

CONTAR CON IMÁGENES: LA VISUALIZACIÓN PLÁSTICA EN EL *DECAMERON*

Juan Paredes Núñez
Universidad de Granada

El proceso de concentración específico del cuento, y la intensidad y tensión narrativas inherentes a su estructura, parecen conducir de manera natural a la plasticidad de la imagen visual como elemento modulador de su capacidad significativa¹.

El cuentista tiene que trabajar en profundidad, verticalmente, en lucha con el tiempo y el espacio para, en una depuración estricta de todos los elementos, ofrecer sólo aquéllos que puedan resultar verdaderamente significativos. Lo importante es la trama, el fragmento seleccionado, que se va a relatar sin dilaciones ni preámbulos. Su forma cerrada se compadece estrictamente con una situación o caso concretos, con sus circunstancias específicas.

El cuento es ante todo argumento. Su trama tiene que ser lo suficientemente intensa como para captar la atención de un solo golpe, desde las primeras líneas; como una síntesis significativa. Es el arte de una paradoja: recortar un fragmento, una sola imagen, con sus límites bien determinados, pero de tal manera que esa misma limitación sea capaz de producir una proyección que trascienda el campo abarcado por el relato.

Es una estructura cerrada significativa, entendiendo esa significación como la capacidad de romper sus propios límites, para iluminar una realidad, imitación de la vida misma, que va más allá de lo estrictamente contado.

Esta misma consideración sobre la naturaleza del relato breve, parece llevar directamente, como si se tratara de un elemento inherente a su propia estructura, a la concentración significativa, desde su misma capacidad de desbordar los límites, de la imagen plástica.

Sea cumpliendo una función actualizadora, de concentración o estrictamente plástica, la visualización se convierte en uno de los elementos característicos del cuento medieval. En esta línea, desde esta misma consideración, en el doble recorrido de la propia visualización del texto

¹ Vid. Juan Paredes, *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución al estudio de su estructura)*, Granada, Universidad, 1986.

en sí mismo y en su proyección plástica, puede inscribirse un trabajo como el llevado a cabo por Vittore Branca sobre *Boccaccio visualizzato*².

Desde el planteamiento esbozado, puede llevarse a cabo un recorrido por el *Decameron* a través de los elementos visuales del texto y sus referencias plásticas.

La visualización plástica aparece inserta en la propia estructura de la obra, en el marco, como precisión espacio-temporal. En la *introduzione* y la *conclusione* de cada una de las *giornate* se describen las circunstancias en que va a surgir la narración.

En la primera morada que el alegre grupo de jóvenes ha elegido para escapar de la peste y entregarse a todas las fiestas, alegrías y placeres de que pudieran gozar, sin traspasar lo límites de la razón, se ha querido ver una descripción de la zona de Maiano, donde Boccaccio tenía una pequeña quinta; pero más parece obedecer, como en tantos otros casos, a un diseño convencional o más exactamente literario³:

Era il detto luogo sopra una piccola montagnetta, da ogni parte lontano alquanto alle nostre strade, di varii albuscelli e piante tutte di verdi fronde ripiene piacevoli a riguardare; in sul colmo della quale era un palagio con bello e gran cortile nel mezzo, e con logge e con sale e con camere, tutte ciascuna verso di sé bellissima e di liete dipinture raguardevole e ornata, con pratelli da torno e con giardini maravigliosi e con pozzi d'acque freschissime e con volte di preziosi vini: cose più atte a curiosi bevitori che a sobrie e oneste donne. Il quale tutto spazzato, e nelle camere i letti fatti, e ogni cosa di fiori quali nella stagione si potevano avere piena e di giunchi giuncata la vengete brigata trovò con suo non poco piacere (I, 90-91).

