto sus representaciones pueden aludir a la búsqueda, captura o persecución en las relaciones amorosas. Como es bien sabido, en la Edad Media la caza proporcionaba toda una serie de relaciones de poder, y de manera particular en los últimos siglos, la caza con rapaces constituía una práctica cortesana asentada en la que el lento adiestramiento requería una enorme paciencia por parte del cetrero. Por esta razón, como señalan tanto Camille (1998, pp. 96-107) como Le Deschault de Monredon (2013), no debería resultar extraño que se convirtiera en el principal sistema simbólico para articular las relaciones amorosas en la poesía y en las artes visuales. Es importante remarcar que tanto los hombres como las mujeres pueden ser considerados como cetreros, y el propio halcón podía utilizarse como metáfora del amante, la dama o incluso el propio amor.

De acuerdo con Michael Camille (1998, p. 98) al halcón se le adiestra para posarse en el guante de cuero de su amo o ama, ofreciéndole una seña atada al señuelo. En este laborioso adiestramiento descrito por los estudiosos, antes de dejarlo volar para que cazase, era necesario conseguir primero que aceptara a los seres humanos, lo que implicaba emplear una capucha para taparle los ojos y calmarle. Precisamente, la instrucción de estas aves es quizás lo que se representa en las dos letras capitales del SLUB 105, en las que tenemos a un cetrero y a una cetrera: en el primer caso (f. 124r; lám. 34), el halconero ofrece una seña al animal, al cual sujeta con su otra mano mediante el fiador, una cuerda de longitud considerable que se empleaba al principio de su adiestramiento para que pudiera volar sin inconveniente; en el caso de la cetrera[523] (f. 146r; lám. 36), que parece estar enseñando un señuelo, se representa con el halcón posado tranquilamente sobre su brazo enguantado.

El tercer elemento empleado de manera recurrente en SLUB 105 como una metáfora visual es la guirnalda de flores rojas que llevan la mayoría de los personajes (ff. 13r, 50v, 61r, 72v, 112v, 124r, 136v, 161r, 174v), a excepción de cinco (ff. 1r, 26v, 86r, 100r, 146r). Resulta de sobra conocido el simbólico lenguaje de las flores en la temática amorosa de la Edad Media (Camille, 1998, pp. 107-111), difundido sobre todo a partir del poema del *Roman de la Rose* en el que el poeta describe el jardín con rosales rodeados de espinas y cargados de rosas. Sin duda el color y las espinas como reflejo de la pasión y del dolor hacen concretamente de esta flor uno de los símbolos del amor por excelencia, por lo que cabría preguntarse entonces si los moteados rojos de las guirnaldas en las figuras del manuscrito SLUB 105 podrían quizás representar rosas. De las restantes figuras, dos tienen corona (ff. 26v, 100r; láms. 26, 32); la cetrera posiblemente un *balzo*[524] (f. 146r; lám. 36); una presenta una caperuza (f. 86r; lám. 31), y, finalmente, la primera figura que abre el poema carece de tocado o cualquier otra distinción (f. 1r; lám. 39).

Estas dos últimas figuras sin corona ni guirnalda tienen en común el pergamino que muestran desplegado. La figura femenina lo sujeta con ambas manos (f. 86r; lám. 31), mientras que la masculina que abre el primer libro (f. 1r; lám. 39) lo sujeta extendido con una mano para señalar con la otra al texto. Si atendemos por un momento a la indumentaria de ambos, observamos ligeras diferencias con algunas figuras del manuscrito. Por ejemplo, son las únicas en todo el códice que tienen capucha, aunque el personaje masculino la lleve sobre los hombros. Las prendas con las que ambos se representan también requieren atención, pues claramente se diferencian del resto, aunque es difícil de determinar con exactitud de qué indumentaria se trata porque, como ya advertimos, existían distintas variantes de un mismo traje en función del período o incluso de la ciudad, y la terminología en las fuentes en ocasiones es confusa. La

[523] Ni son muy conocidas ni tampoco son muy habituales, pero existen ejemplos de imágenes de cetreras aisladas como el precioso broche de oro esmaltado hecho probablemente en Francia alrededor del 1400 y conservado en el Museo de Artes Decorativas de Berlín (Berlín. Kunstgewerbemuseum, F 1364). (lám. 204)

[524] Este tocado en forma de turbante es típicamente italiano: Muzzarelli, 2008, p. 353.

diferencia más notable respecto a las demás figuras está en las capuchas y en las mangas colgantes, lo que nos hace pensar que quizás pueda ser una *schiavina*, definida por Muzzarelli (1996, p. 360) como un manto de tela basta con mangas y capucha utilizado especialmente por viajeros y peregrinos. Creemos que las figuras se podrían ajustar a esta definición de viajeros y que su indumentaria y el pergamino permiten identificarlos en realidad como juglares líricos, compositores e intérpretes ambulantes. En este manuscrito tenemos, además, figuras de ministriles representados con sayos y distintos instrumentos de cuerda: vihuelas de arco (ff. 1r, 161r; láms. 39, 37), vihuelas de péñola (ff. 1r, 100r; láms. 39, 32), y una cítara (f. 174v; lám. 38). Los cinco músicos que aparecen en este manuscrito tienen guirnaldas de flores, a excepción del que abre el libro noveno (f. 100r; lám. 32), que se representa con una corona. Más allá de que, como indica Camille (1998, p. 21), existía una creencia aceptada de que la música era el alimento del amor, lo cierto es que los ministriles eran artistas habituales que formaban parte de los espectáculos en las fiestas o banquetes de las cortes junto con los juglares líricos que recitaban las distintas obras.

Este manuscrito también presenta un original roleo en el primer folio que recorre la caja de texto y que acoge a un jilguero y una mosca junto al margen externo del folio, dos pequeñas figuras desnudas con una guirnalda sobre su cabellera en el margen inferior, y la cabeza de una figura negra en el borde interno (lám. 39). Los estudios de Camille (1992), Lucy Freeman Sandler (2010) y Paul Binski (2014, pp. 283-306) han puesto de relieve cómo las imágenes en los márgenes podían contribuir a articular un discurso y ser una herramienta para hacer alusión al contenido del propio texto o para establecer relaciones con el comitente. En este sentido, ver en la figura negra connotaciones caballerescas, como la efigie del infiel, enemigo por excelencia del caballero cristiano, resulta sugerente si atendemos al programa iconográfico del manuscrito. Es posible que la presencia de la mosca y del pájaro también puedan tener alguna explicación en relación con la temática amorosa y cortesana, quizás en un juego de palabras que, por el momento, no hemos podido clarificar.

Teniendo en cuenta todas estas características, creemos más que probable que el manuscrito BNE 13406 se iluminara de manera similar en las letras capitales mutiladas porque en su libro 9 (f. 77r; lám. 81) conserva la única letra figurada con una dama que se presenta coronada con laurel y un perro entre sus brazos, del mismo modo que las letras capitales de los libros quinto (f. 50v) y sexto (f. 61r) del SLUB 105.

Por su parte, la capital figurada (f. 1r; lám. 77) en el íncipit del manuscrito BNE 10058 se ilumina con un hombre mirando hacia arriba y apoyado sobre un bastón, representado con un sayo, calzas y un zurrón o *scarsella*, bolsa de cuero que se llevaba al cinturón (Muzzarelli, 2008, p. 360). Se hace necesario puntualizar que, al sólo ofrecer una única inicial figurada, resulta más difícil encajar este ejemplar de manera segura en este grupo. Es posible que la ilustración del códice no se llegase a completar en su momento y se terminase de iluminar posteriormente con decoración vegetal en las restantes letras capitales, pues aparecen desplazadas, casi en el margen del folio[525]. En cualquier caso, la indumentaria de la figura que aparece en el primer libro es similar a la del personaje del SLUB (f. 112v; lám. 33), y su zurrón y bastón nos hacen pensar en los juglares líricos, compositores e intérpretes ambulantes mencionados (SLUB 105, ff. 1r, 86r; láms. 39, 31), y que podría encajar en un poema como las *Metamorfosis*.

Es evidente que las iluminaciones de los tres manuscritos no tienen una dependencia de la imagen respecto del texto y por tanto no están relacionadas con el contenido mitológico del poema. Sin embargo, resulta indiscutible que desde fuera dialogan con él. En las últimas décadas distintos estudios[526] ya han advertido cómo el poeta romano llena su obra de historias

[525] Sobre esta cuestión ver "Madrid. Biblioteca Nacional de España, MSS/10058 (BNE 10058)", página 79.
[526] Ver Ghedini y Colpo, 2012; Colpo, Ghedini y Salvo, 2012.

de amor de diversa índole que se desarrollan entre dioses y mortales, héroes y mortales o incluso muestran el amor a uno mismo, como en el caso de Narciso. Como ya hemos advertido, el poema de las *Metamorfosis* se trata también de un poema de amores, muchas veces de amores trágicos, de amores desgraciados, de amores sorprendentes o violentos, o por qué no, de amores con final feliz. Las miradas que se paseasen por estos códices debían ser conscientes de que el poeta romano era ante todo un experto en cuestiones de corazón y actos de amor que son *così diversi* (Brunetto Latini. *Tesoretto*, vv. 2361).

Asimismo, cabe recordar también la nueva fascinación que había despertado el poema latino como relato apasionante y maravilloso, pero sobre todo las transformaciones en la práctica de lectura dirigidas al entretenimiento y llevadas a cabo por la aristocracia y por la burguesía laica asentada en los espacios urbanos. Teniendo presente esta estrecha relación que parece haber entre la creación material de los tres manuscritos descritos y su público, creemos que quizás las iluminaciones podrían funcionar como un conjunto de explicaciones que presentan a las *Metamorfosis* como un verdadero repertorio de mitología novelesco, y a su autor como un autor clásico, pero también y sobre todo como un poeta del amor.

6.2.5. Imágenes cosmográficas

La letra capital del primer libro en los manuscritos BUB 2350 (lám. 5), BLO CL7 (lám. 85) y BUB 2278 (lám. 1) representa una figura nimbada, en el BUB 2350 y BLO CL7 sujetando además un estandarte blanco con una cruz roja que a menudo se asocia con la bandera de la Resurrección. El hecho de iluminar el poema latino con temática religiosa de entrada llama la atención porque las imágenes de corte religioso suelen acompañar más bien a los comentarios moralizados.

Sin embargo, la elección de estas tres figuras similares podría comprenderse en relación con el poema si tenemos en cuenta que Ovidio narra en el primer libro de las *Metamorfosis* la Creación del mundo y del hombre. En los primeros versos (1.21-68) del poema se relata el comienzo del mundo desde un punto físico y se proporciona una descripción de la conformación de la tierra como esfera después de que *un dios y una naturaleza* (1.21) separasen los elementos:

> Hanc deus et melior litem natura diremit.
> nam caelo terras et terris abscidit undas
> et liquidum spisso secreuit ab aere caelum;
> quae postquam euoluit caecoque exemit aceruo,
> dissociata locis concordi pace ligauit.
> ignea conuexi uis et sine pondere caeli
> emicuit summaque locum sibi fecit in arce;
> proximus est aer illi leuitate locoque;
> densior his tellus elementaque grandia traxit
> et pressa est grauitate sua; circumfluus umor
> ultima possedit solidumque coercuit orbem.
> Ov. *Met.*1.21-31.

> Un dios y una naturaleza mejor puso término a este conflicto; en efecto, separó del cielo las tierras y de las tierras las aguas y apartó el transparente cielo del espeso aire; después que diferenció estas cosas y las liberó del oscuro montón, unió en armoniosa paz a unos determinados lugares lo que había sido separado. La fuerza ígnea y sin peso del cóncavo cielo se elevó y dispuso para sí un lugar en la más alta fortaleza; cercano a él en ligereza y ubicación está el aire, más densa que estos la tierra arrastró elementos de gran envergadura y se espesó con su propia gravedad; el agua que fluye en derredor se adueñó de los últimos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lugares y mantuvo dentro de sus límites el mundo solidificado.

Si en estos primeros versos se describe la organización de la tierra, el agua, el aire y la fuerza ígnea, en las siguientes líneas aparecen las cinco zonas climáticas y se nombran los diferentes vientos que soplan en *diferentes recorridos* (1.60)

utque duae dextra calum totidemque sinistra
parte secant zonae (quinta est ardentior illis),
sic onus inclusum numero distinxit eodem
cura dei, totidemque plagae tellure premuntur.
quarum quae media est non est habitabilis aestu;
nix tegit alta duas; totidem inter utrumque locauit
temperiemque dedit mixta cum frigore flamma.
imminet his aer, qui, quanto est pondere terrae
pondus aquae leuius, tanto est onerosior igni.
Ov. *Met.*1.45-53

Y del mismo modo que dos zonas separan el cielo por su parte derecha y otras tantas por la izquierda y la quinta es más caliente que ellas, así el desvelo del dios dividió el peso encerrado con esta misma proporción, y otras tantas regiones quedan impresas en la tierra. De ellas, la que está en el centro no puede ser habitada a consecuencia del calor; abundante nieve cubre dos: igual número colocó entre una y otra y les dio templanza de la llama mezclada con frío. Sobre ellas está suspendido el aire; el cual, cuanto más ligero es en peso que la tierra y más ligero que el agua, tanto más pesado es que el fuego.

Eurus ad Auroram Nabataeaque regna recessit
Persidaque et radiis iuga subdita matutinis;
uesper et occiduo quae litora sole tepescunt
proxima sunt Zephyro; Scythiam septemque Triones
horrifer inuasit Boreas; contraria tellus
nubibus assiduis pluuioque madescit ab Austro.
Ov. *Met.*1.61-66.

Euro se retiró a las regiones de la Aurora y a los reinos nabateos, y a los de Persia y a las cumbres sometidas a los rayos de la mañana; el occidente y las costas que se calientan con la puesta del sol están cercanas a Céfiro; Bóreas, que produce espanto, invadió Escitia y los Siete Triones; la tierra opuesta se humedece con nubes continuas y con el lluvioso Austro.

En las tres imágenes que acogen las letras capitales se pueden apreciar parte de las descripciones que aparecen en el texto latino, pero la casi total ausencia de estudios sobre estas ilustraciones en las investigaciones sobre la miniatura ovidiana exige hacer primero una descripción de cada una de ellas para revisar la relación de la imagen y el texto de manera individualizada y comprobar el grado de asimilación del relato. En ningún trabajo se ha propuesto un análisis iconográfico detenido de ninguna de estas miniaturas de manera concreta y los tres códices sólo se ponen en relación por su temática en los trabajos de Pesavento (2013-204, p. 38) y Venturini (2013-2014, p. 40).

En los tres manuscritos, la imagen se compone en torno una figura barbada en la que destaca el halo dorado que a menudo aparece como distintivo de Cristo, la Virgen María, los santos o algunos astros, y que claramente le otorga un rasgo divino. La relación de las tres

miniaturas con el contenido del primer libro, que recordemos comenzaba con la Creación del mundo después de que *un dios y una naturaleza* (1.21) separasen los elementos, podría ser en este caso un planteamiento pertinente para proporcionar un análisis detenido de las mismas. Las descripciones de las primeras líneas de las *Metamorfosis* debieron determinar esta selección específica de imágenes con la principal figura de Dios creador y una convergencia iconográfica con la figura de Cristo.

Si nos centramos de manera concreta en cada una de las miniaturas, a pesar de que comparten la figuración del Dios creador o de Cristo, se observan diferencias notables entre las tres, tanto en relación con el resto de los elementos de la composición como en la disposición de la figura o los distintivos con la que se caracteriza, especialmente en el caso del BUB 2278. Los BUB 2350 y BLO CL7 tienen más similitudes.

La iluminación del manuscrito BUB 2278 (f. 1r; lám. 1) supone una novedad en las imágenes que ilustran los contenidos del poema. El centro de la composición lo ocupa la figura masculina nimbada y barbada con un globo crucífero sobre su mano. Esta figura está situada de pie sobre una esfera y señala con el dedo hacia las estrellas que aparecen en la parte superior de la letra capital. En un principio puede pasar desapercibido, pero en la composición de la escena se observa cómo el fondo azul se divide en franjas que sirven para posicionar o bien una estrellas o bien esferas, todas doradas y nombradas a su lado en una escritura minúscula. Los nombres que podemos leer en las primeras esferas o franjas se corresponden con los elementos que aparecen en el relato ovidiano cuando el poeta narra la organización de la tierra, el agua, el aire y la fuerza ígnea. De este modo, sobre la tierra tenemos los tres elementos "Aque, Aeris" e "Ignis", este último no casualmente iluminado de rojo. Sobre los tres elementos, se disponen las siete esferas que se corresponden con los astros (Spera Lune, Spera Mercurii, Spera Veneris, Spera Solis, Spera Martis, Spera Iouis, Spera Saturni), a los que en esta ocasión el poeta romano se abstiene de nombrar e individualizar:

> Uix ita limitibus dissaepserat omnia certis,
> cum quae pressa diu fuerant caligine caeca
> sidera coperunt toto efferuescere caelo
> Ov. *Met.*1.69-71.
>
> Apenas había aislado así con lindes determinadas todas las cosas, cuando los astros, que durante largo tiempo habían estado oprimidos por una obscura niebla, comenzaron a brillar en la totalidad del cielo.

Los astros se representan todos con forma estrellada salvo el sol, que aparece con forma de esfera, y la luna, también una esfera pero mucho más pequeña que gira alrededor de un eje. La presencia de estos cuerpos sólidos en la escena ha sido determinante para la identificación del tema como la "Creación astros" (Guernelli, 2007, p. 33; Pesavento 2013-2014, p. 38; Venturini 2013-2014, p. 40) y la figura por tanto como Dios creador.

Si comparamos la imagen con el texto, no podemos negar la importante asimilación de la narración ovidiana que se opera en el interior de letra capital. Sin embargo, a pesar de que se trata de una representación pertinente para ilustrar el primer libro, consideramos oportuno adelantar otras potenciales posibilidades de esta imagen sobre las que volveremos de manera más detenida en el siguiente apartado, y es que, en la letra capital, el miniaturista añade una última esfera claramente diferenciada de las siete esferas móviles no por casualidad: se trata de

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

las estrellas fijas o *firmamentum*[527]. Recordemos que en la última mitad del *Trecento* se produce una renovación del conocimiento cosmológico con un peso importante de la filosofía natural que reclamaba un puesto junto al relato bíblico de la Creación, especialmente en el entorno del *Studium* paduano[528].

El BUB 2350 (f. 1r; lám. 5) presenta una figura masculina aureolada con barba y pelo largo marrón que se muestra de frente sobre un pedestal sustentado por el sol. Se representa con el estandarte de la Resurrección que sujeta con una mano, mientras en la otra muestra un punto rojo. Es posible que tanto la evidente similitud fisionómica con las imágenes de Cristo[529] como el punto rojo relacionado quizás con las llagas pudiesen llevar a Venturini (2013-2014, p. 40) y a Pesavento (2013-2014, p. 28) a reconocer en esta figura a Cristo resucitado. En consecuencia, si seguimos al texto latino, en esta miniatura asistimos a una convergencia y a una transposición iconográfica de la figura de Jesucristo con la Dios creador (ci.1.1).

Pero en el interior del recuadro que ocupa letra inicial se observan más detalles que merecen atención. En concreto, en la parte baja del marco, a los pies de la figura, aparece una porción de agua con peces que baña una montaña en la que se representa un árbol. Esta imagen se replica justo encima de la letra capital en el interior de un círculo, aunque con una pequeña una diferencia, y es que, en este caso, la porción de agua en el que están los peces, que aparece iluminada por un rayo del astro, está entre dos montañas. De este modo, la composición de la letra capital se convierte una traducción figurativa de las primeras líneas en las que se narraba la separación de los elementos que hace *un dios* (1.21): el miniaturista nos informa del proceso de transformación por medio del añadido en la parte superior, en donde se puede comprender los pasos previos hasta llegar a esa separación, cuyo último responsable es *un dios* transmutado en Jesucristo (ci.2.1).

En la letra capital del BLO CL7 (f. 1r; lám. 85) también aparece una figura similar, aunque de perfil. Se trata de un personaje nimbado que también agarra en la izquierda la bandera de la Resurrección. Una vez más, este atributo y la similitud con la imagen de Cristo probablemente condujeron a Venturini (2013-2014, p. 40) y Pesavento (2013-2014, p. 40) a proponer su identificación con Cristo resucitado. La diferencia entre esta iluminación y la anterior reside en los cuatro soldados dormidos que yacen a los pies de la figura principal. Venturini (2013-2014, p. 41) señala la dificultad de la interpretación de la escena, pero plantea como posibilidad que el iluminador pretendiera aludir a la doble naturaleza de Jesucristo que, al morir, se eleva al cielo en forma divina, cambiando su estado físico por el de puro espíritu. En cualquier caso, la presencia de los soldados a los pies de la figura central no tiene relación ninguna con el poema original, y por tanto para esta iluminación no podemos hablar de una asimilación del relato ovidiano como sí sucedía en el caso anterior (ci.13.1).

Toda esta información sobre las iluminaciones en los tres manuscritos nos hace pensar que el texto latino, y en especial su primer libro, produjo también imágenes distintas que nos hablan de un Ovidio cosmógrafo. No obstante, parece que en estas representaciones había dos maneras de comprender y llegar al pasaje de la Creación: desde un Ovidio teológico (BUB 2350 y BLO CL7) y cristianizado o desde un Ovidio científico (BUB 2278).

Finalmente, en este apartado cabe mencionar, por su evidente relación con la temática, un pequeño grupo de representaciones gráficas en forma de diagramas cosmográficos circulares localizados en los márgenes del BML 36.8, el BUB 2278 y el RBME TII7. En los márgenes de los primeros folios (ff. 1v, 2r; lám. 76) el manuscrito BML 36.8 tiene dos diagramas a tinta roja.

[527] Este esquema parte de la influencia aristotélica y ptolemaica frente al *firmamentum* unitario de la cosmología bíblica que englobaba todas las esferas. Sobre estas cuestiones, véase: Grant, 1994, pp. 95-106
[528] Sobre esta cuestión ver "de Bolonia a Padua: *Studium* y notariado", páginas 41 y 42.
[529] Esta cuestión será abordada en el siguiente apartado de este capítulo.

El primero está dividido en cinco zonas (i*n*abita*bilis*, temp*er*ata, calidissima, temp*er*ata, frigidissi*m*a) y el segundo es un diagrama de las zonas y los vientos (Meridies/ Auster, Occidens / Çefirus, Septentrio/ Boreas, Oriens / E*e*urus). Si retomamos las descripciones del poema, Ovidio dice que *el centro no puede ser habitado a consecuencia del calor* (1.50), y por tanto la parte central del diagrama se denomina "calidissima". Luego nos cuenta que dos regiones se cubren de abundante nieve y *que igual número colocó entre una y otra y les dio templanza* (1.50). Por tanto, las dos zonas más frías de los extremos se corresponden con los términos "i*n*abita*bilis*" y "frigidissi*m*a" y las del medio "temp*er*ata". Igual sucede con el diagrama de los vientos, que se corresponde con las líneas del poema ya referenciadas (1.61-66). El manuscrito BUB 2278 (f. 13r; lám. 4) tiene también un diagrama en el que se fusionan los dos diagramas del BML 36.8. La mano que anota el manuscrito del Escorial (RBME TII7, f. 1v; lám. 60) también representa otro diagrama en el margen con las zonas "frigida, habitabilis, torridissima, habitubilus, frigida", y los vientos "Meridies, Occides, Septetriones, Ories" en cada uno de los lados.

6.3. EXPRESIONES FIGURADAS: IMÁGENES EN CONTEXTO

Los comitentes y los miniaturistas debían estar familiarizados no sólo con el texto latino, sino también con sus comentarios y con las técnicas figurativas para construir la imagen. El conocimiento de la exégesis del poema quedaba atestiguado en las iluminaciones de dos de los manuscritos (SLUB 144 y BML 36.8) que ofrecían temática mitológica con representaciones que se divorciaban del soporte textual original para articular la imagen siguiendo los comentarios, del mismo modo que ocurría en algunos códices de las *Tragedias* de Séneca o de la *Divina comedia*[530].

En el manuscrito SLUB 144 habíamos localizado un distanciamiento respecto al texto latino en las iluminaciones de Minos y Escila (f. 69r; lám. 47) y de Circe y Ulises (f. 128v; lám. 53), y en el BML 36.8 para la iluminación del Gigante en mono (f. 1r; lám. 61). En los tres casos funcionaba la transposición con el comentario de Giovanni del Virgilio. En este sentido, la sencilla iluminación de Ulises y Circe del BML 36.8 (f. 156v; lám. 74) que en un principio parece ajustarse al texto latino quizás también se pueda leer con las alegorías de Giovanni del Virgilio. Recordemos que casi la única característica distintiva era la guirnalda de flores que rodea la cintura de Ulises (ci.10.14; lám. 74). En el poema de las *Metamorfosis* se nombra a esta flor de la siguiente manera:

> Pacifer huic dederat florem Cyllenius album;
> moly uocant superi, nigra radice tenetur.
> tutus eo monitisque simul caelestibus intrat
> ille domum Circes
> Ov. *Met.*14.291-294.
>
> El Cilenio portador de la paz le había entregado a éste una flor blanca: *moly* la llaman los dioses; está sujeta por una raíz negra. Protegido por ella y a la vez por los consejos del dios, penetra él en la morada de Circe

Pero en las alegorías de Giovanni del Virgilio la flor no sólo se nombra, sino que se emplea como metáfora de la elocuencia en relación con Ulises.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[530] Sobre estas cuestiones ver "imágenes para los clásicos: manuscritos iluminados en el *Trecento*", páginas 58-59.

> Sed Ulixes qui habetur pro sapiente, videns socios conversos, accepit florem Mercurialem, id est eloquentiam, qui dicitur caduceus, id est faciens lites cadere, et bene flos dicitur ipsa eloquentia quia floret et quia per se acepta, id est sine sapientia, corruit sicut flos.
> Giovanni del Virgilio. *Alleg.*14.7.
>
> Pero Ulises, que se tiene como sabio, al ver a sus compañeros transformados, recibió la flor de Mercurio, es decir, la elocuencia, expresada en el caduceo, es decir, lo que tumba las disputas, y con razón la misma elocuencia se denomina flor, porque florece y porque, reducida a sí misma, es decir, privada de sabiduría, se marchita como una flor[531].

Es posible por tanto que el códice BML 36.8 emplee en algunas iluminaciones el comentario no sólo con el propósito de añadir contenidos nuevos a la imagen sino también con el objetivo amplificar el discurso[532]. El uso de las alegorías de Giovanni del Virgilio para articular la imagen en este manuscrito no explica sin embargo la original miniatura Jasón (f. 77v; lám. 67), que no ofrecía tampoco ninguna correspondencia con el poema latino al representarse como un fraile franciscano con el cordón. Pero ni siquiera en los restantes comentarios que circulaban del poema se menciona al héroe como fraile, de manera que la elección de caracterizar al héroe de este modo puede quizás ponerse en relación con los mecanismos de figuración desarrollados en a lo largo del siglo para las composiciones visuales.

Hemos comentado en el apartado anterior que la figura de Jasón no recibe una especial atención en las artes figurativas y en las imágenes medievales se representa a menudo como un guerrero o gobernante en el encuentro con el dragón que custodia el vellocino de oro sin una caracterización específica o atributos propios. Pero Consuelo Álvarez y Rosa M. Iglesias (2021, p. 72) observan en su figura un tema auténticamente romano: la *pietas*. Las autoras aluden en concreto a la *pietas in parentem* de Jasón en este pasaje del poema:

> […] sed abest gratantibus Aeson
> iam propior leto fessusque senilibus annis.
> tum sic Aesonides: 'o cui debere salutem
> confiteor, coniunx, quamquam mihi cuncta dedisti
> excessitque fidem meritorum summa tuorum,
> si tamen hoc possunt (quid enim non carmina
> possunt?),
> deme meis annis et demptos adde parenti.'
> Ov. *Met.*7.162-168.
>
> Pero en entre los que felicitan no está Esón, ya muy cerca de la muerte y agotado por su avanzada edad, cuando así dice el Esónida: ¡Oh esposa, a quien confieso que debo mi salvación, aunque me lo has dado todo y la suma de tus méritos ha sobrepasado las promesas, sin embargo, si pueden esto (pues ¿de qué no son capaces los sortilegios?) arráncame alguno de mis años y añade los arrancados a mi padre!

[531] Traducción de Fátima Díez Platas.
[532] La importancia que adquieren las iluminaciones en este manuscrito como comentarios visuales que amplifican el sentido del texto puede ser hasta cierto punto comprensible porque las alegorías de Giovanni de Virgilio, o las *mutationes* y las glosas de Arnulfo de Orleans se incluyen en los márgenes de la página (cm.10).

Por otra parte, el manuscrito estaba en relación con Arezzo (cm.10), y en la Toscana tenemos dos ciclos de pintura que desarrollan composiciones en el marco de esas complejas relaciones establecidas en los últimos siglos de la Edad Media entre la palabra e imagen[533]: *La Alegoría del Buen y Mal Gobierno* (Siena) de Ambrogio Lorenzetti y la Capilla de los Españoles en la Iglesia de Santa María Novella (Florencia). Jean-Philippe Antoine (1988, pp. 564-566) presta atención a estos dos frescos para explicar la presencia visual del juego de palabras que se opera en *La Alegoría del Buen Gobierno* a través de la imagen de la Concordia al representarla *cum corda* y en el muro derecho de la Capilla de los Españoles mediante la imagen de los *domini canes* en relación con los frailes dominicos. Esto nos hace preguntarnos si quizás la *pieta* franciscana encarnada por la imagen de fraile podría servir para recordar la *pietas in parentem* en un juego de palabras en forma visual que remite al registro verbal.

Frente a estos dos manuscritos, las iluminaciones del BMV LZ449 reproducían literalmente el texto, pero se enriquecen con algunos procedimientos como el desarrollo de la letra capital fuera de sus márgenes, añadiendo otros personajes a la trama en la miniatura del Sol en su carro (f. 10v; láms. 87, 88) y de Deyanira y Fama (f. 80v; láms. 95, 96), con el quebrantamiento del sistema de percepción propio de una narración en la iluminación de Minos y Escila (f. 69v; lám. 94), o con la repetición figurativa en el caso de la escena de Cipo (f. 140v; lám. 102).

Es posible que estas originales fórmulas compositivas, que sólo hemos detectado en este manuscrito, no sean casuales y puedan también ponerse en relación con la teoría literaria y las figuras de dicción y de pensamiento que se tipificaban en las Gramáticas o Poéticas[534]. Las iniciales que tienen una prolongación en el margen con el añadido de nuevas figuras quizás podría ser un recurso para reforzar la comprensión o reforzar el discurso, como una figura de amplificación, pues la Tierra (lám. 88) cierra de alguna manera toda la historia al ser ella quien solicita a Júpiter que fulmine a Faetón, y Hércules y Aqueloo (lám. 96) recuerdan la historia de Deyanira con el héroe antes de que ésta sentenciara la muerte del héroe por un rumor de Fama.

Por otra parte, en la iluminación de Minos y Escila (lám. 94) se advierten dos momentos del episodio claramente diferenciados e intercambiados con una alteración normal del orden del discurso que se podría calificar como un hipérbaton, una figura retórica de posición. Finalmente, en la letra capital del último libro Cipo (lám. 102) aparece repetido en dos espacios distintos, en la inicial y fuera de ella, como una anáfora.

Pero además de estas técnicas de figuración propias de la teoría literaria, y que permiten traducir el poema a imagen mediante distintas figuras retóricas, las miniaturas de las letras capitales quizás también puedan ofrecen otros procedimientos como la métrica o la rima planteados para las composiciones de discursos literarios en verso. Estos recursos podrían posiblemente estar detrás de las dos figuras de amplificación que abren el libro 2 y 9, y que se correspondían con la Tierra y Hércules y Aqueloo, porque se disponen de tal manera que las siguientes iluminaciones, en los dos casos, son seis (1 + 1 + 6 + 1 + 6).

Hay que sumar una atención filológica por la propia estructura del poema apoyada en la imagen o explicitada a través de ella. El poema recoge una gran cantidad de episodios que se entrelazan o suceden unos a otros, con encabalgamientos temáticos entre libro y libro, como sucede por ejemplo en el libro 6, que termina anunciando la empresa de Jasón:

> Ergo ubi concessit tempus puerile iuuentae,

[533] Sobre estas cuestiones ver apartado "imágenes para los clásicos: manuscritos iluminados en el *Trecento*", en concreto página 52.

[534] El análisis de tropos y figuras siguiendo la teoría retórica medieval no ha despertado demasiado interés en el campo de la Historia del Arte. Sánchez Ameijeiras (2014) ha analizado las "imágenes en verso" en comparación con las fórmulas tipificadas en las Gramáticas y Póeticas, especialmente las que acompañan a los Salterios.

> uellera cum Minyis nitido radiantia uillo
> per mare non notum prima petiere carina.
> Ov. *Met.*6.719-721.
>
> Así, cuando la adolescencia dio paso a la juventud, buscaron junto con los Minias a través de un mar no conocido la primera embarcación los vellones que resplandecía de brillante lana.

En este caso, en la miniatura de Medea y el héroe (f. 58v; lám. 93) que abre el siguiente libro, la figura de la hechicera precisamente señala a las últimas líneas del anterior, como si indicase al lector el encabalgamiento y la relación con el libro que le precede.

Toda la información apuntada, relacionada con la teoría literaria y la transmisión textual de las *Metamorfosis* o de sus comentarios, da cuenta de las distintas fórmulas que contribuían a traducir a imágenes el contenido del poema mitológico al que acompañaban. La mirada de quien contemplase estos tres códices podía posiblemente identificar la fábula o el personaje con la que se abría cada libro, pero también podía podría encontrar en sus miniaturas otras *figurae* de los comentarios o propias de artificios retóricos que permitían la asimilación del sentido más trascendente del poema.

En el plano contrario, algunas representaciones a las que estaban acostumbrados comitentes e iluminadores también debieron dibujar en su mente distintos modelos formales para la creación de las imágenes del poema. De este modo, en los manuscritos de temática mitológica hemos comentado expresiones formales que no se ajustaban a los esquemas a los que nos tenía acostumbrada la imagen clásica, y en los otros cuatro modos de iluminar el texto se detectan repertorios iconográficos específicos de otras fuentes figurativas que a seguramente sirvieron como patrón de los que partir.

Empezando por los manuscritos con temática mitológica, el SLUB 144 sorprende porque permite constatar una dependencia notable de estrategias desarrolladas en la imaginería religiosa. La iluminación de Escila y Minos (f. 69r; lám. 47) a la que ya hemos hecho referencia por su posible relación con las alegorías de Giovanni del Virgilio también puede funcionar en realidad como una auténtico recuerdo de episodios de corte bíblico, como Judith y Holofernes o Salomé y Juan Bautista, del mismo modo que la sencilla escena del sacrificio de Ifigenia se puede transponer fácilmente con las composiciones de las imágenes del sacrificio de Isaac[535] (f. 109r; lám. 51). Es más, en este caso la figura de Agamenón se transforma en un monje, una metamorfosis que no sucede en el manuscrito del *Ovidius moralizatus* de Bérgamo[536] (lám. 143).

El otro códice (BMV LZ449) con iluminaciones temática mitológica debidas a la mano del miniaturista Stefano degli Azzi se iluminó posiblemente en Padua[537], en donde se conjuntaba el pensamiento humanista asistido por una sólida memoria de la tradición antigua con la nueva dimensión formal en la pintura y en la miniatura, consecuencia del fuerte impacto que había causado el lenguaje de Giotto. Hay al menos tres iluminaciones que parecen seguir modelos formales y que a nuestro juicio posibilitan relacionar al manuscrito con Padua[538]: el Sol en su carro, Píramo y Tisbe, y Medea y Jasón.

---

[535] Paris. Bibliothèque nationale de France, Fr. 168, f. 31v. Este manuscrito se encuentra digitalizado en *Biblissima*. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://portail.biblissima.fr/fr/ark:/43093/mdata19d65bb7810dbe7cd0742d7d473ac4ea5f7216c8.

[536] Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04, f. 123r.

[537] Flores D'Arcais ya advertía de esta posibilidad (2012) y recientemente he insistido (Otero Moreira, 2024) en esta línea de análisis en base no sólo a su posible comitente sino también en las formas de expresión de sus imágenes.

[538] La otra miniatura que también permite una relación con Padua es la del vaticinio y del sacrificio de Ifigenia (f. 110r) en relación con la temática de la guerra de Troya que circulaba en esta área. En el SLUB 144 (f. 109r) sólo se representa el

En el apartado anterior planteamos como propuesta alternativa a Faetón la identificación de la iluminación del segundo libro como el Sol en su carro (f. 10v; lám. 87). Las razones específicas para nuestra propuesta ya fueron explicadas[539] pero consideramos que también se debe analizar a la luz del importante desarrollo que experimenta la imagen cosmológica en Padua, estimulada por los intereses de Pietro d'Abano[540]. Las pinturas murales de este período hicieron de los temas astrológicos una representación familiar para los paduanos con los cuerpos celestes en la Capilla Scrovegni y el ciclo astrológico pintado por Giotto en el Palazzo della Ragione, completamente destruido por un incendio en 1420[541], o los frescos astrológicos pintados hacia 1365 por Guariento di Arpo (1310/1320-1368/1370) en la iglesia de los Eremitas, destruidos en parte por un bombardeo en 1944, y en los que se encuentra el Sol representado de manera solemne como un Papa (lám. 178), sobre un halo rojo radiante. En el campo de la miniatura cabe destacar el manuscrito iluminado en Padua de la obra de Miguel Escoto[542] en el segundo cuarto del *Trecento* por la extraordinaria imagen totalmente astrológica del Sol en su carro con sus planetas (lám. 177), tan íntimamente relacionada con la manera de Giotto que, según Mariani Canova (2011, p. 118), podría derivar de él. Esta importante tradición astrológica con modelos formales en distintas pinturas murales, pero también en la iluminación, pudo quizás contribuir a articular la imagen del Sol en su carro en el BMV LZ449. Del mismo modo que en la pintura de Guariento di Arpo o en la miniatura de Miguel Escoto, en el manuscrito marciano también se caracteriza como una figura solemne con una indumentaria forrada de piel y un tocado.

En segundo lugar, habíamos comentado cómo la iluminación de Píramo y Tisbe (f. 31r; lám. 90) introducía un esquema específico para representar al enamorado moribundo sobre las rodillas de Tisbe y que nos invitaba a pensar en los modelos de las populares *Vesperbild* o Vírgenes en actitud de duelo. El germen de este cambio en la disposición de las figuras de Píramo y Tisbe se encontraba, según Simeoni (2017, p. 49), en las cajitas de boda producidas a partir de 1390 por el taller veneciano de los Embriachi. Sin embargo, creemos que su propuesta debe ser revisada pues lo que considera una original concepción del episodio mitológico no lo es. La composición de la escena con Píramo sobre las rodillas de Tisbe ya aparece en el manuscrito con la vulgarización de Arrigo Simintendi[543] (lám. 148), ilustrado alrededor de 1370 en la Toscana o incluso antes en el manuscrito del *Ovidius moralizatus* de Gotha[544] (lám. 134), producido seguramente en Bolonia. El esquema se repite además para otras figuras mitológicas como Hécuba en la miniatura que abre el drama de las *Troyanas* en las *Tragedias* conservadas en la Biblioteca Ambrosiana[545], posiblemente iluminadas en el área veronesa (Villa, 2004, p. 62) en las últimas décadas del *Trecento*. Por tanto, creemos que esta concepción formal introducida en el episodio de Píramo y Tisbe pudo proceder de otros repertorios figurativos,

sacrificio de Ifigenia y en el BNL 36.8 (f. 146r; lám. 72) la figura se ha identificado con Calcacante, pero no de manera segura. En el *Ovidius moralizatus* de Bérgamo tampoco aparece el vaticinio.

[539] Sobre esto ver páginas 116 y 117.

[540] Para Mariani Canova, Padua se convirtió realmente en la capital de la pintura astrológica en Europa. Fue sin duda uno centros de estudios astrológicos más destacados, y estas ideas debieron influir en la sociedad paduana del *Trecento*. Es posible que por esta razón los artistas más importantes eligieran o se les pidiera que pintaran en las bóvedas y en las paredes de los edificios las imágenes de las estrellas, los planetas y sus propiedades: Mariani Canova, 2011. Sobre Pietro d'Abano ver páginas 41-42.

[541] Las pinturas de Giotto fueron sustituidas por un importante ciclo de frescos realizados no sobre la bóveda sino sobre las paredes de la sala. El resultado fue un inmenso ciclo astrológico, el más grande jamás pintado en la historia de la pintura europea, que amplió el plan de las primeras pinturas de Giotto: Mariani Canova, 2011.

[542] *Liber introductorius ad universam astrologiam*: Munich. Bayerische Staatsbibliothek, ms. Clm. 10268, f. 37r.

[543] Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 63, f. 33r

[544] Gotha. Forschungsbibliothek, Ms Membr. I 98, f. 21r.

[545] Milano. Biblioteca Ambrosiana, E 146 sup, f. 93r. Este manuscrito está digitalizado. Recuperado el 10 de febrero de 2024: https://digitallibrary.unicatt.it/veneranda/0b02da828013271d.

que ya estaban instalados en el imaginario para expresar determinados discursos, y no de las cajas de bodas como Giulia Simeoni sugiere.

Sin embargo, la imagen de la marciana va un paso más allá e introduce el gesto de Tisbe con los brazos alzados, otorgando una carga expresiva a la imagen para representar el momento dramático. Uno de los modelos de representación sobre los que debió partir Stefano degli Azzi bien puedo ser la escena en la capilla Scrovegni de la lamentación sobre Cristo muerto (lám. 179), en la que se encuentra la combinación de la figura de Jesucristo en las rodillas de su madre María y una figura femenina en el lado izquierdo que alza los brazos, similar al gesto de Tisbe. Este esquema, pero sobre todo el gesto de Tisbe, es original para la iluminación del episodio en los manuscritos con material mitográfico del poema. En los *Ovide moralisé* (láms. 120, 125) y en el *Ovidius moralizatus* de Gotha Tisbe se clava la espada, como venía siendo habitual en la iconografía de esta trágica historia desde la Antigüedad, y en el códice de Bérgamo[546] tan sólo se representa el suicidio de Píramo con Tisbe escondida (láms. 140). En consecuencia, son curiosamente las iluminaciones de los comentarios moralizados las que ofrecen rasgos e indicadores iconográficos más propiamente ovidianos y clásicos y no al revés, como cabría esperar.

La tercera expresión formal que permite relacionar estas *Metamorfosis* con Padua se reconoce en la iluminación dedicada a Jasón y Medea (f. 58v; lám. 93). Para esta ocasión, como habíamos comentado, las dos figuras se representan agarrándose las manos en frente del templo de Hécate, anunciando su matrimonio. La escasa atención que se le presta a este momento concreto en el material mitográfico ovidiano hace de esta imagen una excepción que, si bien sigue fielmente el poema latino, no tiene paralelos en las representaciones que de él se desprenden. Más allá de las guías que pueda ofrecer el texto, es oportuno volver a recordar la importante tradición figurativa que tienen en Padua el *Roman de Troie*. En las iluminaciones de estos manuscritos se recoge con frecuencia los episodios relacionados con Jasón y Meda y el matrimonio entre ambos es curiosamente uno de ellos. Resulta tentador relacionar la miniatura del *Roman de Troie* de San Petersburgo[547] (lám. 182), iluminado en Padua (L'Engle, 2014) con la iluminación de la marciana.

En cuanto al manuscrito BML 36.8, éste tiene un importante componente decorativo y parte de su programa iconográfico está construido sobre la base de los comentarios y mecanismos figurativos que permiten la amplificación del mensaje. Sin embargo, tiene dos iluminaciones que denotan la influencia de modelos figurativos clásicos: la miniatura de Hércules y la de Perseo y Medusa. Hércules (f. 107r; lám. 69) aparece caracterizado no sólo con su clava sino con la característica piel de león, ausente en los dos manuscritos anteriores, y la cabeza de Medusa (f. 54r; lám. 65) no es el demonio por el que se transmuta en la Edad Media y que sí aparecía en el BMV LZ449 (f. 41r; lám. 91).

En otro orden de cosas, hay una cuestión que une a los tres manuscritos con temática mitológica más allá de modelos formales concretos que consideramos pertinente comentar: la síntesis del lenguaje y el valor de inmediatez que caracteriza a sus figuras. En los tres casos tenemos figuras en acción o "imágenes agentes" que no se sitúan simplemente en la esfera de la representación visual, sino en una concepción narrativa y gestual (Antoine, 1988, pp. 573-575) para proporcionar una primera y más inmediata interpretación al amparo del recuerdo. El dramatismo de algunas escenas en el BMV LZ449 y el SLUB 144, que también estaba presente en el manuscrito de Gotha del *Ovidius moralizatus* (láms. 133-135) o en las *Tragedias* de Séneca, acentúa esta función.

USC

[546] Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04, f. 40v.
[547] Sankt-Peterburg. Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka, Fr. F.V.XIV.3, f. 8r.

Dejando ya de lado las miniaturas con temática mitológica, el caso de las iluminaciones con la imagen del autor en las *Metamorfosis* resulta paradigmático. Existe un enorme número de manuscritos en el *Trecento* relacionados con la universidad que presentan estas figuras académicas sin necesariamente ser una personificación de la autoría en las que se observa una estandarización morfológica. Los historiadores del arte reconocían en este repertorio de modelos formales la necesidad de sistematizar procedimientos y un modo de estructurar la página a partir de letras capitales e iniciales figuradas[548]. La ingente cantidad de ejemplares exigidos por las instituciones académicas pudo haber contribuido a que la imagen del autor se articulase con figuras de la sociedad urbana extendidas en otros manuscritos con temática distinta, pero todos ellos relacionados con el panorama universitario.

Estas figuras estandarizadas que acompañan a textos tan dispares como las *Metamorfosis*, los *Decretales* o la *Divina comedia* ofrecen un punto de comparación especialmente cercano con los cancioneros que contenían las vidas de los trovadores[549] y que circularon a finales del *Duecento* en el área del Véneto (Del Monaco, 2018, p. 123). Las letras capitales de estos ejemplares suelen presentar una imagen emblemática mediante el retrato tipológico del autor con gestos de comunicación oral o miradas que parece dirigir al propio texto como por ejemplo la imagen de la figura del trovador Marcabrú[550] (lám. 176), que gesticula de frente y gira la cabeza en dirección a la escritura (Kendrick, 1999, p. 196).

Precisamente, la dirección de la mirada hacia el texto se repite en la imagen del autor del manuscrito BMC SXXV6 (f. 2r; lám. 7). En este caso la figura se dispone de manera frontal con el libro abierto entre sus manos, pero, al mismo tiempo, gira la cabeza y los ojos para mirar a su poema escrito, como si la propia figura nos lo leyera, interpretara o explicara[551]. Esta concomitancia tan específica con las representaciones de los trovadores que contienen los cancioneros y que circulaban en el norte creemos que podrían asimismo ratificar la identificación propuesta en el anterior apartado para esta imagen del autor, no como un maestro, sino como un auténtico poeta[552].

Este manuscrito BMC SXXV6 tiene como peculiaridad ofrecer en las restantes letras capitales figuras académicas[553], del mismo modo que el ONB 127. Los otros manuscritos de las *Metamorfosis* con la imagen del autor no prestan atención al variado repertorio facial en sus catorce capitales. La elección de iluminar las letras con figuras o con decoración no debió ser por tanto casual. Estas representaciones que también aparecen en textos jurídicos, de autores latinos (láms. 169-171) o, incluso, de literatura coetánea como la *Divina comedia* (láms. 163,

[548] Sobre estas cuestiones ver apartado "maneras de iluminar las *Metamorfosis*".

[549] Establecer el germen de estas figuras tan extendidas que sirvieron asimismo para articular la imagen del autor en el *Trecento* es una tarea complicada. Las propuestas planteadas han sido diferentes y por ejemplo Gianluca Del Monaco (2018) señala también en variaos ocasiones a las bandas ornamentales con bustos de algunas arquitecturas coetáneas. Hay que recordar además que en la primera década del siglo se registra en el entorno de los humanistas una circulación de antigüedades como monedas de las que da cuenta el veronés Giovanni Mansionario (ca. 1250-1337) en su conocida *Historia imperialis* (Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig I VII 259).

[550] Vaticano. Biblioteca Aposotolica Vaticana, Vat. lat. 5232, f. 27r.

[551] Esta relación de la imagen del autor en estas *Metamorfosis* con las figuras de los cancioneros es sugerente. El manuscrito fue iluminado por el miniaturista boloñés Stefano degli Azzi, pero cabría recordar que perteneció a Giovanni di Marco, médico del señor de Cesena que había tanto estudiado como enseñado en Padua. Para Flores d'Arcais (2012, p. 138) es posible que este códice hubiese sido adquirido en esta ciudad, en donde parece que Giovanni di Marco consiguió otros ejemplares. Además, Stefano degli Azzi tiene al menos un período de trabajo documentado en Padua. Sobre esta cuestión ver "miniaturistas", páginas 97 y 98.

[552] Sobre esta propuesta ver página 111.

[553] Estas representaciones no eran exclusivas de las *Metamorfosis* y Toniolo (2010, p. 28) da noticia de un manuscrito con textos de Valerio Máximo y Varrón (Rovigo. Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, Silvestriano 214) muy similar al BMC XXV6 e iluminado también por Stefano degli Azzi en las letras capitales con personajes entre los que se pueden identificar, según la autora, maestros en acto de señalar el texto.

167), reafirman ese empleo de la figura que habíamos comentado anteriormente[554] como instrumento de la vida social y potencial medio de comunicación en un panorama urbano en el que, además, se insertaba la obra poética (Lummus, 2000, p. 1).

Los gestos de estas figuras académicas o urbanas que pueblan las letras capitales e iniciales de las glosas en los manuscritos de carácter universitario han sido ya apuntados en numerosas ocasiones como una característica particular. Entender estos gestos como una acción de señalar es lo lógico, y en algunas ocasiones en los manuscritos BMC SXXV6 y ONB 127 parecen de hecho estar señalando a la escritura, pero en la Edad Media resulta difícil establecer una frontera clara entre los diferentes movimientos que se representan (Barasch, 1999, p. 27).

En los dos manuscritos de las *Metamorfosis* se advierten una cierta variedad gestual que hay que tener presente para el análisis, especialmente en lo que respecta a las manos porque, como afirma Barasch (1999, p. 24), en la Edad Media el miembro que representaba visualmente el acto de hablar era principalmente la mano.

En el manuscrito BMC SXXV6 solo dos figuras (ff. 50v, 143v; láms. 12, 21) señalan claramente con el dedo índice y el resto sencillamente levantan ligeramente el brazo con la mano estirada, pero este gesto puede hacer alusión o estar en relación con los movimientos que identifica Barasch[555] en las pinturas de Giotto y que califica como "mano elocuente" o "mano que advierte". En el caso del ONB 127 también tenemos figuras que señalan con el dedo índice (ff. 41v, 187v; láms. 108, 119), y la habitual representación con los brazos abiertos y, sobre todo, el gesto de oratoria de la figura del libro 11 (f. 133v; lám. 115) al mantener desplegados el índice y el pulgar y flexionados los otros dedos, o el movimiento con la mano abierta y alzada de la figura del libro 6 (f. 66v; lám. 110) como si quisiese plasmar la interrupción de un discurso, inventan también a pensar en figuras parlantes. Esto no debería resultar extraño porque los movimientos que indicaban el habla en estos siglos jugaban en las composiciones visuales (Barasch, 1999, p. 26; Sánchez Ameijeiras, 2014, pp. 177-181) un papel determinante.

Por tanto, los gestos que presentan las figuras se podrían comprender quizás no sólo como un acción de señalar al texto sino como una actitud de comunicación oral y dialogante que insiste en las referencias al aspecto elocutivo de la imagen, y todo ello desarrollado en el interior de una letra no por casualidad. La audiencia y los miniaturistas debieron ser conscientes del juego ilusorio que suponía iluminar una inicial, que es la representación gráfica del sonido, con una figura parlante para posibilitar hacer visible lo invisible: las figuras funcionan como una preciosa metáfora visual al ponerle rostro a una letra. Además, la pertinencia de estas representaciones para los manuscritos universitarios de manera general, y para los manuscritos de las *Metamorfosis* en particular, resulta evidente. Quien contemplase estas figuras posiblemente se vería reflejado y transformado en una de las voces poéticas por medio de la función concursiva de la imagen.

Hasta aquí las expresión formal de la imagen del autor y las figuras académicas. Ahora, para el modo de iluminar el pasaje de la Creación en el poema también debieron funcionar modelos formales consolidados. Los dos manuscritos BLO CL7 (f. 1r; lám. 85) y BUB 2350 (f.1r; lám. 5) que hemos definido como "el Ovidio teológico"[556] partían de las imágenes de la Resurrección de Cristo, una iconografía de sólida tradición en las artes figurativas con características precisas: Cristo sosteniendo el estandarte y saliendo de la tumba con los soldados debajo. Este esquema compositivo que sigue en especial el manuscrito BLO CL7 lo encontramos en numerosas representaciones durante el *Trecento*, como por ejemplo en el

[554] Sobre esta cuestión ver "imágenes para los clásicos: manuscritos iluminados en el *Trecento*".
[555] Estos gestos y su análisis aparecen desarrollados en un capítulo de su libro: Barach, 1999, pp. 24-47. Los dos manuscritos y sus figuras parlantes serán objeto de análisis más detenido en un futuro.
[556] Sobre esta propuesta ver página 160.

Díptico de la Madona dell'Umiltà del Maestro del Polittico di Torre Palme (lám. 199) custodiado en la Pinacoteca da Revana[557] o en la parte superior del Políptico de Simone de Croceffisi (lám. 197) conservado en la Pinacoteca de Bolonia[558]. También hemos mencionado la miniatura del Misal para el Papa Urbano V (lám. 200) iluminado por Niccolò di Giacomo en 1370[559]. Sin embargo, en la figura de Cristo de la miniatura del BLO CL7 se observa un detalle que, en un principio, puede pasar desapercibido: Cristo aparece casi como si estuviera flotando, con una indumentaria ondulante que sugiere movimiento. Este modo de representar su figura no es una excepción. La tipología concreta de "Cristo flotando sobre la tumba" se encuentra de manera habitual a partir del *Trecento* y será recurrente a partir de entonces para las imágenes de la Resurrección. Cassee, Berserik y Hoyle (1984) prestan atención a estas imágenes, y en un examen sobre la pintura mural y la miniatura argumentan que la tipología tiene un primer desarrollo en las letras capitales a finales del *Duecento* que continua durante el *Trecento*[560] para trasladase, en este período, a la pintura.

Por su parte, la representación de Cristo resucitado, de frente y con las llagas, y que aparece en la tabla de la historia de la Pasión del díptico del Maestro di San Nicolò degli Albari[561] (lám. 198), es similar a la figura del BUB 2350. Se hace necesario recordar, no obstante, que tanto Padua como Bolonia, posibles áreas de producción de los manuscritos, tenían prominentes conventos mendicantes para los que también trabajan los artistas y miniaturistas que a su vez se ocupaban de la producción secular.

La relación con los modelos formales en el BUB 2278 (f. 1r; lám. 1) es, en cambio, de distinta procedencia. En un intento por diferenciar esta imagen de las dos anteriores y relacionarla con el desarrollo de la astrología en la universidad habíamos denominado al ejemplar como "Ovidio científico"[562], y los autores habían identificado su temática como "la Creación de los astros" al representar el cosmos geocéntrico compuesto por siete esferas móviles en las que orbitaban la luna el sol y restantes planetas rodeados por una última inmóvil, donde alumbran las estrellas fijas.

El *De sphaera mundi* de Sacrobosco debió contribuir a la aparición de diagramas[563] cosmográficos con características parecidas en diferentes textos manuscritos a principios de siglo, como por ejemplo el del códice del *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengau conservado en la Biblioteca Británica[564] e iluminado en Francia, ocupando toda la página y rodeado de los ángeles, o el diagrama en la obra *Image du monde* del poeta Gossuin de Metz[565], iluminada entre 1320-1325 por el *Maître de Fauvel*, en el que se representa a Cristo en majestad sentado sobre la esfera.

Pero fue en el norte de Italia durante el *Trecento* donde los principios generales de la teoría cosmológica alcanzaron una forma pictórica, con un foco de enorme importancia en Padua (Mariani Canova, 2011). Hemos apuntado cómo en la capilla Scrovegni ya se mostraba un interés por los cuerpos celestes que se materializa más tarde en el ciclo de pinturas astrológicas de la bóveda del Palacio della Ragione. Otra pintura astrológica que aún se conserva es la Creación del mundo (lám. 180) que pintó Giusto dei Menabuoi en 1370 en el Baptisterio

[557] Pinacoteca Comunale di Ravenna, n. inv. QA0071.
[558] Pinacoteca Nazionale di Bolonga, n. inv. 254.
[559] Avignon. Bibliothèque municipale, 0136, f. 157v. Sobre esta relación ver "Oxford. Bodleian Library, Canon. Class. Lat. 7 (BLO CL7)", página 83.
[560] Modena. Biblioteca Estese, Ms. 17, f. 92r; Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana, Cod. 41, f. 167v.
[561] Pinacoteca Nazionale di Bolonga, n. inv. 250.
[562] Sobre esta propuesta ver página 160.
[563] La representación gráfica en forma de diagramas cosmográficos circulares son una versión elaborada de los diagramas macrobianos de las zonas de la tierra. Sobre estos diagramas y su tradición: Eastwood y Gasshoff, 2004.
[564] London. British Library, Royal 19 C I.
[565] Paris. Bibliothèque nationale de France, fr, 574, f. 136v.

paduano con la Tierra en el centro, descrita de forma realista con sus tierras y mares, y rodeada por los planetas y las estrellas fijas (Mariani Canova, 2011, p. 121) representadas por los signos del zodíaco.

Es muy posible que todas estas imágenes que circulaban en Padua como capital de la pintura astrológica hubiesen servido como punto de partida para articular la imagen del BUB 2278 y sentar las bases para comprender al poeta desde una lectura científica que llega a los primeros incunables (Díez Platas, 2015). Este entusiasmo por la astrología incluso se extiende a la iluminación otros autores latinos como Séneca con un manuscrito miniado a finales del *Trecento* en la ciudad paduana por el Maestro de la Novella con Juno señalando a las estrellas[566] (lám. 1r).

Finalmente, para el modo de iluminar con temática amorosa que conocemos fundamentalmente gracias al SLUB 105 es difícil encontrar paralelos formales concretos porque se trata de figuras sencillas sin ánimo de construir una escena y caracterizadas únicamente con instrumentos o animales. Eso sí, las distintas metáforas visuales que hemos identificado en el apartado anterior[567] formaban parte del lenguaje que ya se había codificado para las imágenes de temática amorosa y que comenzaron a poblar las estructuras figurativas de objetos suntuarios cuando el recitado y memorización de versos profanos se convirtió en práctica habitual entre la alta nobleza (Sánchez Ameijeiras, 2014, p. 34). Es posible por tanto que las metáforas visuales identificadas en el manuscrito SLUB 105, y seguramente en el BNE 13406, tuviesen en las valvas de espejos o arquetas de marfil referencias o modelos formales de los que partir (láms. 201, 202), tanto de las manufacturas de talleres parisinos como de los talleres venecianos de los Embriachi en Venecia.

[566] London. Bodleian Library MS. Canon. Class. Lat. 90, f. 1r.
[567] Sobre estas metáforas visuales para las imágenes de temática amorosa ver páginas 155-157.

CONCLUSIONS

The fifteen illuminated *Metamorphoses* manuscripts of *Trecento* period and its adjustment to a cultured audience have been first-ever compiled and analysed here on the grounds of their topic selection, visual content organization as well as their formal register. By fitting together the pieces of this complex jigsaw, it can be inferred that those images attached to the Latin text arise in a specific historic and geographical background, with the peculiar social fabric of the communes and urban courts of the patricians in Northern Italy, and, above all, closely related with the academic atmosphere prevailing in the university cities of Bologna and Padua at that time.

For this reason, it stands as a sound decision to delve into the literate environment and framework of those secular societies where visual discourses used to flourish. Thus, combining the image exploration with the complex reality of *Trecento*, we had no other choice but date back to mid-*Duecento* period in the aim of tracking the origin of the significant changes which repeatedly occurred at the beginning of the century, especially in Bologna and Padua. In the late Middle Age, both cities became the core of advanced studies which attracted and trained important literary figures from beyond the Alps, who –understandably and predictably– would later implement and promote far-reaching transformations. Now, the different traditions on which they were based have come to a halt. With the expansion of the treatises on rhetoric into different branches during the mid-*Duecento*, the arts of dictation may have found greater permeability in legal Bologna, while the arts of poetry must have settled in Padua on the embers of the troubadours.

In addition, this tracking reveals a fully urban society in all its aspects. We have noted that the rapid professionalization of the commune administration in northern Italy could have been a contributor to the promotion of Latin literacy among part of the population and to the shaping of a solid Latin tradition that recognised Latin or modern authors as a basis for moral and political education. In this way, we have been able to identify another new category of Latin readers which ranges from teachers or pupils to judges, notaries, diplomats and even courtiers who, in fact, must have been the first social group to have had an access to education.

On another note, before drawing specific conclusions about our corpus of study, it should be born in mind that the transmission of Ovid's mythological poem in the Middle Ages seems paradoxically to be governed by constant change. This transformation process is, above all, embodied in the production of commentaries, which implies that the audience would encounter the Latin text in a fragmentary way, namely in manuals, anthologies, varied adaptations as well as in many works of vernacular literature inspired by the poet. Moreover, schoolchildren studied the Latin text through exegesis, which should be subject to scholarly discussion and research, an issue that we believe is reflected in much of the imagery in our corpus.

The main purpose of this analysis has been the search and location of illuminated manuscripts of the Latin text in the *Trecento*. This objective has resulted in the recuperation of up to seven illuminated manuscripts and their insertion in the tradition of the illustrated

USC UNIVERSIDADE

Metamorphoses: three copies being hosted in the University Library of Dresden (SLUB 144, SLUB 145, SLUB 105), two in the Royal Library of the Escorial Monastery (RBME gIII7 and RBM TII7) and other two in the National Library of Spain (BNE 10058 and BNE 13406). This makes a total of fifteen illuminated manuscripts for this period of study, in which one exception, one exceptional case and two problems of a different order are noted.

The exception to the rule is the manuscript preserved in the Bodmer Foundation (FMB 125). In fact, in the early years of this research work it was regarded as the first copy of the *Trecento Metamorphoses* accompanied by figuration and illuminated in Bologna, but recent studies have confirmed its Neapolitan provenance, close to Cristoforo d'Orimina´s workshops. We do have an exception, but with nuances, because relations with the south of the peninsula were fluid and the important law school in Naples was strongly linked to Bologna.

One of the two manuscripts preserved in the National Library of Spain (BNE 10058) is the exceptional case in this corpus. It is on paper and has a colophon with the name of the copyist and the exact date, 1393. The watermarks point to Genoa, and its copyist might come from the Marches, but nothing is known about the production place of the copy. The fact that it was made on paper –which is cheaper than parchment– could indicate a bourgeois audience rather than a courtly one.

The first problem is posed by the other manuscript preserved in the National Library of Spain (BNE 13406). The mutilation of twelve of its capital letters only allows us to make suggestions and hypotheses and perhaps for this reason it has gone unnoticed by researchers and does not appear in any study of the Ovidian miniature, although it seems to have been a sumptuous codex. This could perhaps be corroborated by its remarkable size, but above all by the delicate filigree lettering on the first folios and the subtlety of its three illuminations, especially the figurative one.

The second problem is to be found in one of the two manuscripts in the Royal Library of the Escorial Monastery (RBME gIII7), which has not raised the interest of scholars either. Its stylistic analysis remains to be done and the image accompanying it poses certain identification difficulties: it lacks some essential attributes such as the presence of the book to be able to be regarded as a safe proposal. Also, we cannot draw any parallels for the only figure depicted in the first capital letter. On the other hand, this factitious manuscript is by far the smallest in the corpus and such reduced measurements resemble the humanistic manuscripts of the end of the century, whose distinguishing characteristics were the reduction of the decorative apparatus, the presence of marginal glosses and the small size.

Compared to other less studied manuscripts such as the one hosted by the Royal Library of the Escorial Monastery, which is more modest in appearance and possibly humanistic, the codex in the Marciana Library (BMV LZ449) is undoubtedly the best known of the corpus by art historians. In fact, in addition to the exceptional nature of the copy in the National Library of Spain, this one could be added for several reasons. Regarded as one of the few examples of the Latin illuminated poem whose interest lies mainly in its rarity and originality, it shows three different types of illuminations, fifteen historiated capital letters, two images in the margin of two of the capital letters, and a smaller historiated letter. The important assimilation to the mythological narrative of its illuminations with a special focus on details has also been noted, as well as its ability to summarise the central theme in order to recall the main story, in close relation to the capital letters. On the other hand, this manuscript contains major Ovidian themes that have been identified at different times by scholars, but in certain cases, for themes or figures that are not so obvious, we have proposed alternative identifications. Finally, it is worth

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

highlighting its large format, undoubtedly much larger than the rest of the manuscripts in this corpus, and which might denote a deluxe edition of the *Metamorphoses*.

The creation of our corpus and the tracking of illuminated manuscripts of the *Metamorphoses* has fixed our scheme of work for the last chapter because the images accompanying the poem show a concrete way of illuminating through the capital letters, five thematic groups or modes, and different forms of expression.

The role of the capital letters in the presentation of the poem's images is undoubtedly a key point that proves a connection with its production framework and audience. It also considered a distinctive feature of the *Trecento Metamorphoses* that homogenises and differentiates the group, because, in both the earlier and later manuscripts, the subject matter organization is much more disparate, especially from the following century onwards. This already indicates a pattern for regulating a particular discourse which has not yet been studied in depth, but which seems to allude to both their ability to organise and to condense information.

But it is the type of literary text in which they are imbricated that provides interest to these two functions. On the one hand, the visual elements give a hierarchical structure to the content and mark the assemblage of the poem in fifteen books and also delimit the poem, or rather its images, in an ocular cadence and a rhythm. On the other hand, its small interior space for illumination condenses and confines the visual content within precise limits. This is metric and it is rhyme, and therefore the use of the image in capital letters may have been an appropriate form to accompany a verse composition.

But the capitals also acquire an iconographic dimension in the manuscripts of the poem by becoming architectures, a face, or by being associated with the first spelling of the name of the figure they contain. As if they were somehow playing with the reader, the letter is transformed into a speaking figure and the figure into a silent letter.

The dual function of the capital letters and their iconographic dimension must have contributed to the recall of the poem substantial content as well as to the memory stimulation through the evocation of human figures. It is for all these reasons that the manner of illuminating the *Metamorphoses* seems particularly suitable for literate settings and for a cultured audience connected with the university scene.

In relation to the way of illuminating the *Metamorphoses*, this doctoral dissertation has incorporated a fifth thematic block with images of amorous subject matter (SLUB 105, BNE 13406 and BNE 10058). Concerned with the translation of the text into images, the studies of Ovidian miniatures focus mainly on manuscripts with mythological themes, while only in certain specific cases do they deal with those containing the figure of the author, and none of them presents a detailed analysis of the thematic block related to the images of the Creation proposed here, despite the fact that they are well-known manuscripts. That is to say, until now the non-mythological images were believed to be unimportant, because they simply did not have much connection with the Latin text.

Quite the opposite is true. The malleability acquired by the mythological poem in its journey through the Middle Ages leads –in the *Trecento*– to a series of transformations that also include the succession of meanings of the images, giving access to a literal or paratextual meaning.

The approach to the chronological and geographical framework together with the analysis of the textual transmission of the poem shows that the five categories of illuminations pose a dialogue with it, either from an internal position that concerns the textual content or from an external position that raises problems of appropriation and reception.

USC DE COMPOSTELA

In any case, this research work has made it possible to define, classify and organise the fifteen manuscripts located according to their subject matter. It should be noted, however, that

this is not a watertight catalogue, and it can be observed that on occasions the image of the author or academic figures appear in manuscripts with mythological themes. Furthermore, as previously mentioned, there is an absence of an iconographic pattern in the five groups, which can be partly explained by their forms of expression.

The presence of the author image stands out as the main way of illuminating the poem in this period, a consolidated tradition with the aim of fixing the text and accrediting the meanings established by the author himself. The imbrication of his image in the lyrics had early precedents. In northern Italy this manner and mode had already been combined in the *Duecento*, and the system had been worked out earlier through the representation of the troubadours in their songbooks.

Although the *Trecento* authors made use of this whole tradition, the figures of "doctor" and "master" were the most commonly depicted in order to express authorship, possibly for a double reason. Having explained the social changes undergone in this period, the first reason is obvious because doctors and masters, many of them also notaries, became one of the social groups with the greatest intellectual weight, belonging to the sphere of knowledge, and having influence on the commune. As for the second reason for associating the teacher with authorship, and especially with Latin authors, we could mention the lay status of the teachers.

On the other hand, the problem that arises with this thematic category has to do with the terminological question. In the first half of the *Trecento*, the individualised portrait was developed by Simone Martini and Giotto, and this capacity for personal characterisation even affects some portraits of contemporary figures in capital letters, as we have seen.

However, it was a complex task for Latin authors to represent their expression by means of a figure or create a standardised form. They might have been familiar with ancient visual models through the coins they collected, but even so, they had no exemplary image to base on and which could be understood. Therefore, in this period, the depiction of Latin authors in their manuscripts would be easily interchangeable without detriment to their correct reading as a mark of authorship. The term "images" rather than "portraits" would perhaps be more appropriate, although when it comes to representing the figure of the Latin author –occasionally– we can recognise the intensity of a portraiture or the transposition of a contemporary figure.

In the *Metamorphoses* manuscripts, these images are usually described as masters, following the trend for this typology in the *Trecento*, but we consider that this condition, sometimes understood as a catch-all, may have nuances or at least require revision. In terms of illuminations, three different groups can be considered: the author writing on his chair, the author as teacher and the author as poet. We have limited the figure of the author as teacher to the most secure representations in which he appears surrounded by other secondary figures, with a book, a bonnet and a gesture of speech.

Finally, this pre-eminent mode of illuminating the *Metamorphoses* might, at first, draw attention to the fact that it is an absolute source of mythological image-making. But it should not be surprising because Ovid is truly a personalistic poet who begins and ends his text in the first person, just as troubadours would do. For that reason, the fact that his authorship is alluded to in the incipit of his central work really makes sense.

One final aspect connected specifically with two of the manuscripts included in this category should be born in mind. The specimens held in the Malatesta Library in Cesena (BMC SXXV6) and the Austrian National Library (ONB 127) offer academic-looking figures in the capital letters, which invites us to consider whether they function simply as a visual attraction in order to highlight the important and necessary parts that organise the information, or whether they also provide some kind of iconographic possibilities. The tendency to illuminate many

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

other manuscripts of different subject matter in the *Studium* panorama with this type of figure should not be overlooked, and perhaps it was in fact the very systematisation of the procedures that may have allowed this specific repertoire to be selected for its ability to convey a discourse related to orality and teaching. Two points should be noted in this regard. First, they are sometimes represented with books, which not only refers to the academic scene in a concrete way but also to a relationship with reading. Second, their postures and gestures manifest a clear eloquent and performative dimension.

The other mode of illumination of the *Metamorphoses* that has aroused most interest is the one containing mythological images. To date, five identification proposals have been put forward for the selected episodes in the manuscript of the Marciana Library and four for the manuscript of the Laurentian Library. This doctoral dissertation has enabled the identification of some episodes of the manuscript hosted in the Dresden University Library and has also proposed alternative identifications for the other manuscripts in specific miniatures, as well as some suggestions that will need further revision in the future.

We have drawn several general conclusions for the three manuscripts. First, the miniaturists and commissioners were familiar with the figurative repertoire, but it can be noted –in some cases– that the iconography is not often practised: there are some omissions and distance from the original text that sometimes makes it difficult to identify specific characters. Actually, the familiarity with the poem, and above all, the sound knowledge of the circulating commentaries is undeniable, to the detriment, consciously or unconsciously, of the Ovidian image itself. Thus, we can observe representations with original additions, as it happens in the Dresden manuscript (SLUB 144) with the miniatures of Minos and Scylla, or Ulysses and Circe, or in the first capital letter of the manuscript in the Laurentian Library (BML 36.8).

On the other hand, it is surprising the near absence of distinctive features which had been depicted regularly in some figures, almost from the poem release in the ancient period, and that are to appear in the illustrated editions. Thus, the typical image of Thisbe throwing herself on the sword, depicted the Pompeian paintings and shown in the manuscripts of the *Ovide moralisé*, is not to be found in the manuscript of the Marciana Library (BMV LZ449). Nor is Ajax throwing himself on his sword. Scylla's transformation is not Ovidian at all, and the characteristic horns that identify Cippus do not have a presence here. Similarly, the loom of Pallas is curiously omitted from the manuscript preserved in the Dresden Library (SLUB 144) or the Laurentian Library (BML 36.8). Once again, this absence may be paradoxically motivated by the literate settings and the internal coherence of the image itself. The synthesis produced inside the capital letter, almost reducing the image to a gesture, does not really allow the identification of a representation with codes and indicators established in the past, nor does it seem that they were manuscripts to be contemplated with patience and enjoyment. Unlike the *Ovidius moralizatus* images, with illuminations developed in frames, the capitular images in the *Metamorphoses* must have had the function of recognising a passage diligently and, in order to do that, it is necessary to have precise references to base on. On occasion, it would be easier to start from models which were already fixed in the memory and worked by association rather than in their classical form.

The second conclusion to be drawn from these three manuscripts is, as mentioned above, the lack of a clear pattern: the three manuscripts often offer dissimilar episodes and figures, disparate positions as well as specific expression forms.

The first, fourth, fifth, penultimate and final books contain the non-coincident episodes in the capital letters. Besides there is great diversity in the choice of the moment and characters for each fable represented. As mentioned earlier, such dissimilarity partly accounts for their

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

forms of expression: the choice of one formal model or another might be related precisely to a personal reading practice in which individual recollection may have played its role.

A third conclusion that also deserves to be emphasised is connected with the production landscape, because a careful analysis of the images can help to place the manuscripts in a chronological and geographical framework. In this sense, it should be no coincidence that the fourth and fifth books of the Dresden University Library manuscript (SLUB 144) do not have a mythological image but two generic scholarly figures. Let us consider for a moment that the fourth book opens with the story of the Mynieides and that one of the most notorious fables in this book is the Pyramus and Thisbe, which however, had much stronger tradition in France than it did in Italy. For the fifth book, a similar question arises: despite the leading role played by Perseus and Andromeda, their story is already told at the end of the fourth book while the initial fable of the fifth book deals with the struggle between Phineus and Perseus, which lacks strong iconographic tradition and does not appear in any of the three manuscripts. Finally, one more example which might shed light on the design of Ovidian images is the sixth book with the fable of Arachne: Stefano degli Azzi, or the commissioner, might have chosen to depict the very moment of the weaver's metamorphosis, omitting the loom which became a fundamental tool in illustrations from the end of the *Trecento* onwards, but absent in many of the representations as in illuminations of the *Divine Comedy* from the middle of the century. Nor should we forget that this manuscript presented some episodes such as the sacrifice of Iphigenia in a clearly religious language. Therefore, the iconographic programme of this manuscript is mostly made up of images that circulate and function, independently of their original source, and could evidence the first attempts to assign themes and articulate forms of expression to the most important episodes of each book.

As for the manuscript hosted in the Marciana Library (BMV LZ449), it was possibly illuminated in second place; and, as mentioned earlier, because of its proximity to some images in Padua and due to the presence of its miniaturist in this city, it stands as a sound theory to locate its production in this area during the first decades of the mid-century. It should be noted, however, that the images selected are often unusual in Italian manuscripts in the Ovidian mythographic tradition, as it happens in the *Metamorphoses* and in the Gotha or Bergamo manuscripts of the *Ovidius moralizatus*. For example, Deucalion and Pyrrha saved from the Flood, Cippus, or the illuminations related to the *Roman de Troie* tradition, as well as the representation of the two goddesses Themis and Hecate, and the statue of Athena, which seem to bear a similarity to the tradition of the idols documented in some manuscripts of the *Ovide moralisé* or the *Roman de Troie*. So, at this stage, we cannot venture to set a specific period for its production or whether the person in charge of its iconographic programme drew from any of these sources, although it has a good chance of having been influenced by the illuminated manuscripts of the *Roman de Troie*, with an important Paduan tradition: the scenes of Jason and Medea and the scenes referring to the Trojan story have important similarities, even the goddesses and the statue might have had some impact here as well.

There is another surprising detail to be mentioned here. Despite the fact that its images do not show features that could be described as "Ovidian", its miniatures reveal a profound knowledge of the poem with an accurate translation into images reproducing even the smallest details in the most original manner: Pyrrha is characterised by a rosary not by chance but because the poet describes her as pious, the figure of the Earth appears scorched, Thisbe's tears are blood tears, Minos appears horrified in front of Scylla who hands him his father's lock of hair while Cippus escapes from the crown. Perhaps they could be described as some kind of “philological miniatures”.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Apart from that, the manuscript of the Laurentian Library (BML 36.8) offers illuminations which stand out for their decorative character and their apparent simplicity. It is for this reason that its dating has posed many problems, with some scholars dating it back to the *Duecento*. This period is not usually subject of study presently because a recent study of some palimpsest folios revealing some dates from the *Trecento* and the association of some of the figures in its capital letters to Giovanni del Virgilio's *Allegoriae*, completely discard such option and set the manuscript at least in the second half of the century, possibly in Arezzo. One might think that the image selection is simple, but it actually conceals an important dichotomy: it depicts figures that could be classified as profoundly classical and others that depart completely from the poem and the ancient world. The figure of Perseus holds, or rather shows, Medusa´s head, with her serpent hair and not as a demon while Hercules is depicted with the mace and the lion's fur. Conversely, the first miniatures initiating books seventh and tenth cast some doubts on their identification as they do not correspond to the fable in an obvious way: the figure of the first capital letter, a giant turned monkey, seems to follow Giovanni del Virgilio's *Allegoriae*; and for the figure of Jason turned friar, we suggest a possible game of words as a figurative mechanism with a view to representing the *pietas in parentem* alluded to in the Ovidian text in relation to the *Franciscan pietas*. Besides, the selection of Phaethon`s figure for the second book is also striking, not only because the other two manuscripts chose to represent the Sun, but also because the precise moment when his father the Sun radiates him is depicted, something uncommon in the illuminations with an Ovidian mythographic tradition, whereas it is typical in the illustrated editions of the following centuries.

Finally, there is a detail which is worth mentioning about this codex in comparison with the two former ones, because it could contribute to a better understanding of potential readers: the copy presents abundant glosses in its margins, some fragments of the Giovanni del Virgilio's *Allegoriae* and rubrics which divide the text into fables, some taken from *the tituli* of Lactantius or the *mutationes* of Arnulf of Orléans. The possibility that this codex was produced by or for a literate person, versed in the various commentaries on the text, could perhaps account for this optical dichotomy in which one can distinguish sometimes a figure of classical features and in other cases visual commentaries or, simply, intricate wordplay and varied interpretations of the mythological illumination which escape our understanding.

The group of manuscripts about the Creation theme sets a completely different relationship with the original poem. The three copies that make up this group have only the first initial figurated and, as formerly explained, their image is related to the initial verses of the first book, which refer to the World´s origin.

This is particularly evident in one of the manuscripts in the University Library of Bologna (BUB 2278): the figure with its head over the Earth appears pointing at the spheres, in which the Moon and the Sun and the other planets orbit, surrounded by a final immobile one, where the fixed stars or firmament shine. This cosmic interpretation seems to be transferred to the image by suggesting movement through the radial separation of the spheres, also placing the planets in different positions and in contrast to the firmament, which is located in a wider space.

Therefore, they have a scientific character, which alludes to the Ovidian cosmogony narrated in the first part of the poem and which connects with the astronomical interests in the *Studia generalia* of Bologna and Padua. Moreover, we must bear in mind that, in the late *Trecento*, after regaining the power of the seigniory, Francesco Novello da Carrara promoted above all scientific disciplines with examples such as the *Herbario carrese*. In this sense, the manuscript miniature could certainly be interpreted through this academic framework. In addition, in this representation of the Creation, the miniaturist might have considered necessary to use inscriptions to "read" the planet arrangement in the cosmos: a superficial glance at the

USC DE COMPOSTELA

visual data perhaps would not have provided enough elements for understanding so the help of words was required to recall the precise order. The first printed editions of the *Metamorphoses* illustrated with the cosmographic diagram on their frontispiece have a precedent in this approach of the Ovidian subject matter which stems from Padua or Bologna, imbricated in higher education with the supremacy of scientific disciplines, especially astronomy.

In contrast to this planetary illumination, the other two manuscripts, and especially the manuscript preserved in the Bodleian Library in Oxford (BLO CL7), make a clear transposition of religious contents about the Creation and particularly the Resurrection.

The manuscript hosted in the University Library of Bologna (BUB 2350) reflects the different stages in the creation of Cosmos, with the separation of the elements whereas the codex in the Bodleian Library (BLO CL7) is not inspired in the original poem, making it difficult to associate the image with the text, despite the fact that the common thread in the verses is the Creation.

Furthermore, we cannot ignore two relevant details: firstly, the society of the Middle Ages used to perceive the World and the Universe from a different approach, situating the divinity in the physical sky. Thus, although the scene of the Resurrection transfers us to specific visual codes, there is every likelihood that whoever was looking at the miniature was also contemplating that medieval sky. Secondly, the *Metamorphoses* –in the light of their coexistence with Christianity– have undergone thematic transformations in the moralised versions, and the fact that they begin with the origin of the cosmos gives them a theological character which enables them to be understood from a Christian perspective.

The last categorical corresponds to an original way of illuminating the *Metamorphoses*, which unfortunately is crippled by the mutilation of most of the capital letters in one of the manuscripts preserved in the National Library of Spain (BNE 13406). The manuscript of Dresden University Library (SLUB 105), being a complete copy that allows us to draw conclusions about the possible illumination of the Madrid codex, offers figures which undoubtedly belong to the amatory language, as we could verify.

Once again, we are in front of a code deliberately designed to structure a discourse of an amorous nature, in this case. The various capital letters in the manuscript contain well-known visual metaphors repeatedly studied by art historians. However, this particular theme, chiefly rooted in the imaginary of the *Trecento* nobility, actually functions in the illumination of the mythological poem because becomes another visual exegesis of the stories narrated by the poet. Apart from that, it is necessary to recall three points in order to comprehend the appropriateness of these images: the *Metamorphoses* is also understood as a love poem since in the late the Middle Ages the text was regarded as a captivating and novelistic mythological repertoire, and, most importantly, Ovid was a poet of love.

Although the figures follow the typical standards of love theme, it is striking that only one character is depicted in each capital letter, thus omitting more complex scenes such as couples embracing, caressing or holding hands which one would expect to find. The limited inner space of the lyrics may be a reason to take into account, but we might wonder whether viewers would have actually associated each figure with the lyrics, as a poetic voice that stimulates and encourages them to continue the tortuous path of love. Surely the gaze of the audience would have travelled over the page in many ways, but also over the manuscript, thus being able to construct relationships between the different books and their initial images.

It is precisely the eyes wandering across the parchment that particularly raise our interest in this kind of illuminations. Love topics are usually targeted to women, but in this case one should not discard the male gaze, which celebrates his status in a claim of power. It is risky to draw further conclusions with such scarcity of data, studies and concrete parallels. But the

USC DE COMPOSTELA

audience may be prone to thinking of those wealthy Lombard lords when looking at the illuminations of the Dresden manuscript (SLUB 105); a codex which narrates the absolutely courtly customs with minstrels, musicians, horsemen or falconers and illustrates not only a love text but also a poem related to the powers of imperial Rome. It is therefore possible that, in this case, both axis work together to prompt an image: images of power and images of love.

Finally, in order to understand this choice and way of illuminating the poem by means of love-themed images, we should wonder what audience these manuscripts were targeted to. For instance, the manuscript illustrated with the vulgarisation of Arrigo Simintendi stood out from the traditional mythographical repertoire due to its unique compositions depicting love scenes. The manuscript was linked to the bourgeois environment of Tuscany and perhaps our typology of amorous themes was also intended for a literate audience mainly related to the court and not directly to the university environment.

In reality, we have not been able to establish a clear association between possible patrons or readers and any manuscript presenting this mode of illumination, but we could locate possible areas of production: Lombardy for the codex in the Dresden University Library (SLUB 105) and the Veneto for the manuscript in the National Library of Spain (BNE 13406). During the period under study, both regions used to keep a tight relationship full of mutual influence, so it is wise to think of a possible transmission of models to illuminate the *Metamorphoses* in a particular way with amorous themes in these territories which had important lordships. What is more, in the early *Trecento*, an important Parisian production of ivory manufacture is documented with predominantly amorous images which may have been looked at and caressed by the lords of Milan, and similarly, at the end of the century, the important workshop of the Embriachi family also appeared in Venice, which could have continued the promotion of these images.

The analysis of these five thematic categories to illuminate the *Metamorphoses* shows that their content could be formulated in different ways. During the *Trecento*, the foundations laid the basis for the articulation of the Ovidian image in its original poem, characterised by its polyvalence. It encompassed a series of models which would continue in the editions, and whose illustrations ranged from mythological scenes, content-related figures, to references connected with the different interpretations of the poem. In other words, it is in this period that a transversal discourse emerges and makes us consider the complex problem of the image and the text, which also encompasses the connection between the illumination and the poem itself. Therefore, the image illustrates and validates the text most times from the exterior and not by means of a literal translation of its textual content. In fact, it functions as a visual commentary.

These five modes coexist without distorting the message in a common time interval and even in the same manuscript. However, there is certain chronological and even geographical distribution. Whereas the manuscripts with mythological themes in the northern area are conceivable found in the first decades of the mid-century, those containing the image of the author or images of academia and poetry concentrate mostly in the last decades. On the other hand, the amorous theme would have gained in popularity in the urban courts of Lombardy and Veneto during the second half of the *Trecento*, and those texts dealing the Creation could also be located in the final decades between Bologna and Padua with the development and consolidation of scientific subjects in the *Studia generalia*.

In the initial words of these conclusions and throughout this doctoral dissertation, we have referred to the suitability of the miniatures for a literate audience, but the study of each of the modes shows that even the varied themes incorporated as material to illuminate the poem already came from cultured environments, including the love topic. So it is time to wonder

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

whether this fact accounts for the poor success of the mythological theme in the illumination of the Latin poem.

Considering this classification, the miniatures of the poem also invite us to reflect on the importance of the patrons in the elaboration of specific iconographies subsequently adopted by the artists, and which could denote their precise knowledge of the text or maybe an interpretation of the work and its subject matter. It is clear that the *Metamorphoses* became a source of image creation in the Middle Ages, and additionally, some external representations far from the textual tradition with which patrons and creators were familiar might have contributed to articulating the images attached to text.

In the last section of this doctoral dissertation we have tried to explain the different forms of expression found in the miniatures of these fifteen manuscripts by relating them to different parallels. In general, as we have seen in the chapter dedicated to the iconographic context of the *Metamorphoses*, the image in the *Trecento* and in this geographical setting has proved to be particularly versatile, moving from one medium to another, from painting to miniature, or from miniature to the shells of mirrors or chests. Specifically, we have documented those figurative schemes with a regular presence in the manuscripts of the poem and how they were used in varied situations, contexts and even in other media, which indicates that some representations with different languages and codes not only coexisted, but also were interchanged depending on the discourse they wished to express.

This phenomenon, linked with the appropriation of formal models, is practically absent in the different studies about Ovidian miniatures because researchers tend to focus on creating a *stemma* with the thematic similarities or variations rather than on understanding the visual code that fits the figurative versions together. And yet, it is evident that the patrons or creators of many of the miniatures attached to the text drew - consciously or unconsciously - from other sources or from the shared imagery of the different visual arts.

This process actually proves to be important for the transmission of Ovidian iconography. In some miniatures, we could observe specific gestures and indicators whose origin dates back to this period and which would turn out to be very successful, becoming distinctive features of the image for the mythological text. For example, Thisbe´s gesture raising her arms has a sequel in posterior editions or Phaethon´s movement with his arm because his father dazzles him. All in all, the *Trecento* is a key period for understanding the figuration mechanisms in the tradition of the illustrated *Metamorphoses*, also in the Modern Age.

Moving to other issues, the literary theory that governed the written compositions might also have articulated the content of these illuminations. But to what extent were the miniaturists aware of these rules? It is hard to know, but we should not lose sight of the fact that they sometimes also worked as scribes as was the case with Stefano degli Azzi himself, so their rhetorical education could come from their access to religious sermons. The impact of academic training in rhetoric and grammar in an environment such as Bologna or Padua, and in relation to the creation of images, especially those images accompanying the Ovidian text, would deserve further analysis.

These two cities certainly seem to have played a central role in consolidating the illumination in the original poem. It is in both these areas that the only known miniaturist of the *Metamorphoses* is documented, and to whom the illustration of three manuscripts is attributed. In this sense, the second half of the century was practically dominated by the diarchy formed by Nicolò di Giacomo and Stefano degli Azzi, but in the absence of more data, we could think of a certain specialisation on the part of Stefano degli Azzi as a miniaturist of the *Metamorphoses* and indicate his contacts in the literary circles of both university cities.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

However, despite the documented Bolognese origin of Stefano degli Azzi in these two areas, Padua came as a great surprise in this doctoral dissertation as the codification core for the Ovidian images. Let us remember that the author's image depicted in the manuscript kept in the Malatesta Library in Cesena (BMC SXXV6) bears similarities with the figures of the songbooks spread in Veneto area, that the codex in the Marciana Library (BMV LZ449) is probably illuminated in Padua, as is the copy in the Austrian National Library (ONB 127), and finally that the theme of the "scientific Ovid" (BUB 2278) almost certainly also has an important starting point in this city.

So, in conclusion, the images imbricated in the reality of the book do not have an apparent clarifying purpose of the text because, in fact, readers knew and could access to it. For the *Metamorphoses*, *Trecento* offers a series of accompanying illustrations, which have been the subject of different interpretations in fifteen books and fifteen manuscripts.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BIBLIOGRAFÍA

Albertini Ottolenghi, M. G. (1991). La biblioteca dei Visconti e degli Sforza: gli inventari del 1488 e del 1490. Studi petrarcheschi, 8, 1-228.

Albertini Ottolenghi, M. G. (2001). Codici miniati francesi e de ispirazione francese nella biblioteca dei Visconti e degli Sforza nel Castello di Pavia. En L. Morini (Ed.)*, La cultura dell'Italia padana e la presenza francese nei secoli XIII-XV. Pavia, 11-14 settembre 1994* (pp. 281-299). Edizioni dell'Orso.

Alessio, G. C. y Villa C. (1990). Il nuovo fascino degli autori antichi tra i secoli XII e XIV. En G. Cavallo, P. Fedeli y A. Giardiana (Ed.), *Lo spazio letterario di Roma antica. La ricezione del testo* (vol. 3) (pp. 473-512). Salerno.

Alidori Battaglia, L. (2013). La miniatura lombarda del *Trecento*: novità, riletture e il riscoperto Messale degli Umiliati. En S. Romano y D. Zaru (Eds.), *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)* (pp. 211-250). Viella.

Alidori Battaglia, L. (2020). Les *Métamorphoses* d'Ovide. En M. Bernasconi Reusser, Ch. Flüeler y B. Roux (Eds.), *Trésors enluminés de Suisse. Manuscrits sacrés et profanes* (p. 230). Silvana Editoriale.

Álvarez, C. y Iglesias, R. M. (1995). *Ovidio, Metamorfosis*. Traducción y notas de Consuelo Álvarez y Rosa M. Iglesias. Cátedra.

Antoine, J-P (1988). Ad perpetuam memoriam: les nouvelles fonctions de l'image peinte en Italie 1250-1400. *Mélanges de l'Ecole Française de Rome,* 100, 541-615.

Antonelli, R. y Bianchini, S. (1983). Dal clericus al Poeta. En A. Asor Rosa (Ed.), *Letteratura italiana. Produzione e consumo* (vol. 2) (pp. 171-227). Einaudi.

Arnaldi, G. (1977). Le origini dello studio di Padova. Dalla migrazione universitaria del 1222 alla fine del periodo ezzeliano. *La Cultura. Rivista di Filosofia, Letteratura e Storia*, 15, 388-431.

Arrizabalaga Valbuena, J. (1999). Manfron, Anna (a cura di). La biblioteca di un medico del *Quattrocento*. I codici di Giovanni di Marco da Rimini nella Biblioteca Malatestiana. *Dynamis: Acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam*, 19, 513-515.

Audano, S. (Ed.) (1998). Seneca nel bimillenario della nascita. Atti del Convegno nazionale di Chiavari del 19-20 aprile 1997. Edizioni ETS.

Avril, F. y Zaluska Y. (1984). *Dix siècles d'enluminure italienne (VIe-XVIe siècles)*. Bibliothèque nationale.

Avril F. (1991). Azzi, Alberto di Stefano. En A. Maria Romanini (Ed.), *Enciclopedia dell'Arte Medievale* (vol. 2) (pp. 816-818). Istituto della Enciclopedia Italiana.

Avril, F. y Gousset, M. T. (2005). *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque nationale de France. Vol I: Manuscrits enluminés d'origine italienne. Tome 3: XIVe siècle, Vol. I, Lombardie, Ligurie.* Bibliothèque nationale de France.

Avril, F. y Gousset, M.T. (2013). *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque nationale de France. Vol I: Manuscrits enluminés d'origine italienne. Tome 3: XIVe siècle, Vol. II, Émilie-Vénétie*. Bibliothèque nationale de France.

Barasch, M (1999). *Giotto y el lenguaje del gesto*. Akal.

Bacchi, M. C. y Miani, L. (1998). Vicende del patrimonio librario bolognese: manoscritti e incunaboli della Biblioteca Universitaria di Bologna. En A. Emiliani y L. Pepe (Eds.), *Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti: due pontefici cesenati nel bicentenario della campagna d'Italia: Atti del Convegno internazionale, maggio 1997* (pp. 369-476). CLUEB.

Baker, C. et. al. (2018). *Ovide Moralisé, Livre I.* SATF.

Battaglia Ricci, L. (1994). *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problema.* Gruppo Editoriale Internazionale.

Battaglia Ricci, L. (2013). *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*. Angelo Longo Editore.

Battaglia Ricci, L. (2018). *Dante per immagini: dalle miniature trecentesche ai giorni nostri.* Einaudi.

Billanovich, G. (2001). *Dal Medioevo all'umanesimo: la riscoperta dei classici*. CUSL.

Binski, P. (2014). *Gothic Wonder. Art, artifice and the decorated style, 1290-1350*. Yale University Press.

Black, R. D. (2001). *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy: Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*. Cambridge University Press.

Black, R. D. (2007). *Education and Society in Florentine Tuscany. Teachers, Pupils and Schools c.1250-1500* (vol. 1). Brill.

Black, R. D. (2011) Ovid in medieval Italy. En J. G. Clark, F. T. Coulson y K. L. McKinley (Eds.), *Ovid in the Middle Ages* (pp. 123-142). Cambridge University Press.

Block Friedman, J. 2000, *Orpheus in the Middle Ages*. Syracuse University Press.

Bertelli, S. Goldin Folena, D. Mariani Canova, G. Ponchia, Ch. Trolese, F. G.B (Eds.) (2016). *Officiolum da barberino. Commentario all'edizione in fac-simile*. Salerno Editrice.