En este sentido, no tiene nada de extraño que el palacio se asemeje al que los jóvenes se trasladan al inicio de la tercera jornada:

Nel quale entrati e per tutto andati, e avendo le gran sale, le pulite e ornate camere compiutamente ripiene de ciò che a camera s'appartiene, sommamente il commendarono e magnifico reputarono il signor di quello. Poi, abbasso discesi e veduta l'ampissima e lieta corte di quello, le volte piene d'ottimi vini e la ferddissima acqua e in gran copia che quivi surgea, piú ancora il lodarono. Quindi, quasi di riposo vaghi, sopra una loggia che la corte tutta signoreggiava, essendo ogni cosa piena di quei fiori che concedeva il tempo e di frondi, postesi a sedere, venne il discreto siniscalco e loro con preziosissimi confetti e ottimi vini ricevette e riconfortò (4).

De particular interés resulta la descripción colorista del prado:

Nel mezzo del quale [...] era un prato di minutissima erba e verde tanto, che quasi nera pareva, dipinto tutto forse di mille varietà di fiori, chiuso dintorno di verdissimi e vivi aranci e di

2 Vittore Branca, *Boccaccio visualizzato: narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1999, 3 vols.

3 Vid. V. Branca, Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Torino, Einaudi, 1980, p. 41, n. 1. Todas las citas por esta edición.

cedri, li quali, avendo i vecchi frutti e' nuovi e i fiori ancora, non solamente piacevole ombra agli occhi ma ancora all'odorato facevan piacere⁴ (8).

La *Introduzione* precisa las circunstancias espacio-temporales en las que van a surgir las *novelle* de las *giornate*, aludiendo al nacimiento del día, y con él el relatar de los jóvenes, según la precisa organización fijada de antemano:

Già per tutto aveva il sol recato con la sua luce il nuovo giorno e gli uccelli su per li verdi rami cantando piacevoli versi ne davano agli orecchi testimonianza, quando parimente tutte le donne e i tre giovani levatisi ne' giardini se ne entrarono, e le rugiadosa erbe con lento passo scalpitando d'una parte in un'altra, belle ghirlande facendosi, per lungo spazio diportando s'andarono⁵ (II, 2).

Los mismos elementos: los rayos del sol, el canto de los pájaros y el paseo por el jardín cubierto de rocío, se repiten en el inicio de la quinta jornada:

Era già l'oriente tutto bianco e li surgenti raggi per tutto il nostro emisferio avevan fatto chiaro, quando Fiammetta da' dolci canti degli uccelli, li quali la prima ora del giorno su per gli albuscelli tutti lieti cantavano, incitata sù si levò e tutte l'altre e i tre giovani fece chiamara; e con soave passo a'campi discesa, per l'ampia pianura su per le rugiadosa erbe, infino a tanto che alquanto il sol fu alzato, con la sua compagnia, d'una cosa e d'altra con lor ragionando, diportando s'andò. Ma sentendo che già i solar raggi si riscaldavano, verso la loro stanza volse i passi: alla qual pervenuti, con ottimi vini e con confetti il leggiere affanno avuto fé ristorare, e per lo dilettevole giardino infino all'ora del mangiare si diportarono (2-3).

En otros casos la descripción se basa en el juego de matices de los colores:

L'aurora già di vermiglia cominciava, appressandosi il sole, a divenir rancia, quando la domenica, la reina levata e fatta tutta la sua compagnia levare (III, 2).

Aquí la precisión del momento en el que la aurora está acabando y el cielo se ilumina con el sol se realiza, con precisión, a través de una acertada gradación del color⁶.

En otras ocasiones, se recurre a un proceso inverso y es la luna o las estrellas las que van haciendo languidecer sus rayos para preparar la salida del sol:

Aveva la luna, essendo nel mezzo del cielo, perduti i raggi suoi, e già per la nuova luce vegnente ogni parte del nostro mondo era chiara, quando la reina levatasi, fatta la sua compagnia chiamare (VI, 2).

4 La descripción encuentra paralelos, incluso literales, en la *Amorosa Visione* (cf. V. Branca, ed. cit., p. 325, n. 6).

5 Cf. «Ricominçar, come noi restammo, ei / l'antico verso» (*Inferno*, XVI 19-20); «E li augeletti incominçar lor versi» (Petrarca, CCXXXIX).

6 Cf. *Purgatorio*, II, 7: «sì che le bianche e le vermiglie guance, / là dov'i'era, de la bella Aurora / per troppa etate divenivan rance».