Blume, D. (2014). Visualizing Metamorphosis. Picturing the Metamorphoses of Ovid in the Fourteenth-century Italy. Troianalexandrina, 14, 183-214.

Blume D. y Meier, C. (2021), *Petrus Berchorius und der antike Mythos im 14. Jahrhundert* (Vols.1-2). De Gruyter.

Blumenfeld-Kosinski, R. (1997). *Reading Myth. Classical Mythology and its Interpretations in Medieval French Literature.* Stanford University Press.

Bolgar, R. R. (1971). *Classical Influences on European Culture A.D. 500 – 1500. Proceedings of an International Conference held at King's College, Cambridge April 1969*. Cambridge University Press.

Bolgar, R. R. (1977). *The Classical Heritage and its Beneficiaries.* Cambridge University Press.

Boucher, F. (1967). *Historia del traje en occidente: desde la Antigüedad hasta nuestros días.* Montaner y Simón.

Branca, V. (1999). *Boccaccio visualizzato: narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimiento* (vols. 1-3). Einaudi.

Brieger, P. Meiss, M. y Singleton, Ch. S. (1969). *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy* (vols. 1-2). Princeton.

Briquet, Ch. M. (1907). *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600* (vol. 2). Alphonse Picard et fils.

Brumble, H. D. (1998). *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance: a Dictionary of Allegorical Meanings.* Fitzroy Dearborn.

Brunetti, G. (2019). Linguaggio giuridico e poesia alla corte di Federico II di Svevia. En F. Meier y E. Zanin (Eds.), *Poesia e diritto nel Due e Trecento italiano* (pp. 13-30). Longo Editore Ravenna.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Brugnoli, G. (1996). La parola dipinta: teorie e forme della visualizzazione dei classici latini. En M. Buonocore (Ed.), *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo* (pp. 27-38). Palombi Editori.

Brugnolo, F. (1997). "Voi che guardate…". Divagazioni sulla poesia per pittura del *Trecento*. En C. Ciociola (Ed.), *"Visibile parlare". Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento. Convegno Internazionale di Studi. Cassino-Montecassino, 26-28 ottobre 1992*. (pp. 305-339). Edizione Scientifiche Italiane.

Buonocore, M. (1994). *Aetas ovidiana. La fortuna di Ovidio nei codici della Biblioteca Apostolica Vaticana*. Centro ovidiano di studi e ricerche.

Buonocore, M. (Ed.) (1996). *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*. Palombi Editori.

Camille, M. (1992). *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. Reaktion Books.

Camille, M. (1998). *The Medieval Art of Love*. *Objects and Subjects of Desire*. Abrams.

Camille, M. (2000). *El Ídolo gótico: ideología y creación de imágenes en el arte medieval.* Akal.

Carolsfeld, S. von. (1882). *Katalog der Handschriften der Königl* (vol. 1). *Öffentlichen Bibliothek zu Dresden.*

Capitani, O. (Ed.) (2007). *Storia di Bologna. Bologna nel Medioevo* (vol. 2). Bononia University Press.

Cassee, E. Berserik K. y Hoyle M. (1984). The Iconography of the Resurrection: A Re-Examination of the Risen Christ Hovering above the Tomb. *The Burlington Magazine*, *126*(970), 20-24.

Cattermole, C. y Ciccuto, M. (Eds.) (2019). *Miti, figure, metamorfosi: l'Ovidio di Dante*. Società dantesca italiana. Centro di situdi e documentazione dantesca e medievale 11. Le lettere.

Cavallo, G. (1989) *Le Biblioteche nel mondo antico e medievale*. Laterza

Cavallo, G. (2019). *Libri e lettori di Ovidio. Dall'antichità al medioevo. Atti della conferenza*. Bardi Edizioni.

Cesarini Martinelli, L. y Daneloni, A. (1994). Manoscritti e edizioni. En P. Viti (Ed.), *Pico, Poliziano e l'umanesimo di fine Quattrocento: Biblioteca Medicea Laurenziana* (pp. 305-344). Studi pichiani.

Ciccuto, M. (1990). *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana.* Bonacci.

Ciccuto, M. (1996-1997). Guinizzelli e Guittone, Barberino e Petrarca: le origini del libro volgare illustrato. *Rivista di storia della miniatura*, 1-2, 77-88.

Ciccuto, M. (2018). Le novelle d'artista in Boccaccio: per una storia narrativa del visibile. *Carte Romanzo*, *6*(2), 199-210.

Ciccuto, M. (2021). Francesco da Barberino e la parola delle immagini nei Documenti d'Amore. En S. Bischetti y A. Montefusco (Eds.), *Francesco da Barberino al crocevia. Culture, società, bilinguismo* (pp. 115-134). De Gruyter.

Ciociola, C. (1995). Scrittura per l'arte, arte per la scrittura. En E. Malato (Ed.), *Storia della letteratura italiana*, *Il Trecento* (pp. 531-580). Salerno Editrice.

Ciociola, C. (Ed.) (1997). *"Visibile parlare". Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento. Convegno Internazionale di Studi. Cassino-Montecassino, 26-28 ottobre 1992*. Edizioni Scientifiche Italiane.

Clark, J. G., Coulson, F. T., McKinley, K. L. (Eds) (2011). *Ovid in the Middle Ages.* Cambridge University Press.

Clier-Colobani, F. (2017). *Images et Imaginaire dans l'Ovide moralisé*. Honoré Champion.

Colpo, I. y Ghedini, F. (Eds.) (2012). *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dall'antico. Atti del Convengo (Padova, 15-17 settembre 2011).* Padova University Press.

USC DE COMPOSTELA

Colpo, I., Ghedini, F. y Salvo, G. (Eds.) (2012). *Metamorfosi: miti d'amore e di vendetta nel mondo romano. Catalogo della mostra (Padova, 29 settembre-1 dicembre 2012).* Padova University Press.

Colucci, G. (1791). *Delle antichità picene* (vol. 17). Dai Torchi dell'Autore.

Conti, A. (1981). *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe, 1270-1340*. Alfa.

Coulson, F. T. (1994). Newly identified manuscripts containing the "Summa memorialis" on the "Metamorphoses" by Oricus de Capriana. *Studi medievali, 3*(35), 817-822.

Coulson, F. T. (2000). *Incipitarium Ovidianum: a Finding Guide for Texts in Latin related to the Study of Ovid in the Middle Ages and Renaissance*. Brepols.

Coulson, F. T. (2011). Ovid's *Metamorphoses* in the school tradition of France, 1180 – 1400: text, manuscript traditions, manuscript settings. En J. G. Clark, F. T. Coulson y K. L. McKinley (Eds.), *Ovid in the Middle Ages* (pp. 48-82). Cambridge University Press.

Coxe, O. H. (1854). *Codices graecos et latinos Canonicianos complectens*. E Typographeo Academico.

Curry Woods, M. (2017). *Classroom Commentaries. Teaching the Poetria nova across Medieval and Renaissance Europe*. Ohio State University Press.

Curtius, E. R. (1995). *Literatura Europea y Edad Media Latina* (vol. 1-2). Fondo de Cultura Económica.

De Andrés, G. (1988). La valiosa colección de códices del Conde de Guimerá en la Biblioteca Nacional. En. J. Simón Díaz (Ed.), *Varia bibliographica: homenaje a José Simón Díaz* (pp. 47-54). Edition Reichenberger.

De Benedictis, A. (2007). Lo "stato popolare di libertà". Pratica di governo e cultura di governo (1376-1506). En O. Capitani (Ed.), *Storia di Bologna. Bologna nel Medievo* (vol. 2) (pp. 899-950). Bononia University Press.

De Robertis, T. y Resta, G. (Eds.) (2004). *Seneca. Una vicenda testuale*. Mandragora.

Del Monaco, G. (2011). "Pasture da pigliare occhi per avere la mente". L"Illustratore nella Commedia Riccardiano 1005. *Rivista di Storia della Miniatura*, 15, 114-126.

Del Monaco, G. (2018), *L'Illustratore e la miniatura nei manoscritti universitari bolognesi del Trecento*. Bononia University Press.

Degni, P. (2015). I manoscritti greci della biblioteca del Monastero del SS. Salvatore di Bologna attraverso gli inventari. Prime considerazioni. *Estudios Bizantinos. Revista de la Sociedad Española de Bizantinística*, 3, 189-2016.

Demo, E. (2004). "Tengo denari li quali trafego in lo me bancho". L'attività di Giovanni Orsato, banchiere padovano del XV secolo. *Studi storici veronesi: Luigi Simeoni*, 54, 341-358.

Díez Platas, F. (2000). *Imágenes para un texto: guía iconográfica de las Metamorfosis de Ovidio*. Tórculo.

Díez Platas, F. (2010). Otro Hades para Orfeo: la catábasis del poeta en las ilustraciones de las *Metamorfosis* en los siglos XV y XVI. En F. J. Casadesús i Bordoy, A. Bernabé Pajares y M. Antonio Santamaría Álvarez (Eds.), *Orfeo y el orfismo: nuevas perspectivas* (pp. 24-65). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Díez Platas, F. (2015). *Et per omnia saecula imagine vivam*: the Completion of a Figurative Corpus for Ovid's *Metamorphoses* in Fifteenth and Sixteenth Century Book Illustrations. En P. Mack y J. North (Eds.), *The Afterlife of Ovid* (pp. 115-135). BICS Supplement 130.

Díez Platas, F. (2017). Desde la imagen: la Biblioteca Digital Ovidiana como instrumento de estudio e investigación iconográfica del libro ilustrado. *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaira del Renacimiento y Siglo de Oro*, 11, 55-72.

Díez Platas, F. (2019). Glosas visuales: la imagen y las ediciones latinas de las *Metamorfosis* de Ovidio a inicios del siglo XVI. En M. J. Pedraza Gracia, C. Sánchez Oliveira y A. Gamarra

USC DE COMPOSTELA

Gonzalo (Eds.), *La fisonomía del libro medieval y moderno: entre funcionalidad, la estética y la información* (pp. 211-222). Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Díez Platas, F. (2021). 奥维德的图像：神话和诗歌的形式与掩饰 (Images for Ovid: Shapes and Disguises for Myth and Poetry). En J. Liu (Ed.), *The New Frontiers of Research on Ovid in the Global Context* (pp. 458-498). Peking University Press.

Díez Platas, F. (2023) Guardians of the Text: Griffins and Sphinxes in the Neapolitan Ovid (BNN ms. IV F 3). *Arts, 12(*3) DOI: https://doi.org/10.3390/arts12030096

Díez Platas, F. (2023a) Bienes raros: los incunables ilustrados de las *Metamorfosis* de Ovidio en las bibliotecas españolas. *Titivillus. Revista Internacional sobre el Libro Antiguo*, 9, 43-54.

Dinkova-Bruun, G. (Ed.) (2022). *Catalogus Translationum et Commentariorum. Vol. XII. Ovid, Metamorphoses*. PIMS.

Dolcini, C. (2007). Lo *Studium* fino al XIII secolo. En O. Capitani (Ed.), *Storia di Bologna Bologna nel Medievo* (vol. 2) (pp. 477-498). Bononia University Press.

Domínguez Bordona, J. (1933). *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España* (vol. 1). Centro de Estudios Históricos.

Donato, M. M. (2006). Memorie degli artista, memoria dell'antico. Intorno alle firme di Giotto, e di altri. En A. Carlo Quintavalle (Ed.), *Medioevo. Il tempo degli antichi. Atti del Convegno internazionale di Studi di Parma*, *24-28 settembre* (pp. 522-546). Electa.

Dunlop, A. (2009). *Painted Palaces. The Rise of Secular Art in Early Renaissance Italy*. Pennsylvania State University Press.

Eastwood, B. y Grasshoff, G. (2004). *Planetary Diagrams for Roman Astronomy in Medieval Europe, CA 800-1500*. American Philosophical Society.

Erlande-Brandenburg, A. (2006). L'art gothique et l'atiquité tardive. En A. Carlo Quintavalle (Ed.), *Medioevo. Il tempo degli antichi. Atti del Convegno internazionale di Studi di Parma*, *24-28 settembre* (pp.422-424). Electa.

Faggiano, R. (2004). Le miniature del De formis figurisque deorum di Treviso (Biblioteca civica, ms. 344). En *I Seminari dell'Umanesimo Latino* (vol. 2). Fondazione Cassamarca.

Fachechi, G. M. (2000). I classici illustrati. Forme di visualizzazione dei testi teatrali antichi nel Medioevo. *Rivista di storia della miniatura*, 5, 17-26.

Fachechi, Grazia M. (2010-2011). Seneca "creatore di immagini". Percorsi accidentati dal testo antico all'illustrazione medievale. *Arte medievale*, 1, 189-206.

Ferlampin-Acher, Chr. (2003). *Piramus et Tisbé au Moyen Âge: le vert paradis des amours enfantines et la mort des amants*. En E. Bury (Eds.), *Lectures d'Ovide, publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau* (pp. 115-148). Les Belles Lettres.

Ferretti, M. (2007). Per la recensio e la prima diffusione delle Allegorie sulle *Metamorfosi* di Giovanni del Virgilio. *Ellisse: studi storici di letteratura italiana*, 2, 9-28.

Ferrilli, S. (2019). Cino da Pistoia, Francesco da Barberino e l'astrologia giudiziaria: tra poesia, politica e cultura giuridica. En F. Meier y E. Zanin (Eds.), *Poesia e diritto nel Due e Trecento italiano* (pp. 105-124). Longo Editore Ravenna.

Flores D'Arcais, F. (1977-1978). Il manoscritto trecentesco del "Paradiso" Braidense AG XII 2, già a S. Giustina di Padova: problemi cronologici e iconografici. *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti*, 90, 33-41.

Flores D'Arcais, F. (1978). Le miniature del Riccardiano 1005 e del Braidense AG XII 2. Due attribuzioni e alcuni problema. *Storia dell'Arte*, 33, 105-114.

Flores D'Arcais, F. (1979). L'organizazzazione del lavoro negli scriptoria laici del primo *Trecento* a Bologna. En G. Vailati Schoenburg (Ed.), *La miniatura italiana in età romanica e gotica. Atti*

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

del I Congresso di storia della miniatura italiana. Cortona, 26-28 maggio 1978 (pp. 357-369). Leo S. Olschki Editore.

Flores D'Arcais, F. (2012). Osservazioni su Stefano degli Azzi, miniatore delle *Metamorfosi* di Ovidio (Venezia, Biblioteca Marciana, ms Lat. Z 449). En F. Toniolo y G. Toscano (Eds.), *Miniatura: lo sguardo e la parola: studi in onore di Giordana Mariani Canova* (pp. 133-139). Silvana.

Fritz J. M. y Noacco C. (Eds.) (2022). *Ovides moralisés latins: Arnoul d'Orléans, Allegoriae. Jean de Garlande, Intergumenta. Giovanni del Virgilio, Allegoriae*. Classiques Garnier.

Fumian, S. (2012). Una piccola suma della miniatura veneziana tra la fine del *Trecento* e il primo quarto del Quattrocento: il manoscritto marciano Lat. Z. 367 (=1879). En F. Toniolo y G. Toscano (Eds.), *Miniatura. Lo sguardo e la parola: studi in onore di Giordana Mariani Canova* (pp. 179-185). Silvana Editoriale.

García Rivero, L. (2016). N. Heinsius' fragmentum Caesenas of Ovid's *Metamorphoses* rediscovered. *The Classical Quarterly*, 66, 1-15.

Gargan, (1971). Oliviero Forzetta e la diffusione dei testi classici nel Veneto al tempo del Petrarca. En R. Bolgar (Ed.) *Classical Influences on European Culture A.D. 500 – 1500. Proceedings of an International Conference held at King's College, Cambridge April 1969* (pp. 73-80). Cambridge University Press.

Ghisalberti, F. (1933). Giovanni del Virgilio espositore delle *Metamorfosi. Il giornale dantesco,* 34, 1-110.

Gibbs, R. (1984). Recent Developments in the Study of Bolognese and Trecento Illustration. *The Burlington Magazine*, 979, 632-641.

Giorgini, C. y Laffi, L. (2009). *Il Museo e lo Studio (sec. Xi-XIV)*. Comune di Bologna.

Goldin Folena, D. (2016). Dal' "Officiolo" ai "Documenti d'Amore" all' "Officiolo": Fracesco da Barberino illustrator. En S. Bertelli, D. Goldin Folena, G. Mariani Canova, Ch. Ponchia, F. G.B Trolese (Eds.), *Officiolum da barberino. Commentario all'edizione in fac-simile* (pp. 105-162). Salerno Editrice.

Gragnolati, M., Lombardi, E. y Southerden, F. (2021). *The Oxford Handbook of Dante*. Oxford University Press.

Grant, E. (1994). *Planets, Stars and Orbs: The Medieval Cosmos, 1200-1687*. Cambridge University Press.

Greci, R. (2007). Bologna nel *Duecento*. En O. Capitani (Ed.), *Storia di Bologna. Bologna nel Medievo* (vol. 2) (pp. 499-580). Bononia University Press.

Guadagnini, E. (2021). The volgarizzamenti of the Ovidian "metamorphoses". Notes on the Italian translations by Arrigo Simintendi and Giovanni Bonsignori. *Cahiers de recherches médievales et humanists,* 41, 145-155.

Guarnieri, C. (2004). Altichiero da Zevio. En M. Bollati (Ed.), *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI* (pp. 6-9). Edizioni Sylvestre Bonnard.

Guernelli, D. (2001-2002) *I codici miniati della biblioteca di San Salvatore. Una prima campionatura* [Tesi di laurea, Università di Bologna].

Guernelli, D. (2007). 1410 circa: del "Valerio Massimo" Bolognini a Giovanni di Bartolomeo Scanelli: note sul Tardogotico a Bologna. *Arte a Bologna: Bolletino dei Musei Civici d'Arte Antica,* 6, 30-45

Guernelli, D. (2007a). Nicolò di Giacomo: due ulteriori codici. *Rara volumina: rivista di studi sull'editoria di pregio e il libro ilustrato*, 1, 13-21.

Guernelli, D. (2010). Un vignettista di successo. Stefano degli Azzi. *Alumina. Pagina miniate*, 30, 18-25.

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Guernelli, D. (2015). Ancora su Nicolò di Giacomo e Stefano degli Azzi. *Strenna storica Bolognese*, 65, 273-283.

Guernelli, D. (2016). Ritratti di autori. Nuovi documenti figurativi di Stefano degli Azzi (e Nicolò di Giacomo). *Paratesto*, 13, 9-18.

Guernelli, D. (2020). Appunti di miniatura bolognese trecentesca: nuove attribuzioni al Maestro della Crocifissione D, Nicolò di Giacomo e Stefano degli Azzi. *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae,* 26, 187-215.

Gullino, G. (2007). *La saga dei Foscari. Storia di un enigma*. Cierre edizioni.

Haffner, T. (2001) Illuminierte italienische Inkunabel und Handschriften aus dem Besitz des Dietrich von Werthern und seiner Söhne in Dresden. En K. Bergdolt y G. Bonsanti (Eds.), *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel* (pp. 371-376). Marsilio Editori.

Hermann, H. J. (1929). *Die italienischen Handschriften des Dugento und Trecento. Oberitalienische Handschriften der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts* (Vol. 2). Hiersemann.

Hermann, H. J. (1930). *Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance. Oberitalien: Genua, Lombardei, Emilia, Romagna (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Tsterreich. VI. Band: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien).* Verlag von Karl Wilhelm Hiersemann.

Hindman, S. L. (1985). The Roles of Autor and Artists in the Procedure of Illustrating Late Medieval Text. En D. W. Burchmore (Ed.), *Text and Image. Acta X* (pp. 27-63). Binghamton.

Hobson, A. (1999). *Renaissance Book Collecting: Jean Grolier and Diego Hurtado de Mendoza, their Books and Bindings*. Cambridge University Press.

Improta, A. (2019). Manoscritti miniati per nobili e ufficiali del regno angioino con alcune novità per la miniatura a Napoli in età durazzesca, En I. Mathieu y Jean M. Matz (Eds.), *Formations et cultures des officiers et de l'entourage des princes dans les territoires angevins (milieu XIII-fin XV siècle): Percorsi di formazione e culture degli ufficiali e dell'entourage dei principi nei territori angioini (metà XIII-fine XV secolo)* (pp. 315-350). Collection de l'École Française de Rome, 518/3.

Jung, M. R. (1996). "Ovide, texte, translateur" et gloses dans les manuscrits de l'*Ovide moralisé.* En K. Douglas (Ed.), *The Medieval Opus. Imitation, Rewriting and Transmission in the French tradition. Proceedings of the Symposium held at the Institute for Research in Humanities, October 5-7 1995, the University of Wisconsin-Madison* (pp. 75-98). Rodopi.

Jung, M. R. (1996a). Les éditions manuscrites de l'*Ovide moralisé. Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte,* 20, 251-274.

Jung, M. R. (2009). L'*Ovide moralisé*. De l'expérience de mes lectures à qualques propositions de lectura actuelle. En L. Harf-Lancner, L. Mathey-Maille y M. Szkilnik (Eds.), *Ovide métamorphosé. Les lectures médiévaux d'Ovide* (pp. 107-122). Sorbonne nouvelle.

Knox, P. (2014). Ovidian Myths on Pompeian Walls. En J. F. Miller y C. E. Newlands (Eds.), *A Handbook to the Reception of Ovid* (pp. 36-53). Wiley-Blackwell.

L'Engle, S. (2014), Produced in Padua: three manuscripts of the "Roman de Troie". En G. Mariani Canova y A. Perriccioli Saggese (Eds.), *Il codice miniato in Europa: libri per la chiesa, per la città, per la corte* (pp. 277-288). Il Poligrafo.

Lazzi, G. (1996). L'immagine dell'autore "classico" nei manoscritti del *Quattrocento*. En M. Buonocore (Ed.), *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo* (pp. 99-110). Palombi Editori.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lazzi, G. (2000). Del magister all'autore: alla ricerca di un percorso iconografico. En G. Lazzi y P. Vitti (Eds), *Immaginare l'autore: il ritratto del letterato nella cultura umanistica. Convegno di studi, Firenze, 26-27 marzo 1998* (pp. 3-16). Polistampa.

Lazzi, G. (2001). Della cattedra allo studiolo: per l'iconografia del dotto nella miniatura del "400". *Rara volumina*, 8, 5-17.

Lazzi, G. (2004). Per ritrarre Seneca. En T. De Robertis y G. Resta (Eds.), *Seneca. Una vicenda testuale* (pp. 55-58). Mandragora.

Lazzi, G. y Vitti, P. (2000). *Immaginare l'autore: il ritratto del letterato nella cultura umanistica. Convegno di studi, Firenze, 26-27 marzo 1998*. Polistampa.

Le Deschault de Monredon, Térence. (2013) La femme au faucon. En F. Elsig, T. Le Deschault de Monredon, P. Mariaux, B. Roux y L. Terrie (Eds.), *L'image en questions: pour Jean Wirth*, editado por (pp. 155-161). Librairie Droz.

Lenzo, D. (2010-2011). *Il rapporto testo e immagine nel Medioevo, con un inedito esercizio di analisi sulle Tragedie di Seneca nel manoscritto angioino C.F. 2.5 della Biblioteca dei Gerolamini di Napoli* [Tesi di dottorato. Università degli Studi di Catania. Dipartamento di Filologia moderna].

Lollini, F. (1998). Miniature nei codici di Giovanni di Marco. En A. Manfron (Ed.), *La biblioteca di un medico del Quattrocento: i codici di Giovanni di Marco da Rimini nella Biblioteca Malatestiana* (pp. 97-152). Allemandi Editore.

Lord, C. (1969). *Some ovidian Themes in Italian Renaissance Art*. [PhD Dissertation, Columbia University].

Lord, C. (1975). *Three manuscripts of the* Ovide moralisé. *The Art Bulletin*, *57*(2), 161-175.

Lord, C. (1995). Illustrated Manuscripts of Berchorius before the Age of Printing. En H. Walter y H. J. Horn (Eds.), *Die Rezeption der Metamorphoses des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild; Internationales Symposion der Werner Reimers-Stiftung, Bad Homburg v. d. H. (22. bis 25. April 1991)* (pp. 1-11). Gebr. Mann.

Lord, C. (1998). Marks of ownership in Medieval manuscripts: the case of the Rouen "Ovide Moralisé". *Source. Notes in the history of art*, 18, 7-11.

Lord, C. (2011). A survey of imagery in medieval manuscripts of Ovid's *Metamorphoses* and related commentaries. En J. G. Clark, F. T. Coulson y K. L. McKinely (Eds.), *Ovid in the Middle Ages* (pp. 257-283). Cambridge University Press.

Luigi Mulas, P. (2005). La miniatura in Lombardia. En A. Putaturo Donati Murano y A. Perriccioli Saggese (Eds.), *La miniatura in Italia. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo* (pp. 147-155). Edizioni Scieentifiche Italiane.

Lummus, D. G. (2020). *The City of Poetry. Imagining the Civic Role of the Poet in Fourteenth-Century Italy*. Cambridge University Press.

Lupi, L. (2017). The Rhetoric of Fictive Architecture: Copia and Amplificatio in Altichiero Da Zevio's Paintings at the Oratory of St George in Padua. *Architectural History,* 60, 1-35.

MacGregor, A. P. (1985). *The Manuscripts of Seneca's Tragedies. A Handlist*. De Gruyter.

Maddalo, S. (1996). Da glossa a commento. Ornamento e illustrazione degli antichi nel tardo medievo. En M. Buonocore (Ed.), *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo* (pp. 77-86). Palombi Editori.

Manfron, A. (1998) (Ed.). *La biblioteca di un medico del Quattrocento: i codici di Giovanni di Marco da Rimini nella Biblioteca Malatestiana*. Allemandi Editore.

Manfron, A. (1998). La biblioteca di Giovanni di Marco da Rimini. En A. Manfron (Ed.), *La biblioteca di un medico del Quattrocento: i codici di Giovanni di Marco da Rimini nella Biblioteca Malatestiana* (pp. 69-96). Allemandi Editore.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Marcon, S. (2005). Cortese, Cristoforo. En M. Bollati (Ed.), *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI* (pp. 176-180.). Edizioni Sylvestre Bonnard.

Mariani Canova, G. (2005). La miniatura del *Trecento* in Veneto. En A. Putaturo Donati Murano y A. Perriccioli Saggese (Eds.), *La miniatura in Italia. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo* (pp. 164-176). Edizioni Scieentifiche Italiane.

Mariani Canova, G. (2006). Autunno del medioevo e memoria degli antichi. Documenti della miniatura tra Padova e Venezia. En A. Carlo Quintavalle (Ed.), *Medioevo. Il tempo degli antichi. Atti del Convegno internazionale di Studi di Parma*, *24-28 settembre* (pp. 611-620). Electa.

Mariani Canova, G. (2011). Padua and the Stars: Medieval Painting and Illuminated Manuscripts. *The Inspiration of Astronomical Phenomena*, *441*(6), 111-129.

Mariani Canova, G. (2016). di Francesco da Barberino e le sue figure: libro di devozione. En S. Bertelli, D. Goldin Folena, G. Mariani Canova, Ch. Ponchia, F. G.B Trolese (Eds.), *Officiolum da barberino. Commentario all'edizione in fac-simile* (pp. 63-104). Salerno Editrice.

Mariani Canova, G., Baldassin Molli, G. y Toniolo, F. (Eds.) (1999). *Parole Dipinte. La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*. Franco Cosimo Panini.

Martín Puente, C. (2018). La representación iconográfica de Ovidio en los manuscritos medievales. *Revista Digital de Postgrado*, *10*(18), 25-45.

Martindale, A. (1995) *Painting the Palace: Studies in the History of Medieval Secular Painting*. Plindar Press.

Martínez Manzano, T. (2014). Creta y el itinerario de los textos griegos hacia occidente. El caso de los manuscritos de Matteo Dandolo. *Scripta: an International Journal of Codicology and Paleography*, 7, 159-184.

Mattia, E. (1885). *Un contributo iconografico per le Metamorfosi di Ovidio: il codice panciatichiano 63 alla Biblioteca Nazionale di Firenze* [Tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze].

Mattia, E. (1990-1991). Due Ovidio illustrati di scuola bolognese. *Miniatura: studi di storia dell'illustrazione e decorazione del libro,* 3/4, 63-72.

Mazzanti, G. (2007). Lo *Studium* nel XIV secolo. En O. Capitani (Ed.), *Storia di Bologna. Bologna nel Medievo* (vol. 2) (pp. 951-976). Bononia University Press.

McKinley, K. L. (2001) *Reading the Ovidian heroine. "Metamorphoses" commentaries 1100-1618*. Brill.

McLaughlin, A. (2017). *The illuminated Manuscripts of Pierre Bersuire's Ovidius Moralizatus. A Comparative Study* [PhD Dissertation. The Warburg Institute].

Medica, M. (2003). I miniatori dei corali agostiniani: Nicolò di Giacomo e Stefano di Alberto Azzi. En M. Medica y G. Benevolo (Eds.) *I corali di San Giacomo Maggiore. Miniatori e committenti a Bologna nel Trecento [Mostra, Bologna, Museo Civico Medievale]* (pp. 63-107). Edisai.

Medica, M. (2004). Azzi, Stefano di Alberto. En M. Bollati (Ed.), *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI* (pp. 54-56). Edizioni Sylvestre Bonnard.

Medica, M. (2005). La miniatura a Bologna. En A. Putaturo Donati Murano y A. Perriccioli Saggese (Eds.), *La miniatura in Italia. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo* (pp. 177-193). Edizioni Scieentifiche Italiane.

Medica, M. (2005a). Libri, miniatori e committenti nella Bologna di Bertrando del Poggetto. En M. Medica (Ed.), *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto* (pp. 79-94). Silvana Editoriale.

Medica M. (2012), Tra università e corti: i miniatori Bolognesi del *Trecento* in Italia settentrionale. En S. Romano y D. Cerutti (Eds.), *L'artista girovago: forestieri, avventurieri, emigranti e*

missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord (pp. 101-134). Études lausannoises d'histoire de l'art.

Medica, M. (2012a). Les arts à Bologne dans la première moitié du *Trecento*: peinture, sculpture et miniature. En F. Avril, M. Medica y B. Maurice-Chabard (Eds.), *Bologne et le Pontifical d'Autun. Chef d'oeuvre inconnu du premier Trecento, 1330-1340* [exposition, Autun, musée Rolin] (pp. 28-125). Dominique Guéniot.

Medica, M. y Benevolo, G. (Eds.) (2003). *I corali di San Giacomo Maggiore. Miniatori e committenti a Bologna nel Trecento [Mostra, Bologna, Museo Civico Medievale]*. Edisai.

Medica, M. y Tumidei, S. (Ed.) (2000). *Duecento. Forme e colori del Medieoevo a Bologna*. Marsilio.

Meier, F. y Zanin, E. (Eds.) (2019). *Poesia e diritto nel Due e Trecento italiano*. Longo Editore Ravenna.

Meneghetti, M. L. (2008). Temi cavaliereschi e temi cortesi nell'immaginario figurativo dell'Italia medievale. En M. Picone (Eds.), *La letteratura cavalleresca dalle chansons de geste alla Gerusalemme liberata* (pp. 173-190). Pacini Editore.

Meneghetti, M. L. (2010). *Il romanzo nel Medievo. Francia, Spagna, Italia*. Il Mulino.

Meneghetti, M. L. (2015). *Storie al muro: temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*. Einaudi.

Minnis, A. J. (1988). *Medieval theory of authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*. University of Pennsylvania Press.

Montefusco, A. (2019). Pier della Vigna e la sua eredità. Ars dictaminis, poesia, diritto e distribuzione sociale dei nella corte siciliana. En F. Meier y E. Zanin (Eds.), *Poesia e diritto nel Due e Trecento italiano* (pp. 31-52). Longo Editore Ravenna.

Monti, C. y Pasut, F. (2013). Il codice Ambrosiano C 96 inf. con le *Tragedie* di Seneca miniate da Nicolò di Giacomo. *Miscellanea graecolatina*, 1, 211-224.

Montoya Martínez, J. (2006). "Fablar en prosa o en rima" (Brunetto Latini Tesoro, III, CAP.10). *Revista de poética medieval*, 17, 123-142.

Monti, C. M. (1999). Un'edizione tardo trecentesca delle *Tragedie* di Seneca. *Aevum*, 73, 513-534.

Munari, F. (1957). Catalogue of the Mss of Ovid's *Metamorphoses*. *Bulletin Supplement,* 4, 1-74.

Muzzarelli, M. G. (1996). *Gli inganni delle apparenze: disciplina di vesti e ornamenti alla fine del Medioevo*. Scriptorium.

Muzzarelli, M. G. (2008). *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*. Il Mulino.

Natale, M. y Romano, S. (2015). *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*. Skira.

Niutta, F. y Santucci C. (2002). *Seneca. Mostra bibliografica e iconografica*. Palombi Editori.

Orofino, G. (1993). L'illustrazione delle *Metamorfosi* di Ovidio nel ms. IV F 3 della Biblioteca Nazionale di Napoli. *Ricerche di Storia dell'Arte*, 49, 5-18.

Orofino, G. (1995). Ovidio nel Medioevo. L'iconografia delle *Metamorfosi*. En I. Gallo y L. Nicastri (Ed.), Aetates Ovidiana. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento (pp. 189-208). Edizioni scientifiche italiane.

Orofino, G. (1998). Il codice Napoletano delle *Metamorfosi* como libro illustrato. En G. Cavallo, P. Fedeli y G. Papponetti (Eds.), *L'Ovidio napoletano* (pp.103-109). Centro ovidiano di studi e ricerche.

Orofino, G. (2016). "Leer" las miniaturas medievales. En E. Castelnuovo y G. Sergi (dirs.), *Arte e historia en la Edad Media III. Sobre el ver. Público, formas y funciones* (pp. 311-334). Akal.

Orofino, G. (2020). *Metamorfosi* medievale. Ovidio e l'illustrazione dei classici nella cultura libraria italomeridionale. En C. Buongiovanni, F. Ficca, T. Pangrazi, C. Pepe y Ch. Renda (Eds.), *La poesia di Ovidio. Letteratura e immagini* (pp. 121-133). Federico II University Press.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Otero Moreira B. (2021). Capitulares ovidianas: iluminaciones mitológicas en los manuscritos de las *Metamorfosis* del siglo XIV. En L. Camino Plaza, M. Guiadas Quintela, E. Giunchi, I. Pedreira Sanjurjo (Eds.), *Scripta Manent: nuevas miradas sobre los estudios clásicos y su traducción* (pp. 325-336). Universidad de Santiago de Compostela.

Otero Moreira. B. (2023). The mythological image in the illuminated manuscript of the *Metamorphoses* from the Marciana Library (Venice- Marciana Library, Lat.Z. 449a). *Il Capitale Culturale*, 15, 33-67.

Ostos Salcedo, P. (1997). *Vocabulaire codicologique* [Versión española revisada y aumentada del Vocabulaire codicologique de Denis Muzerelle]. Arco Libros.

Owen-Cricker, G. R. (2012). *Encyclopedia of Medieval Dress and Textiles of the British Isles c.450-1450*. Koninklijke Brill.

Pächt, O. y Alexander, J. J. (1970). *Illuminated Manuscripts in Bodleian Library* (vol. 2). Clarendon Press.

Pagliara, P. N. y Romano, S. (Eds.) (2014) *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*. Viella.

Pagnin, B. (1975-1977). La "littera bononiensis". Studio paleográfico. *Ricerche medievali*, 10/12, 93-168.

Pairet, A. (2011). Recasting the *Metamorphoses* in Fourteenth-century France: The Challenges of the *Ovide moralisé*. En J. G., Clark, F. T. Coulson y K. L. McKinley (Eds.), *Ovid in the Middle Ages* (pp. 83-107). Cambridge University Press.

Panofsky, E. (2014). *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*. Alianza Editorial.

Panofsky, E. y Saxl, F. (2016). *Mitología clásica en el arte medieval.* Sans Soleil.

Pasut, F. (1999). I miniatori del Vaticano lat.1645 e del Laurenziano 37.5 (e altri codici bolognese delle *Tragedie* di Seneca). *Aevum*, 73, 535-547.

Pasut, F. (2004). Nicolò di Giacomo di Nascimbene. En M. Bollati (Ed.), *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI* (pp. 827-832). Edizioni Sylvestre Bonnard.

Pasut, F. (2013). I miti di Seneca tragico nelle miniature di Nicolò di Giacomo. *Miscellanea graecolatina*, 1, 225-258.

Pellegrin, E. (1982). Manuscrits Latins de la Bodmeriana. Fondation Martin Bodmer.

Pellegrin, E. (1955). *Le bibliothèque des Visconti e des Sforza, ducs de Milan, au 15e siècle*. CNRS

Perriccioli Saggese, A. (2004). Orimina, Cristoforo. En M. Bollati (Ed.), *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI* (pp. 838-840). Edizioni Sylvestre Bonnard.

Pesavento, G. (2013-2014). *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo): Callisto, Cadmo, Atteone, Giasone e Medea, Orfeo, Polifemo y Galatea* [Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova]

Peteghem, J. van. (2013). *Italian Readers of Ovid. From the Origins to Dante* [PhD. Dissertation M. Phil, Italian and Comparative Literature, Columbia University].

Peteghem, J. van (2020). *Italian Readers of Ovid from the Origins to Petrarch. Responding to a Versatile Muse.* Brill.

Petoletti, M. (2019). La memoria dell'antico nella Milano trecentesca. En S. Romano y D. Zaru (Eds.), *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)* (pp.195-210). Viella.

Pini, R. (2005*). Il mondo dei pittori a Bologna 1348-1430*. CLUEB

Piqueras Yagüe, P. (2020) *El Ovidius moralizatus de Pierre Bersuire. Texto, Traducción y Estudio* [Tesis de doctorado. Universidad de Murcia. Escuela internacional de doctorado]

Piqueras Yagüe, P. (2021). *Editio princeps* del *Ovidius moralizatus* de Pierre Bersuire. Estudio y nueva interpretación del texto. Exemplaria classica supplements 13. Universidad de Huelva

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pomaro, G. (2006). Scritture di scuola e per la scuola ad Arezzo. En F. Stella (Ed.), *750 anni degli statuti universitari aretini: atti del convegno internazionale su origini, maestri, discipline e ruolo culturale dello Studium di Arezzo* (pp. 273-298). SISMEL Edizioni del Galluzzo.

Ponchia, Ch. (2014). *Frammenti dell'Aldilà. Immagini nella Divina Commedia nell'Italia settentrionale del Trecento* [Tesi di dottorato in storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo. Università degli Studi di Padova].

Ponchia, Ch. (2015). *Frammenti dell'Aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia.* Il Poligrafo.

Ponchia, Ch. (2016). Devozione tra arte e poesia. L'Inferno e il limbo dell'"Officiolo", Giotto e Dante. En S. Bertelli, D. Goldin Folena, G. Mariani Canova, Ch. Ponchia, F. G.B Trolese (Eds.), *Officiolum da barberino. Commentario all'edizione in fac-simile* (pp. 55-62). Salerno Editrice

Possamaï-Pérez, M. (2006). *L'Ovide moralisé: Essai d'interprétation.* Honoré Champion.

Quaglioni, D. (2019). Licet allegare poetas. Formanti letterari del diritto fra medioevo ed età moderna. En F. Meier y E. Zanin (Eds.), *Poesia e diritto nel Due e Trecento italiano* (pp. 209-220). Longo Editore Ravenna.

Rao, I. G. (2012). *L'inventario di Fabio Vigili della Medicea privata (Vat. lat. 7134)*. Biblioteca Apostolica Vaticana.

Ravegnani G. (1983). *Corner, Marco*. En *Dizionario Biografico degli italiani* (vol. 29) (pp. 248-251). Istituto della Enciclopedia Italiana.

Reid, J. D. (1993). *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts. 1300-1990s* (vol. 1-2). Oxford University Press.

Reynolds, L. (1984). *Texts and Transmission: a Survey of the Latin Classics*. OUP Oxford.

Ridder-Symoens, H. (Ed.) (1994). *A History of the University in Europe. Universities in the Middle Ages* (vol. 1) Cambridge University Press

Riva, F. (1967). Veneto il codice Campostrini della Commedia. *Atti dell' Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti,* 125, 217-240.

Rodríguez Porto, R. M. (2013). Beyond the two Doors of Memory: Intertextualities and Intervisualities in Thirteenth-Century Illuminated Manuscripts of the *Roman de Troie* and the *Histoire Ancienne*. En E. Brenner, M. Cohen y M. Franklin-Brown (Eds.), *Memory and Commemoration in Medieval Culture* (pp. 55-76). Ashgate.

Romano, D. (2012). *La rappresentazione di Venezia. Francesco Foscari: vita di un doge nel Rinascimento*. Viella Libreria Editrice.

Romano, S. (2007). Giotto e la nuova pittura. Immagine, parola e tecnica nel primo *Trecento* italiano. Il secolo di Giotto nel Veneto. En G. Valenzano y F. Toniolo (Eds.), *Il secolo di Giotto nel Veneto* (pp. 7-46). Istituto veneto di scienze, lettere ed arti.

Romano S. (2013). Palazzi e castelli dipinti. Nuovi dati sulla pittura lombarda attorno allá meta del *Trecento*. En S. Romano y D. Zaru (Eds.), *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)* (pp. 251-274). Viella.

Romano S. y Zaru, D. (Eds.) (2013). *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.).* Viella.

Rossi, M. (1999). Tracce di classicismo nella miniatura tardogotica lombarda. *Rivista di storia della miniatura*, 4, 97-104.

Roversi-Monaco, F. (2007) Il "circolo" giuridico di Matilde. Da Bonizone a Irnerio. En O. Capitani (Ed.), *Storia di Bologna. Bologna nel Medievo* (vol. 2) (pp. 387 410). Bononia University Press.

Rubio Fernández, L. (1984). *Catálogo de manuscritos clásicos latinos existentes en España*. Universidad Complutense de Madrid.

Ruiz García, E. (2002). *Introducción a la codicología*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sánchez Ameijeiras R. (2014). *Los rostros de las palabras: imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval.* Akal D. L.

Sandler, L. F. (2010). Rhetorical strategies in the pictorial imagery of fourteenth-century manuscripts: the case of the Bohun pasalters. En M. J. Carruthers (Ed.), *Rhetoric beyond words. Delight and persuasion in the arts of the Middle Ages* (pp. 96-123). Cambridge Studies in Medieval Literature 78.

Saenger, P. (1997). La lectura en los últimos siglos de la Edad Media. En G. Cavallo, R. Chartier y R. Bonfil (Eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental* (pp. 187-230). Taurus.

Seznec J. (1983). *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y en el Renacimiento*. Taurus.

Settis, S. (1984). *Memoria dell'antico nell'arte italiana. L'uso dei classici* (vol. 1).Einaudi.

Simeoni, G. (2017). *Forme mutate in nuovi corpi: le Metamorfosi di Ovidio illustrate nel codice Panciatichi 63.* Padova University Press.

Sgarbi, V. (Ed.) (2000). *Giotto e il suo tempo: mostra*. Federico Motta.

Siniscalchi, R. (2019). Notai e poeti nella camera actorum di Bologna allá fine del *Trecento*. En F. Meier y E. Zanin (Eds.), *Poesia e diritto nel Due e Trecento italiano* (pp. 195-208). Longo Editore Ravenna.

Tarrant, R. J. (2004). *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*. Oxford University Press.

Thorndike, L. (1949). *The Sphere of Sacrobosco and its Commentators*. University of Chicago Press.

Tomei, A. (2006). Giotto e l'antico. En A. Carlo Quintavalle (Ed.), *Medioevo. Il tempo degli antichi. Atti del Convegno internazionale di Studi di Parma*, *24-28 settembre* (pp.557-564). Electa.

Toniolo, F. (2007). Il libro miniato a Padova nel *Trecento*. En G. Valenzano y F. Toniolo (Eds.), *Il secolo di Giotto nel Veneto* (pp. 107-152). Istituto veneto di scienze, lettere ed arti.

Toniolo, F. (2010). La miniatura nei manoscritti di Rovigo e di Adria. En N. Giové Marchioli y L. Granata (Eds.), *I manoscritti medievali delle province di Belluno e Rovigo* (pp. 26-35). SISMEL Edizioni.

Toniolo, F. (2018). Immagini in transformazione. Le *Metamorfosi* illustrate dai manoscritti ai libri a stampa. En F. Toniolo, F. Ghedini, V. Farinella, G. Salvo y F. Zalabra (Eds.), *Ovidio. Amori, miti e altre storie. Catalogo dela mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 17 ottobre 2018-20 gennaio 2019)* (pp. 94-101). Arte'm-L'Erma di Bretschneider.

Toniolo, F., Ghedini, F., Farinella, V., Salvo, G. y Zalabra F. (Eds.) (2018). *Ovidio. Amori, miti e altre storie. Catalogo dela mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 17 ottobre 2018-20 gennaio 2019)*. Arte'm-L'Erma di Bretschneider.

Toniolo, F. y Valenzano G. (Eds.) (2007). *Il secolo di Giotto nel Veneto.* Istituto veneto di scienze, lettere ed arti.

Trapp, J. (2003). Portraits of Ovid in the Middle Ages and Renaissance. En J. Trapp (Ed.), *Studies of Petrarch and his influence* (pp. 340-383). The Pindar Press.

Trombetti Budriesi, A. L. (2007). Bologna 1334-1375. En O. Capitani (Ed.), *Storia di Bologna. Bologna nel Medievo* (vol. 2) (pp. 761-866). Bononia University Press.

Vandi, L. (2019). Ovid at the Crossroads. Illustrations of the *Metamorphoses* in Apulia Before 1071. En B. Kitzinger y J. O'Driscoll (Eds.), *After the Carolingians. Re-defining Manuscript Illumination at the 10th and 11th Centuries* (pp. 302-335). De Gruyter.

Verger, J. (1994). Patterns. En H. de Ridder-Symoens (Ed.), *A History of the University in Europe.Universities in the Middle Ages* (vol. 1) (pp. 35-74). Cambridge University Press.

Venturini, C. (2013-2014). *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo): Dafne, Io, Fetonte, Miniadi, Piramo e Tisbe, Perseo e Andromeda* [Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Venturini, C. (2018). Figurare dei e miti: codici miniati *dell'Ovidius moralizatus* [Tesi di Dottorato. Università degli Studi di Padova].

Villa, C. (1996). Commentare per immagini. Dalla rinascita carolingia al *Trecento*. En M. Buonocore (Ed.), *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo* (pp. 51-68). Palombi Editori.

Villa, C. (2004). Le *Tragedie* di Seneca nel *Trecento*. En T. De Robertis y G. Resta (Eds.), *Seneca. Una vicenda testuale* (pp. 59-64). Mandragora.

Witt, R. G. (2001). *In the Footsteps of the Ancients. The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*. Brill.

Witt, R. G. (2020). *L'eccezione italiana. L'intellettuale laico nel Medioevo e l'origine del Rinascimento (800-1300)*. Viella.

Zanetti, M. A. (1774). Latina et italica D. Marci Bibliotheca codicum manu scriptorum per titulos digesta. Apud Simonem Occhi Bibliopolam.

Zanichelli, G. (2006). L'immagine come glossa. Considerazioni su alcuni frontespizi miniati della *Commedia*. En M. Monica Donato (Ed.), *Dante e le arte visive* (pp. 109-148). Unicopli.

Zanichelli, G. (2011). The Historiography of Italian Gothic Manuscripts. En C. Hourihane (Ed.), *Gothic Art & Thought in the Later Medieval Period: Essays in Honor of Willibald Sauerländer* (pp. 217-42). Princeton.

Zanichelli G. (2022). The reception of *Ovidius moralizatus* in Northern Italy in the Late Middle Ages. En F. Consolino (Ed.), *After Ovid. Aspects of the reception of Ovid in literature and iconography* (pp. 189-212). Turnhout.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CATÁLOGO

CATÁLOGO DE MANUSCRITOS Y CATÁLOGO DE ILUMINACIONES

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ficha 1. BUB 2278				
Información del manuscrito				
Título	Título	Publii Ovidii Nasonis Sulmonensis Metamorphoseon		
	Íncipit	Publij Ovidij Nasonis Sulmonensis Metamorphoseos liber primus incipit.		
	Éxplicit	Amen.		
Obra	*Metamorfosis*			
Ubicación	Biblioteca Universitaria di Bologna. Bologna			
Signatura	Ms. BU 2278			
Fecha	ca. 1430 (Guernelli, 2007, p. 33)			
Lugar de realización	Bolonia			
Miniaturista	No se conoce			
Descripción física				
Distribución del folio	Foliación	I + 164 + I		
		En el margen superior derecho foliación antigua a tinta en números arábigos. Sobre esta, foliación moderna a lápiz.		
	Colación	$1\text{-}16^{10}$ (ff. 1-160) 17^{4} (ff. 161-164)		
	Reclamos	Presenta todos los reclamos al final de cada cuaderno, excepto en el tercero (f. 30v). Se trata de reclamos horizontales situados en la parte central del margen inferior del folio vuelto.		
Encuadernación	La encuadernación mide 340x240mm. Está conformada por dos tapas de madera recubiertas de cuero repujado con decoración geométrica. En el lomo se pueden distinguir los cuatro nervios que lo separan en cuatro partes con cuatro flores pequeñas en cada extremo, a modo de decoración. La parte baja del lomo tiene un tejuelo en el que aparece escrito "218/ ex salvatoris/ 75". Tiene correas de cuero con enganche metálico en la parte trasera.			
Características del contenido				
Texto	En algunos casos al final de los libros hay un espacio en blanco (ff. 23v, 48v, 63v, 77v, 141v) de diez líneas de media y una serie de anotaciones (ff. 11v, 33v, 53v, 98v, 108v, 119v, 128r). En los márgenes del manuscrito se recogen las alegorías de Giovanni del Virgilio hasta el mito de Atamante (f. 41r) en el cuarto libro.			
Estructura y disposición del folio	El texto se organiza a renglón tendido con 37 líneas de media. El libro 9 (f. 87v) no tiene una letra capital que marque su comienzo, ni tampoco se señala una separación con respecto al libro anterior. No presenta rúbricas. Hay calderones en tinta roja y azul alternativamente e iniciales más pequeñas rojas y azules.			
Iluminación	Este manuscrito está iluminado en las catorce capitales que tiene. La primera letra figurada y con un roleo en el margen, y las restantes con decoración vegetal. El ejemplar tiene una ilustración más en el margen del f. 13r, en el que se incluye un diagrama completo que recoge los vientos (BOREAS, ZEPHYRVS, AVSTER, EVRVS) y las zonas de la tierra (Inhabitabilis, circulus arcticus seu bore*us* / habitabilis *et* nos*t*ra circulus estivalis solsticii / torrida, circulus aequinoctionalis / circulus hiemalis solsticii / temperata, circulus antarcticust noti*us* / frígida).			
Contenido				
f. 1r	Libro 1		f. 87v	Libro 9 (no señalado)
f. 11v	Libro 2		f. 98v	Libro 10
f. 23v	Libro 3		f. 108v	Libro 11
f. 33v	Libro 4		f. 119v	Libro 12
f. 44v	Libro 5		f. 128r	Libro 13

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

f. 54r	Libro 6	f. 141v	Libro 14
f. 64r	Libro 7	f. 153r	Libro 15
f.75v	Libro 8		

Lista de iluminaciones	
f. 1r (I)	La Creación de los astros

Historial

Este manuscrito presenta muchas anotaciones a lo largo del texto, de distintas manos y períodos. En el margen inferior del f.1r tiene una anotación: "Iste liber est Mon. ii S^{ti}. Salvatoris Bononie signatus in inventario sub no. 339". En el margen superior del mismo folio, también se observa escrito a tinta "339", así como estampado "BIBLIOTECA DELL'UNIVERSITÀ DI BOLOGNA – MANOSCRITTI Nº 2278" y el sello de la Biblioteca Nacional de Francia.

Bibliografía

Frati, L. (1910). Indice dei codici latini conservati nella R. Biblioteca Universitaria di Bologna. *SIFC*, 17, 22.
Munari, F. (1957). Catalogue of the Mss of Ovid's *Metamorphoses*. *Bulletin Supplement*, 4, 16.
Guernelli, D. (2001-2002) *I codici miniati della biblioteca di San Salvatore. Una prima campionatura* [Tesi di laurea, Università di Bologna], pp.33-34.
Guernelli, D. (2007). 1410 circa: del "Valerio Massimo" Bolognini a Giovanni di Bartolomeo Scanelli: note sul Tardogotico a Bologna. *Arte a Bologna: Bolletino dei Musei Civici d'Arte Antica*, 6, 30-45.
Ferretti, M. (2007). Per la recensio e la prima diffusione delle *Allegorie* sulle *Metamorfosi* di Giovanni del Virgilio. *L'ellisse: studi storici di letteratura italiana*, 2, 9-28.
Pesavento, G. (2013-2014). *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo): Callisto, Cadmo, Atteone, Giasone e Medea, Orfeo, Polifemo y Galatea* [Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova], p. 38.
Venturini, C. (2013-2014). *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo): Dafne, Io, Fetonte, Miniadi, Piramo e Tisbe, Perseo e Andromeda* [Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova], p. 40.
Dinkova-Bruun, G. (Ed.) (2022). *Catalogus Translationum et Commentariorum. Vol. XII. Ovid, Metamorphoses*. PIMS, p. 333.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ficha 2. BUB 2350				
Información del manuscrito				
Título	Título	*P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon*		
	Íncipit	In nova fert animus		
	Éxplicit	Amen.		
Obra	*Metamorfosis*			
Ubicación	Biblioteca Universitaria de Bolonia. Bolonia			
Signatura	Ms. BU 2350			
Fecha	ca. 1400			
Miniaturista	No se conoce			
Lugar de realización	Bolonia			
Descripción física				
Distribución del folio	Foliación	II + 160		
		Foliación moderna en números arábigos a lápiz en el margen superior derecho. En el centro del margen superior una mano del mismo período que el códice numera los quince libros con números romanos.		
	Colación	$1\text{-}16^{10}$ (ff. 1-160)		
	Reclamos	Presenta todos los reclamos al final de cada cuaderno. Se trata de reclamos horizontales situados en el folio vuelto en la parte central del margen inferior.		
Encuadernación	La encuadernación mide 350x210mm. Está formada por tablas recubiertas de cuero repujado con la inscripción "Ovidii metamorph" en la cubierta trasera. En el lomo se lee Salvatoris 76, escrito en el tejuelo.			
Características del contenido				
Texto	Los márgenes del manuscrito presentan numerosas anotaciones, en especial en el primer folio.			
Estructura y disposición del folio	Texto a renglón tendido de 35 líneas de media. Presenta calderones a tinta roja y azul alternativamente. También tiene rúbricas transcritas en la caja de escritura, que marcan, junto con letras azules y rojas de menor tamaño, la estructura del texto.			
Iluminación	Presenta iluminaciones en las quince letras capitales. La primera es una capitular figurada rodeada de un roleo en todo el margen izquierdo y que se extiende en el margen superior e inferior. El roleo del margen inferior está incompleto con dos cuadrifolios vacíos. Las letras capitales de los catorce libros restantes tienen decoración vegetal.			
Contenido				
f. 1r	Libro 1		f. 85v	Libro 9
f. 11v	Libro 2		f. 96r	Libro 10
f. 23r	Libro 3		f. 105v	Libro 11
f. 33r	Libro 4		f. 116v	Libro 12
f. 43v	Libro 5		f. 125r	Libro 13
f. 52v	Libro 6		f. 137v	Libro 14
f. 62r	Libro 7		f. 149r	Libro 15
f.73v	Libro 8			
Lista de iluminaciones				
f. 1r (I)	La Creación del cosmos y Cristo resucitado			

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Historial
En la parte interna de la tapa delantera de la encuadernación tiene un recuadro de cuero adherido en el que aparece escrito "Ovidius metamorph". Debajo, una etiqueta que pone: M-5 / 2350 ex bib S. Salvatoris / 76. Este manuscrito presenta numerosas anotaciones a lo largo del poema. En el f. 1r tiene dos cuadrifolios: el izquierdo está recortado y el derecho tiene un parche sobre el que está estampado "BIBLIOTECA DELL'UNIVERSITÀ DI BOLOGNA – MANOSCRITTI N° 2350". En el f. 2r tiene un sello estampado justo en el espacio que ocupa el cuadrifolio del folio anterior, y que dice: "BIBLIOTHEQUE NATIONALE". En el margen superior tiene una anotación: "Iste liber est Mon. ii S^{ti}. Salvatoris Bononie signatus in inventario sub no. 338".
Bibliografía
Frati, L. (1910). Indice dei codici latini conservati nella R. Biblioteca Universitaria di Bologna. *SIFC*, 17, 32 Munari, F. (1957). Catalogue of the Mss of Ovid's *Metamorphoses*. *Bulletin Supplement*, 4, 16. Pesavento, G. (2013-2014). *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo): Callisto, Cadmo, Atteone, Giasone e Medea, Orfeo, Polifemo y Galatea* [Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova], p. 38. Venturini, C. (2013-2014). *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo): Dafne, Io, Fetonte, Miniadi, Piramo e Tisbe, Perseo e Andromeda* [Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova], p. 40.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ficha 3. BMC SXXV6			
Información del manuscrito			
Título	Título	*Ovidio, Metamorphoses*	
	Íncipit	Publii Nasonis Ovidij. Metamorphoseos lib*er* prim*us* incipit.	
	Éxplicit	Bis sex millenos versus in codice scriptos Sed ter quinque minus continent Ovidius.	
Obra	*Metamorfosis*		
Ubicación	Biblioteca Malatestiana. Cesena		
Signatura	S. XXV.6		
Fecha	1380-1400		
Lugar de realización	Bolonia		
Miniaturista	Stefano degli Azzi		
Digitalización	http://catalogoaperto.malatestiana.it/ricerca/?oldform=mostra_codice.jsp?CODICE_ID=297		
Descripción física			
Distribución del folio	Foliación	I + 155 [156]	
		En el centro del margen superior, en tinta azul y roja y de una mano coetánea al manuscrito, se numeran los libros de las Metamorfosis. Tiene también una foliación reciente en el margen superior y a lápiz, con salto de numeración (f. 23 bis), por lo que en realidad los folios son 156 y no 155.	
	Colación	1^{12-1} (ff. 1-11) 2-14^{10} (ff. 12-140), 15^{16-1} (ff.141-155)	
		Presenta organización de cuadernos casi siempre orillada, en tinta sepia visible en el margen de algunos folios: ff. 14 (bIII), 15 (bIIII), 16 (bV), 42 (eII), 43 (eIII), 44 (eIIII), 45 (eV), 85 (gV), 91 (h), 93 (hIII), 94 (hIIII), 95 (hV).	
	Reclamos	Presenta todos los reclamos al final de cada cuaderno. Se trata de reclamos horizontales situados en el folio vuelto en la parte central del margen inferior.	
Encuadernación	La encuadernación mide 318x215mm. Se trata de una reencuadernación del siglo XVIII con una costura de cuatro nervios, formada por tablas cubiertas de cuero y decoradas en seco. Presenta elementos metálicos en los cierres y cinco tachuelas de hierro de cuatro lóbulos por placa. También conserva parte de dos correas de cuero en el borde delantero de la placa trasera, dos espigas de latón en la placa delantera, y una cadena de hierro en la placa trasera.		
Características del contenido			
Texto	El texto de las *Metamorfosis* está precedido por un índice alfabético de los personajes del poema con el título "Rubrice super Ovidii metamorphoseos". Tiene numerosas glosas marginales e interlineares a lo largo de toda la copia.		
Estructura y disposición del folio	La transcripción se organiza a renglón tendido con 43 renglones de media por página y con escritura gótica en tinta marrón y de una sola mano. Tiene iniciales afiligranadas, calderones de tinta roja y azul alternativamente, y rúbricas en el centro del cuadro del texto, al final de cada libro, de la misma mano. También presenta rúbricas en los márgenes a lo largo del desarrollo del poema, y abundantes anotaciones de distintas manos.		
Iluminación	La iluminación comprende quince letras capitales figuradas. La primera capital está ceñida por el característico roleo vegetales boloñesés entre el que se introducen tachuelas doradas. Las figuras que acogen las letras capitales llevan vestimenta académica. Son trece figuras masculinas y dos femeninas. En el f. 112v hay un dibujo de un cisne a lápiz.		
Contenido			
f. 1-1v	Índice	f. 70v	Libro 8

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

f. 2r	Libro 1	f. 82r	Libro 9
f. 12r	Libro 2	f. 92r	Libro 10
f. 23r	Libro 3	f. 101v	Libro 11
f. 31v	Libro 4	f. 112r	Libro 12
f. 41v	Libro 5	f. 120r	Libro 13
f. 50v	Libro 6	f. 132v	Libro 14
f. 59v	Libro 7	f. 143v	Libro 15

Lista de iluminaciones	
f. 2r (I)	Imagen del autor con un libro abierto entre sus manos (Ovidio)
f. 12r (R)	Figura femenina de perfil y medio cuerpo con túnica verde y roja
f. 23r (I)	Figura femenina de cuerpo entero con túnica azul y roja, agarrada a la inicial
f. 31v (A)	Figura masculina de perfil y medio cuerpo con capa roja con sombrero de pico rojo
f. 41v (O)	Figura masculina de medio cuerpo con capa roja y *liripipe* verde, sostiene un libro abierto
f. 50v (P)	Figura masculina de perfil y medio cuerpo con capa roja y *liripipe* verde, señala con el índice
f. 59v (I)	Figura masculina de perfil y cuerpo entero con capa roja y *liripie* azul
f. 70v (I)	Figura masculina de cuerpo entero, capa rosa y birrete bordeado de piel
f. 82r (O)	Figura masculina de medio cuerpo con capa verde
f. 92r (I)	Figura masculina de perfil y cuerpo entero con capa rosa y *liripipe* azul
f. 101v (O)	Figura masculina de medio cuerpo con capa roja y *liripipe* verde, sostiene un libro cerrado
f. 112r (N)	Figura masculina de perfil y medio cuerpo con capa roja
f. 120r (O)	Figura masculina de perfil y medio cuerpo con capa roja y *liripipe* verde
f. 132v (I)	Figura masculina de cuerpo entero con capa roja y *liripipe* verde
f. 143v (O)	Figura masculina de perfil y medio cuerpo, con capa roja señala con el índicel

Historial

En el vuelto del último folio (f. 155) se lee "Nicolaus Piccininus de Perusio vicecomes". Este folio tiene otras anotaciones, algunas de ellas de difícil lectura. Las signaturas antiguas escritas en la parte interna de la tapa son: 25F /II° Fila / XXV Pluteo / VI°in ordine.

Bibliografía

Muccioli, G. M. (1784). Catalogus codicum manuscriptorum Malatestianae Bibliothecae fratrum minorum conventualium (vol. 2). Typis Gregorii Blasinii, pp. 165-166.
Munari, F. (1957). Catalogue of the Mss of Ovid's *Metamorphoses*. *Bulletin Supplement*, 4, 18.
Sabbadini, R. (1967). *Le scoperte dei codici latini e greci ne secoli XIV e XV. Nuove ricerche col riassunto filologico dei due volumi*. Sansoni, p. 251.
Mattia, E. (1985). *Un contributo iconografico per le Metamorfosi di Ovidio: il codice panciatichiano 63 alla Biblioteca Nazionale di Firenze* [Tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze], pp. 374-375.
Mattia, E. (1990-1991). Due Ovidio illustrati di scuola bolognese. Miniatura, 3-4, 63-72.
Manfron, A. (Ed.) (1998). La Biblioteca di un Medico del Quattrocento. I codici di Giovanni di Marco da Rimini nella Bibliotheca Malatestiana. Umberto Allemandi. pp. 237-238.
Medica, M. (2003). I miniatori dei corali agostiniani: Nicolò di Giacomo e Stefano di Alberto Azzi. En M. Medica y G. Benevolo (Eds.), *I corali di San Giacomo Maggiore. Miniatori e committenti a Bologna nel Trecento [Mostra, Bologna, Museo Civico Medievale]* (pp. 63-107). Edisai.
Medica, M. (2004). *Azzi, Stefano di Alberto*. En M. Bollati (Ed.), *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI* (pp. 54-56) Edizioni Sylvestre Bonnard.
Lord, C. (2011). A Survey of Imagery in Medieval Manuscripts of Ovid's *Metamorphoses* and related Commentaries. En J. G. Clark, F. T. Coulson y K. L. McKinely (Eds.), *Ovid in the Middle Ages* (pp. 257-283). Cambridge University Press.

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Flores D'Arcais, F. (2012). Osservazioni su Stefano degli Azzi, miniatore delle Metamorfosi di Ovidio (Venezia, Biblioteca Marciana, ms Lat. Z 449). En F. Toniolo y G. Toscano (Eds.), Miniatura: lo sguardo e la parola: studi in onore di Giordana Mariani Canova, (pp. 133-139). Silvana.
Pesavento, G. (2013-2014). *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo): Callisto, Cadmo, Atteone, Giasone e Medea, Orfeo, Polifemo y Galatea* [Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova], p. 38.
Venturini, C. (2013-2014). *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo): Dafne, Io, Fetonte, Miniadi, Piramo e Tisbe, Perseo e Andromeda* [Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova], p. 36.
Rivero García, L. (2016). N. Heinsius's fragmentvm caesenas of Ovid's *Metamorphoses* rediscovered. *The Classical Quartely*, 66, 384-394.
Dinkova-Bruun, G. (Ed.) (2022). *Catalogus Translationum et Commentariorum. Vol. XII. Ovid, Metamorphoses*. PIMS, p. 347.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ficha 4. FMB 125				
Información del manuscrito				
Título	Título	*Ovidius, Metamorphoses*		
	Íncipit	Incipit Liber Ovidii Metamorphoseos feliciter. Amen.		
	Éxplicit	Explicit Liber Ovidij Methamorphoseos. Deo gratias. Amen.		
Obra	*Metamorfosis*			
Ubicación	Fondation Martin Bodmer. Cologny (Suiza)			
Signatura	Cod. Bodmer 125			
Fecha	ca. 1390			
Lugar de realización	Nápoles (Alidori Battaglia, 2020)			
Miniaturista	Taller de Cristoforo de Orimina (Improta, 2019)			
Digitalización	https://www.e-codices.unifr.ch/en/description/fmb/cb-0125/			
Descripción física				
Distribución del folio	Foliación	I + 199 + I		
		Los folios de guarda son de pergamino (f. I, I') sustituidos por el restaurador de la encuadernación. Están formados por fragmentos de un texto, procedente de un registro oficial de Lausana de principios del siglo XV y colocado transversalmente. La contrapartida está pegada a la parte interna de cada tapa de la encuadernación. El poema de las Metamorfosis (ff. 1-195) está foliado en su totalidad en el margen derecho con números arábigos. Tiene también una numeración antigua para cada uno de los quince libros del poema, en el centro del margen superior del folio recto. En el vuelto de los folios se puede leer "Li", en referencia a "libro". Le falta el f. 12, arrancado, y presenta varios folios finales (ff. 196r, 197r, 199v) en blanco.		
	Colación	$1\text{-}19^{10}$ (ff. 1-190), $20^{10\text{-}1}$(ff. 191-199)		
	Reclamos	Presenta todos los reclamos al final de cada cuaderno. Se trata de reclamos horizontales situados en el folio vuelto, en la parte central del margen inferior.		
Encuadernación	La encuadernación mide 291x192mm. Es del siglo XVII y fue recientemente restaurada por el encuadernador Weissenbach para Martin Bodmer. Se trata de una encuadernación de madera barnizada, con lomo de pergamino sobre las tablas estampadas en frío, y con un broche de metal con gancho que cierra el manuscrito.			
Características del contenido				
Texto	Presenta el poema de las *Metamorfosis* (ff. 1-195r) seguido de un extracto de los *Tristes* de Ovidio (f. 195r), un extracto de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla (f. 195v), una lista de las metamorfosis del poema (ff. 196v, 197v-199r), y la *Vita* del poeta (f. 199r).			
Estructura y disposición de la página	El poema de las *Metamorfosis* está escrito en letra *bononiensis* y se organiza a reglón tendido con 31 líneas. Presenta calderones en tinta roja y azul alternativamente y rúbricas en rojo al principio de cada libro. También tiene iniciales rojas o azules más pequeñas a lo largo del texto.			
Iluminación	En el primer folio del poema hay una letra capital figurada. El resto de las catorce capitales son afiligranadas rojas y azules, sobre un fondo de oro.			
Contenido				
f. 1r	Libro 1		f. 103v	Libro 9
f. 13v	Libro 2		f. 116v	Libro 10
f. 27v	Libro 3		f. 128v	Libro 11
f. 39v	Libro 4		f. 141v	Libro 12

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

f. 52v	Libro 5	f. 151v	Libro 13
f. 63r	Libro 6	f. 167r	Libro 14
f. 75r	Libro 7	f. 181r	Libro 15
f. 89r	Libro 8		

Lista de iluminaciones	
f. 1r (I)	Figura masculina en una cátedra. Imagen del autor (Ovidio)

Historial

Este manuscrito cuenta con numerosas glosas marginales e interlineales de varias manos contemporáneas a la transcripción del texto, pero también anotaciones en italiano más tardías, seguramente del siglo XV. El recto del folio de guarda tiene una nota a lápiz que dice: "Ovidius Metamorphoseos / Norditalienisch. Ca. 1320". En el margen superior del mismo folio, anotado a lápiz: "M. Ms. III. 1 / Cod Bodmer 125". En el margen inferior del f. 1r se puede distinguir a lápiz en escritura moderna "269".

Bibliografía

Pellegrin, E. (1982). Manuscrits Latins de la Bodmeriana. Fondation Martin Bodmer, pp. 257-262.
Coulson, F. T. (2000). Incipitarium Ovidianum: a Finding Guide for Texts in Latin related to the Study of Ovid in the Middle Ages and Renaissance. Brepols, p. 34.
Trapp, J. (2003). Portraits of Ovid in the Middle Ages and Renaissance. En J. Trapp (Ed.), Studies of Petrarch and his influence (pp. 340-383). The Pindar Press.
Improta, A. (2019). Manoscritti miniati per nobili e ufficiali del regno angioino con alcune novità per la miniatura a Napoli in età durazzesca, En I. Mathieu y Jean M. Matz (Eds.), Formations *et cultures des officiers et de l'entourage des princes dans les territoires angevins (milieu XIII-fin XV siècle): Percorsi di formazione e culture degli ufficiali e dell'entourage dei principi nei territori angioini (metà XIII-fine XV secolo)* (pp. 315-350). Collection de l'École Française de Rome, 518/3.
Alidori Battaglia, L. (2020). Les *Métamorphoses* d'Ovide. En M. Bernasconi Reusser, Ch. Flüeler y B. Roux (Eds.), *Trésors enluminés de Suisse. Manuscrits sacrés et profanes* (p. 230). Silvana Editoriale.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ficha 5. SLUB 105			
Información del manuscrito			
Título	Título	*Ovidii metamorphoseon libri XV*	
	Íncipit	In nova fert animus mutatas dic*ere* formas	
	Éxplicit	DEO GRA*TIAS*.	
Obra	*Metamorfosis*		
Ubicación	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. Dresden		
Signatura	Mscr.Dresd.Dc.105		
Fecha	ca. 1380		
Lugar de realización	Posiblemente Lombardía (véase apartado 4.5)		
Miniaturista	No se conoce		
Digitalización	https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/12676/1/#		
Descripción física			
Distribución del folio	Foliación	I + 188 + I	
		El manuscrito se folió después de su digitalización con lápiz y en el margen superior. Se numeró omitiendo los folios de guarda (f. I, I') hasta el décimo folio y posteriormente cada diez. Por este motivo, se han cometido errores en su foliación: el folio 110 en realidad es el 111, y el folio 170 es, en realidad, el 172.	
	Colación	$1\text{-}23^{8}$ (ff. 1-184), 24^{4} (ff. 185-188)	
	Reclamos	Presenta todos los reclamos dispuestos al final de cada cuaderno en la parte central del margen inferior, en horizontal y enmarcados. El reclamo del folio 144v fue borrado, y sustituido por otro, escrito debajo de éste y encerrado en un cuadrado de línea fina.	
Encuadernación	La encuadernación mide 240x350mm. Sus tapas son de madera cubiertas de piel de cerdo de color crema. La decoración es vegetal repartida en bandas, con roleos, figuras en medallones y palabras escritas en franjas. Tiene el escudo de armas del príncipe elector de Sajonia de la casa de Wettin, August (1526-1586), así como las iniciales de su sucesor el elector Christian I (CHZSC). También tiene escrita la fecha de 1591, que se debe a que el encuadernador de la corte, Caspar Meuser (1550-1593), que se hizo cargo de los sellos y planchas de su predecesor y maestro Jakob Krause, fallecido hacia 1585.		
Características del contenido			
Texto	El manuscrito tiene algunas anotaciones a lo largo del poema, en ocasiones cortadas debido al orillado (ff. 72v, 110v, 144v). También presenta muchas correcciones en el propio texto, de otra mano posiblemente. En algunas ocasiones añade frases enteras (ff. 38r, 50r, 66r).		
Estructura y disposición del folio	El texto se organiza a renglón tendido con 32 líneas por página. Además de las quince letras capitales, tiene calderones en tinta roja y azul, así como letras iniciales afiligranadas, la mayoría entre el libro 3 y el libro 8. No presenta rúbricas.		
Iluminación	Tiene iluminadas con figuras, femeninas y masculinas, en catorce de las quince letras capitales. Falta la inicial del libro cuarto para la que se ha reservado el espacio. Las capitales presentan en sus márgenes decoración vegetal, aunque aparece más desarrollada en un roleo en el del primer folio, ocupando parte del margen inferior. El rostro de la figura que abre el libro noveno parece haber sido contorneado por una mano posterior, en especial en las orejas. En el laúd que porta se lee "*es klingt / teuflisch*".		
Contenido			
f. 1r	Libro 1	f. 100r	Libro 9
f. 13r	Libro 2	f. 112v	Libro 10
f. 26v	Libro 3	f. 124r	Libro 11

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

f. 38r	Libro 4	f. 136v	Libro 12
f. 50v	Libro 5	f. 146r	Libro 13
f. 61r	Libro 6	f. 161r	Libro 14
f. 72v	Libro 7	f. 172v	Libro 15
f. 86r	Libro 8		

Lista de iluminaciones	
f. 1r (I)	Figura masculina con un rollo abierto señalando con el dedo índice
f. 13r (R)	Figura femenina con guirnalda de flores sobre la cabeza
f. 26v (I)	Figura femenina coronada, señalando con el dedo índice
f. 50v (O)	Figura femenina con guirnalda de flores sobre la cabeza y un perro sobre sus piernas
f. 61r (P)	Figura femenina con guirnalda de flores sobre la cabeza y un perro en sus brazos
f. 72v (I)	Figura femenina con guirnalda de flores sobre la cabeza, señalando con la mano hacia arriba
f. 86r (I)	Figura femenina con un pergamino escrito desplegado
f. 100r (O)	Figura masculina coronada con una vihuela de péñola
f. 112v (I)	Figura masculina con una guirnalda de flores sobre la cabeza y los brazos cruzados
f. 124r (O)	Figura masculina con una guirnalda de flores sobre la cabeza y un halcón sobre su mano
f. 136v (N)	Figura masculina con guirnalda de flores sobre su cabeza, montada a caballo
f. 146r (O)	Figura femenina con un tocado y un halcón sobre su mano enguantada
f. 161r (I)	Figura masculina con una guirnalda de flores sobre la cabeza tocando una vihuela de arco
f. 174v (O)	Figura femenina con una guirnalda de flores sobre su cabeza tocando una cítara

Historial

El primer folio de guarda (f. I) presenta un registro de consulta de la biblioteca con cuatro fechas, la última 1997. En la esquina superior derecha del vuelto del mismo folio (f. I') se lee "Nº 53" y en la parte inferior izquierda del recto del primer folio (f. 1r) tiene un sello tachado a tinta negra con unas rayas horizontales y una corona diagonal, y en la izquierda, y enmarcado por un círculo, se lee "Sachs. Landes. Bibl". Por otra parte, el interior de la tapa trasera de la encuadernación presenta una etiqueta con la signatura (Msc.Dresd.Dc.105). Esta etiqueta está enmarcada por un paréntesis y encima aparece escrita la antigua signatura (KA1050).
En los márgenes desde el libro segundo al quinto, una mano señaló en números romanos los libros.

Bibliografía

Carolsfeld, S. von. (1882). *Katalog der Handschriften der Königl. Öffentlichen Bibliothek zu Dresden* (vol. 1). p. 321.
Munari, F. (1957). Catalogue of the Mss of Ovid's *Metamorphoses*. *Bulletin Supplement*, 4, 20.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ficha 6. SLUB 144				
Información del manuscrito				
Título	Título	*Ovidii metamorphoseon libri XV*		
	Íncipit	In nova fert an*im*u*s* mutatas dic*e*re formas		
	Éxplicit	Explicit Liber Ovidij. Deo Gra*tia*s. Am*en*.		
Obra	*Metamorfosis*			
Ubicación	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. Dresden			
Signatura	Mscr.Dresd.Dc.144			
Fecha	ca. 1355 (véase apartado 4.6)			
Lugar de realización	Bolonia			
Miniaturista	Stefano degli Azzi			
Digitalización	https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/122684/1			
Descripción física				
Distribución del folio	Foliación	III + 150		
		El manuscrito se folió a lápiz después de su digitalización. Presenta solo tres folios (III) de guarda al comienzo, uno moderno de papel y dos de pergamino, sin numerar. La foliación moderna aparece en el margen superior en los primeros cinco folios, en el décimo, y posteriormente cada diez. Se comente un error en la numeración: el folio 50 es en realidad el 51. En consecuencia, el manuscrito no tiene 149 folios sino 150.		
	Colación	$1\text{-}18^{8}$ (ff. 1-144), 19^{6} (ff. 145-150)		
	Reclamos	Presenta reclamo al final de cada cuaderno. Todos los reclamos fueron escritos en horizontal, en la parte central del margen inferior.		
Encuadernación	La encuadernación mide 240x160mm. Las tapas son de madera cubiertas de piel de cerdo color crema con una decoración vegetal en bandas, figuras en medallones, y con palabras escritas en franjas. En la tapa delantera tiene un escudo de armas con las iniciales W. D. W, correspondientes a su poseedor Wolfgang von Werthern (1519-1583).			
Características del contenido				
Texto	En las anotaciones marginales no se detecta ninguna transcripción de comentarios de las *Metamorfosis* y tampoco no está precedido de ningún índice.			
Estructura y disposición del folio	El texto se organiza a renglón tendido con 40 líneas de media por página. Además de las quince letras capitulares, presenta calderones en tinta roja y azul alternativamente. También tiene rúbricas que indican el final y el comienzo en el segundo y tercer libro, desgastadas.			
Iluminación	Presenta iluminaciones en las quince letras capitales con figuración en cada una de ellas. Las capitales se acompañadas densos roleos vegetales que se extienden por todo el margen del folio. En el primero, la cenefa se desarrolla alrededor de la caja de texto y encierra en medallones a siete figuras de medio cuerpo, dos femeninas y cinco masculinas. En algunos casos estas figuras perdieron parte del oro, y el tercer medallón del borde izquierdo no se realizó.			
Contenido				
f. 1r	Libro 1		f. 80r	Libro 9
f. 10v	Libro 2		f. 90r	Libro 10
f. 22v	Libro 3		f. 99r	Libro 11
f. 30v	Libro 4		f. 109r	Libro 12
f. 40v	Libro 5		f. 116v	Libro 13

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

f. 49r	Libro 6	f. 128v	Libro 14
f. 58r	Libro 7	f. 139v	Libro 15
f. 69r	Libro 8		

Lista de iluminaciones	
f. 1r (I)	Figura masculina en una cátedra. Imagen del autor (Ovidio)
f. 10v (R)	Figura del astro en la ventana de una arquitectura de dos pisos (El Sol en su casa)
f. 22v (I)	Figura constructor frente a una muralla. Figura masculina y una serpiente (Historia Cadmo)
f. 30v (A)	Figura masculina de apariencia académica
f. 40v (O)	Figura masculina de apariencia académica
f. 49r (P)	Figura femenina señalando a otra, más pequeña, y con pelos puntiagudos (Palas y Aracne)
f. 58r (I)	Figuras masculina y femenina embarcadas con un carnero dorado al fondo (Medea y Jasón)
f. 69r (I)	Figura femenina entrega una cabeza ensangrentada a otra figura masculina (Minos y Escila)
f. 80r (O)	Figura masculina clava un puñal en el cuerno de un toro (Hércules y Aqueloo)
f. 90r (I)	Figura masculina tocando la vihuela de péñola rodeada de animales (Orfeo y los animales)
f. 99r (O)	Figuras femeninas lanzan piedras a una figura de un músico (La muerte de Orfeo)
f. 109r (N)	Figura masculina tonsurada con una espada frente a un altar (El sacrificio de Ifigenia)
f. 116v (O)	Figuras masculinas alrededor de otra figura masculina (La disputa por las armas)
f. 128v (I)	Figura masculina con tres animales frente a una figura femenina sedente (Circe y Ulises)
f. 139v (O)	Figura masculina entronizada flanqueada por dos figuras masculinas más (Numa)

Historial

En la parte interna de la tapa anterior de la encuadernación, figura una etiqueta con la signatura (Msc.Dresd.Dc.144). Además, en el primer folio de guarda (f. I) tiene adjunta una carta que comienza con la referencia "Handschift.DC.144", y en el vuelto del tercer folio de guarda (f. III) se lee "Nº 530". Por otra parte, en el f. 1v aparece el sello "Bibliothek Dresden", y finalmente en el vuelto del último folio (f. 150v) tiene numerosas anotaciones, algunas de ellas de difícil lectura, y lo que parecen algunas pruebas de pluma.

Bibliografía

Carolsfeld, S. von. (1882). *Katalog der Handschriften der Königl. Öffentlichen Bibliothek zu Dresden* (vol. 1). p. 321.

Munari, F. (1957). Catalogue of the Mss of Ovid's *Metamorphoses*. *Bulletin Supplement*, 4, 20.

Haffner, T. (2001) Illuminierte italienische Inkunabel und Handschriften aus dem Besitz des Dietrich von Werthern und seiner Söhne in Dresden. En K. Bergdolt y G. Bonsanti (Eds.), Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel (pp. 371-376). Marsilio Editori.

Otero Moreira B. (2021). Capitulares ovidianas: iluminaciones mitológicas en los manuscritos de las *Metamorfosis* del siglo XIV. En L. Camino Plaza, M. Guiadas Quintela, E. Giunchi, I. Pedreira Sanjurjo (Eds.), *Scripta Manent: nuevas miradas sobre los estudios clásicos y su traducción* (pp. 325-336). Universidad de Santiago de Compostela.

Zanichelli G. (2022). The reception of Ovidius moralizatus in Northern Italy in the Late Middle Ages. En F. Consolino (Ed.), After Ovid. Aspects of the reception of Ovid in literature and iconography (pp. 189-212). Turnhout.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ficha 7. SLUB 145			
Información del manuscrito			
Título	Título	*Ovidii metamorphoseon libri XV*	
	Íncipit	Publij Nasonis Ovidij Methamorphoseos primus liber incipit.	
	Éxplicit	Ovidij Nasonis peligne*n*sis liber methamorphoseos q*ua*ntus decimus et ultimus explicit. Bis sex millenos u*er*sus in codice scriptos Et terquinq*ue* minus continet Ovidius.	
Obra	*Metamorfosis*		
Ubicación	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. Dresden		
Signatura	Mscr.Dresd.Dc.145		
Fecha	ca. 1360 (véase apartado 4.7)		
Lugar de realización	Posiblemente Véneto (véase apartado 4.7)		
Miniaturista	No se conoce		
Digitalización	http://digital.slub-dresden.de/id43230293X		
Descripción física			
Distribución del folio	Foliación	I + 148 + I	
		El manuscrito se folió a lápiz sólo después de su digitalización. Los folios de guarda (f. I, I'), de pergamino, no están numerados. Tiene una foliación moderna en el margen superior, pero únicamente en los cinco primeros folios, y a partir de ahí, cada diez. Esta manera de numerar produjo errores: el f. 10 es en realidad el 12, el f. 20 es el 24, y el f. 50 el 55. En consecuencia, no tiene 143 folios sino 148.	
	Colación	$1\text{-}14^{10}$ (ff. 1-140), 15^{8} (ff. 141-148)	
	Reclamos	Presenta todos los reclamos al final de cada cuaderno. Se trata de reclamos horizontales situados en el folio vuelto en la parte central del margen inferior.	
Encuadernación	La encuadernación mide 315x230mm. Sus tapas son de madera cubiertas de piel de cerdo de color crema, con decoración vegetal en bandas, con figuras en medallones, y con palabras escritas en franjas. En la tapa delantera en el centro se recoge "OVIDII META / MORPH". La tapa trasera tiene un escudo de armas con las iniciales W. D. W. Conserva los cierres metálicos.		
Características del contenido			
Texto	No tiene ni glosas interlineares ni marginales ni tampoco un índice al comienzo.		
Estructura y disposición del folio	El texto se organiza a renglón tendido con 41 líneas por página, con unciales al comienzo de cada una de las líneas. Además, presenta rúbricas que indican el final y el principio de los quince libros. En ocasiones, tiene pequeñas iniciales afiligranadas.		
Iluminación	Presenta la primera letra capital figurada mientras que las demás están enmarcadas por un recuadro dorado y presentan motivos vegetales.		
Contenido			
f. 1r	Libro 1	f. 79r	Libro 9
f. 10v	Libro 2	f. 88v	Libro 10
f. 21r	Libro 3	f. 98r	Libro 11
f. 30v	Libro 4	f. 107v	Libro 12
f. 40r	Libro 5	f. 115v	Libro 13
f. 48v	Libro 6	f. 127r	Libro 14

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

f. 57v	Libro 7	f. 137v	Libro 15
f. 68r	Libro 8		
Lista de iluminaciones			
f. 1r (I)	Figura masculina en una cátedra. Imagen del autor (Ovidio)		
Historial			
En la parte interior de la tapa delantera aparece escrito “orbita et segnal che fa (?) terra” y en el primer folio de guarda (f. I) “Questo libro si e de mi Nicolo Foschari / Fra[n]ciscus trivisanus antoniis filius / Pecunie obediunt omnia”. Justo debajo se encuentra el sello de la Biblioteca de Dresde. En el vuelto del folio de guarda (f. I), en el margen superior izquierdo, escrito “Nº 54”. Finalmente, la parte interior de la tapa trasera de la encuadernación presenta algunas pruebas de escritura, la mayoría borradas, y la etiqueta con la signatura actual (Msc.Dresd. / Dc.145).			
Bibliografía			
Carolsfeld, S. von. (1882). *Katalog der Handschriften der Königl. Öffentlichen Bibliothek zu Dresden* (vol. 1). Vieweg Teubner Verlag, p. 322. Munari, F. (1957). Catalogue of the Mss of Ovid’s Metamorphoses. Bulletin Supplement, 4, 20. Haffner, T. (2001) Illuminierte italienische Inkunabel und Handschriften aus dem Besitz des Dietrich von Werthern und seiner Söhne in Dresden. En K. Bergdolt y G. Bonsanti (Eds.), Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel (pp. 371-376). Marsilio Editori.			

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ficha 8. RBME gIII7			
Información del manuscrito			
Título	Título	*P. Ovidii Nasonis metamorphoseon libri XV. Allegoriae in Ovidii metamorphoseos*	
	Íncipit	In nova fert animus mutatas dicere formas	
	Éxplicit	Explicit liber quintusdecimus Ovidij Metamor. Deo gratias. Amen.	
Obra	*Metamorfosis*		
Ubicación	Real Biblioteca Monasterio de El Escorial. El Escorial		
Signatura	g-III-7		
Fecha	1301-1400		
Lugar de realización	Italia		
Miniaturista	No se conoce		
Descripción física			
Distribución del folio	Foliación	I + 207 + I	
		Foliado uniforme, en tinta moderna.	
	Colación	1^{8} (ff. 1-8), 2-7^{10} (ff. 9-68), 8^{8} (ff.69-76), 9^{12} (ff.77-88), 10-18^{10} (ff.89-178)	
	Reclamos	Presenta algunos reclamos al final de cuaderno (ff. 28, 38, 48, 58, 68, 76, 148, 168). Es posible que los restantes hayan sido guillotinados en el proceso de encuadernación. Se trata de reclamos horizontales situados en el folio vuelto en la parte central del margen inferior.	
Encuadernación	La encuadernación mide 145x185mm, y es una encuadernación propia del siglo XVI de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Las cubiertas son rígidas hechas con cartón, de color avellana, con parrillas en el centro de ambas tapas y un rectángulo con pequeños florones en cada ángulo, con hierros en seco.		
Características del contenido			
Texto	Es un manuscrito facticio compuesto por materiales procedentes de dos volúmenes y de dos manos *trecentescas* distintas. El primer volumen contiene las *Metamorfosis* (ff. 1-177v) con glosas marginales en los tres primeros libros del poema y un añadido del s. XV con fragmentos de Marcial (*Ep*. IV.47.1-2; XII.42-1-6; III.93.24-25) en los últimos folios (ff. 177v-178). El segundo volumen contiene las alegorías de las *Metamorfosis* de Giovanni del Virgilio (ff. 179-207).		
Estructura y disposición del folio	La copia del poema se organiza a reglón tendido en 35 líneas por página. Presenta calderones en rojo y azul alternativamente, no tiene rúbricas, pero sí letras iniciales doradas más pequeñas que ocupan tres líneas y se enmarcan en recuadros azules.		
Iluminación	La decoración del manuscrito se concentra en las quince letras capitales, la primera figurada y las restantes afiligranadas en rojo y azul.		
Contenido			
f. 1r	Libro 1	f. 93v	Libro 9
f. 12r	Libro 2	f. 105v	Libro 10
f. 24v	Libro 3	f. 116v	Libro 11
f. 35v	Libro 4	f. 128r	Libro 12
f. 47r	Libro 5	f. 137v	Libro 13
f. 57r	Libro 6	f. 151v	Libro 14
f. 67v	Libro 7	f. 164r	Libro 15
f. 80v	Libro 8		

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lista de iluminaciones	
f. 1r (I)	Figura masculina agarrada a la inicial

Historial

La hoja de guarda (f. I) presenta dos exlibris y distintas signaturas. El primer exlibris aparece tachado y su legibilidad es difi**C**ultosa, aunque se puede proponer la siguiente hipótesis de lectura: "Angheluus de rh... [ilegible] 1451 (?) in die XXVIII Januarii". El segundo, escrito justo debajo, parece decir: "Liberiis (?) [borrado] de sasoferrato de porto gruario dotor Civis Udinjn. Anno 1503"; Justo debajo de este segundo *exlibris*, está tachado "IV L II". Asimismo, en el centro de la hoja de guarda (f. I) se alude al contenido del facticio: "Ovidij Metamorphosis / Alegorie in eundem (?) III A.22". Debajo, dos signaturas más: primero, "iiij g J", y a continuación en rojo y de mayor tamaño la actual (g. III-7). En el margen, el folio de guarda tiene una pegatina que pone lo siguiente: "Real Biblioteca del Monasterio / 28200 SAN LORENZO DE EL ESCORIAL / MADRID-ESPAÑA"

Bibliografía

Antolín, G. (1911). *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial* (vol. 2). Imprenta Helénica, pp. 263-264.
Domínguez Bordona, J. (1933). *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España* (vol. 2) Centro de Estudios Históricos, p. 36.
Munari, F. (1957). Catalogue of the Mss of Ovid's *Metamorphoses*. *Bulletin Supplement*, 4, 21
Rubio, L. (1984). *Catálogo de los manuscritos clásicos latinos existentes en España*. Editorial de la Universidad Complutense, p. 101.
Coulson, F. T. (1996). A Checklist of Newly Identified Manuscripts of the *Allegoriae* of Giovanni del Virgilio. *Studi medievali*, 3, 443-453.
Dinkova-Bruun, G. (Ed.) (2022). *Catalogus Translationum et Commentariorum. Vol. XII. Ovid, Metamorphoses*. PIMS, p. 333.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ficha 9. RBME TII7			
Información del manuscrito			
Título	Título	*P. Ovidii Nasonis metamorphoseos libri XV*	
	Íncipit	P*ubli*i Ovidii Nasonis Pelignensis Methamorphoseos. Liber primus incipit.	
	Éxplicit	Deo gratias versus millenos bis sex in codice scriptos sed ter quinque minus continent Ovidius.	
Obra	*Metamorfosis*		
Ubicación	Real Biblioteca Monasterio de El Escorial. El Escorial		
Signatura	T-II-7		
Fecha	ca. 1390		
Miniaturista	No se conoce		
Lugar de realización	Posiblemente Véneto (véase apartado 4.9)		
Descripción física			
Distribución del folio	Foliación	II + 176 + II	
		En los primeros 14 cuadernos (ff. 14-107) presenta una foliación antigua a tinta y corregida a lápiz: en la foliación antigua se pasó del f. 13 al f. 15, por lo que una mano más reciente rectificó la numeración a lápiz incluyendo el f. 14 y corriendo los siguientes números. Sin embargo, se repite el f. 108, por lo que a partir de ese número vuelve a ser válida la foliación a tinta. No obstante, entre los ff. 152 y 153 quedó otro sin numerar; este se numeró a lápiz como f. 153, de modo que el f. 153 en tinta pasa a ser el f. 154 a lápiz y así sucesivamente hasta el final.	
	Colación	$1\text{-}14^{8}$ (ff. 1-112), 15^{6} (ff. 113-118), $16\text{-}21^{8}$ (ff. 119-166), 22^{10} (ff. 167-177). Este manuscrito tiene un problema que dificulta su colación: el f. 49 correspondería al 56v, el f. 49v al 56r. Este intercambio de bifolios se debe a que están cosidos al revés, con la parte de arriba hacia abajo.	
	Reclamos	No se observan reclamos.	
Encuadernación	La encuadernación mide 315x215mm y es una encuadernación propia del siglo XVI de la Real Biblioteca de El Escorial. Las cubiertas son rígidas hechas con cartón, de color avellana, con parrillas en el centro de ambas tapas y un rectángulo con pequeños florones en cada ángulo, con hierros en seco.		
Características del contenido			
Texto	El manuscrito se caracteriza por numerosas glosas interlineares y marginales hasta el libro 10 (f. 106). La mayoría de las glosas marginales son de difícil comprensión e identificación porque el manuscrito está orillado. Los últimos folios están reservados a un índice de las fábulas para cada uno de los quince libros (ff. 175v-176v).		
Estructura y disposición del folio	Texto en escritura gótica organizado a renglón tendido con una media de 30 líneas por página. Tiene calderones en tinta roja y azul alternativamente, letras iniciales afiligranadas y rúbricas dentro de la caja de escritura para indicar el éxplicit y el íncipit del siguiente.		
Iluminación	La iluminación del manuscrito se concentra en las quince letras capitales, la primera figurada y las restantes decoradas con motivos vegetales. En el f. 1v tiene un diagrama con la división de la tierra marcando las cinco zonas*: frigida, habitabilis, torridissima, habitubilus, frigida.*		
Contenido			
f. 1r	Libro 1	f. 94v	Libro 9
f. 12V	Libro 2	f. 106r	Libro 10
f. 25v	Libro 3	f. 116v	Libro 11
f. 36r	Libro 4	f. 128r	Libro 12
f. 48r	Libro 5	f. 137r	Libro 13

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

f. 58r	Libro 6	f. 151r	Libro 14
f. 68v	Libro 7	f. 163r	Libro 15
f. 81v	Libro 8	f. 175v	Índice
Lista de iluminaciones			
f. 1r (I)	Figura masculina con un libro. Imagen del autor (Ovidio)		
Historial			
En la parte interna de la tapa delantera está escrito el título "Ovidii Metamorphoses", junto a una posible signatura tachada (ii. B. 8). Debajo, otra signatura del manuscrito (II.T.7), y la actual en tinta roja (T.II-7). En el margen interior una pegatina que pone lo siguiente: "Real Biblioteca del Monasterio / 28200 SAN LORENZO DE EL ESCORIAL / MADRID-ESPAÑA". En el primer folio, un *exlibris* : "D. Diº de M".			
Bibliografía			
Antolín, G. (1916). *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial* (vol 4). Imprenta Helénica, p. 128. Domínguez Bordona, J. (1933). *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España* (vol 2). Centro de Estudios Históricos, p. 57. Munari, F. (1957). Catalogue of the Mss of Ovid's *Metamorphoses*. *Bulletin Supplement*, 4, 22.			

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ficha 10a. BML 36.8		
Información del manuscrito		
Título	Título	*Ovidii Metamorph*
	Íncipit	Incipit p*ri*mus liber Ovidij Metamorfosis.
	Éxplicit	Explicit liber Publij Nasonis Metamorfosis. Deo gr*ati*as. Amen.
Obra	*Metamorfosis*	
Ubicación	Biblioteca Medicea Laurenziana. Firenze	
Signatura	Plut.36.8	
Fecha	ca. 1400	
Lugar de realización	Arezzo (Pomaro, 2006, p. 287)	
Miniaturista	Probablemente el copista (Pomaro, 2006, p. 287)	
Digitalización	http://mss.bmlonline.it/s.aspx?Id=AWOIfBOzI1A4r7GxMIFc&c=Ovidii%20Metamorph#/book	
Descripción física		
Distribución del folio	Foliación	IV + 202 + II
		Solo se numeran los folios de guarda originales (ff. III-IV y I') por una mano reciente en el borde inferior (I-II y II'). El último folio del último cuaderno (f. 202) se ha considerado erróneamente como folio de guarda (f. I'). La numeración de los primeros 92 folios a lápiz es de una mano moderna (ff. 1-92), mientras que a partir del folio 93 se observa una foliación anterior mutilada con restos evidentes en algunos folios (ff. 93-202). En el recto de todos los folios, en el centro del margen superior y a tinta roja, se numeran los quince libros del poema en números romanos por una mano del mismo período del manuscrito.
	Colación	$1\text{-}24^{8}$ (ff. 1-192), 25^{10} (ff. 193-201, I')
	Reclamos	Presenta todos los reclamos al final de cada cuaderno. Se trata de reclamos horizontales situados en el folio vuelto en la parte central del margen inferior
Encuadernación	Las medidas son 235x155mm y es una encuadernación medicea, o de los Medici, completa: sus cubiertas son rígidas, de madera, y recubiertas con cuero de color granate, con cuatro bullones en los laterales y un quinto en el centro. En la parte superior de la tapa delantera aparece escrito "Ovidii Metam" dentro de un marco de metal; en la parte inferior, debajo del bullón central, "P. 36.", y justo encima "8". Tiene intactas las correas de cuero, que cierran el manuscrito, enganchadas con unos cerrajes metálicos en la tapa trasera. Estos cerrajes, como los bullones de las tapas, tienen un escudo coronado con seis círculos en el interior. El manuscrito conserva la cadena de metal original que está sujeta a la encuadernación en la parte inferior de la tapa trasera.	
Características del contenido		
Texto	El texto de las *Metamorfosis* está precedido por un índice de las *Metamorfosis* con el título "Notabilia presentis libri Ovidii", pero tan solo hasta el libro 10. El manuscrito tiene en sus márgenes numerosas anotaciones y glosas hasta el libro 13, que está anotado solo parcialmente. También recoge de manera parcial las alegorías de Giovanni del Virgilio, que aparecen siempre precedidas con la especificación "alegoría" y se encuentran distribuidas en los márgenes a lo largo de los libros, hasta el 7.	
Estructura y disposición del folio	El texto se organiza a renglón tendido con 30 líneas por folio de media. Tiene rúbricas a distintos niveles, tanto para indicar el comienzo de cada libro como para señalar las distintas fábulas dentro de cada uno de ellos.	
Iluminación	Las quince capitales de las que se desarrolla un sencillo follaje verde o rojo están iluminadas con figuras mitológicas. En los márgenes de los primeros folios (ff. 1v, 2r) tiene dos diagramas a tinta roja. El primero (f. 1v) tiene escrito "i*n*abita*bilis*, tempe*r*ata, calidissima, tempe*r*ata, frigidissi*m*a" y el segundo (f. 2r) "Meridies/ Auster, Occidens / Çefirus, Septentrio/ Boreas, Oriens / Eeurus".	
Contenido		

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[III]	Índice	f. 92r	Libro 8
f. 1r	Libro 1	f. 107r	Libro 9
f. 14r	Libro 2	f. 120v	Libro 10
f. 28v	Libro 3	f. 132v	Libro 11
f. 41	Libro 4	f. 146r	Libro 12
f. 54	Libro 5	f. 154v	Libro 13
f. 65v	Libro 6	f. 172	Libro 14
f. 77v	Libro 7	f. 187r	Libro 15

Lista de iluminaciones	
f. 1r (I)	Figura de un simio (metamorfosis de los Gigantes)
f. 14r (R)	Figura arrodillada (Faetón)
f. 28v (I)	Serpiente-dragón (Serpiente de Cadmo)
f. 41r (A)	Figura femenina con los brazos cruzados (Alcítoe)
f. 54r (O)	Figura masculina con una cabeza en la mano (Perseo y Medusa)
f. 65v (P)	Figura femenina sedente con un arco y una espada (Palas)
f. 77v (I)	Figura de un fraile (Jasón)
f. 92r (I)	Híbrido dragón-pájaro (Escila)
f. 107r (O)	Figura masculina con piel de león y una calva inmersa en un río (Hércules)
f. 120v (I)	Figura alada con gesto de plegaria (Himeneo o Mercurio ?)
f. 132v (O)	Figura masculina tocando la vihuela de arco (Orfeo)
f. 146r (N)	Figura masculina con la cabeza apoyada sorbe la mano (Calcante)
f. 156v (O)	Figura masculina de un guerrero (Áyax o Ulises ?)
f. 172v (I)	Figuras masculina y femenina abrazadas (Ulises y Circe)
f. 187r (O)	Figura masculina entronizada (Numa)

Historial

Se trata de un manuscrito parcialmente palimpsesto (Pomaro, 2006, p. 288). Los primeros folios contienen fragmentos de una gabela fechable en la segunda mitad del *Trecento:* es legible el topónimo de Arezzo, y varias indicaciones de día y mes, aunque no de año. El segundo documento (f. 111r) que se puede rastrear es más antiguo y se refiere a escrituras del ayuntamiento de Arezzo, con alguna fecha visible (1339). En el segundo folio de guarda (f. II) aparece escrito "Laur-Plut-36 Lod 8" y el sello (R. BIBLIOTECA MED.LAURENZ FIRENZE). En el vuelto de este mismo folio (f. II), en la parte superior derecha, aparece la nota de colación de Nikolaas Heinsius (1620-1681): "Contuli NH / V. IX" (Pomaro, 2006, p. 288). El sello reaparece en el vuelto del primer folio de la guarda posterior (f. I'), así como en el f. 201v en donde además presenta debajo escrito debajo "202427". En este manuscrito destacan además las numerosas anotaciones.

Bibliografía

Bandini, A. M. (1775). *Catalogus codicum latinorum bibliothecae Medicaea Laurentianae* (vol. 2). Biblioteca Medicea Laurenziana, p. 230.
Ghisalberti, F. (1933). Giovanni del Virgilio espositore delle *Metamorfosi*. *Il giornale dantesco,* 34, 8.
Munari, F. (1957). Catalogue of the Mss of Ovid's *Metamorphoses*. *Bulletin Supplement*, 4, 29.
Lord, C. (1969). Some Ovidian Themes in Italian Renaissance Art [PhD Dissertation, Columbia University], pp. 181-182.
Forlani Tempesti, A. (1976). L'uomo, il lavoro, l'ambiente nelle miniature laurenziane. *Prospettiva*, 7, 72-80.
Mattia, E. (1885). *Un contributo iconografico per le Metamorfosi di Ovidio: il codice panciatichiano 63 alla Biblioteca Nazionale di Firenze* [Tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze], pp. 376-377.
Cesarini Martinelli, L., Daneloni, A. (1994). Manoscritti e edizioni. En P. Viti (Ed.), Pico, Poliziano e l'umanesimo di fine Quattrocento: Biblioteca Medicea Laurenziana, (pp. 305-344). Studi pichiani.
Orofino, G. (1995). Ovidio nel Medioevo: l'iconografia delle *Metamorfosi*. En I. Gallo y L. Nicastri (Eds.), *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dell'Antichità al Rinascimento* (pp. 198-209). Edizioni scientifiche italiane.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Buonocore, M. (1996). Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo, (Salone Sistino – Musei Vaticani 9 ottobre 1996 – 19 aprile 1997). Palombi, p. 17.
Coulson, F. T. (1996). A Checklist of Newly Identified Manuscripts of the "Allegoriae" of Giovanni del Virgilio. Studi medievali, 37, 444.
Coulson, F. T. (2000). Incipitarium Ovidianum: a Finding Guide for Texts in Latin related to the Study of Ovid in the Middle Ages and Renaissance. Brepols, p. 125.
Pomaro, G. (2006). Scritture di scuela e per la scuola ad Arezzo. En F. Stella (Ed.), *750 anni degli statuti universitari aretini: atti del Convegno Internazionale su Origini, Maestri, Discipline e Ruolo Culturale dello Studium di Arezzo* (pp. 287-289). SISMEL Edizioni del Galluzzo.
Lord, C. (2011). A Survey of Imagery in Medieval Manuscripts of Ovid's *Metamorphoses* and related Commentaries. En J. G. Clark, F. T. Coulson y K. L. McKinely (Eds.), *Ovid in the Middle Ages* (pp. 257-283). Cambridge University Press.
Pesavento, G. (2013-2014). *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo): Callisto, Cadmo, Atteone, Giasone e Medea, Orfeo, Polifemo y Galatea* [Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova], p. 44.
Venturini, C. (2013-2014). *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo): Dafne, Io, Fetonte, Miniadi, Piramo e Tisbe, Perseo e Andromeda* [Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova], p. 56.
Otero Moreira B. (2021). Capitulares ovidianas: iluminaciones mitológicas en los manuscritos de las *Metamorfosis* del siglo XIV. En L. Camino Plaza, M. Guiadas Quintela, E. Giunchi, I. Pedreira Sanjurjo (Eds.), *Scripta Manent: nuevas miradas sobre los estudios clásicos y su traducción* (pp. 325-336). Universidad de Santiago de Compostela.
Dinkova-Bruun, G. (Ed.) (2022). *Catalogus Translationum et Commentariorum. Vol. XII. Ovid, Metamorphoses*. PIMS, p. 334.

Ficha 10b. BML 36.8

Libro	Rúbricas	Anotaciones
1	Cahos in sp*ecies* (Arnulfo de Orleans)	
2		*Quare* p*re*tiosior *et* pul*ch*rio*r* / erat artificiu*m* q*uam* auru*m* / v*el* argentum q*uod* ibi e*sset*
3	Dentes draconis in homines (Ps-Lactancio)	Responsio Phebi quam / dedit Cadmo Quali*te*r Cadmus persequitur/ bovem. / Castalio fons *est* in P*ar*naso / ubi Febus dabat respo*n*sa
4	Ista Alcítoe post mutabit fabulas muta*bitu*r i*n*fra i*n* vespe*r*tilione*m* cu*m* sororib*us* suis *et* hic e*st* pri*n*cipium sue fabule	
5	Phineus *et* socij post longam pugna*m* in saxum	Cephe*us* p*ate*r fuit Andromede
6	Palas in anu*m* (Arnulfo de Orleans)	Indignatio Palladis *con*tra / aragnem Lanifice n*am* Pallas e*st* dea / lanificij
7		Çetus *et* calaus iueru*n*t / cum Iasone Advent*us* Iasonis ad domu*m* finei / pegasea a Pegaseo mo*n*te Grecie / ubi fuit facta v*el* a peg*asea* i*d est* a pa / lladio i*d est* co*n*silio palladis facta q*ue* / dea e*st* pegasei fontis na*m* i*ps*a est / sapientia cui vacat*ur* Iason p*er*venit in colcon Medea filocapit*ur* de Iasone / [escrito por otra mano:] at mimes Contentio Medee in se i*psa*
8	Scilla Nisi filia in avem cirim *et* p*ate*r ei*us* in alietu*m* q*ue* ciris capillo p*at*ris p*er*didit p*at*riam	Minos obsedeat*ur* alcotoe*m* civitatem / Nisi Qu*an*to t*empo*re Minos steterat ad / obsidione*m* dicte civitatis
9	Achelous fluvi*us* in div*er*sas figuras	
10	Euridice de viva i*n* mortua*m* de mortua i*n* viv*am* et rursus de viva i*n* mortua*m* (Arnulfo de Orleans)	Euridice vulnerata a *ser*pe*n*te objt / Orfeus descendit ad i*n*feros per uxore
11	Serpe*n*s caput Orfei amputat*um* a matronis li*ngen*s in saxu*m* ab apolline mutat*us*	
12	Serpe*n*s nov*em* pullis apud aulid*em* devoratis i*n* saxu*m*	
13	Cruor Aiacis Telamonij ab Ulixe victi in a de armis Achillis in florem	Ad os finc. h. i. ad offrum oris a loqndum/ Oratio Aiacis *con*tra Achille*m*

Ficha 11. BNE 10058				
Información del manuscrito				
Título	Título	*Metamorphoses*		
	Íncipit	In nova fert animus mutatas dicere formas		
	Éxplicit	Explicit liber Ovidij. Deo Gratias. Amen.		
Obra	*Metamorfosis*			
Ubicación	Biblioteca Nacional de España. Madrid			
Signatura	MSS/10058			
Fecha	1393 (f. 173v)			
Lugar de realización	Italia			
Miniaturista	No se conoce			
Digitalización	http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000060538			
Descripción física				
Distribución del folio	Foliación	III + 173 +III		
		Foliación moderna a lápiz en el margen superior derecho de todos los folios, a excepción de los de guarda. En el centro del margen superior del recto del folio se indica el libro del poema en números arábigos, de escritura más reciente; en el verso, y también en el margen superior, numeración romana de los libros del poema del período de la confección del códice. No siempre aparece esta referencia a los libros porque está orillado.		
	Colación	$1\text{-}17^{10}$ (ff. 1-170), 18^{3} (ff. 171-173)		
	Reclamos	Presenta todos los reclamos al final de cada cuaderno. Se trata de reclamos horizontales situados en el folio vuelto en la parte central del margen inferior.		
Encuadernación	La encuadernación mide 290x220mm. Presenta cubiertas rígidas de pasta marrón con lomo dorado y tiene un tejuelo con la siguiente inscripción: "METAM.OV/ MANVSCRI/ DE.AN.1393".			
Características del contenido				
Texto	El manuscrito contiene abundantes anotaciones marginales, sobre todo en los primeros libros.			
Estructura y disposición del folio	El texto se organiza a renglón tendido con entre 30 y 40 líneas de media por página, con las letras iniciales de cada una de las líneas en mayúscula y amarillo. No tiene calderones ni letras iniciales afiligranadas. En algunos casos el libro se señala al lado de las letras capitales (ff. 72r, 84r, 96r), y en el f. 117 dicha indicación se destacó en tinta roja.			
Iluminación	Presenta una letra capital figurada en el primer libro, mientras las restantes tienen decoración vegetal y zoomorfa. La primera capital está ceñida por un roleo con motivos florales y animales que se extiende en el margen interno hasta la parte inferior del folio con un escudo en oro y azul, sostenido por tres ángeles con dos filacterias escritas.			
Contenido				
f. 1r	Libro 1		f. 96r	Libro 9
f. 13r	Libro 2		f. 107r	Libro 10
f. 27v	Libro 3		f. 117r	Libro 11
f. 39r	Libro 4		f. 128v	Libro 12
f. 51v	Libro 5		f. 137v	Libro 13
f. 61v	Libro 6		f. 151r	Libro 14
f. 72r	Libro 7		f. 163r	Libro 15

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

f. 84r	Libro 8	f. 173v	Colofón
Lista de iluminaciones			
f. 1r (I)	Figura masculina con jubón, unas calzas, un zurrón, agarrada a un bastón		
Historial			
Es el único manuscrito iluminado de las *Metamorfosis* del *Trecento* realizado en papel, con filigrana visible en algunos folios (ff. 13, 27, 39, 61, 117). Por otra parte, en la parte interior de la tapa delantera de la encuadernación tiene escrito a lápiz "Hh-30", tachado. En el primer folio de guarda (f. I) se puede leer "Cajon 102. Num.7 (tachado) / Zelada"; encima, el sello de la Biblioteca Nacional, y en la esquina inferior derecha "1235". En el vuelto de este folio de guarda (f. I') hay una etiqueta en la esquina superior izquierda que tiene escrita la signatura del manuscrito (Mss.10058). El primer folio (f. 1r) tiene el sello de la Biblioteca Nacional de España, aunque a lo largo del manuscrito también aparece, incluido en el último de los folios. Asimismo, en la parte interior de la tapa trasera tiene la etiqueta de la Biblioteca Nacional, con el código de barras. El manuscrito posee numerosas anotaciones, sobre todo en los dos primeros libros (f. 24v). En el f. 173v presenta un colofón (Lisardo Rubio 1984, pp.362-363): "Johannes Quiriti Bronicti de Frenio: Iste liber est scriptus per me Johannes de Quiriti Bronicti de Freno. Inceptus eius de mense octobris anni M.CCC.LXXXXIII. Et expletus de mense februarii anni M.CCC.LXXXXIIII". El nombre de "Johannes de Quiriti" también aparece en el escudo que acompaña a la orla inicial (Domínguez Bordona, 1983, p. 295) del primer folio. En este margen inferior el manuscrito está mutilado: le falta la mitad de la franja en donde presumiblemente tendría otro escudo o decoración, pues se aprecian restos de azul y dorado en el borde del folio.			
Bibliografía			
Octavio de Toledo y Navascues, J. M. (1903). *Catálogo de la Librería del Cabildo Toledano* (vol.1). Tip. De la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, p. 140. Domínguez Bordona, J. (1933). *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España* (vol. 1). Centro de Estudios Históricos, p. 295. Pellegrin, E. (1953). Manuscrits des auteurs classiques latins de Madrid et du Chapitre de Tolède. *Bulletin d'information de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes,* 2, pp. 7-24. Munari, F. (1957). Catalogue of the Mss of Ovid's *Metamorphoses*. *Bulletin Supplement,* 4, 41. Rubio Fernández, L. (1984). *Catálogo de manuscritos clásicos latinos existentes en España*. Universidad Complutense de Madrid, pp. 362-363. Coulson, F. T. (2000). Incipitarium Ovidianum: a Finding Guide for Texts in Latin related to the Study of Ovid in the Middle Ages and Renaissance. Brepols, p. 107.			

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ficha 12. BNE 13406				
Información del manuscrito				
Título	Título	*Metamorphoses*		
	Íncipit	In Metamorphoseos ter quin*qe* Naso libellis.		
	Éxplicit	Bis sex millenos versus in códice scriptos Et ter q*uinqe* minus continet Ovidius.		
Obra	*Metamorfosis*			
Ubicación	Biblioteca Nacional de España. Madrid			
Signatura	MSS/13406			
Fecha	ca.1400 (véase apartado 4.12)			
Lugar de realización	Probablemente Venecia (véase apartado 4.12)			
Miniaturista	No se conoce (véase apartado 4.12)			
Digitalización	http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000236725			
Descripción física				
Distribución del folio	Foliación	II+ 147 + I		
		El códice tiene pérdida material. Faltan al menos los primeros folios del poema y algunos están parcialmente recortados. Todas las mutilaciones que presenta el manuscrito tienen como consecuencia una mala foliación moderna. El manuscrito, en realidad, tendría alrededor de 156 folios, no 147.		
	Colación	$1\text{-}15^{10}$ (ff. 1-150), 16^{6} (ff. 151-156)		
	Reclamos	Conserva 14 reclamos horizontales en los ff. 12v, 21v, 29v, 39v, 48v, 65v, 74v, 84v, 93v, 102v, 112v, 121v, 131v, 141v. Posiblemente el folio 56v bis (libro 7) también tenía reclamo, pero está mutilado en su mayoría. En los ff. 12v y 48v hay un salto en el contenido del texto y los reclamos no guardan correspondencia con las palabras que abren los ff. 13 y 49 respectivamente, indicativo de que están mal ordenados o que posiblemente falte material.		
Encuadernación	Las medidas de la encuadernación, gofrada y de estilo plateresco, son 370x240mm. Se trata de cubiertas rígidas de madera recubiertas de piel de becerrillo. En ambas tapas tiene dos recuadros perfilados por triples hilos: el recuadro exterior fue trazado con una rueda de motivos zoomórficos y el interior con una rueda decorada con trofeos. En el centro presenta un rombo inscrito trazado con la misma rueda de trofeos; encierra una grulla con una de sus patas levantadas que sostiene una piedra; debajo se lee lema "VIGILATE". El lomo tiene con cinco nervios y un hierro gofrado en los entrenervios, y conserva los cierres de manecillas de cuero terminadas en broches metálicos.			
Características del contenido				
Texto	El poema latino está precedido por la *Summa* memorialis (ff. 1r-3v) de Oricus de Capriana (XIII).			
Estructura y disposición del folio	El texto se organiza a renglón tendido con 40 líneas por página de media. Tiene calderones en tinta roja y azul alternativamente e iniciales doradas sobre fondo azul antes del comienzo de cada libro. Hay, además, en la caja de texto un espacio en blanco entre el final de un libro y el comienzo del siguiente.			
Iluminación	El manuscrito está mutilado, faltando doce letras capitales de las quince. Conserva una capital en el inicio del libro 9 (f. 77r) en oro bruñido y que acoge a una figura femenina, así como las dos últimas que inician los libros 14 y 15, iluminadas con decoración vegetal sobre fondo azul y oro.			
Contenido				
f. (entre 3 y 4)	Libro 1 (FALTA)		f. 77r	Libro 9
f. (¿?)	Libro 2 (FALTA)		f. 86v bis	Libro 10 (Mutilado)

f. 22v bis	Libro 3 (Mutilado)	f. 95r	Libro 11 (Mutilado)
f. 31r	Libro 4 (Mutilado)	f. 105v	Libro 12 (Mutilado)
f. 40r	Libro 5 (Mutilado)	f. 112v bis	Libro 13 (Mutilado)
f. (entre 48 y 49)	Libro 6 (FALTA)	f. 125r	Libro 14
f. 56v bis	Libro 7 (Mutilado)	f. 136v	Libro 15
f. 65v bis	Libro 8 (Mutilado)		
Lista de iluminaciones			
f. 77r (O)	Figura femenina coronada de laurel sosteniendo un perro en sus brazos		
Historial			
Se trata de un manuscrito palimpsesto, con fragmentos visibles en numerosos folios (ff. 26, 27, 28, 32, 52, 54, 54, 67, 72, 101). En el interior de la tapa delantera de la encuadernación está escrito y tachado a lápiz "Li 10", y debajo una etiqueta con la signatura actual (Mss. 13406). El sello de la Biblioteca Nacional de España aparece al menos en el primer folio de guarda (f. I) y en el verso del f. 147. Asimismo, en el folio de la tapa trasera de la encuadernación tiene una etiqueta de la Biblioteca Nacional de España, con el código de barras. Presenta algunas notas marginales e interlineales a lo largo del manuscrito, y en el verso del f. 3 conserva escrito lo siguiente: "Este libro fue hallado en la cámara alta de los papeles de la casa de Frescano que ya era del Vizconde D. Felipe Galcerán de Castro, mi padre, y ahora de presente es de D. Gaspar Galcerán, Conde de Guimerá..., fecha esta memoria en St. Antolín a 29 de enero de 1607. El Conde de Guimerá [firma y rúbrica]"			
Bibliografía			
Domínguez Bordona, J. (1933). *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España* (vol. 1). Centro de Estudios Históricos, p. 306. Munari, F. (1957). Catalogue of the Mss of Ovid's *Metamorphoses*. *Bulletin Supplement,* 4, 41. Rubio Fernández, L. (1984). *Catálogo de manuscritos clásicos latinos existentes en España*. Universidad Complutense de Madrid, pp. 386-387. Coulson, F. T. (2000). Incipitarium Ovidianum: a Finding Guide for Texts in Latin related to the Study of Ovid in the Middle Ages and Renaissance. Brepols, p. 64. Dinkova-Bruun, G. (Ed.) (2022). *Catalogus Translationum et Commentariorum. Vol. XII. Ovid, Metamorphoses*. PIMS, p. 512.			

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ficha 13. BLO CL7				
Información del manuscrito				
Título	Título	*Metamorphoses*		
	Íncipit	Publij Nasonis Ovidij Metamorphoseos liber primus incipit.		
	Éxplicit	Si quid habent veri vatum presagia vivam.		
Obra	*Metamorfosis*			
Ubicación	Bodleian Library. Oxford			
Signatura	Canon Class.Lat.7			
Fecha	1390-1400 (véase apartado 4.13)			
Lugar de realización	Bolonia			
Miniaturista	Escuela de Nicolò di Giacomo da Bologna (Pacht y Alexander, 1970, p. 136)			
Digitalización (parcial)	https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/6a7e9429-35ea-4fbd-970c-85e14cf91b19/#			
Descripción física				
Distribución del folio	Foliación	III, 182, III		
		Los folios de guarda del inicio del manuscrito son tres, los dos primeros modernos (f. II) y el tercero de pergamino (f. III), y del mismo modo al final tiene uno de pergamino (f. I') y dos modernos (f. II', III'). Los folios de guarda no están numerados, pero el resto del manuscrito tiene una foliación antigua en tinta en el margen superior derecho; esta se presenta parcialmente recortada, y fue completada y corregida a lápiz en el siglo XIX. El f. 72 se numeró erróneamente y se corrigió (f. 71bis).		
	Colación	$1\text{-}17^{10}$ (ff. 1-170), 18^{12} (ff. 171-182)		
	Reclamos	Presenta reclamos al final de cada cuaderno. Se trata de reclamos horizontales situados en el folio vuelto, en la parte central del margen inferior.		
Encuadernación	La encuadernación mide 265x195mm. Es una encuadernación italiana del siglo XVIII con tapas de madera recubiertas de cuero marrón claro, repujado.			
Características del contenido				
Texto	El poema latino está precedido, entre los libros 2 y 8 (ff. 12v-83r), por los *tituli* de las *Narrationes fabularum* del Pseudo-Lactancio, que aparecen en parte como rúbricas marginales.			
Estructura y disposición del folio	Texto en escritura gótica organizado a reglón tendido con una media de 34 líneas por página. Además de las quince letras capitales, también presenta calderones en tinta roja y azul alternativamente y rúbricas en rojo, tanto al principio de cada libro como en los márgenes, derivadas de los *tituli* del Pseudo-Lactancio.			
Iluminación	Este manuscrito se ilumina en sus quince letras capitales, pero sólo la primera es una inicial figurada, ceñida por un roleo con tachuelas dorados entre la decoración vegetal. Las otras catorce letras capitales presentan motivos vegetales sobre fondo dorado.			
Contenido				
f. 1r	Libro 1		f. 96r	Libro 9
f. 12v	Libro 2		f. 107v	Libro 10
f. 19v	Libro 3		f. 119v	Libro 11
f. 36v	Libro 4		f. 132r	Libro 12
f. 49r	Libro 5		f. 141v	Libro 13
f. 59r	Libro 6		f. 155v	Libro 14

f. 70r	Libro 7	f. 168v	Libro 15
f. 83r	Libro 8		
Lista de iluminaciones			
f. 1r (I)	Cristo resucitado		
Historial			
Este manuscrito presenta a lo largo del texto glosas interlineales como glosas marginales. Por otra parte, en el verso del último folio (f. 182v) hay trazos de pluma o referencias escritas que incluyen la fecha "19 aprille 1463", y posiblemente un *exlibris* borrado. Del mismo modo, en el margen inferior del primer folio tiene escrito "IV.3" y una palabra ilegible, posiblemente una firma.			
Bibliografía			
Octavios Coxe, H. (1854) *Catalogi codicum manuscriptorum Bibliothecæ Bodleianæ pars tertia codices Græcos et Latinos Canonicianos complectens* (vol. 3). Oxford University Press, pp. 112-13. Munari, F. (1957). Catalogue of the Mss of Ovid's *Metamorphoses. Bulletin Supplement,* 4, 47. Pächt, O., Alexander, J. J. (1970). *Illuminated Manuscripts in Bodleian Library* (vol. 2). Clarendon Press, p. 14. Coulson, F. T. (2000). Incipitarium Ovidianum: a Finding Guide for Texts in Latin related to the Study of Ovid in the Middle Ages and Renaissance. Brepols, p. 38. Ferretti, M. (2007). Per la recensio e la prima diffusione delle *Allegorie* sulle *Metamorfosi* di Giovanni del Virgilio. *Ellisse: studi storici di letteratura italiana,* 2, 9-28. Pesavento, G. (2013-2014). *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo): Callisto, Cadmo, Atteone, Giasone e Medea, Orfeo, Polifemo y Galatea* [Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova], p. 38. Venturini, C. (2013-2014). *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo): Dafne, Io, Fetonte, Miniadi, Piramo e Tisbe, Perseo e Andromeda* [Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova], pp. 40-41. Dinkova-Bruun, G. (Ed.) (2022). *Catalogus Translationum et Commentariorum. Vol. XII. Ovid, Metamorphoses.* PIMS, p. 246.			

Ficha 14. BMV LZ449			
Información del manuscrito			
Título	Título	*P. Ovidii Nasonis, Metamorphoseon libri XV*	
	Íncipit	Nasonis Ovidii Metamorfoseos liber incipit primus.	
	Éxplicit	Explicit. XV. Meth*a*mor*f*oseos Nasonis Ovidij. D*e*o gr*ati*as. Amen.	
Obra	*Metamorfosis*		
Ubicación	Biblioteca Nazionale Marciana. Venezia		
Signatura	Lat. Z. 449a (1634)		
Fecha	ca. 1365		
Lugar de realización	Padua		
Miniaturista	Stefano degli Azzi		
Digitalización	http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3A193.206.197.121%3A18%3AVE0049%3ACSTOR.243.14978		
Descripción física			
Distribución del folio	Foliación	III + 151 + IV	
		Los folios de guarda anterior y posterior no se numeran. Los primeros folios de guarda anterior (ff. I, II) y los dos últimos de la guarda posterior (ff. III' IV') son de papel, mientras que los dos últimos de la guarda anterior (ff. III, IV) y los dos primeros de la guarda posterior (I' II'), que probablemente formaban parte de una encuadernación anterior, son de pergamino.La numeración de los folios del manuscrito es moderna, a lápiz y en el margen superior. Justo sobre el número de folio, se indica además el libro del poema en números romanos. También se numeran, en romanos, los quince libros, en tinta roja y azul y en el margen superior.	
	Colación	$1\text{-}15^{10}$ (ff. 1-150), 16 (f. 151)	
	Reclamos	Presenta todos los reclamos al final de cada cuaderno. Se trata de reclamos horizontales situados en el folio vuelto, en la parte central del margen inferior.	
Encuadernación	La encuadernación mide 424x256m; Es el manuscrito más grande o de mayor tamaño de las *Metamorfosis* iluminadas del *Trecento*. La encuadernación tiene cubiertas rígidas con tableros de madera revestidos de cuero de color marrón, con un escudo en el centro formado por un león alado y nimbado que sujeta una inscripción con las letras PTM/ EM.		
Características del contenido			
Texto	Tiene notas marginales y glosas interlineales.		
Estructura y disposición del folio	El texto en letra gótica se organiza a reglón tendido en 40 líneas por página. Presenta de manera recurrente calderones en rojo y azul alternativamente, letras iniciales afiligranadas e iniciales de menor tamaño, rojas y azules, y una rúbrica al final de cada libro. El primer folio es de una mano diferente al resto del manuscrito.		
Iluminación	Presenta dieciséis letras iluminadas. Tan solo la segunda del primer folio, de menor tamaño, y que representa una escena de un maestro y sus discípulos, no guarda relación con el contenido mitológico del poema. El resto de las capitales se iluminan con temas del mito. Las letras capitales están además ceñidas por roleos vegetales entre los que se introducen tachuelas doradas.		
Contenido			
f. 1r	Libro 1	f. 80v	Libro 9
f. 10v	Libro 2	f. 90v	Libro 10
f. 21v	Libro 3	f. 100r	Libro 11

f. 31r	Libro 4	f. 110r	Libro 12
f. 41r	Libro 5	f. 118r	Libro 13
f. 49v	Libro 6	f. 130r	Libro 14
f. 58v	Libro 7	f. 140v	Libro 15
f. 69v	Libro 8		

Lista de iluminaciones	
f. 1r (I)	Figuras masculina y femenina embarcadas (Deucalión y Pirra)
f. 1r (n)	Figura masculina en su catedra frente a un grupo de personajes. Imagen del autor (Ovidio)
f. 10v (R)	Figura masculina en una cuadriga frente a un torreón (La casa y el carro del Sol)
f. 10v	Figura femenina con un objeto agreste en su mano (La Tierra)
f. 21v (I)	Figura masculina con una lanza frente a un dragón-serpiente (Cadmo y el dragón)
f. 31r (A)	Figura femenina con los brazos alzados frente a una masculina apuñalada (Píramo y Tisbe)
f. 41r (O)	Figura masculina con una cabeza en la mano junto a una femenina (Perseo y Andrómeda)
f. 49v (P)	Figura femenina al telar con tres figuras debajo junto a una rueca (Palas y Aracne)
f. 58v (I)	Figuras femenina y masculina cogidos de la mano frente a unos toros (Medea y Jasón)
f. 69v (I)	Figura femenina entrega un mechón a una masculina (Minos y Escila)
f. 80v (O)	Figura femenina regia sentada junto a otra femenina más pequeña (Deyanira y Fama ?)
f. 80v	Figuras de dos guerreros, uno con cuernos y otro con una clava (Hércules y Aqueloo)
f. 90v (I)	Figuras femeninas, una mordida por un dragón-serpiente (Eurídice mordida por serpiente)
f. 100r (O)	Figura de un músico atacada por un grupo de figuras femeninas (La muerte de Orfeo)
f. 110r (N)	Figura papal y figura regia agarrando a una figura femenina (El prodigio de Aúlide)
f. 118r (O)	Dos figuras sostienen unas arma frente a otras tres (La disputa por las armas)
f. 130r (I)	Figura femenina esparce partículas una fuente con otra figura femenina (Circe y Escila)
f. 140v (O)	Figura masculina repetida, junto a un grupo y escapando de una corona (Cipo)

Historial

En la parte interna de la tapa delantera de la encuadernación tiene una etiqueta: Mss. Latini / Fondo antico Nº 449ª / Provenienza: / Bessarione / Collocazione / 1634. En el centro tiene además una etiqueta con una corona laureada en la que aparece escrito en su interior "Codex / CCCCXLIX / Arm. ~~D~~ IXI / Th. IV". Debajo de esta etiqueta, un pequeño grabado con una figura mitológica alada que tiene escrito "M.C.M. BIBLIOTECA NAZIONALE DI S. MARCO VENEZIA". Este manuscrito tiene una portada impresa en el primer folio de guarda (f. I) que lleva por título "CODEX CCCCXLIX Bess. / in folio, membranaceus, foliorum 151. / saeculi circiter XV. / P. OVIDII NASONIS Metamorphoseon libri XV / in 4. mai. membranaceus, foliorum 56. / saeculi XV. / P. OVIDII NASONIS Heroides". En la portada (f. I) tiene además algunas anotaciones en la parte superior (XLX.8 / IC. 8). El verso del primer folio de guarda posterior (f. I' v), hay diversas anotaciones. En la parte superior se puede leer "Francischus Foscari Dei Gratia Dux Venetiarum", y debajo dos manos distintas escriben "Marcus Cornelius Habuit". Las restantes anotaciones son de difícil lectura. Además, una mano más reciente repasa con tinta negra la figura de Cadmo (f. 21v) y completa la escena de Medea y Jasón en el templo de Hécate (f. 58v), que el miniaturista dejó incompleta.

Bibliografía

Zanetti, M. A. (1774). *Latina et italica D. Marci Bibliotheca codicum manu scriptorum per titulos digesta*. Apud Simonem Occhi Bibliopolam, p. 178.
Munari, F. (1957). Catalogue of the Mss of Ovid's *Metamorphoses*. *Bulletin Supplement*, 4, 40.
Lord, C. (1969). Some Ovidian Themes in Italian Renaissance Art [PhD Dissertation, Columbia University], pp. 182-184.
Zorzanello, P. (1980). *Catalogo dei codici latini della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, non compresi nel catalogo di G. Valentinelli* (vol. 1). Etimar, pp. 44-45.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gibbs, R. (1984). Recent Developments in the Study of Bolognese and Trecento Illustration. *The Burlington Magazine*, 979, pp. 632-641.
Mattia, E. (1885). *Un contributo iconografico per le Metamorfosi di Ovidio: il codice panciatichiano 63 alla Biblioteca Nazionale di Firenze* [Tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze], pp. 378-380.
Mattia, E. (1990-1991). Due Ovidio illustrati di scuola bolognese. Miniatura: studi di storia dell'illustrazione e decorazione del libro, 3/4, 63-72.
Avril F. (1991). *Azzi, Stefano*. En A. Maria Romanini (Dir.), *Enciclopedia dell'Arte Medievale* (vol 2). Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 816-818.
Medica, M. (2003). I miniatori dei corali agostiniani: Nicolò di Giacomo e Stefano di Alberto Azzi. En M. Medica y G. Benevolo (Eds.), *I corali di San Giacomo Maggiore. Miniatori e committenti a Bologna nel Trecento [Mostra, Bologna, Museo Civico Medievale]* (pp. 63-107). Edisai.
Lord, C. (2011). A Survey of Imagery in Medieval Manuscripts of Ovid's *Metamorphoses* and related Commentaries. En J. G. Clark, F. T. Coulson y K. L. McKinely (Ed.), *Ovid in the Middle Ages* (pp. 257-283). Cambridge University Press.
Flores D'Arcais, F. (2012). Osservazioni su Stefano degli Azzi, miniatore delle Metamorfosi di Ovidio (Venezia, Biblioteca Marciana, ms Lat. Z 449). En F. Toniolo y G. Toscano (Eds.), Miniatura: lo sguardo e la parola: studi in onore di Giordana Mariani Canova (pp. 133-139). Silvana.
Pesavento, G. (2013-204). *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo): Callisto, Cadmo, Atteone, Giasone e Medea, Orfeo, Polifemo y Galatea* [Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova], 43-44.
Venturini, C. (2013-2014). *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo): Dafne, Io, Fetonte, Miniadi, Piramo e Tisbe, Perseo e Andromeda* [Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova], 55.
Simeoni, G. (2017). *Forme mutate in nuovi corpi: le Metamorfosi di Ovidio illustrate nel codice Panciatichi 63*. Padova University Press.
Otero Moreira B. (2021). Capitulares ovidianas: iluminaciones mitológicas en los manuscritos de las *Metamorfosis* del siglo XIV. En L. Camino Plaza, M. Guiadas Quintela, E. Giunchi, I. Pedreira Sanjurjo (Eds.), *Scripta Manent: nuevas miradas sobre los estudios clásicos y su traducción* (pp. 325-336). Universidad de Santiago de Compostela.
Dinkova-Bruun, G. (Ed.) (2022). *Catalogus Translationum et Commentariorum. Vol. XII. Ovid, Metamorphoses*. PIMS, p. 347.
Otero Moreira. B. (2023). The Mythological Image in the Illuminated Manuscript of the *Metamorphoses* from the Marciana Library (Venice- Marciana Library, Lat.Z. 449a). *Ovidius Pictus: Afterlives of the Metamorphoses in Europe, from Books to the Arts*, 15, 33-67.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ficha 15. ONB 127				
Información del manuscrito				
Título	Título	*Metamorphoseon libri 15*		
	Íncipit	Incipit liber Ovidii Metamorphoseos.		
	Éxplicit	Deo gra*tias*		
Obra	*Metamorfosis*			
Ubicación	Österreichische Nationalbibliothek. Wien			
Signatura	Cod. 127			
Fecha	ca. 1400 (véase apartado 4.15)			
Lugar de realización	Véneto (véase apartado 4.15)			
Miniaturista	No se conoce			
Digitalización	https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_9243826			
Descripción física				
Distribución del folio	Foliación	II + 202 + I		
		El manuscrito tiene foliación moderna completa a tinta a la derecha del margen superior del folio recto, y otra más reciente a lápiz a la izquierda del margen inferior del folio vuelto. El único folio de guarda de pergamino que tiene (f. II) también aparece numerado en el margen inferior derecho (I), mientras que los otros dos, de papel (ff. I, I'), posiblemente fueron añadidos en su reencuadernación y no se numeraron.		
	Colación	1 (f.1), 2-20^{10} (ff.2-201), 21 (f.202)		
	Reclamos	Presenta reclamo horizontal al final de cada cuaderno, en el centro del margen inferior.		
Encuadernación	La encuadernación, de 1753, mide 245x205mm.Las tapas son rígidas de cartón, recubiertas de un pergamino de color crema, con un escudo en el centro con dos águilas coronadas. Además, en la tapa de portada, encima del escudo, tiene las letras en dorado: E. A. B. C. V. (Ex Augustissima Bibliotheca Caesarea Vindobonensi) y debajo "17. G. L. B. V. S. B. 53" (Gerardus Liber Baro van Swieten Bibliothecarius 1753). En el tejuelo superior del lomo figura escrito "P. OVIDII / NASONIS / METAMORPH. / LIB. XV", mientras que en el inferior se lee "COD. MS. PHILOLOS. VC". En el centro del lomo, a lápiz, se escribió 127.			
Características del contenido				
Texto	El poema está precedido del *accessus* (f. 1r), con información sobre el poeta romano y su obra (Coulson, 2000, p. 70).			
Estructura y disposición del folio	Texto a renglón tendido de 30 líneas, con letras mayúsculas y destacadas en tono amarillo. Tiene algunas iniciales de menor tamaño azules o rojas a lo largo del texto. También ofrece rúbricas al inicio de cada libro.			
Iluminación	Presenta trece letras capitales figuradas, y otras tres decoradas con motivos vegetales (ff. 1r, 121r, 173r). La totalidad de las letras capitales tienen cenefas vegetales en los bordes del recuadro dorado sobre el que se insertan. El roleo del primer folio está más desarrollado.			
Contenido				
f. 1r	*Accessus*		f. 93r	Libro 8
f. 2r	Libro 1		f. 107v	Libro 9
f. 15r	Libro 2		f. 121r	Libro 10
f. 29v	Libro 3		f. 133v	Libro 11
f. 41v	Libro 4		f. 146v	Libro 12
f. 55r	Libro 5		f. 157r	Libro 13

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

f. 66v	Libro 6	f. 173r	Libro 14
f. 78v	Libro 7	f. 187v	Libro 15

Lista de iluminaciones	
f. 2r (I)	Maestro frente a sus alumnos. Imagen del autor (Ovidio)
f. 15r (R)	Figura masculina de perfil con túnica rosada, agarrada a la inicial
f. 29v (I)	Figura masculina de espaldas con túnica rosada, *liripipe* bermellón, leyendo
f. 41v (A)	Figura masculina barbada de frente con sobrevestido verde agarrada a la inicial, señalando
f. 55r (O)	Figura masculina de espaldas con túnica blanca y *liripipe* bermellón, leyendo
f. 66v (P)	Figura masculina de frente con sobrevestido naranja y la palma de la mano abierta
f. 78v (I)	Figura masculina sentada de perfil con túnica y *liripipe* naranja, leyendo
f. 93r (I)	Figura masculina sentada de perfil con capa rosa, apoya la cabeza sobre su mano
f. 107v (O)	Figura masculina de frente con capa verde y *liripipe* naranja, y un rollo abierto
f. 133v (O)	Figura masculina de frente con capa verde y señalando hacia arriba
f. 146v (N)	Figura masculina de tres cuartos con sobrevestido verde y *liripipe* rosa
f. 157r (O)	Figura masculina barbada de perfil y capa y *liripipe* bermellón
f. 187v (O)	Figura masculina barbada con capa y *liripipe* rosado, señalando

Historial

En la parte interna de la tapa delantera de la encuadernación tiene una etiqueta con el número del manuscrito (Nº 127) y la signatura antigua (Olim Philolog. 95) recogida en el catálogo de la Biblioteca Palatina y editado por Academia *Caesarea Vindobonensis* en 1864. Por debajo, escrito a lápiz,"XV C. 20". En el primer y segundo folio de guarda (ff. I, II) se encuentra el sello de la Biblioteca Imperial y de la Corte Real (Kaiserlich-königlichen Hofbibliothek) y en la parte izquierda a lápiz la signatura del manuscrito (Cod. 127). En el verso de la segunda guarda (f. II), en el margen inferior izquierdo, se lee "IV" escrito a lápiz. En el centro del vuelto del f. 202, así como en el verso del folio de guarda posterior (f. I'), también aparece el sello de la Biblioteca Imperial y de la Corte Real.

Bibliografía

Endlicher, S. (1836). *Catalogus codicum philologicorum latinorum Bibliothecae Palatinae Vindobonensis (Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Palatinae Vindobonensis 1)*. F. Beck, p. 78.
Hermann, J. H. (1929). *Die italienischen Handschriften des Dugento und Trecento. 2. Oberitalienische Handschriften der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts* (*Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich)*. Hiersemann, p. 220.
Munari, Franco. (1957). Catalogue of the Mss of Ovid's *Metamorphoses*. *Bulletin Supplement*, 4, 71.
Stummvoll, Josef. (1968). Geschichte der Österreichischen Nationalbibliothek. Erster Teil. Die Hofbibliothek (1368-1922). Georg Prachner, p. 238
Coulson, F. T. (2000). Incipitarium Ovidianum: a Finding Guide for Texts in Latin related to the Study of Ovid in the Middle Ages and Renaissance. Brepols, p. 70.
Lord, Carla. (2011). A Survey of Imagery in Medieval Manuscripts of Ovid's *Metamorphoses* and related Commentaries. En J. G. Clark, F. T. Coulson y K. L. McKinely (Ed.), *Ovid in the Middle Ages* (pp. 257-283). Cambridge University Press.
Pesavento, G. (2013-204). *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo): Callisto, Cadmo, Atteone, Giasone e Medea, Orfeo, Polifemo y Galatea* [Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova], p. 38.
Venturini, C. (2013-2014). *Miti figurati nei codici latini delle Metamorfosi di Ovidio (XI-XV secolo): Dafne, Io, Fetonte, Miniadi, Piramo e Tisbe, Perseo e Andromeda* [Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova], p. 37.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 1.1
BUB 2278, f. 1r

Modo	Imagen cosmográfica
Tema	La Creación de los astros
Motivos iconográficos	Dios creador - firmamento
Descripción	Figura barbada y nimbada sobre la *Spera terre* con los 3 elementos (*Spera Aque, Spera Aeris, Spera Ignis*), los 7 astros (Spera *Lune, Spera Mercurii, Spera Veneris, Spera Solis, Spera Martis, Spera Iouis, Spera Saturni*) y las estrellas. Los astros tienen una forma estrellada, salvo el sol y la luna que aparecen como un círculo. La figura se representa con una túnica dorada y un manto rojo, porta un globo crucífero y señala a las estrechas.
Indicadores iconográficos	Estrellas – planetas - globo crucífero

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 2.1
BUB 2350, f. 1r

Modo	Imagen cosmográfica
Tema	La Creación del cosmos
Motivos iconográficos	Cristo resucitado - la separación de los elementos
Descripción	Figura masculina barbada y nimbada, de frente. Está sobre una plataforma con el astro debajo y porta el estandarte de la Resurrección. La figura se representa con una túnica rosa y un manto rojo, y tiene una llaga en la mano. En la parte baja de la inicial un montículo con un árbol y una porción de agua con peces. En un círculo, encima de la inicial: un rayo cae sobre una porción de agua, con peces y entre dos montículos.
Indicadores iconográficos	Estandarte de la Resurrección – llaga – astro - montículo (tierra) - porción de agua.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 3.1.1
BMC SXXV6, f. 2r

Modo	Imagen del autor
Tema	Ovidio
Motivos iconográficos	Poeta
Descripción	Figura masculina de cuerpo entero y de frente. Se representa con una túnica verde y capa rosa, y un bonete rojo ribetear de piel. Muestra un libro abierto que sostiene entre sus manos. Ladea ligeramente la cabeza hacia la caja de texto.
Indicadores iconográficos	Libro - indumentaria académica – gesto (mirada)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 3.1.2
BMC SXXV6, f.12r

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poetisa o lectora (?)
Motivos iconográficos	Figura femenina
Descripción	Figura femenina de perfil y medio cuerpo con un túnica verde y roja y una diadema de perlas. Levanta ligeramente un brazo derecho mientras la mano izquierda la apoya en el vientre.
Indicadores iconográficos	Gesto con el brazo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 3.1.3
BMC SXXV6, f. 23r

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poetisa o lectora (?)
Motivos iconográficos	Figura femenina
Descripción	Figura femenina de cuerpo entero y de frente con una túnica azul y roja, agarrada a la inicial. Ladea ligeramente la cabeza en dirección a la caja de texto
Indicadores iconográficos	La inicial – gesto (mirada)



Ficha 3.1.4
BMC SXXV6, f. 31v

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina barbada que mira hacia el margen del folio. Se representa de perfil y medio cuerpo, con una túnica azul, un *liripipe* verde y capa y un sombrero de pico, ambos rojos. Levanta ligeramente el brazo izquierdo
Indicadores iconográficos	Gesto con el brazo - sombrero de pico (indumentaria de viajero ?)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 3.1.5
BMC SXXV6, f. 41v

Modo	Imágenes de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina de medio cuerpo con una túnica azul, una capa roja y una *liripipe* verde. Sostiene un libro abierto entre las manos
Indicadores iconográficos	Libro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 3.1.6
BMC SXXV6, f. 50v

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina barbada de perfil y medio cuerpo, con una túnica y una capa roja, y un *liripipe* verde. Señala con el dedo índice hacia fuera de la inicial
Indicadores iconográficos	Gesto con el dedo índice

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 3.1.7
BMC SXXV6, f. 59v

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina de perfil y cuerpo entero con una túnica verde, una capa roja y un *liripipe* azul. Levanta ligeramente el brazo derecho
Indicadores iconográficos	Gesto con el brazo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 3.1.8
BMC SXXV6, f. 70v

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina de cuerpo entero con una túnica azul, una capa rosa y un birrete rojo bordeado de piel sobre un *liripipe* verde. Levanta su mano derecha.
Indicadores iconográficos	Gesto con el brazo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 3.1.9
BMC SXXV6, f. 82r

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina de medio cuerpo y en tres cuartos con una capa verde abierta y bordeada de una tela de tono rojo, sobre una túnica azul. Levanta su brazo derecho y ladea la cabeza hacia la caja de texto
Indicadores iconográficos	Gesto con el brazo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 3.1.10
BMC SXXV6, f. 92r

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina de perfil y cuerpo entero con una túnica verde, una capa rosa y un *liripipe* azul. Levanta su brazo derecho
Indicadores iconográficos	Gesto con el brazo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 3.1.11
BMC SXXV6, f. 101v

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina de medio cuerpo y con barba partida en dos puntas. Se representa con una capa roja y un *liripipe* verde, y sostiene en sus manos un libro cerrado.
Indicadores iconográficos	Libro



Ficha 3.1.12
BMC SXXV6, f. 112r

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina barbada de perfil y medio cuerpo con una túnica verde, una capa roja y un *liripipe* azul sobre la espalda. Levanta su mano derecha
Indicadores iconográficos	Gesto con el brazo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 3.1.13
BMC SXXV6, f. 120r

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina de perfil y medio cuerpo con una túnica azul, un capa roja y un *liripipe* verde. Levanta ligeramente el brazo derecho y mira hacia la caja de texto.
Indicadores iconográficos	Gesto

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 3.1.14
BMC SXXV6, f. 132v

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina que mira hacia el margen del folio, de cuerpo entero. Se representa con una túnica verde, una capa roja y un *liripipe* verde bordeado de una tela de tono rosa. Levanta su mano derecha hacia la caja de texto y gira la cabeza en sentido contrario, hacia el margen del folio
Indicadores iconográficos	Gesto con el brazo – gesto (mirada)

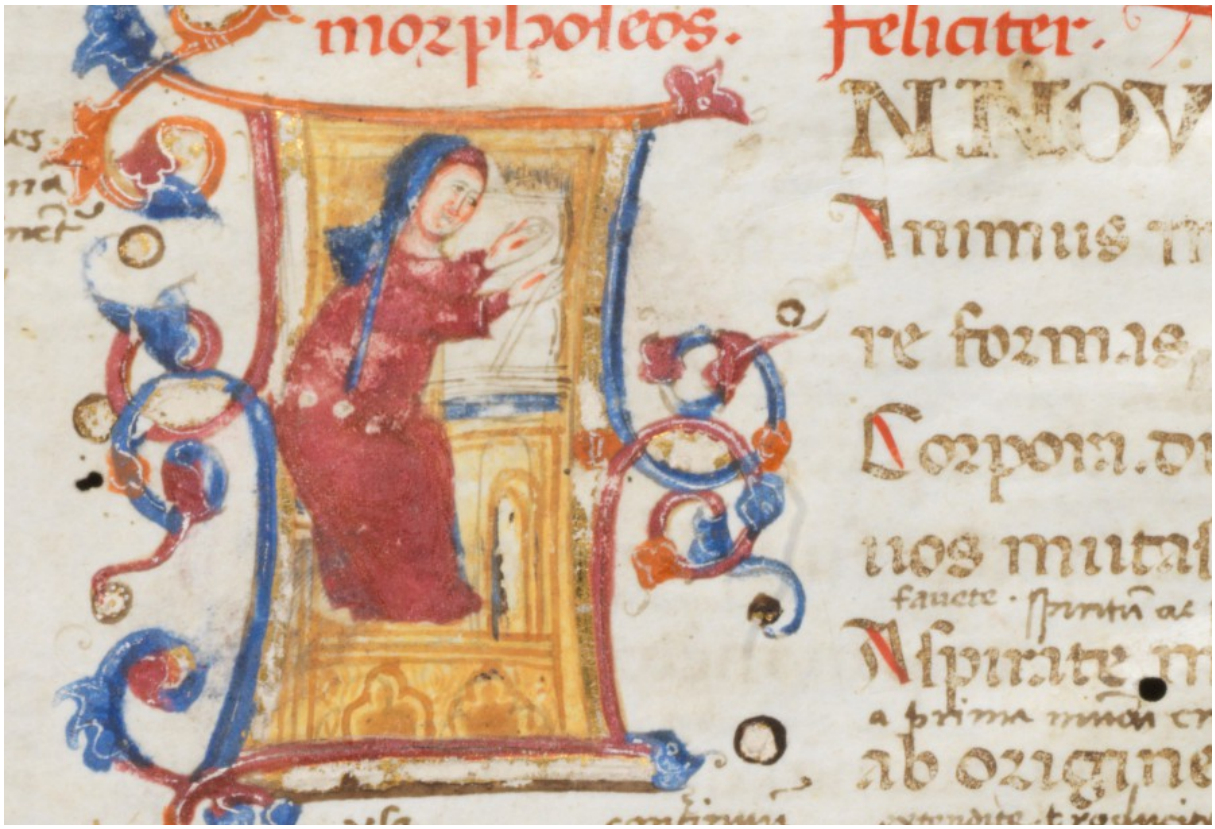
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 3.1.15
BMC SXXV6, f. 143v

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina de perfil y de medio cuerpo con una túnica azul, una capa roja y un bonete verde bordeado de piel con una cofia. Señala con el dedo índice hacia fuera de la inicial.
Indicadores iconográficos	Gesto con el dedo índice

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 4.1
FMB 125, f. 1r

Modo	Imagen del autor
Tema	Ovidio
Motivo iconográfico	Figura masculina en una cátedra
Descripción	Figura masculina con túnica roja y tocado azul, sentada en una cátedra escribiendo
Indicadores iconográficos	Cátedra - libro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 5.1.1
SLUB 105, f. 1r

Modo	Imagen de temática amorosa y cortés
Tema	Juglar (?) - ministriles
Motivos iconográficos	Figuras masculinas - animales
Descripción	Figura masculina con un rollo abierto en la mano y representada con una túnica y un *liripipe*, de color rosa. Señala con el dedo índice a la caja de texto. Está situada en un espacio arquitectónico sencillo de dos alturas. La parte baja de la arquitectura acoge a dos figuras más pequeñas con guirnaldas de flores y que tocan una vihuela de arco y una vihuela de péñola, mientras que junto a las columnas del pequeño pórtico se representa a un águila y dos leones.
Indicadores iconográficos	Instrumentos de cuerda – águila – leones – rollo – gesto en acción de señalar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 5.1.2
SLUB 105, f. 13r

Modo	Imagen de temática amorosa y cortés
Tema	Cortesana (?)
Motivo iconográfico	Figura femenina
Descripción	Figura femenina de medio cuerpo y de perfil, con una guirnalda de flores sobre la cabeza
Indicadores iconográficos	Guirnalda de flores

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 5.1.3
SLUB 105, f. 26v

Modo	Imagen de temática amorosa y cortés
Tema	Cortesana (?)
Motivos iconográficos	Figura femenina
Descripción	Figura femenina de cuerpo entero, coronada y con una túnica rosada. Se apoya sobre una puerta o arcada, y señala con el dedo hacia la caja de texto
Indicadores iconográficos	Corona – gesto en acción de señalar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 5.1.4
SLUB 105, f. 50v

Modo	Imagen de temática amorosa y cortés
Tema	Cortesana (?)
Motivos iconográficos	Figura femenina con un perro
Descripción	Figura femenina de cuerpo entero con una túnica roja y una guirnalda de flores sobre la cabeza. Tiende la mano a un perro que se sube sobre sus piernas
Indicadores iconográficos	Perro - guirnalda de flores

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 5.1.5
SLUB 105, f. 61r

Modo	Imagen de temática amorosa y cortés
Tema	Cortesana (?)
Motivos iconográficos	Figura femenina con un perro
Descripción	Figura femenina de cuerpo entero, con una túnica roja y con una guirnalda de flores sobre la cabeza. Sostiene en sus brazos a un perro
Indicadores iconográficos	Perro - guirnalda de flores

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 5.1.6
SLUB 105, f. 72v

Modo	Imagen de temática amorosa y cortés
Tema	Cortesana (?)
Motivos iconográficos	Figura femenina
Descripción	Figura femenina de cuerpo entero, con una túnica rosa y con una guirnalda de flores sobre la cabeza. Se apoya sobre una puerta o espacio arquitectónico y señala con la mano hacia arriba
Indicadores iconográficos	Guirnalda de flores – gesto en acción de señalar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 5.1.7
SLUB 105, f. 86r

Modo	Imagen de temática amorosa y cortés
Tema	Juglaresa (?)
Motivos iconográficos	Figura femenina
Descripción	Figura femenina de cuerpo entero, representada con una caperuza y una capa larga, las dos azules. Entre sus manos despliega un pergamino escrito
Indicadores iconográficos	Pergamino – capa larga

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 5.1.8
SLUB 105, f. 100r

Modo	Imagen de temática amorosa y cortés
Tema	Ministril (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina de medio cuerpo y coronado, tocando una vihuela de péñola
Indicadores iconográficos	Instrumento de cuerda - corona

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 5.1.9
SLUB 105, f. 112v

Modo	Imagen de temática amorosa y cortés
Tema	Juglar – cortesano (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina de cuerpo entero, con una túnica azul ceñida a la cintura, una guirnalda de flores sobre la cabeza y con los brazos cruzados
Indicadores iconográficos	Guirnalda de flores - gesto

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 5.1.10
SLUB 105, f. 124r

Modo	Imagen de temática amorosa y cortés
Tema	Cetrero
Motivos iconográficos	Figura masculina con un halcón
Descripción	Figura masculina con una túnica verde ceñida a la cintura y una guirnalda de flores sobre la cabeza. En su mano tiene un halcón sujeto mediante la correa. En su otra mano, el señuelo
Indicadores iconográficos	Halcón – señuelo - guirnalda de flores

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 5.1.11
SLUB 105, f. 136v

Modo	Imagen de temática amorosa y cortés
Tema	Jinete
Motivos iconográficos	Figura masculina a caballo
Descripción	Figura masculina con una túnica violeta y una guirnalda de flores, montado sobre un caballo blanco que sujeta con una brida
Indicadores iconográficos	Caballo - guirnalda de flores

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 5.1.12
SLUB 105, f. 146r

Modo	Imagen de temática amorosa y cortés
Tema	Cetrera
Motivos iconográficos	Figura femenina con un halcón
Descripción	Figura femenina de medio cuerpo y de perfil, con una túnica roja y un tocado rosa (*balzo*). Sobre su mano enguantada tiene un halcón y en la otra el señuelo
Indicadores iconográficos	Halcón - señuelo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 5.1.13
SLUB 105, f. 161r

Modo	Imagen de temática amorosa y cortés
Tema	Ministril (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina de cuerpo entero, con una túnica rosa ceñida a la cintura y una guirnalda de flores sobre la cabeza. Se representa tocando una vihuela de arco.
Indicadores iconográficos	Instrumento de cuerda – guirnalda de flores

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 5.1.14
SLUB 105, f. 174v

Modo	Imagen de temática amorosa y cortés
Tema	Ministril (?)
Motivos iconográficos	Figura femenina
Descripción	Figura femenina con una túnica verde y una guirnalda de flores sobre la cabeza. Se representa sentada y tocando una cítara.
Indicadores iconográficos	Instrumento de cuerda – guirnalda de flores

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 6.1.1
SLUB 144, f.1r

Modo	Imagen del autor
Tema	Ovidio
Motivos iconográficos	Maestro en su cátedra
Descripción	Figura académica en una cátedra con un libro abierto y los ojos vendados. Se representada con una túnica roja y con bonete, también rojo, redondo y sin ala ribeteado con piel
Indicadores iconográficos	Indumentaria académica – libro – cátedra - venda

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 6.1.2
SLUB 144, f. 10v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	El Sol en su casa
Motivos iconográficos	El astro - la casa del Sol
Descripción	Edificio de dos plantas. En la inferior cuatro columnas de color rojo, gris, azul y verde. La parte superior un sol rojo en la ventana
Indicadores iconográficos	El astro - las columnas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 6.1.3
SLUB 144, f. 22v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	La historia de Cadmo
Motivos iconográficos	La construcción de Tebas - Cadmo y la serpiente
Descripción	En la parte superior de la imagen una figura de un constructor con un martillo y un ladrillo frente a una ciudad amurallada. La inferior, una figura masculina barbada clavándole un puñal a una serpiente (?)
Indicadores iconográficos	Serpiente - ciudad amurallada

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 6.1.4
SLUB 144, f. 30v

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Rostro de perfil de una figura masculina barbada con un *liripipe* verde ribeteado con piel y una túnica roja. Levanta la cabeza y mira hacia la caja de texto
Indicadores iconográficos	La mirada – indumentaria académica

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 6.1.5
SLUB 144, f. 40v

Modo	Imágenes de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Rostro en tres cuartos de una figura masculina con un *liripipe* verde ribeteado con piel y túnica roja. Gira la cabeza y mira hacia la caja de texto
Indicadores iconográficos	La mirada – indumentaria académica

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 6.1.6
SLUB 144, f. 49r

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Palas y Aracne
Motivos iconográficos	Aracne en transformación (N) - Palas
Descripción	Dos figuras femeninas, una de mayor tamaño que la otra. La mayor con una diadema señala con el índice a su compañera, que se representa con el pelo puntiagudo
Indicadores iconográficos	Gesto en acción de señalar - pelo puntiagudo (N)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 6.1.7
SLUB 144, f. 58r

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Medea y Jasón
Motivos iconográficos	Medea y Jasón embarcados
Descripción	Figura femenina y masculina coronadas en un barco. Las dos se miran una a la otra. En el fondo de la escena un dragón verde en una gruta sobre la que hay un carnero dorado
Indicadores iconográficos	Carnero dorado – dragón - barco

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 6.1.8
SLUB 144, f. 69r

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Minos y Escila
Motivos iconográficos	Escila con la cabeza de Niso (C) - Minos con actitud regia
Descripción	Figura femenina con una diadema entrega una cabeza ensangrentada a una figura masculina barbada que está sentada, coronada y porta un cetro en su mano
Indicadores iconográficos	Cabeza ensangrentada (C)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 6.1.9
SLUB 144, f. 80r

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Hércules y Aqueloo
Motivos iconográficos	Hércules con un puñal (?) - Aqueloo con el cuerno ensangrentado
Descripción	Figura masculina de perfil y medio cuerpo le clava a un toro un puñal (?) en un cuerno, que sangra. La figura agarra el cuerno ensangrentado con la otra mano
Indicadores iconográficos	Toro – puñal (?) - cuerno ensangrentado

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 6.1.10
SLUB 144, f. 90r

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Orfeo y los animales
Motivos iconográficos	Orfeo músico - animales
Descripción	Figura masculina barbada, toca la vihuela de péñola a una audiencia de animales: un león, un ciervo y un conejo. En el fondo de la escena un paisaje rocoso con dos árboles
Indicadores iconográficos	Instrumento de cuerda – árboles - animales

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 6.1.11
SLUB 144, f. 99r

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	La muerte de Orfeo
Motivos iconográficos	Las tracias - Orfeo músico ensangrentado
Descripción	Figura masculina barbada y ensangrentada toca una vihuela de péñola. Es apedreada por dos mujeres
Indicadores iconográficos	Instrumento de cuerda - piedras

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 6.1.12
SLUB 144, f. 109r

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	El sacrificio de Ifigenia
Motivos iconográficos	Agamenón como monje (N) – Ifigenia sobre el altar
Descripción	Figura de un monje tonsurado con una espada y sobre un altar en el que se encuentra una figura más pequeña. En una esquina, un ciervo
Indicadores iconográficos	Altar – ciervo - espada

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 6.1.13
SLUB 144, f. 116v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	La disputa por las armas
Motivos iconográficos	Grupo de figuras
Descripción	Cinco figuras masculinas barbadas entorno a otra central que levanta la mano con el dedo índice estirado como gesto de habla
Indicadores iconográficos	Dedo índice levantado

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 6.1.14
SLUB 144, f. 128v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Circe y Ulises
Motivos iconográficos	Ulises y sus compañeros transformados (C) - Circe.
Descripción	Figura femenina sedente y coronada frente a una figura masculina barbada y situada a su lado, con el índice levantado en gesto de habla. La figura masculina está acompañada por tres animales: un león, un jabalí y un ciervo
Indicadores iconográficos	León, jabalí, ciervo (C) - Dedo índice levantado

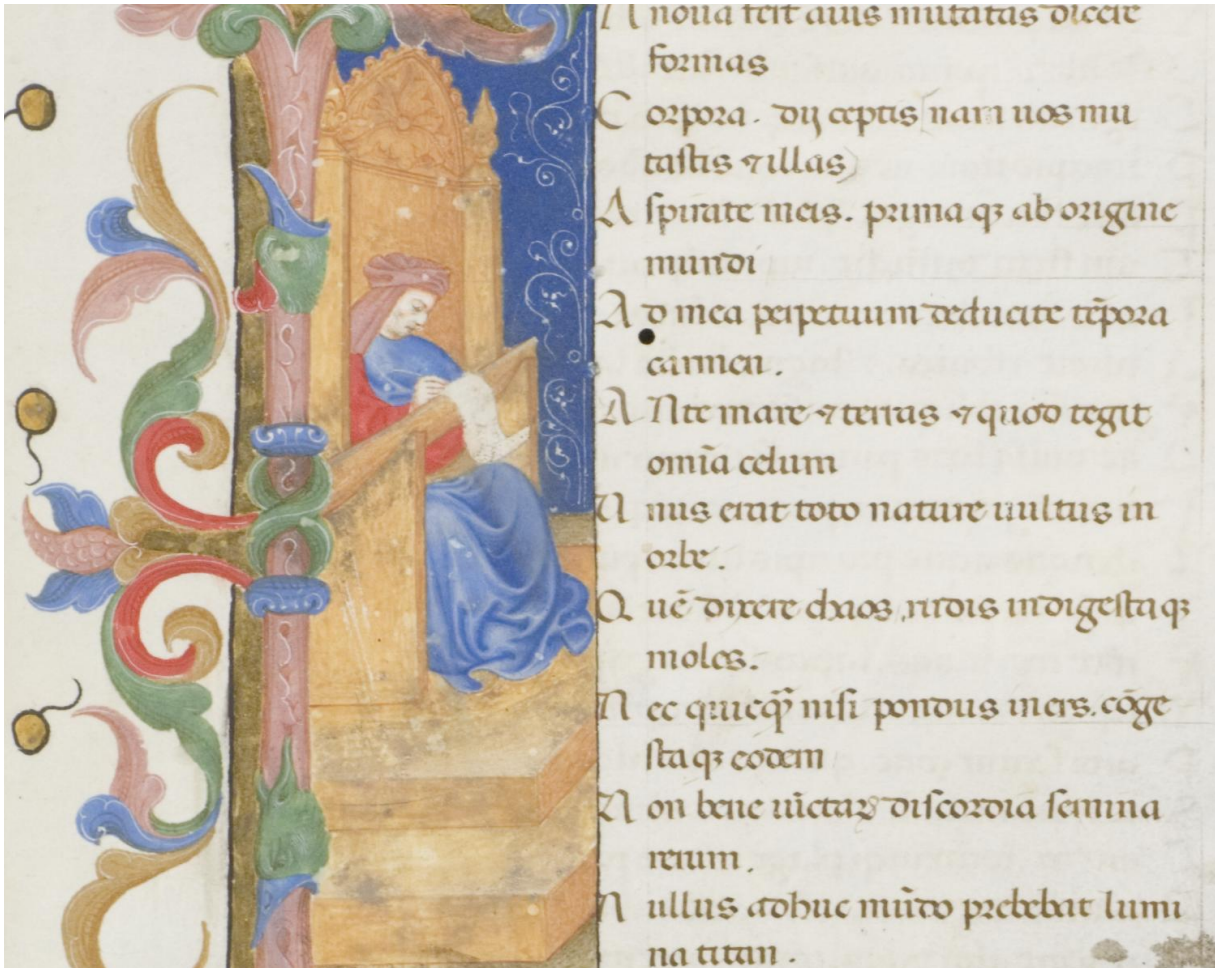
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 6.1.15
SLUB 144, f. 139v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Numa
Motivos iconográficos	Numa entronizado
Descripción	Figura masculina barbada y coronada, con un manto rojo y forrado de piel. Se representa sedente con un cetro y un globo crucífero en la mano. Está flanqueada por otras dos, una con un bonete redondo y sin ala ribeteado con piel y otra con un *liripipe* verde bordeado de piel
Indicadores iconográficos	Globo crucífero – cetro - indumentaria académica

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 7.1
SLUB 145, f. 1r

Modo	Imagen del autor
Tema	Ovidio
Motivos iconográficos	Figura en una cátedra
Descripción	Figura masculina con túnica azul, capa roja y *liripipe* rosa, sentada en una cátedra escribiendo.
Indicadores iconográficos	Cátedra - rollo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 8.1
RBME gIII7, f. 1r

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina agarrándose a la letra capital. Se representa con una túnica verde con mangas holgadas y prenda violeta corta abierta por los lados, llamada una huca. Está tocado (?)
Indicadores iconográficos	La inicial

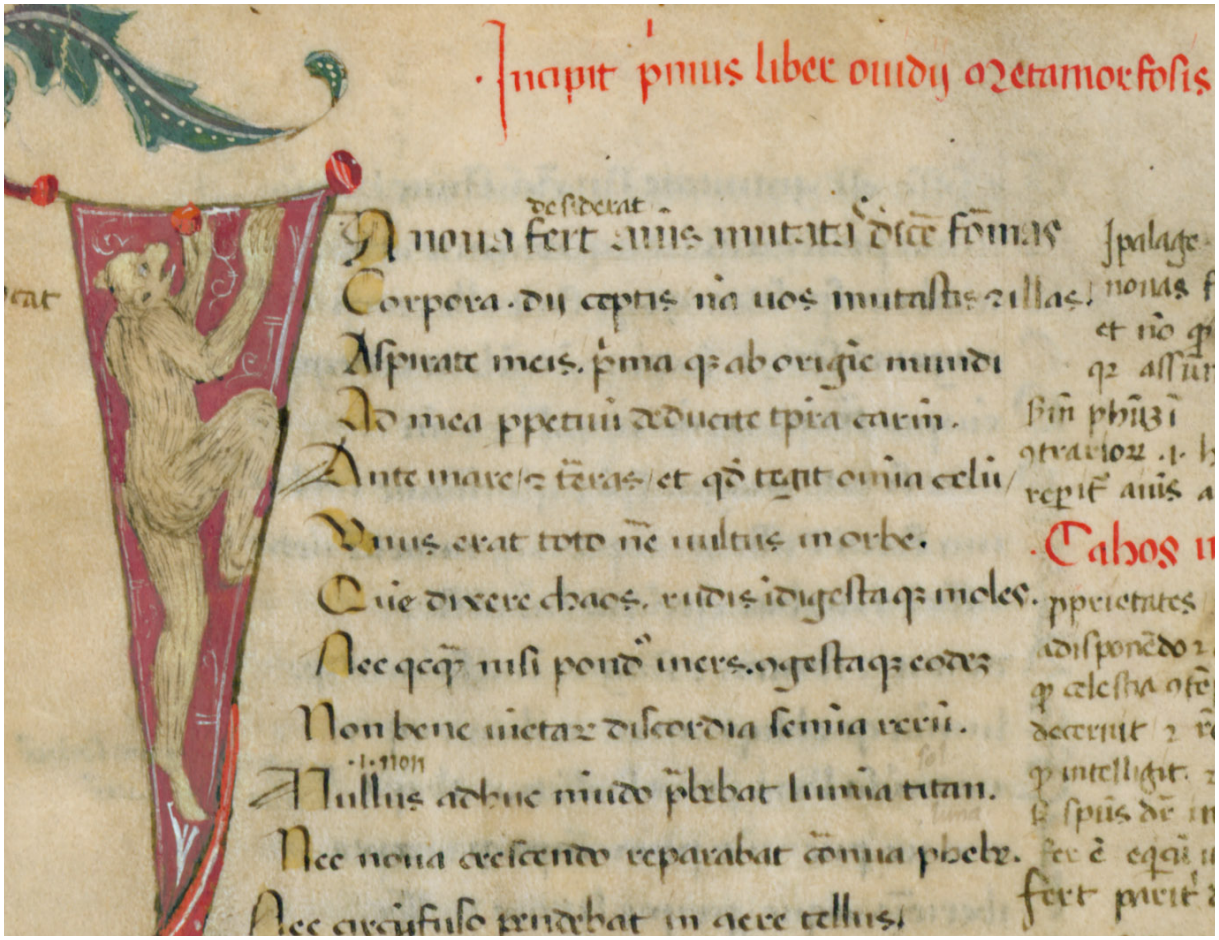
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 9.1
RBME TII7, f.1r

Modos	Imagen del autor
Tema	Ovidio
Motivos iconográficos	Maestro
Descripción	Figura masculina de cuerpo entero con apariencia académica. Se representa con una capa verde forrada de piel, un birrete rojo redondo y sin ala ribeteado con piel. Tiene un libro cerrado en la mano mientras con la otra hace un gesto de exposición. Mira hacia el texto
Indicadores iconográficos	Libro - indumentaria académica – gesto de exposición

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 10.1.1
BML 36.8, f. 1r

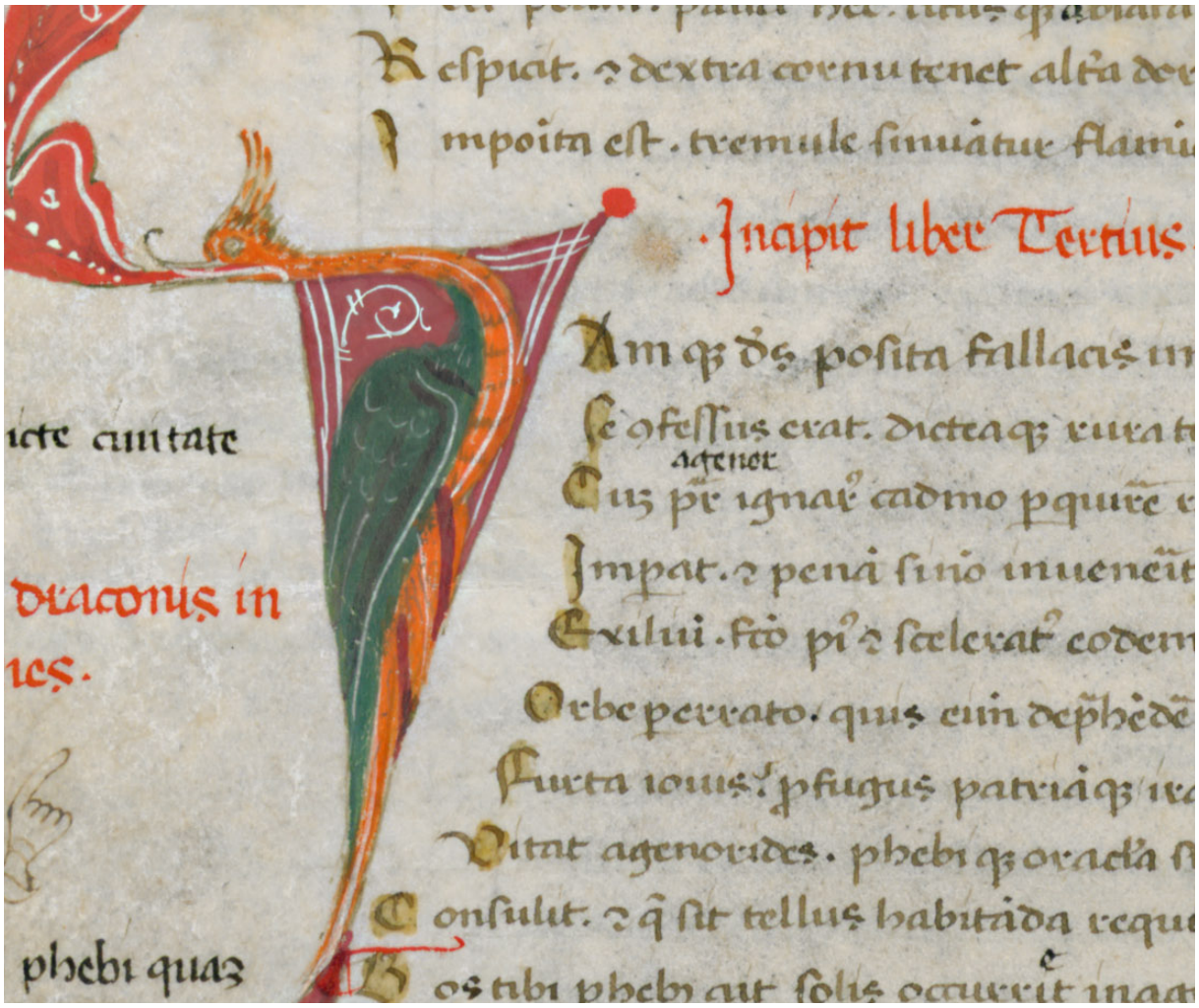
Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Gigante en mono (C)
Motivos iconográficos	Figura de un simio
Descripción	Figura homínida trepando por la inicial. Se representa con los brazos alzados agarrando a la parte superior de la letra y con una pierna flexionada. Está recubierta de pelo por todo el cuerpo y presenta una cara de simio.
Indicadores iconográficos	Pelo – acción de trepar



Ficha 10.1.2
BML 36.8, f. 14r

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Faetón en la casa del Sol
Motivos iconográficos	Faetón arrodillado
Descripción	Figura masculina de perfil y arrodillada, con túnica corta y medias rojas. Se lleva la mano derecha sobre la frente y con la otra sujeta un gorro rojo
Indicadores iconográficos	Mano sobre la frente (N)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 10.1.3
BML 36.8, f. 28v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Serpiente de Cadmo
Motivos iconográficos	Figura monstruosa
Descripción	Serpiente-dragón estirada en el interior de la inicial. Es anaranjada con alas verdes y cresta naranja. La voluta de la inicial se confunde con una lengua de la serpiente-dragón
Indicadores iconográficos	Alas – cresta - lengua



Ficha 10.1.4
BML 36.8, f.41r

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Alcítoe en transformación (N ?)
Motivos iconográficos	Alcítoe
Descripción	Figura femenina dispuesta de frente y de pie con un vestido largo y rojo, y con los brazos cruzados bajo el pecho. En la cabeza tiene dos cuernos (?). Está encerrada detrás de la inicial
Indicadores iconográficos	Cuernos (?) - brazos cruzados

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 10.1.5
BML 36.8, f. 54r

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Perseo frente a Fineo
Motivos iconográficos	Perseo con la cabeza de Medusa
Descripción	Figura masculina agarrando una cabeza por su cabellera y sujetando una espada con la mano derecha. Mira de reojo fuera de la inicial.
Indicadores iconográficos	La mirada - cabeza de Medusa

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 10.1.6
BML 36.8, f. 65v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Palas entronizada
Motivos iconográficos	Palas guerrera
Descripción	Figura femenina sedente y coronada, con una espada en una mano y un arco en la otra
Indicadores iconográficos	Espada – arco - corona

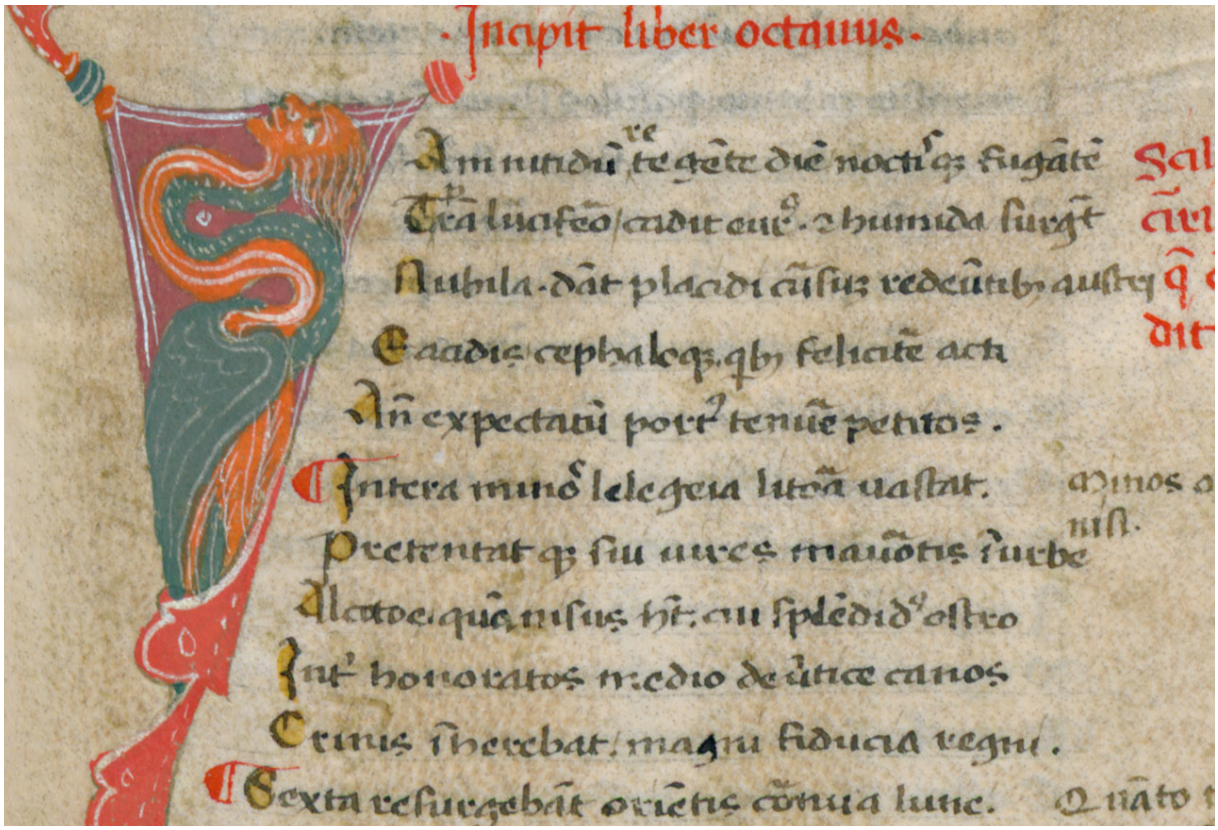
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 10.1.7
BML 36.8, f. 77v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Jasón
Motivos iconográficos	Fraile franciscano (N)
Descripción	Figura masculina tonsurada representada con un hábito con cordón
Indicadores iconográficos	Cordón - tonsura

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 10.1.8
BML 36.8, f. 92r

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Escila transformada en ciris
Motivos iconográficos	Figura monstruosa
Descripción	Híbrido femenino entre dragón y pájaro. Se representa con alas verdes y un cuello largo con una cabeza femenina que mira hacia arriba
Indicadores iconográficos	Alas - rostro femenino

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 10.1.9	
BML 36.8, f. 107r	

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Hércules y Aqueloo
Motivos iconográficos	Hércules - río
Descripción	Figura masculina con una clava y piel de león inmersa hasta las rodillas en un río, con peces en el fondo
Indicadores iconográficos	Clava - piel de león - río

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 10.1.10
BML 36.8, f. 120v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Himeneo - Mercurio (?)
Motivos iconográficos	Figura de un ángel
Descripción	Figura alada con las manos en gesto de plegaria. Se representa con un tocado rojo y en el hombro porta un objeto
Indicadores iconográficos	Alas - gesto de plegaria - tocado

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 10.1.11
BML 36.8, f. 132v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Orfeo músico
Motivo iconográfico	Orfeo tocando la vihuela
Descripción	Figura masculina tocando una vihuela de arco junto a un árbol. Mira hacia fuera de la inicial (tracias ?)
Indicadores iconográficos	Vihuela de arco - árbol

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 10.1.12
BML 36.8, f. 146r

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Calcante (?)
Motivo iconográfico	Pájaro volando - figura con la cabeza apoyada sobre la mano
Descripción	Figura masculina sentada y con la cabeza apoyada sobre la mano, con un pájaro que sobrevuela
Indicadores iconográficos	Pájaro volando

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 10.1.13
BML 36.8, f. 156v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Ulises con las armas de Aquiles
Motivos iconográficos	Ulises guerrero
Descripción	Guerrero de frente, armado con una espada en alto, casco y un escudo
Indicadores iconográficos	Espada - casco - escudo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 10.1.14
BML 36.8, f. 156v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Ulises y Circe
Motivos iconográficos	Ulises y Circe abrazados
Descripción	Figura masculina y figura femenina, abrazadas, se miran
Indicadores iconográficos	Cinturón de flores blancas (C ?)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 10.1.15
BML 36.8, f. 187r

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Numa
Motivos iconográficos	Numa entronizado
Descripción	Figura masculina barbada y coronada. Está en trono con un cetro en una mano y sosteniendo un globo crucífero en en la otra. Se representa con un manto púrpura forrado de piel
Indicadores iconográficos	Globo crucífero – cetro - indumentaria regia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 11.1
BNE 10058, f.1r

Modo	Imagen de temática amorosa y cortés
Tema	Juglar (?)
Motivo iconográfico	Figura masculina
Descripción	Figura masculina que mira hacia arriba y se apoya en un bastón con un traje corto marrón y unas calzas verdes
Indicadores iconográficos	Bastón - zurrón

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 12.1
BNE 13406, f. 77v

Modo	Imagen de temática amorosa y cortés
Tema	Cortesana (?)
Motivos iconográficos	Figura femenina con un perro
Descripción	Figura femenina coronada de laurel sosteniendo a un perrito faldero con collar rojo en sus brazos. La figura femenina se representa con una túnica verde
Indicadores iconográficos	Perrito faldero - corona de laurel

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 13.1
BLO CL7, f.1r

Modo	Imagen cosmográfica
Tema	Cristo resucitado
Motivos iconográficos	Cristo flotando sobre el sepulcro
Descripción	Figura masculina barbada y nimbada representada de perfil sosteniendo el estandarte de la Resurrección sobre un sepulcro. La manera de disponer la túnica blanca y el manto rojo otorga sensación de ascenso a la figura, que eleva además la cabeza. En el primer plano cuatro personajes con armaduras de soldado durmiendo
Indicadores iconográficos	Estandarte de la Resurrección – soldados - ataúd

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 14.1.1
BMV LZ449, f. 1r

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Deucalión y Pirra salvados
Motivos iconográficos	Deucalión y Pirra embarcados - Temis en el monte Parnaso
Descripción	Figura masculina y femenina en un barco, sobre tierras anegadas. El agua cubre edificios y se representan animales ahogados. La figura masculina, con una capa roja ribeteada de piel en la caperuza, balancea un incensario (?), y la figura femenina sostiene un rosario. Los recibe en un segundo plano una tercera figura más pequeña sobre un montículo, con una enseña.
Indicadores iconográficos	Barco – incensario – rosario - edificios anegados

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 14.1.2
BMV LZ449, f. 1r

Modo	Imagen del autor
Tema	Ovidio
Motivos iconográficos	Maestro y sus alumnos
Descripción	Figura masculina con indumentaria académica ribeteada de piel, sentada en una cátedra con un libro abierto, mirando y señalando con el dedo índice hacia arriba. Frente a ella, un grupo de cinco figuras, también con un libro delante
Indicadores iconográficos	Cátedra – libros - gesto de habla

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 14.1.3
BMV LZ449, f. 10v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	La casa y el Sol sobre su carro
Motivos iconográficos	El Sol sobre su carro - la casa del Sol - constelaciones
Descripción	Figura masculina coronada y con una capa roja forrada de piel, en un carro rojo tirado por dos caballos rojos con llamaradas de fuego. Flanqueada por un escorpión y una balanza al fondo, la figura está entrando en un torreón rojo y verde
Indicadores iconográficos	Carro – torreón – escorpión - balanza

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 14.1.4
BMV LZ449, f. 10v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	La Tierra
Motivo iconográfico	La Tierra abrasada
Descripción	Figura femenina de cuerpo entero, de pie y sobre un elemento rojo, con la melena suelta. Sujeta un objeto agreste y levanta la otra mano, enrojecida
Indicadores iconográficos	Objeto agreste - mano enrojecida

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 14.1.5
BMV LZ449, f. 21v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Cadmo y la serpiente-dragón
Motivos iconográficos	Cadmo guerrero - Serpiente/dragón (N) - Espartos (?)
Descripción	Figura de guerrero con un escudo y una lanza en posición de clavarla a su oponente: un dragón verde con alas bajo el que yacen las cabezas de seis figuras
Indicadores iconográficos	Dragón (N) – lanza - rostros

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 14.1.6
BMV LZ449, f. 31r

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Píramo y Tisbe
Motivos iconográficos	La muerte de Píramo - Tisbe con los brazos alzados (N)
Descripción	Figura femenina con los brazos abiertos junto a una figura masculina ensangrentada por el puñal que se clava en el pecho. Escena representada en la noche, con la luna y las estrellas, y con una arquitectura de fondo, una león junto a una fuente, y un árbol con frutos rojos
Indicadores iconográficos	Puñal – fuente – león – arquitectura – árbol - gesto figura femenina con los brazos alzados (N)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 14.1.7
BMV LZ449, f. 41r

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Perseo y Andrómeda
Motivos iconográficos	La cabeza de Medusa - Perseo y Andrómeda entronizados - grupo guerreros
Descripción	Dos figuras, una masculina y otra femenina, sedentes y coronadas, con una indumentaria ribeteada de piel. La figura masculina sostiene un cetro en su mano izquierda mientras que con la derecha agarra una cabeza, cortada y ensangrentada, y la muestra un grupo de guerreros que se sitúan a su derecha
Indicadores iconográficos	La cabeza de demonio (Medusa) (N) - guerreros

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 14.1.8
BMV LZ449, f. 49v

Manera	Imagen de temática mitológica
Tema	Palas y Aracne
Motivos iconográficos	Araña – Palas (?) al telar - tres figuras en una rueca
Descripción	Figura femenina sobre un telar, concentrada en su labor. Encima, una telaraña con una araña. En la parte inferior de la letra, tres figuras similares con la rueca. Una de ellas se inclina hacia arriba para ofrecer una cesta a la figura principal que está al telar
Indicadores iconográficos	Telar - araña

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 14.1.9
BMV LZ449, f. 58v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Jasón y Medea
Motivos iconográficos	Jasón y Medea – templo de Hécate - toros
Descripción	Figura masculina y femenina, sentados y cogidos de la mano. La figura masculina, con una indumentaria forrada de piel, está coronada y parece estar mirando hacia su izquierda, hacia donde señala a su vez la figura femenina. En la otra esquina de la letra, dos toros con llamaradas de fuego. En la parte superior hay un altar con una figura femenina, más pequeña, coronada y con un cetro. La escena se desarrolla en la noche, con las estrellas y la luna de fondo
Indicadores iconográficos	Altar – toros – gesto cogidos de la mano (N)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 14.1.10
BMV LZ449, f.69v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Minos, Niso y Escila
Motivos iconográficos	Escila entrega el mechón a Minos - Escila corta el mechón a Niso
Descripción	Dos escenas del mismo episodio, del revés y separadas por un torreón. En la parte interna de la letra capital, una figura femenina y coronada corta un mechón de pelo a una figura masculina que está durmiendo. En la parte externa, la misma figura femenina entrega el mechón de pelo a una figura masculina regia con una indumentaria forrada de piel, coronada y rodeada de un ejército
Indicadores iconográficos	Mechón – guerreros - torreón

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 14.1.11
BMV LZ449, f. 80v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Deyanira y Fama (?) (N ?)
Motivos iconográficos	Deyanira regia - Figura femenina
Descripción	Figura femenina sedente y coronada y con un cetro. Mira hacia fuera de la inicial. De pie a su lado, y mirando hacia ella, otra figura femenina le presta atención (con un objeto emborronado)
Indicadores iconográficos	Cetro – corona – (objeto emborronado)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 14.1.12
BMV LZ449, f. 80v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Hércules y Aqueloo
Motivos iconográficos	Hércules y Aqueloo enfrentados
Descripción	Lucha de dos guerreros: el de la izquierda con una espada tiene dos cuernos en la frente, uno de ellos arrancado y del que brota sangre; el guerrero a su derecha levanta una clava y porta un escudo que tiene representada parte de un águila bicéfala
Indicadores iconográficos	Cuerno ensangrentado - clava

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 14.1.13
BMV LZ449, f. 90v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	La muerte de Eurídice
Motivos iconográficos	Eurídice mordida por una serpiente-dragón - ninfas
Descripción	Figuras femeninas en un paraje rocoso con árboles de fondo. El grupo de figuras está de pie, a excepción de la primera, más separada y que se agacha a recoger flores. En su talón, del que brota sangre, le muerde una serpiente-dragón
Indicadores iconográficos	Serpiente-dragón

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 14.1.14
BMV LZ449, f. 100r

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	La muerte de Orfeo
Motivos iconográficos	Orfeo músico - las tracias
Descripción	Figura masculina con apariencia académica, tocando la vihuela de péñola. Frente a él, un grupo de figuras femeninas con palos le tiran piedras. En los pies del grupo femenino dos serpientes-dragones y, sobre sus cabezas, pájaros
Indicadores iconográficos	Indumentaria académica (N) - piedras – palos – serpientes-dragones - pájaros

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 14.1.15
BMV LZ449, f. 110r

Manera	Imagen de temática mitológica
Tema	El prodigio de Aúlide
Motivos iconográficos	Calcante - Agamenón e Ifigenia
Descripción	Tres figuras con un árbol al fondo, sobre el que se representa un nido con polluelos atacado por una serpiente-dragón. La figura de la derecha, masculina, está enguantada y tiene un cetro, un libro abierto y una triple corona. La figura de la izquierda, también masculina y coronada, tiene su mano sobre la figura central, una figura femenina coronada con los brazos cruzados sobre su pecho
Indicadores iconográficos	Nido con polluelos – serpiente-dragón – cetro, triple corona, libro (N)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 14.1.16
BMV LZ449, f. 118r

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	La disputa por las de armas de Aquiles
Motivos iconográficos	Ulises y el Paladio – el suicidio de Áyax - próceres con las armas de Aquiles
Descripción	Dos grupos de figuras: a la derecha dos figuras masculinas coronadas sujetan y muestran un escudo y un yelmo a las otras tres que tienen en frente. Estas tres figuras son: una masculina con apariencia doctoral, con una indumentaria ribeteada de piel, y que levanta la mano hacia el escudo; detrás, una segunda masculina, que se clava la espada, y una tercera femenina más pequeña situada delante de la figura académica
Indicadores iconográficos	El Paladio – armas – puñal – indumentaria académica (N)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 14.1.17
BMV LZ449, f. 130r

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Circe transformado a Escila
Motivos iconográficos	Circe esparciendo sus pócimas - Escila en transformación
Descripción	En la parte superior, figura femenina sentada y flanqueada por dos soles. En una mano tiene una cesta y en la otra esparce pequeñas partículas de colores sobre la fuente que está debajo, en la cual una figura femenina comienza a transformarse, con una cola y pies de animal
Indicadores iconográficos	Partículas de colores – fuente – pócima – transformación con cola y pies de animal (N)



Ficha 14.1.18
BMV LZ449, f. 140v

Modo	Imagen de temática mitológica
Tema	Cipo
Motivos iconográficos	Cipo y el pueblo romano - Cipo escapando de la corona
Descripción	Figura masculina de apariencia regia, con una indumentaria ribeteada de piel, escapa de una corona que le trata de imponer otra figura masculina, con birrete, desde fuera de la inicial. Fuera de la inicial, esta figura masculina, repetida y arrodillada, con las manos en gesto de plegaria. A sus espaldas, un grupo de figuras que sostiene un estandarte con águila bicéfala
Indicadores iconográficos	Corona

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 15.1.1
ONB 127, f. 2r

Modo	Imagen del autor
Tema	Ovidio
Motivos iconográficos	Maestro y sus alumnos
Descripción	Figura masculina de cuerpo entero y de frente. Se representa con una túnica rosa, una capa bermellón forrada de piel, un *liripipe* bermellón, y un birrete redondo y sin ala, también bermellón y ribeteado de piel. Tiene un libro cerrado en su mano izquierda y señala hacia arriba con el dedo índice de la derecha en un gesto de habla. En sus pies, grupo de figuras más pequeñas, con túnicas azules, verdes y rosadas, sentadas con libros e interactuando.
Indicadores iconográficos	Libros – gestos - indumentaria académica

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 15.1.2
ONB 127, f. 15r

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina de perfil y medio cuerpo representada con una túnica rosada y agarrado a la inicial
Indicadores iconográficos	La inicial - gesto

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 15.1.3	
ONB 127, f. 29v	

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina de espaldas representada con una túnica rosada y una *liripipe* bermellón, ribeteado de piel. Está leyendo con un libro entre sus manos
Indicadores iconográficos	Libro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 15.1.4
ONB 127, f. 41V

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina barbada de medio cuerpo representada con un sobrevestido verde oscuro sobre una túnica naranja. Está agarrada a la inicial y señalando con el dedo índice hacia arriba
Indicadores iconográficos	La inicial – gesto en acción de señalar con el dedo índice

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 15.1.5
ONB 127, f. 55r

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina de medio cuerpo y de espaldas representada con una indumentaria holgada blanca con sombras verdes y un *liripipe* bermellón ribeteado de piel. Está leyendo
Indicadores iconográficos	Libro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 15.1.6
ONB 127, f. 66v

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina de medio cuerpo y de frente, representada con un sobrevestido naranja con sombras amarillas y una caperuza bermellón. Levanta la palma de la mano, abierta, mientras con la otra agarra la inicial
Indicadores iconográficos	La inicial – gesto con la palma levantada

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 15.1.7
ONB 127, f. 78v

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina de perfil hacia el margen izquierdo del folio, y sentada. Se representa con una vestidura holgada naranja y un *liripipe* ribeteado de piel. Está leyendo con el libro apoyado sobre su rodilla
Indicadores iconográficos	Libro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 15.1.8
ONB 127, f. 93r

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina de perfil y sentada, representada con una capa rosada y una túnica naranja. Apoya la cabeza sobre su mano en gesto pensativo
Indicadores iconográficos	Gesto pensativo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 15.1.9	
ONB 127, f. 107v	
Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina de medio cuerpo representada de frente con una túnica rosa, una capa verde forrada con tela azul en su interior, y un *liripipe* naranja ribeteado de piel. Tiene un rollo entre sus manos, abierto
Indicadores iconográficos	Rollo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 15.1.10
ONB 127, f. 133v

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina, de medio cuerpo y de frente. Se representa con una túnica naranja y una capa verde forrada en su interior con una tela amarilla. Levanta la mano con el índice y el pulgar desplegados y los otros dedos flexionados
Indicadores iconográficos	Gesto con la mano

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 15.1.11
ONB 127, f. 146v

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina barbada, de medio cuerpo y de perfil. Se representa mirando hacia el margen del folio, con un sobrevestido verde sobre una túnica naranja, y una *liripipe* rosado forrado de piel. Levanta la mano izquierda
Indicadores iconográficos	Gesto con el brazo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ficha 15.1.12
ONB 127, f. 157r

Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina barbada, de medio cuerpo y de perfil, se representa con una capa bermellón forrada de piel en su interior sobre una túnica azul, y con un *liripipe* bermellón también ribeteado de piel. Abre sus brazos levantando su mano derecha
Indicadores iconográficos	Gesto con los brazos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

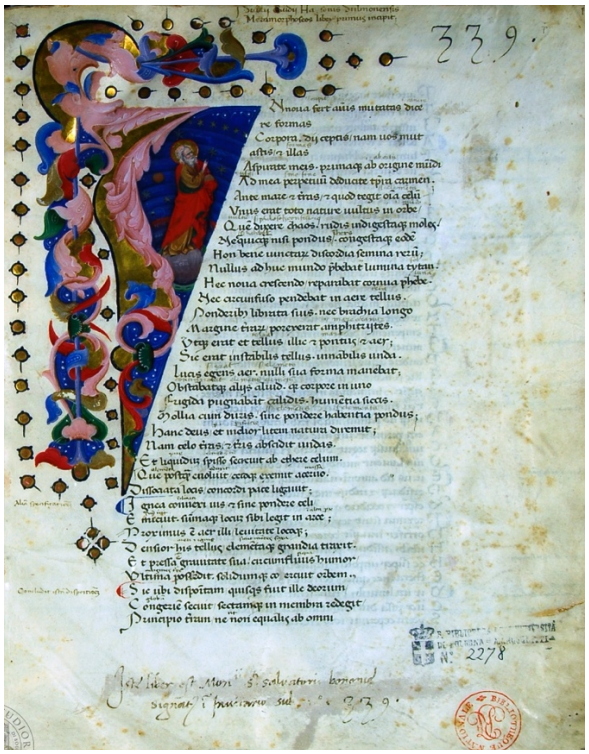


Ficha 15.1.13	
ONB 127, f. 187v	
Modo	Imagen de academia y poesía
Tema	Poeta – lector (?)
Motivos iconográficos	Figura masculina
Descripción	Figura masculina barbada de medio cuerpo y de frente. Se representa con una túnica azul, y una capa y un *liripipe* rosado ribeteado de piel. Levanta la mano y señala con el dedo índice hacia la caja de texto
Indicadores iconográficos	Gesto con el dedo índice

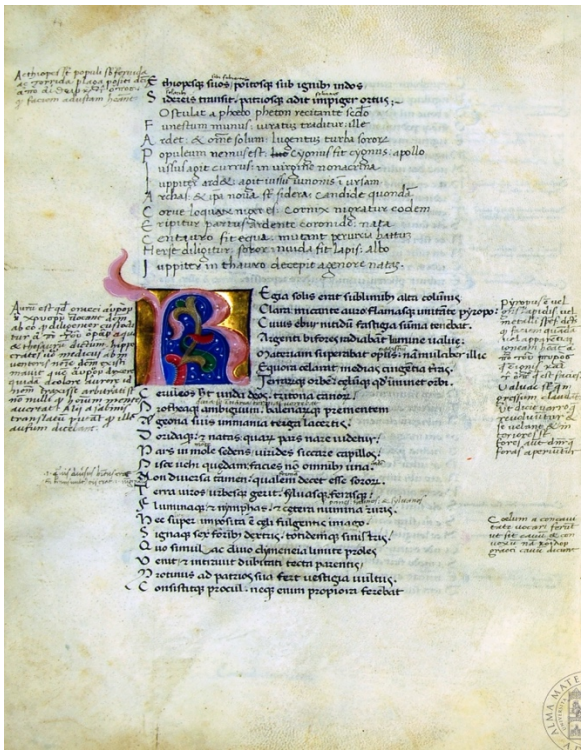
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LÁMINAS

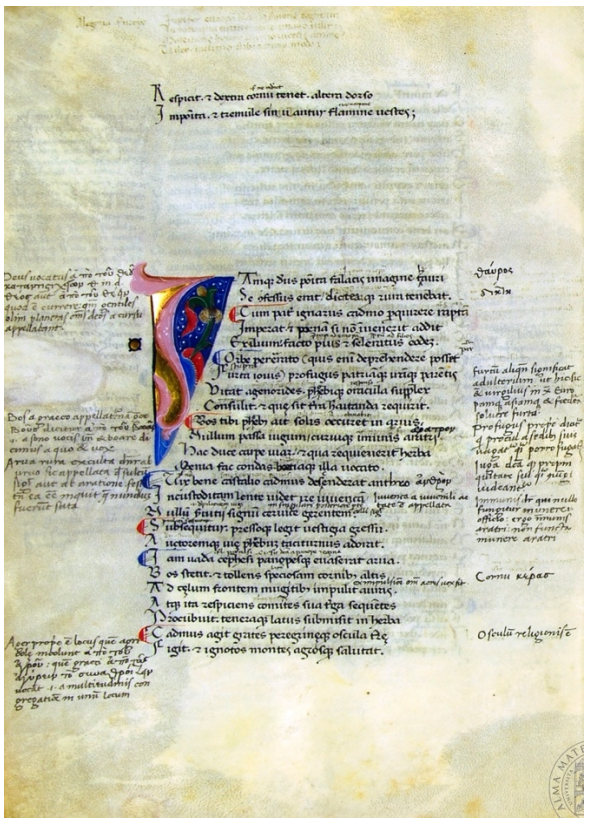
USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA



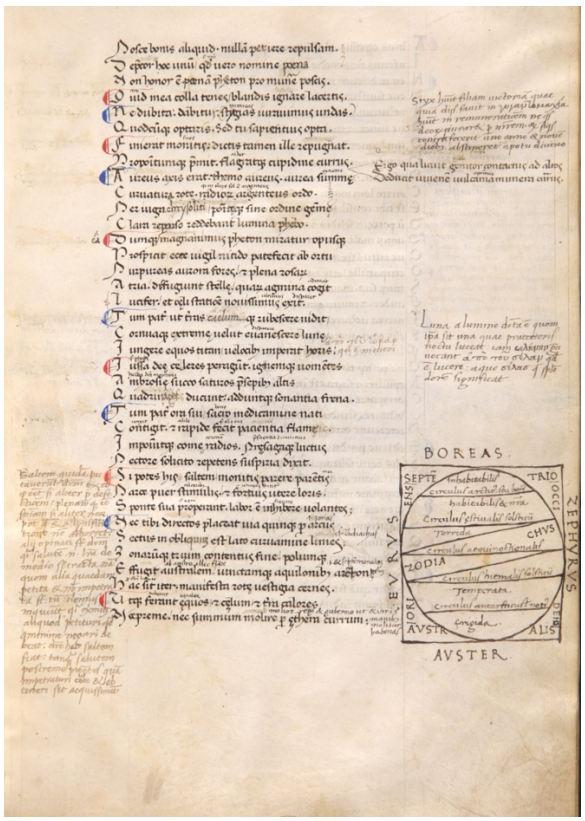
Lám. 1. BUB 2278, f. 1r



Lám. 2. BUB 2278, f. 11v



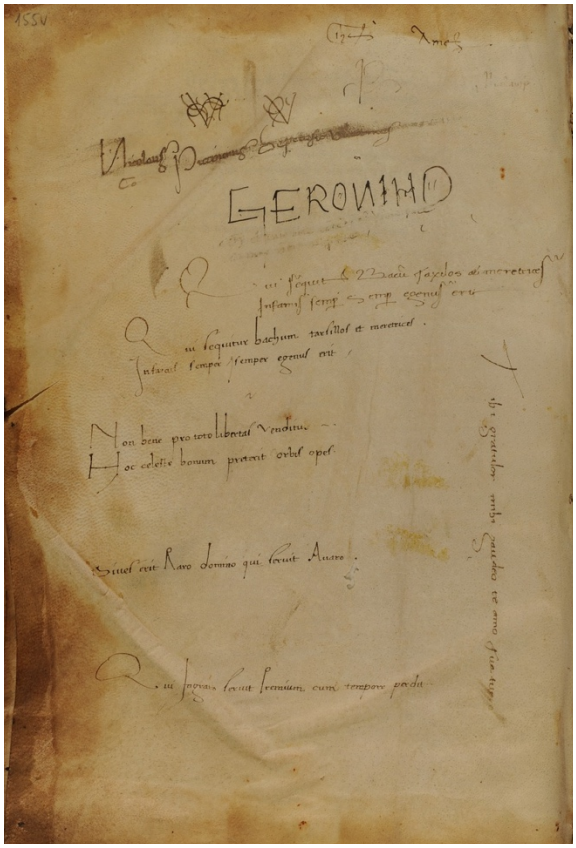
Lám. 3. BUB 2278, f. 23v



Lám. 4. BUB 2278, f. 13v



Lám. 5. BUB 2350, f. 1r



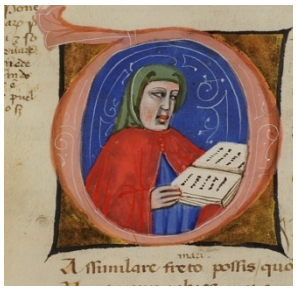
Lám. 6. BMC SXXV6, f. 155v


Lám. 7. BMC SXXV6, f. 2r


Lám. 8. BMC SXXV6, f. 12r


Lám. 9. BMC SXXV6, f. 23r


Lám. 10. BMC SXXV6, f. 31v


Lám. 11. BMC SXXV6, f. 41v


Lám. 12. BMC SXXV6, f. 50v


Lám. 13. BMC SXXV6, f. 59v


Lám. 14. BMC SXXV6, f. 70v


Lám. 15. BMC SXXV6, f. 82r


Lám. 16. BMC SXXV6, f. 92r

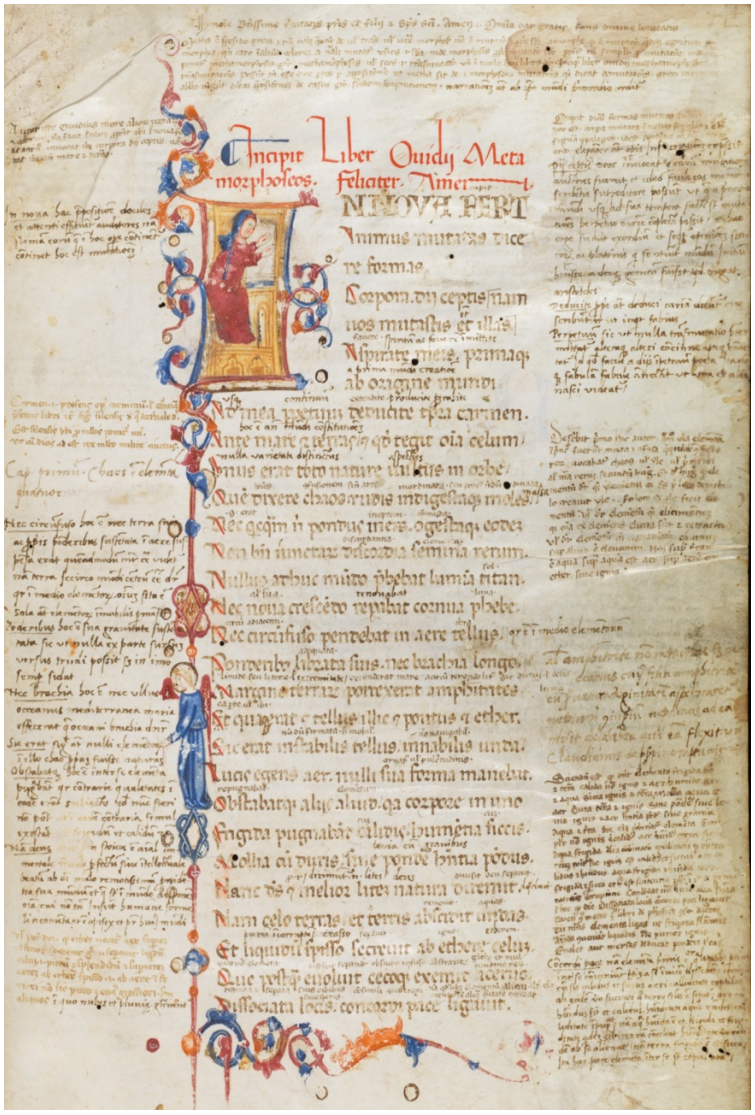

Lám. 17. BMC SXXV6, f. 101v


Lám. 18. BMC SXXV6, f. 112r


Lám. 19. BMC SXXV6, f. 120r


Lám. 20. BMC SXXV6, f. 132v

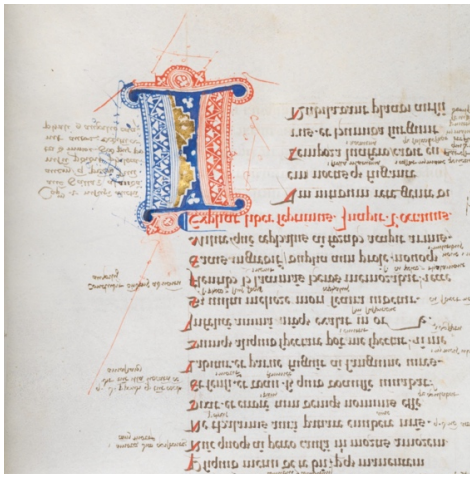

Lám. 21. BMC SXXV6, f. 143v



Lám. 22. FMB 125, f. 1r



Lám. 23. FMB 125, f. 13v



Lám. 24. FMB 125, f. 89r

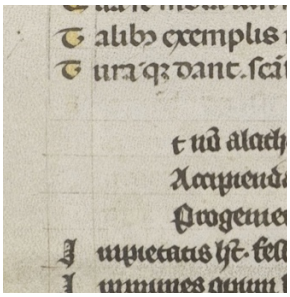
USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 25. SLUB 105, f. 13r



Lám. 26. SLUB 105, f. 26v



Lám. 27. SLUB 105, f. 38r



Lám. 28. SLUB 105, f. 50v



Lám. 29. SLUB 105, f. 61r



Lám. 30. SLUB 105, f. 72v



Lám. 31. SLUB 105, f. 86r



Lám. 32. SLUB 105, f. 100r



Lám. 33. SLUB 105, f. 112v



Lám. 34. SLUB 105, f. 124r



Lám. 35. SLUB 105, f. 136v



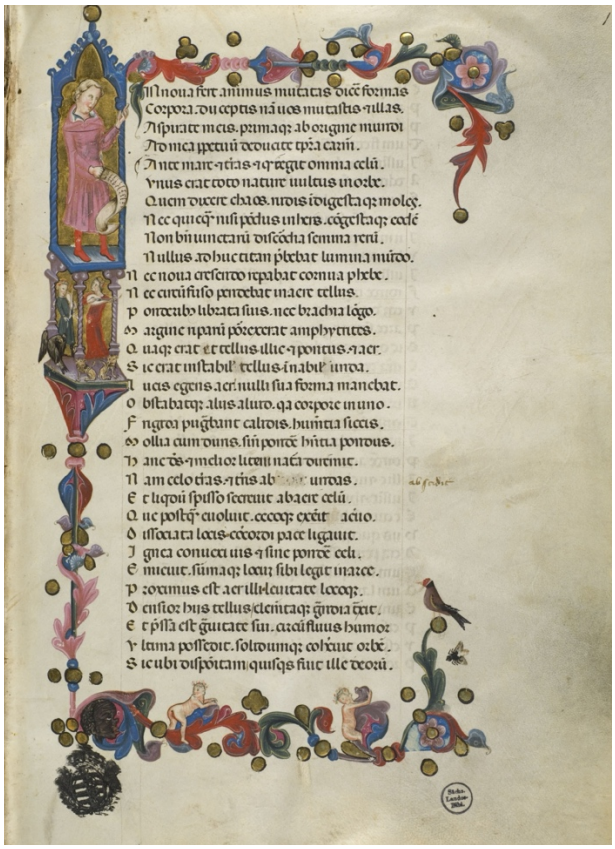
Lám. 36. SLUB 105, f. 146r



Lám. 37. SLUB 105, f. 161r



Lám. 38. SLUB 105, f. 174v



Lám. 39. SLUB 105, f. 1r



Lám. 40. SLUB 144, f. 1r

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA


Lám. 41. SLUB 144, f. 10v


Lám. 42. SLUB 144, f. 22v


Lám. 43. SLUB 144, f. 30v


Lám. 44. SLUB 144, f. 40v


Lám. 45. SLUB 144, f. 49r


Lám. 46. SLUB 144, f. 58r


Lám. 47. SLUB 144, f. 69r


Lám. 48. SLUB 144, f. 80r


Lám. 49. SLUB 144, f. 90r

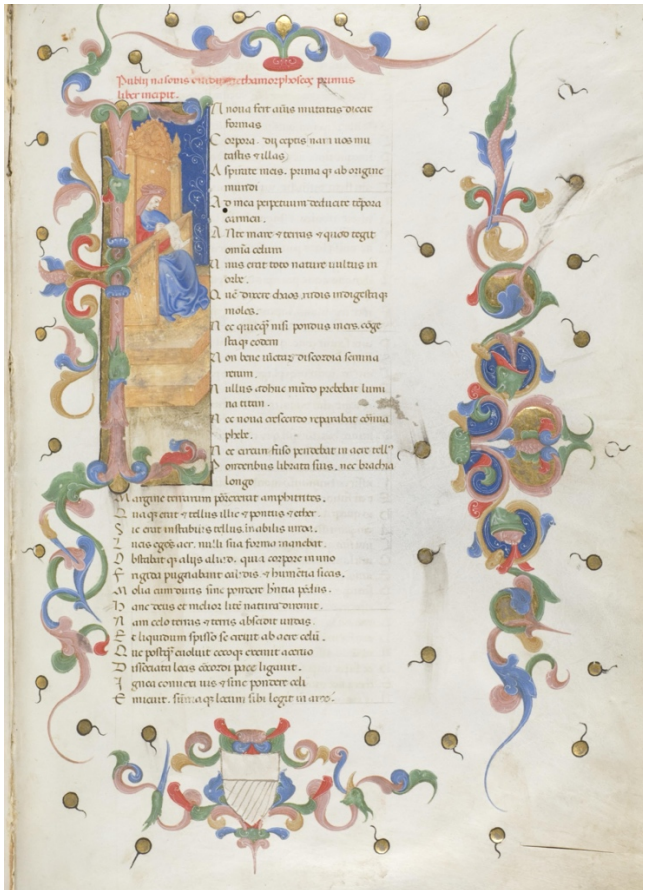

Lám. 50. SLUB 144, f. 99r


Lám. 51. SLUB 144, f. 109r

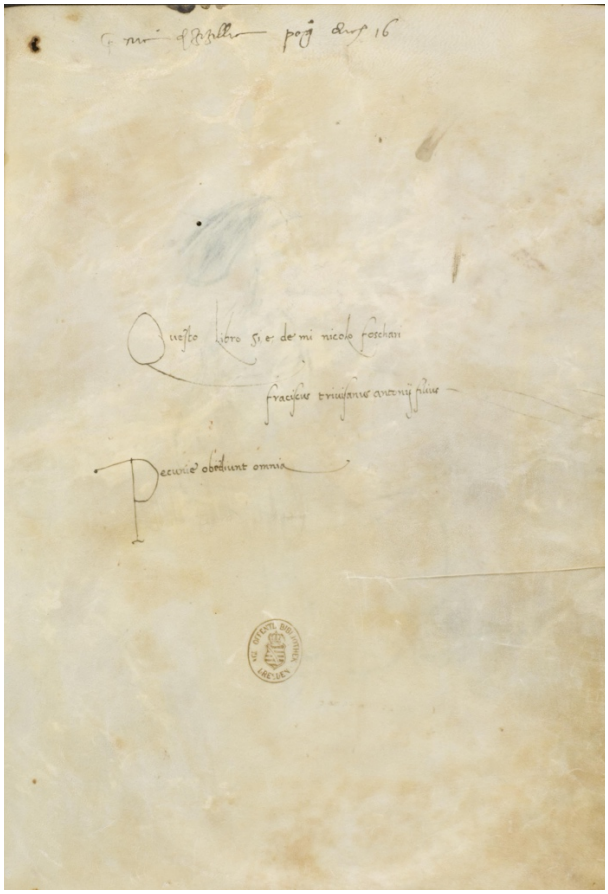

Lám. 52. SLUB 144, f. 116v


Lám. 53. SLUB 144, f. 128v


Lám. 54. SLUB 144, f. 139v

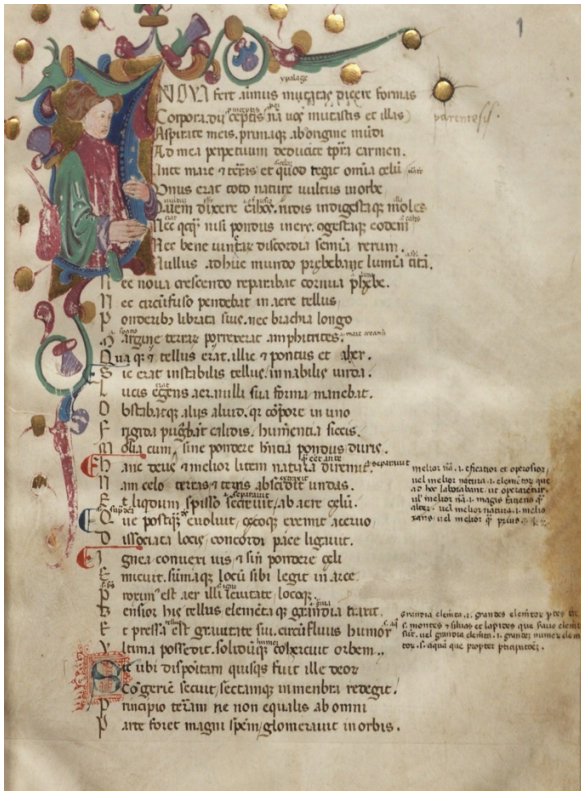


Lám. 55. SLUB 145, f. 1r

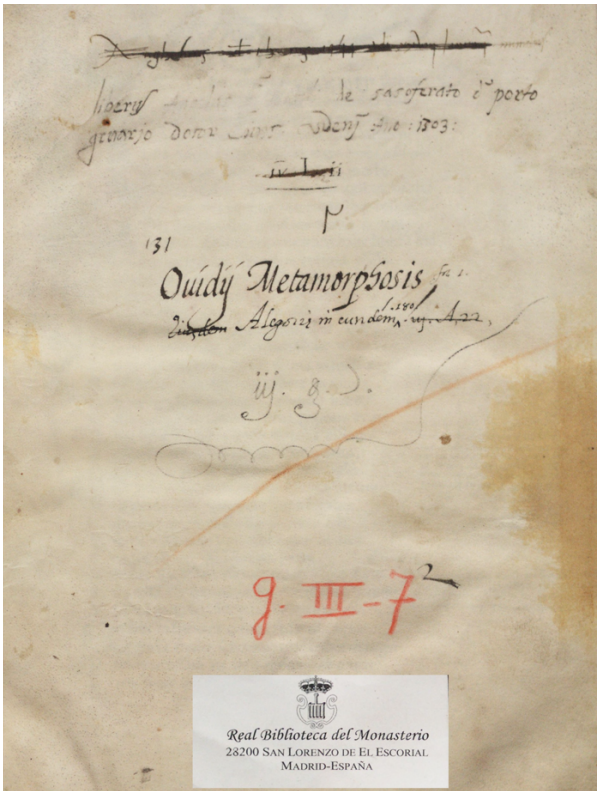


Lám. 56. SLUB 145, f. I

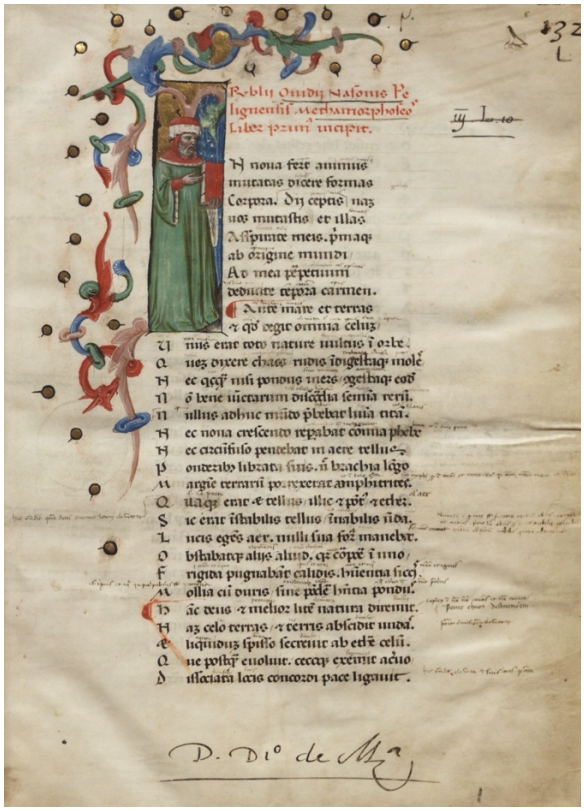
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



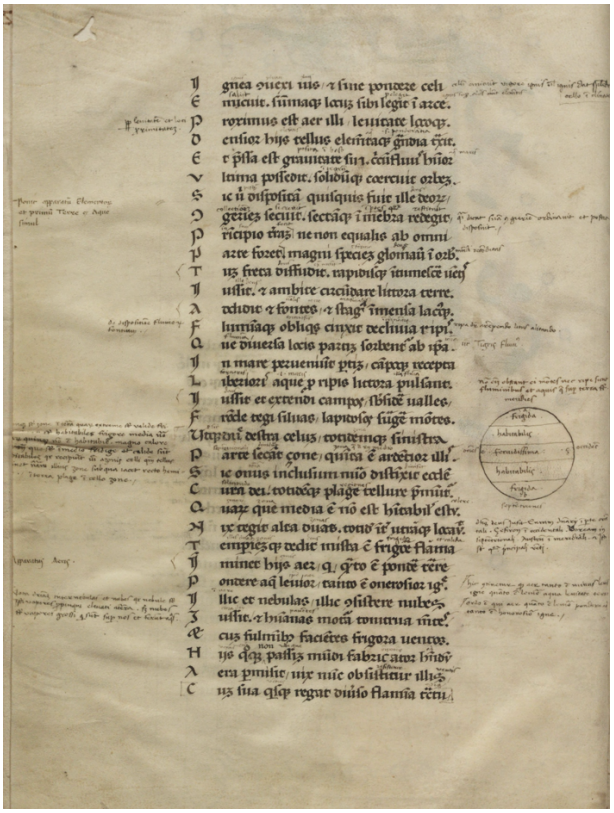
Lám. 57. RBME gIII7, f. 1r



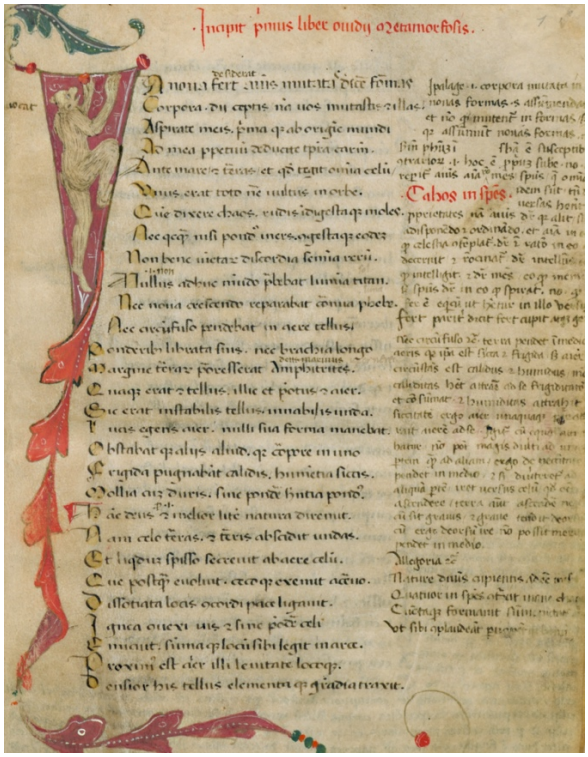
Lám. 58. RBME gIII7, f. I



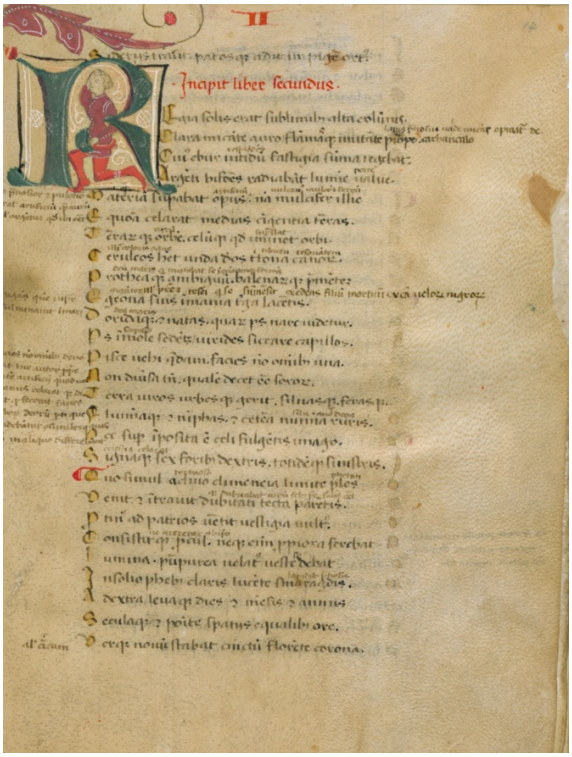
Lám. 59. RBME TII7, f. 1r



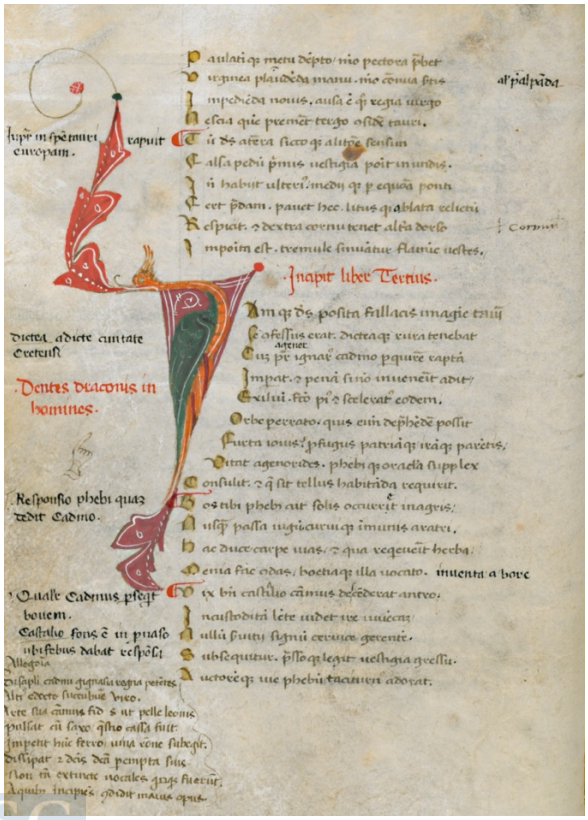
Lám. 60. RBME TII7, f. 1v



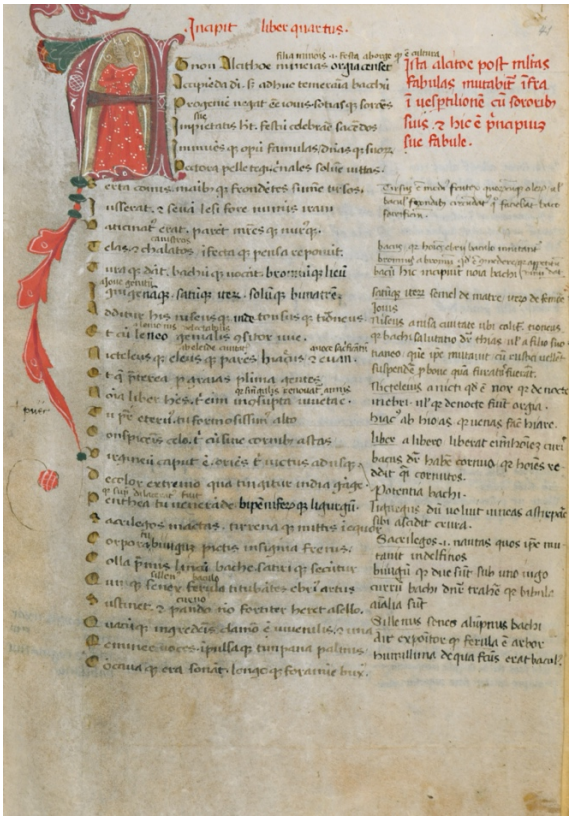
Lám. 61. BML 36.8, f.1r



Lám. 62. BML 36.8, f.14r

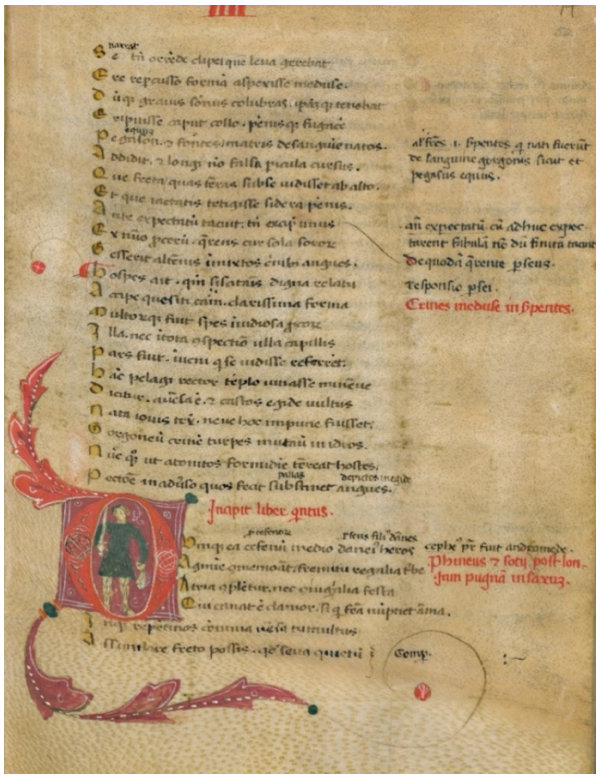


Lám. 63. BML 36.8, f. 28v

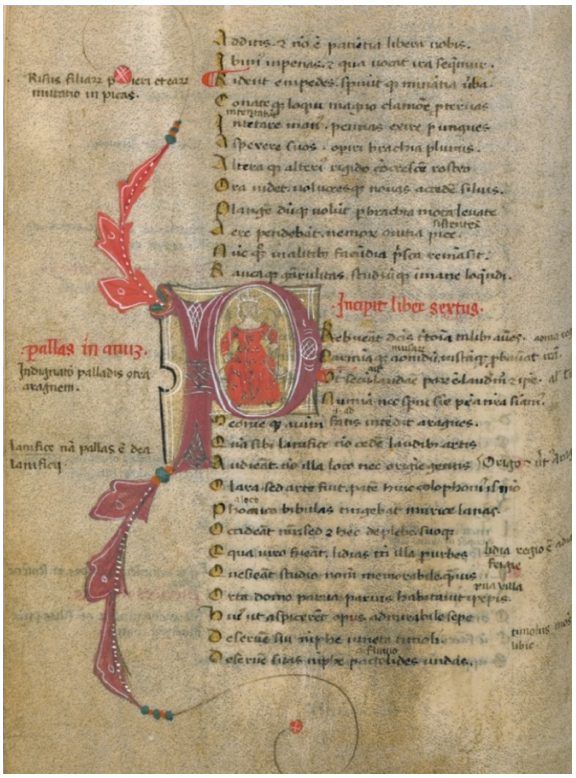


Lám. 64. BML 36.8, f. 41r

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



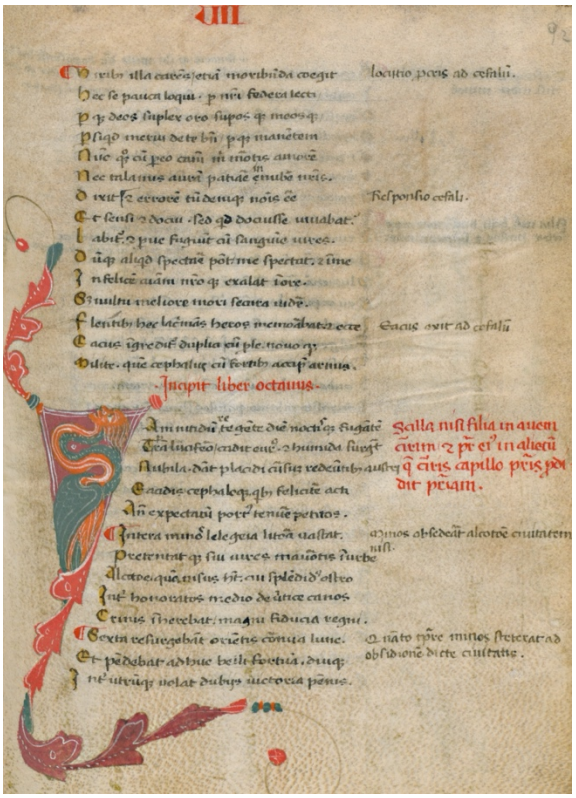
Lám. 65. BML 36.8, f. 54r



Lám. 66. BML 36.8, f. 65v

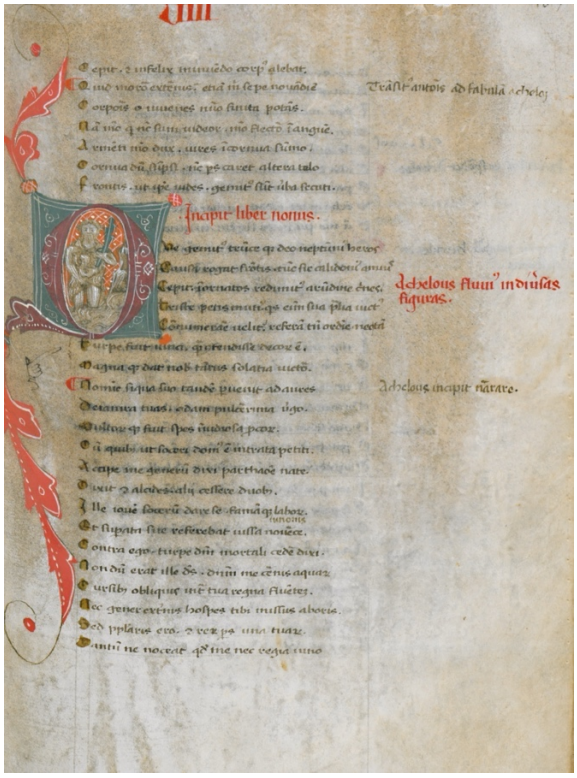


Lám. 67. BML 36.8, f. 77v

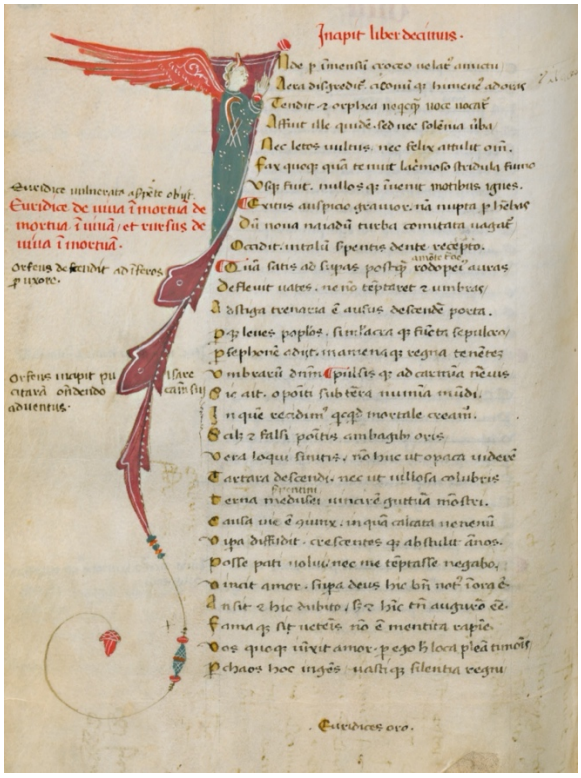


Lám. 68. BML 36.8, f. 92r

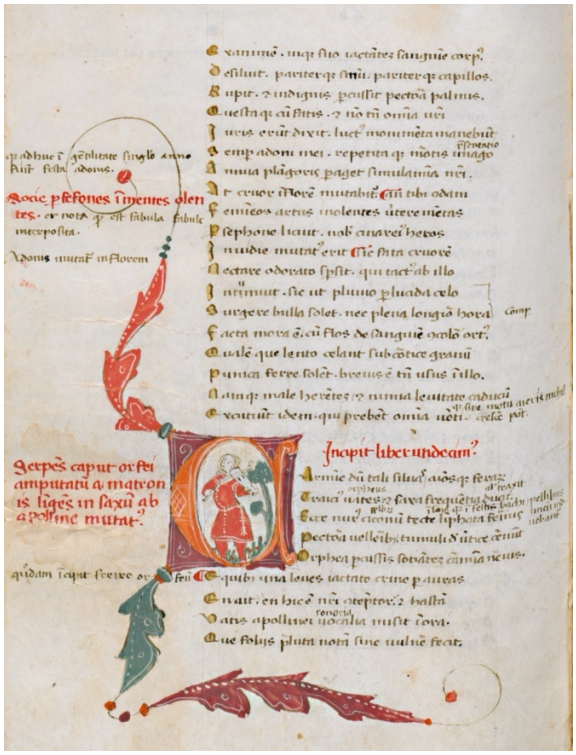
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



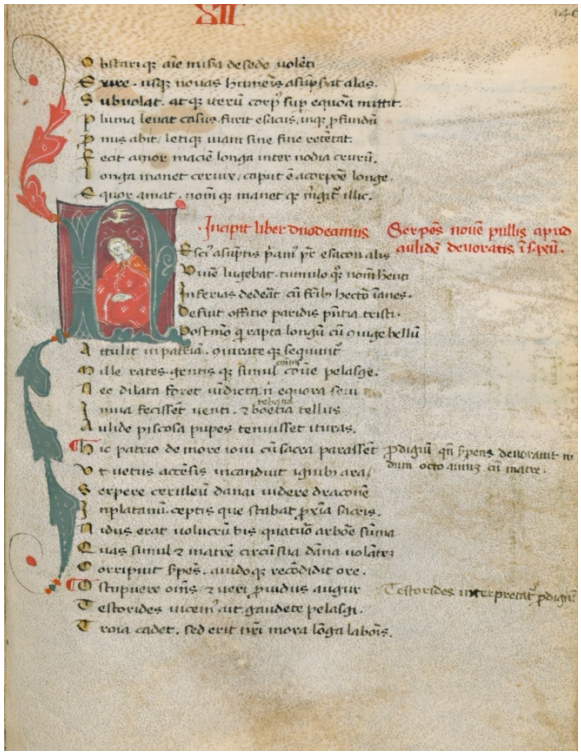
Lám. 69. BML 36.8, f. 107r



Lám. 70. BML 36.8, f. 120v



Lám. 71. BML 36.8, f. 132v

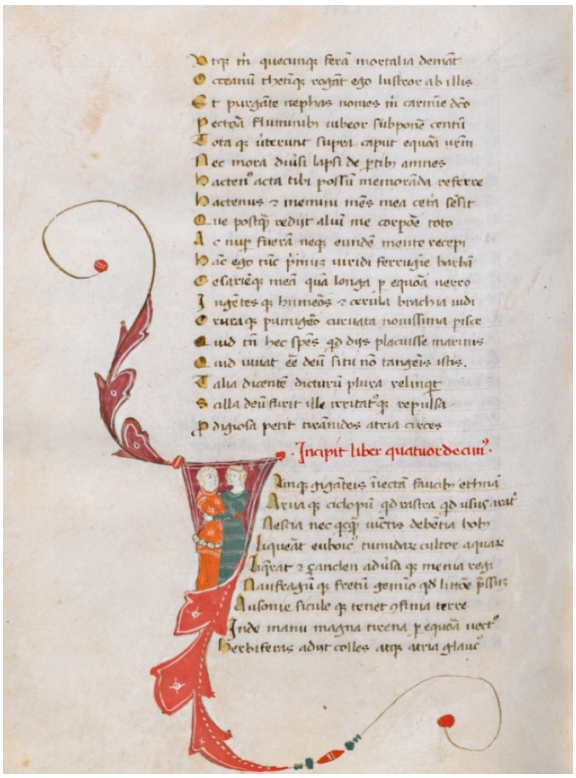


Lám. 72. BML 36.8, f. 146r

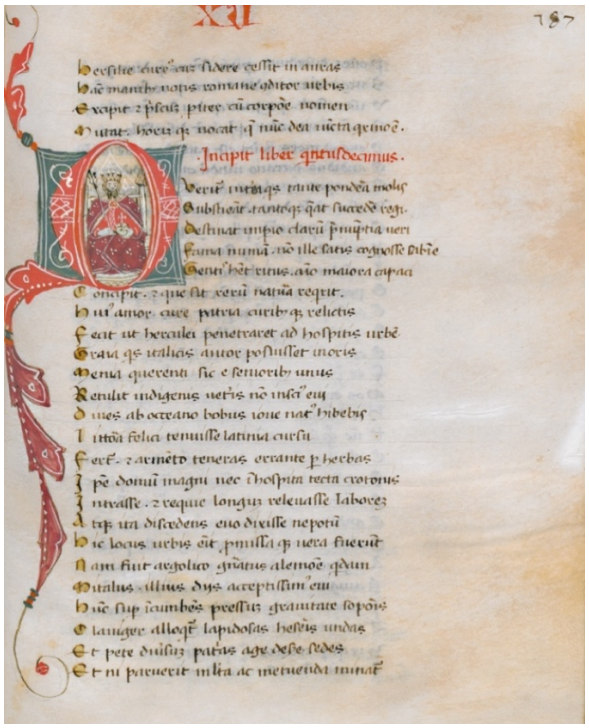
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



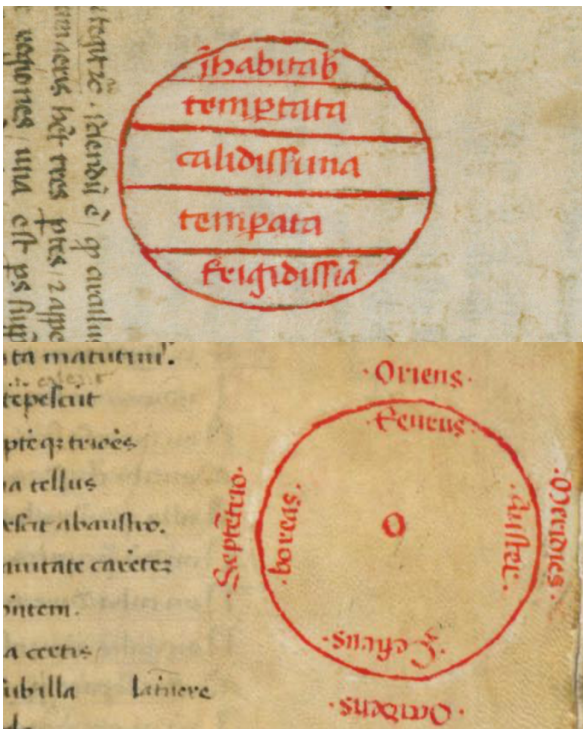
Lám. 73. BML 36.8, f. 156v



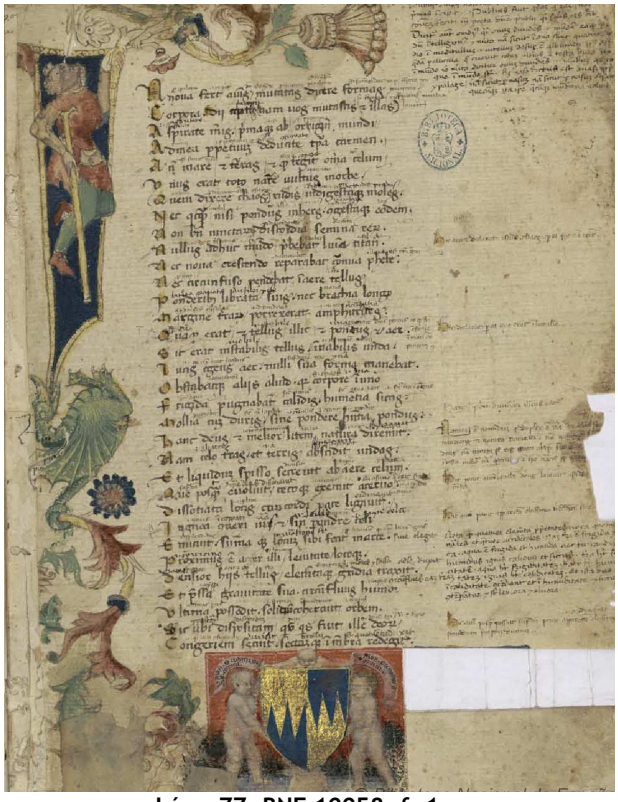
Lám. 74. BML 36.8, f. 172v



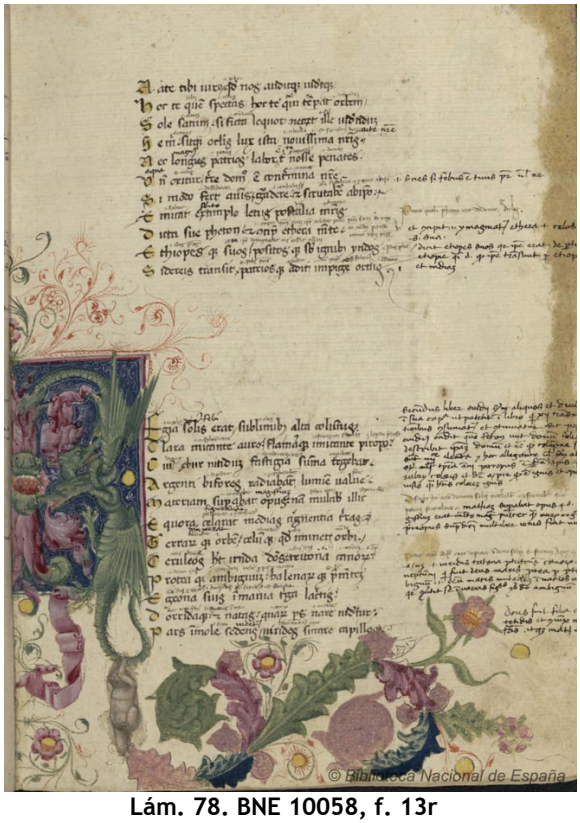
Lám. 75. BML 36.8, f. 187r



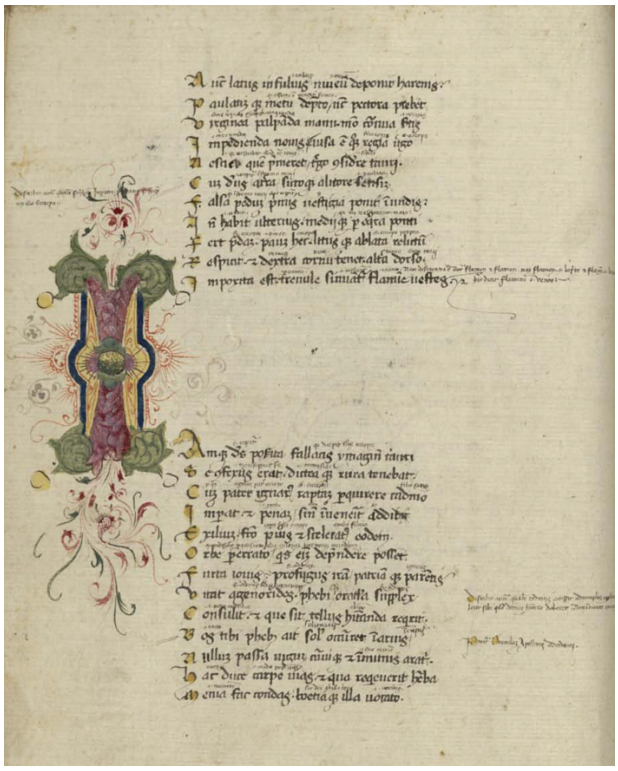
Lám. 76. BML 36.8, f. 1v-2r



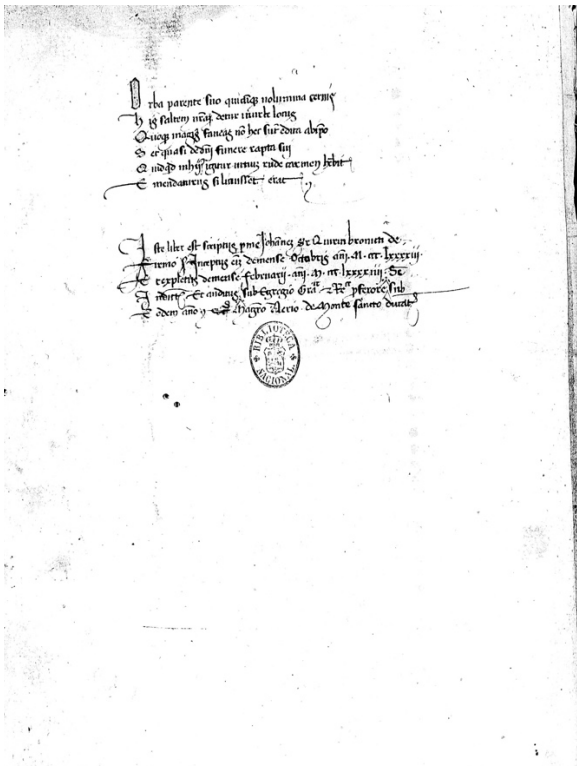
Lám. 77. BNE 10058, f. 1r


© Biblioteca Nacional de España

Lám. 78. BNE 10058, f. 13r

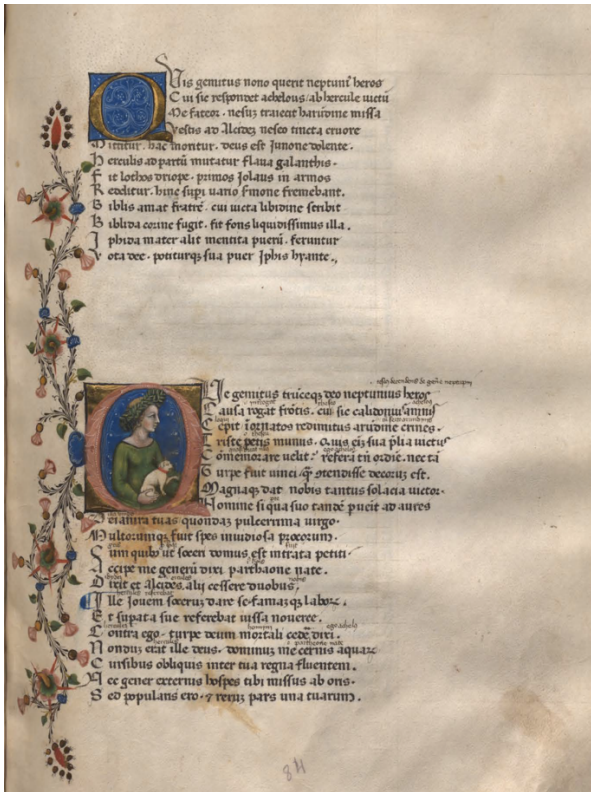


Lám. 79. BNE 10058, f. 27v

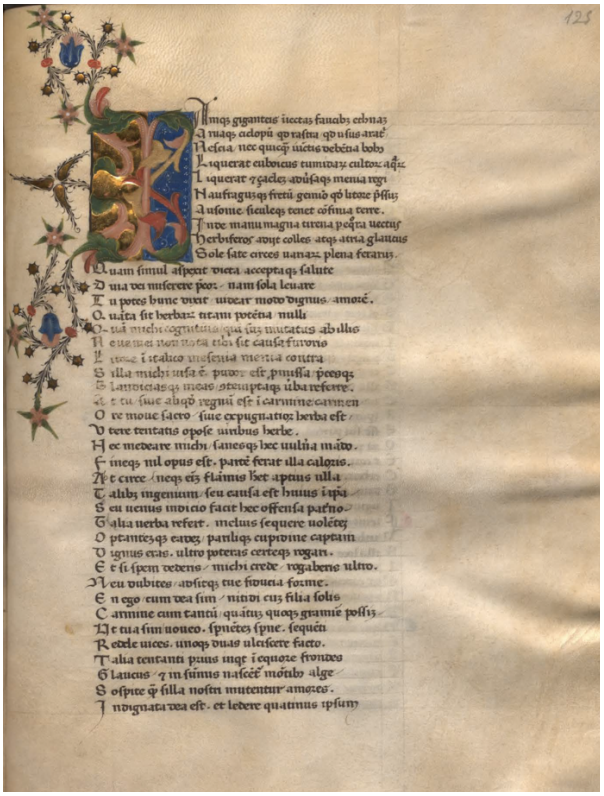


Lám. 80. BNE 10058, f. 173v

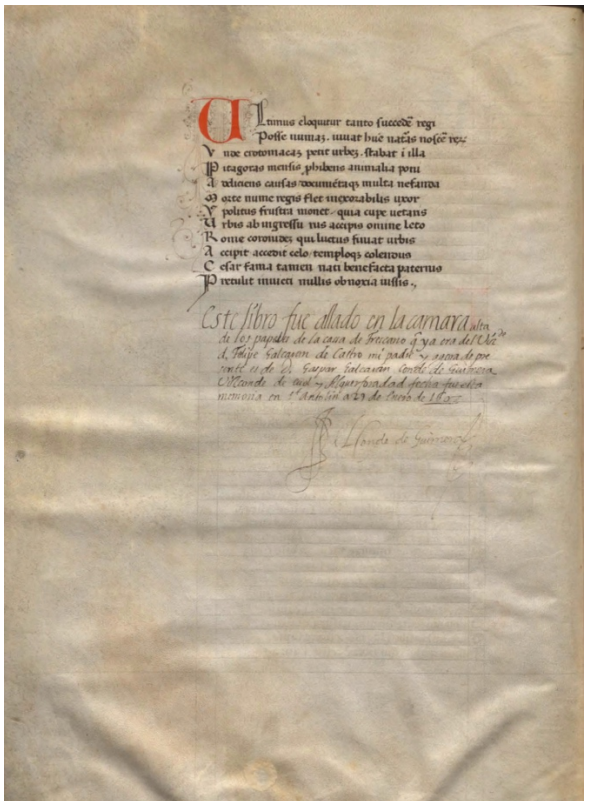
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



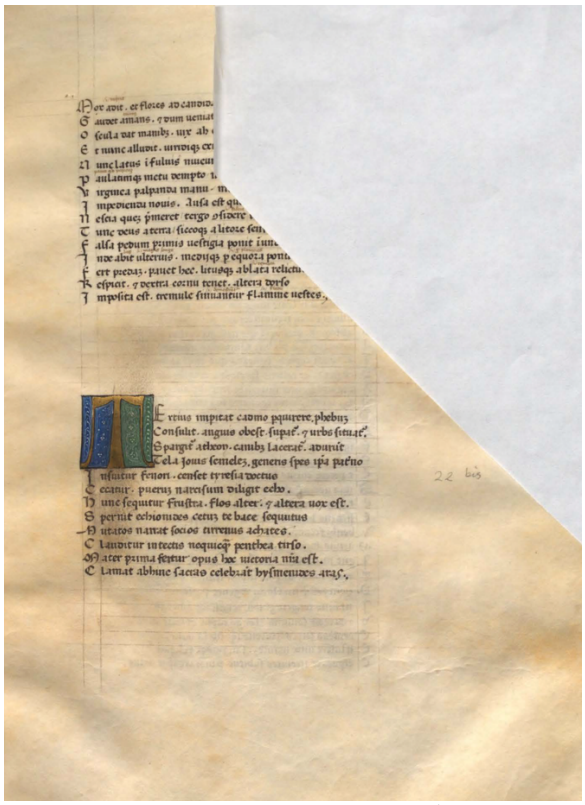
Lám. 81. BNE 13406, f. 77r



Lám. 82. BNE 13406, f. 125r



Lám. 83. BNE 13406, f. 3v

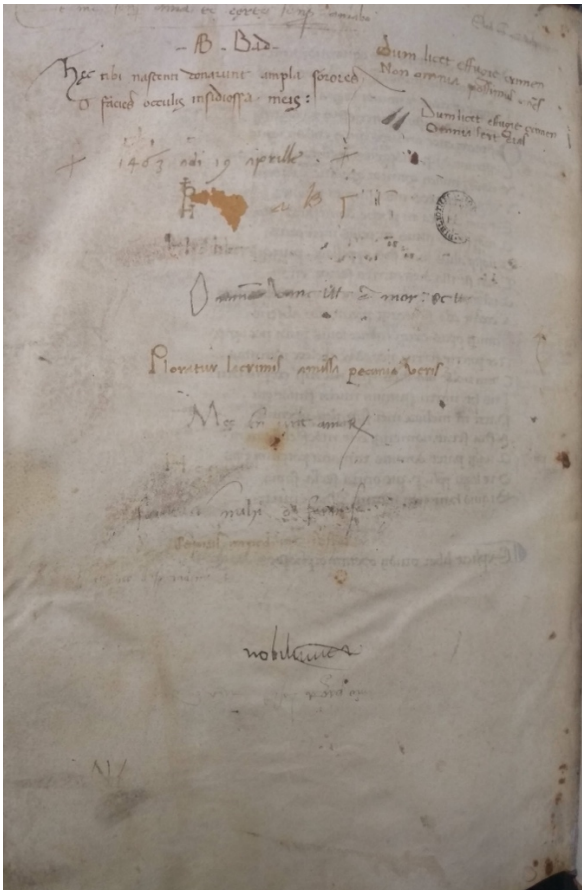


Lám. 84. BNE 13406, f. 22r bis

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 85. BLO CL7, f. 1r



Lám. 86. BLO CL7, f. 182v

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 87. BMV LZ449, f. 10v



Lám. 88. BMV LZ449, f. 10v



Lám. 89. BMV LZ449, f. 21v



Lám. 90. BMV LZ449, f. 31r



Lám. 91. BMV LZ449, f. 41r



Lám. 92. BMV LZ449, f. 49v



Lám. 93. BMV LZ449, f. 58v



Lám. 94. BMV LZ449, f. 69v



Lám. 95. BMV LZ449, f. 80v



Lám. 96. BMV LZ449, f. 80v



Lám. 97. BMV LZ449, f. 90v



Lám. 98. BMV LZ449, f. 100r



Lám. 99. BMV LZ449, f. 110r



Lám. 100. BMV LZ449, f. 118r



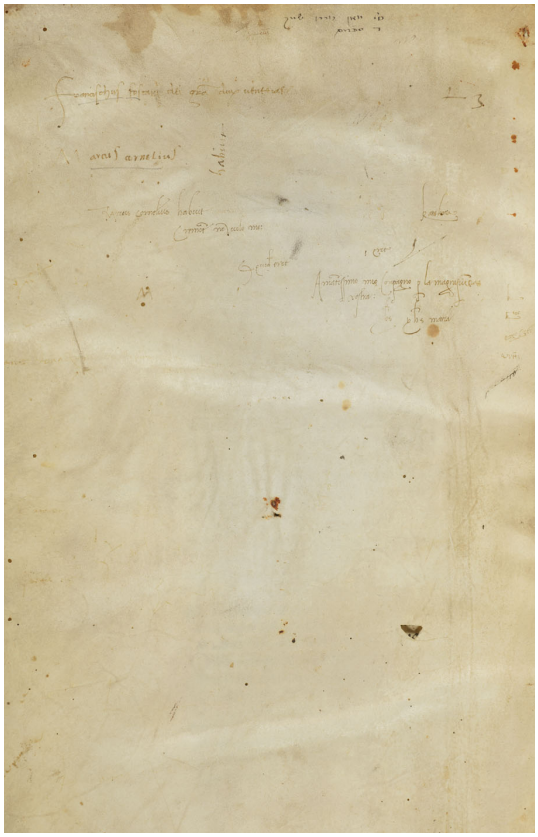
Lám. 101. BMV LZ449, f. 130r



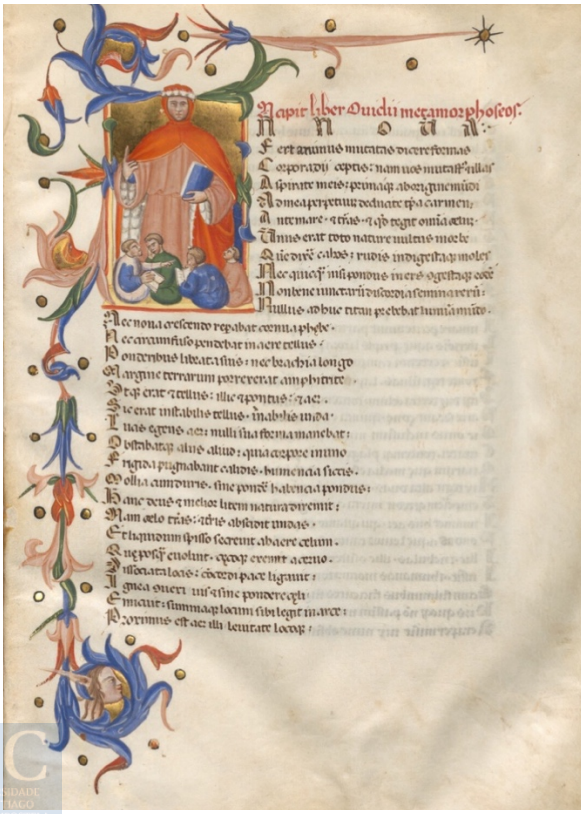
Lám. 102. BMV LZ449, f. 140v



Lám. 103. BMV LZ449, f. 1r



Lám. 104. BMV LZ449, f. l'v



Lám. 105. ONB 127, f. 2r

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 106. ONB 127, f. 15r



Lám. 107. ONB 127, f. 29v



Lám. 108. ONB 127, f. 41v



Lám. 109. ONB 127, f. 55r



Lám. 110. ONB 127, f. 66v



Lám. 111. ONB 127, f. 78v



Lám. 112. ONB 127, f. 93r



Lám. 113. ONB 127, f. 107v



Lám. 114. ONB 127, f. 121r



Lám. 115. ONB 127, f. 133r



Lám. 116. ONB 127, f. 146v



Lám. 117. ONB 127, f. 157r



Lám. 118. ONB 127, f. 173r



Lám. 119. ONB 127, f. 187v



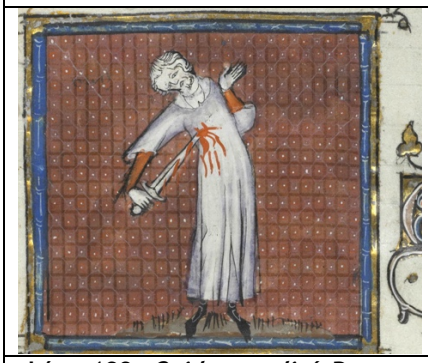
Lám. 120. *Ovide moralisé*. Rouen. Bibliothèque municipale, Ms. O.4, f. 96v



Lám. 121. *Ovide moralisé*. Rouen. Bibliothèque municipale, Ms. O.4, f. 182v



Lám. 122. *Ovide moralisé*. Rouen. Bibliothèque municipale, Ms. O.4, f. 202v



Lám. 123. *Ovide moralisé*. Rouen. Bibliothèque municipale, Ms. O.4, f. 331v



Lám. 124. *Ovide moralisé*. Rouen. Bibliothèque municipale, Ms. O.4, f. 351r



Lám. 125. *Ovide moralisé*. Paris. Bibliothèque nationale de France, Arsenal 5069, f. 42v



Lám. 126. *Ovide moralisé*. Paris. Bibliothèque nationale de France, Arsenal 5069, f. 184r



Lám. 127. *Ovide moralisé*. Lyon. Bibliothèque municipale, ms. 742, f. 59v



Lám. 128. *Ovide moralisé*. Lyon. Bibliothèque municipale, ms. 742, f. 165v

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 129. *Ovidius moralizatus*. Gotha. Forschungsbibliothek, Ms Membr. I 98, f. 1r



Lám. 130. *Ovidius moralizatus*. Gotha. Forschungsbibliothek, Ms Membr. I 98, f. 9r



Lám. 131. *Ovidius moralizatus*. Gotha. Forschungsbibliothek, Ms Membr. I 98, f. 10v



Lám. 132. *Ovidius moralizatus*. Gotha. Forschungsbibliothek, Ms Membr. I 98, f. 12v



Lám. 133. *Ovidius moralizatus*. Gotha. Forschungsbibliothek, Ms Membr. I 98, f. 18r



Lám. 134. *Ovidius moralizatus*. Gotha. Forschungsbibliothek, Ms Membr. I 98, f. 21r



Lám. 135. *Ovidius moralizatus*. Gotha. Forschungsbibliothek, Ms Membr. I 98, f.24v



Lám. 136. *Ovidius moralizatus*. Gotha. Forschungsbibliothek, Ms Membr. I 98, f. 28v

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 137. ***Ovidius moralizatus*****. Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04, f. 17v**



Lám. 138. ***Ovidius moralizatus*****. Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04, f. 86r**



Lám. 139. ***Ovidius moralizatus*****. Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04, f. 88r**



Lám. 140. ***Ovidius moralizatus*****. Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04, f. 40v**



Lám. 141. *Ovidius moralizatus*. **Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04, f. 108v**



Lám. 142. *Ovidius moralizatus*. **Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04, f. 128v**



Lám. 143. *Ovidius moralizatus*. **Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04, f. 123r**



Lám. 144. *Ovidius moralizatus*. **Bergamo. Biblioteca civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 3.04, f. 132r**

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 145. ***Ovidius moralizatus.*** **Treviso. Biblioteca Comunale, Ms. 344, f. 6v**



Lám. 146. ***Ovidius moralizatus.*** **Treviso. Biblioteca Comunale, Ms. 344, f. 7r**

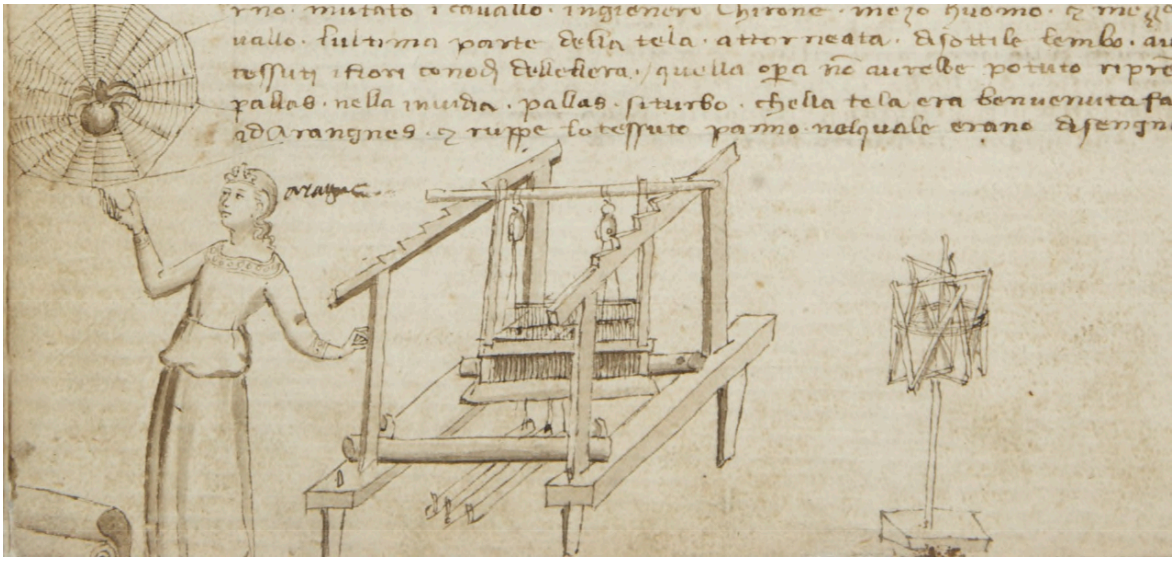
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 147. *Metamorfosis* Arrigo Simintendi. Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 63, f. 26r



Lám. 148. *Metamorfosis* Arrigo Simintendi. Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 63, f. 33r



Lám. 149. *Metamorfosis* Arrigo Simintendi. Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 63, f. 48v

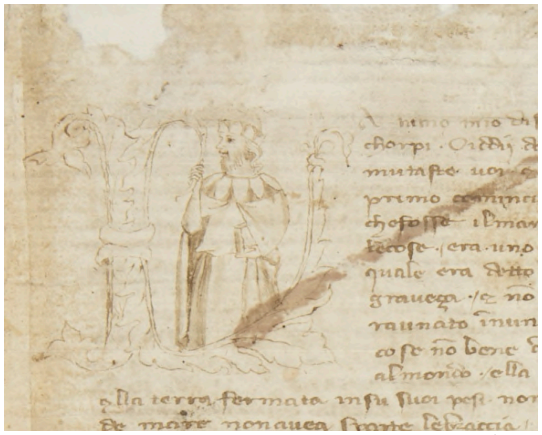
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 150. ***Metamorfosis*** **Arrigo Simintendi. Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 63, f. 84v**



Lám. 151. ***Metamorfosis*** **Arrigo Simintendi. Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 63, f. 86r**



Lám. 152. ***Metamorfosis*** **Arrigo Simintendi. Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 63, f. 8r**



Lám. 153. ***Metamorfosis*** **Arrigo Simintendi. Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 63, f. 74v**



Lám. 154. *Tragedias*. Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 37.5, f. 1r



Lám. 155. *Tragedias*. Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 37.5, f. 61v



Lám. 156. *Tragedias*. Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 37.5, f. 92r



Lám. 157. *Tragedias*. Napoli. Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Ms. IV.D.40, f. 1r



Lám. 158. *Tragedias*. Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XII. 26, f. 61v



Lám. 159. *Tragedias*. Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XII. 26, f. 92r



Lám. 160. *Tragedias*. Siena. Biblioteca comunale degli Intronati, K.V.10, f. 145r

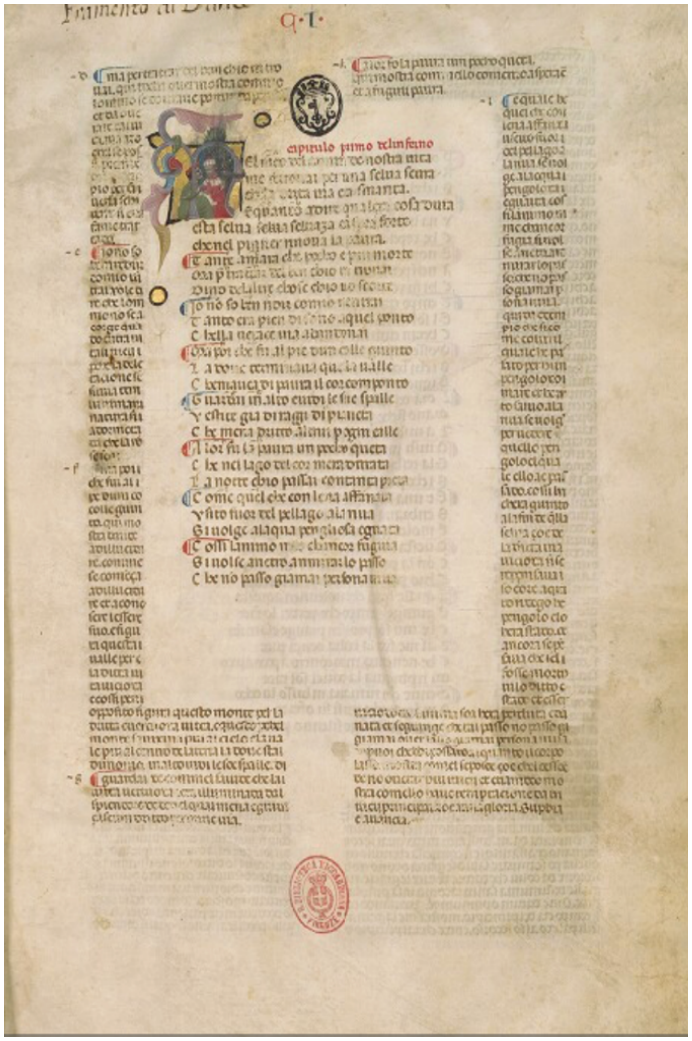


Lám. 161. *Tragedias*. Oxford. Bodleian Library, Canon. Class. Lat. 90, f. 1r



Lám. 162. *Tragedias*. Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 37.3, f. 1r

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 163. *Divina comedia*. Firenze. Biblioteca Riccardiana, Ms. 1005, f. 1r.



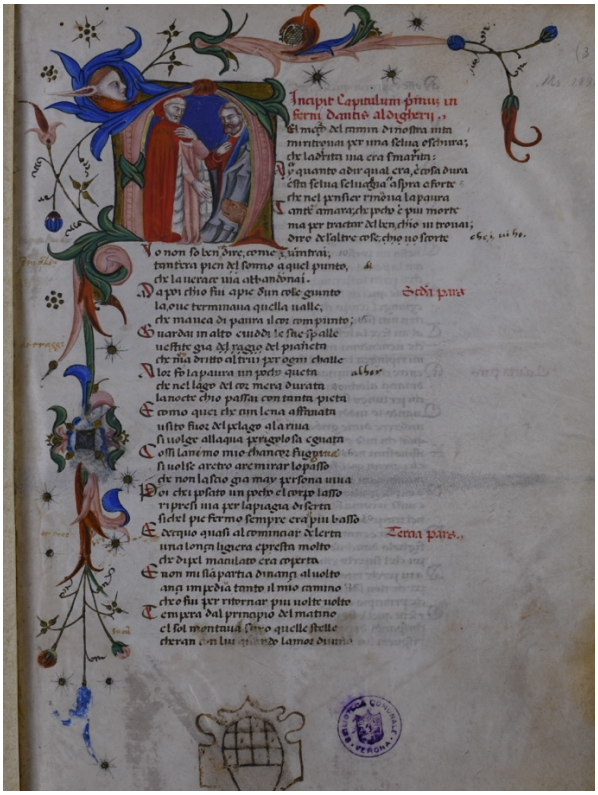
Lám. 164. *Divina comedia*. Firenze. Biblioteca Riccardiana, Ms. 1005, f. 67v



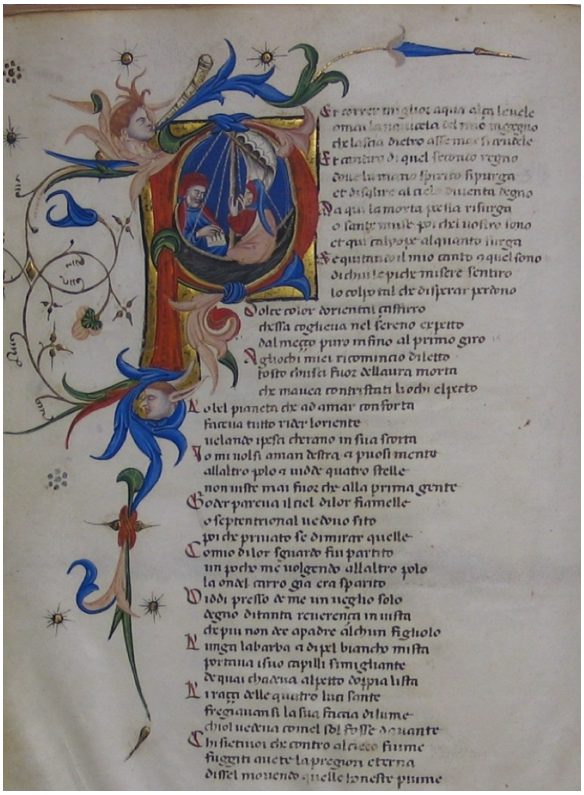
Lám. 165. *Divina comedia*. Firenze. Biblioteca Riccardiana, Ms. 1005, f. 74v



Lám. 166. *Divina comedia*. Firenze. Biblioteca Riccardiana, Ms. 1005, f. 105r



Lám. 167. *Divina comedia*. Verona. Biblioteca civica, Ms. 2896, f. 1r



Lám. 168. *Divina comedia*. Verona. Biblioteca civica, Ms. 2896, f. 58v



Lám. 169. *Factorum ac dictorum memorabilium*. Rovigo. Biblioteca Accademia dei concordi, Silv. 214, f. 4r

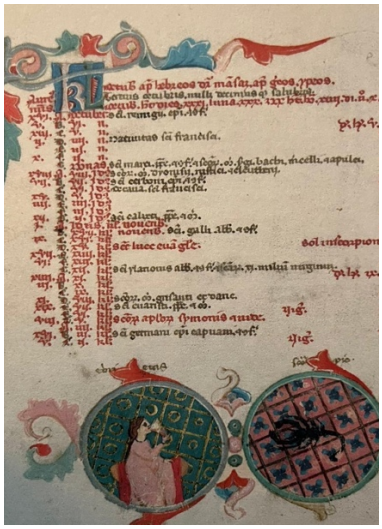


Lám. 170. *Factorum ac dictorum memorabilium*. Rovigo. Biblioteca Accademia dei concordi, Silv. 214, f. 6r



Lám. 171. *Factorum ac dictorum memorabilium*. Rovigo. Biblioteca Accademia dei concordi, Silv. 214, f. 22r

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 172. ***Officiolum*** **Francesco da Barberino. Colección privada, f. 2v**



Lám. 173. ***Officiolum*** **Francesco da Barberino. Colección privada, f. 3v**



Lám. 174. ***Officiolum*** **Francesco da Barberino. Colección privada, f. 44v**



Lám. 175. ***Canzoniere N.*** **New York. Pierpont Morgan Library, M. 819, f. 15r**



Lám. 176. ***Chansonnier provençal A.*** **Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232, f. 27r (Biblissima)**



Lám. 177. ***Liber introductorius ad universam astrologiam.*** **Munich. Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 10268, f. 37v**



Lám. 178. Iglesia de los Eremitani (Padua)



Lám. 179. Capilla Scrovegni (Padua)

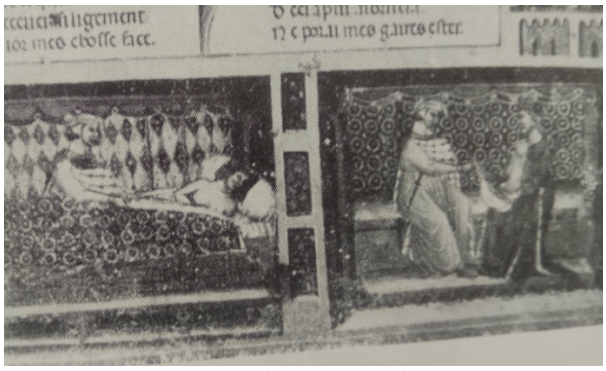


Lám. 180. Baptisterio de la catedral (Padua)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 181. *Roman de Troie*. Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2571, f. 12v



Lám. 182. *Roman de Troie*. Sankt-Peterburg. Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka, Fr. F.V.XIV.3, f. 10r



Lám. 183. *Roman de Troie*. Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2571, f. 37v



Lám. 184. *Roman de Troie*. Paris. Bibliothèque nationale de France, Fr. 782, f. 10r

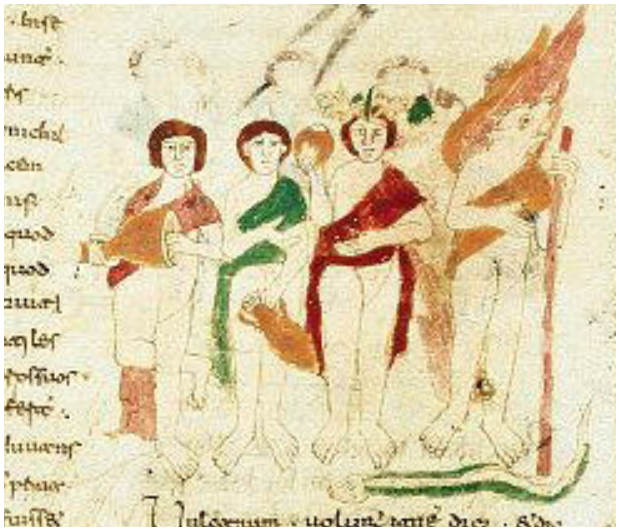


Lám. 185. Fresco Casa de Octavio Cuartión (Pompeya, I d. C)



Lám. 186. Taller de los Embriachi. Victoria & Albert Museum (inv. 5624-1859)

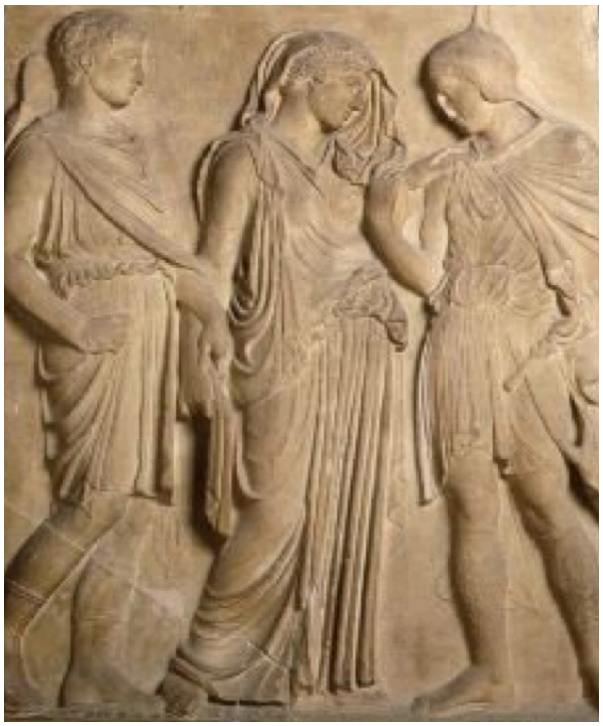
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 187. ***De rerum naturis.*** **Montecassino. Archivio dell'Abbazia, Cod. 123, f. 386r.**



Lám. 188. ***Genealogie deorum*** **(Paolo da Perugia). London. British Library, Cod. Add. 57529, f. 4v.**

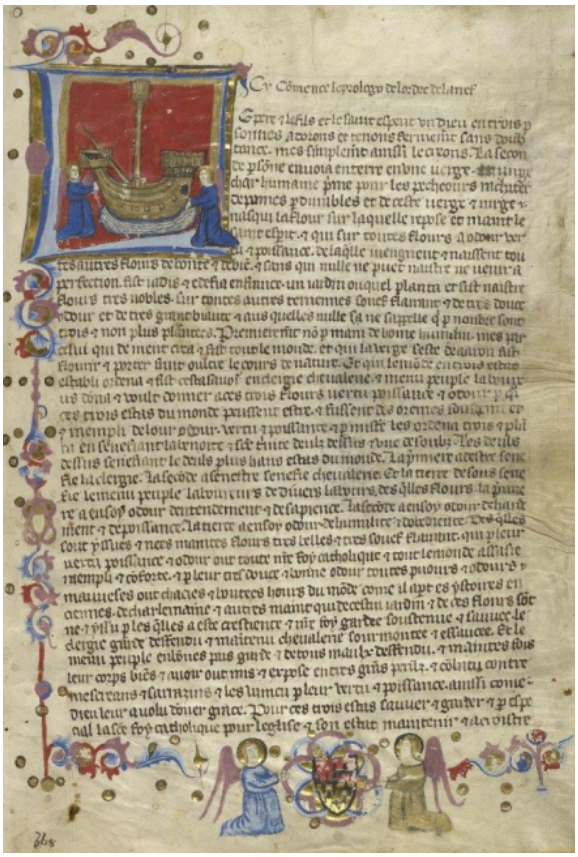


Lám. 189. Musée du Louvre, inv. TH 142. (I a. C)



Lám. 190. Capilla del zodíaco. El Templo malatestiano (Rímini, s. XV)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 191. *Statuti dell'Ordine della Nave.* Philadelphia. Museum Library Rare Book Collection, ms. Codex 665, f. 1r



Lám. 192. *Divinae Institutiones* (Lactancio de Tours). Tours. Bibliothèque municipale, ms. 258, f. 8v.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 193. Metropolitan Museum of Art. Robert Lehman Collection, 19775.1.2468



Lám. 194. New York. The Morgan Library and Museum, MS. M. 1056



Lám. 195. *Epistolae ad Lucilium.* Paris. Bibliothèque nationale de France, Latin 8544, f. 3r



Lám. 196. *Historia plantarum.* Roma. Biblioteca Casanatense, ms. 459, f. 21r.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 197. Políptico de Simone de Croceffisi. Pinacoteca Nazionale di Bolonga (inv. 254)



Lám. 198. Díptico del Maestro di San Nicolò degli Albari. Pinacoteca Nazionale di Bolonga (inv. 250)



Lám. 198. *Díptico de la Madona dell'Umiltà.* Pinacoteca Comunale di Ravenna (inv. QA0071)



Lám. 200. Misal. Avignon. Bibliothèque municipale, 0136, f. 157v.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Lám. 201. Valva de espejo. Victoria & Albert Museum (inv.217-1867)



Lám. 202. Valva de espejo. Victoria & Albert Museum (inv.222-1867)



Lám. 203. *Roman de la Rose*. London. British Library, MS Egerton 1069, f. 1r



Lám. 204. Broche de oro esmaltado con cetrera. Berlín. Kunstgewerbemuseum (inv. F 1364)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esta tesis doctoral se ocupa de los manuscritos iluminados de las Metamorfosis de Ovidio producidos en Trecento. La mayoría de los ejemplares reunidos proceden del norte de Italia y están relacionados con entornos letrados. En este corpus se incluyen y se reúnen por primera vez los códices del poema latino del Trecento que se acompañan de imágenes, una parte importante ausentes en los estudios e investigaciones. La tesis se centra en revisar el modo de iluminar el texto mediante cinco temáticas distintas que se individualizan en este trabajo con el propósito de articular el complejo panorama de su ilustración y sus mecanismos de figuración.