Ogni stella era già delle parti d'oriente fuggita, se non quella sola la qual noi chiamiamo Lucifero che ancora luceva nella biancheggiante aurora (VII,2)

Aunque ello no impide, como ocurre en este último caso, recurrir de inmediato a las alusiones a los rayos del sol y el canto de los pájaros:

Né ancora spuntavano li raggi del sole ben bene, quando tutti entrarono in cammino; né era ancora lor paruto alcuna volta tanto gaiamente cantar gli usignuoli e gli altri uccelli, quanto quella mattina pareva (VII, 4).

A veces, se funden ambos extremos y se alude al encuentro de la luz y la sombra:

Già nella sommità de' piú alti monti apparivano, la domenica mattina, i raggi della surgente luce e, ogni ombra partitasi, manifestamente le cose si conosceano (VIII, 2)

Ancora eran vermigli certi nuvoletti nell'occidente, essendo già quegli dello oriente nelle loro estremità simili a oro lucentissimi divenuti per li solari raggi che molto loro avvicinandosi li ferieno (X, 2).

Sin renunciar al juego del color para destacar sutilmente, en el cambio de matices, el encuentro del día y la noche:

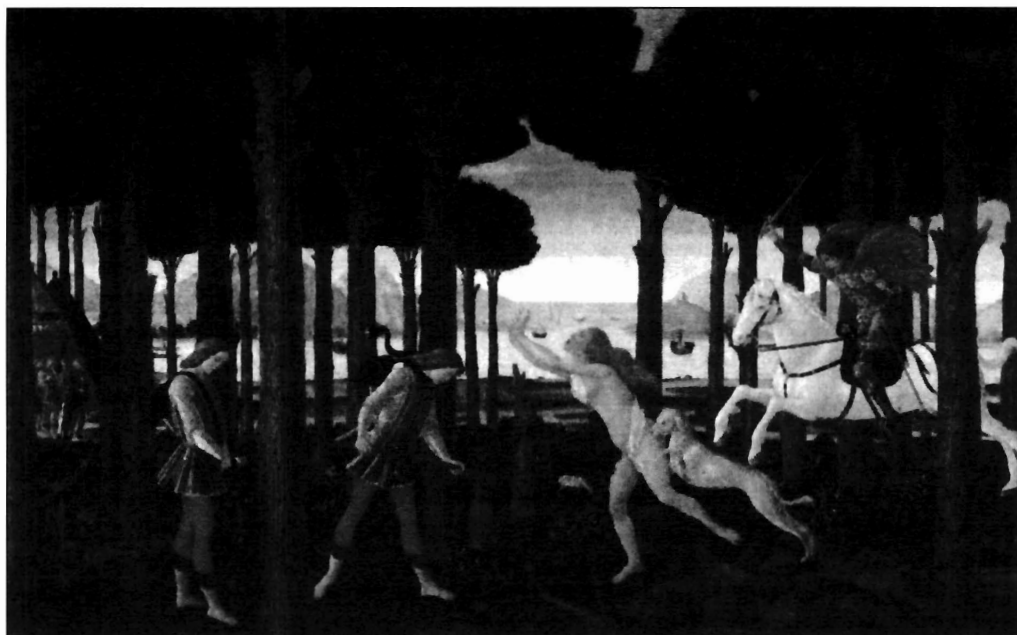
La luce, il cui splendore la notte fugge, aveva già l'ottavo cielo d'azzurino in color cilestro mutato tutto, e cominciavansi i fioretti per li pratti a levar suso⁷ (IX, 2)

La misma concisión selectiva encontramos en la descripción de los personajes. En este caso, la elección de los elementos está fundamentada en su carácter y en las condiciones y la propia naturaleza del relato. La pintura del personaje tiende a precisar, naturalmente con la síntesis que el relato exige, los rasgos esenciales (con frecuencia un rasgo bien seleccionado es más elocuente que una descripción completa), para situarlo, denotar un carácter, un comportamiento o incluso un estereotipo, que cumple una función concreta en el cuento.

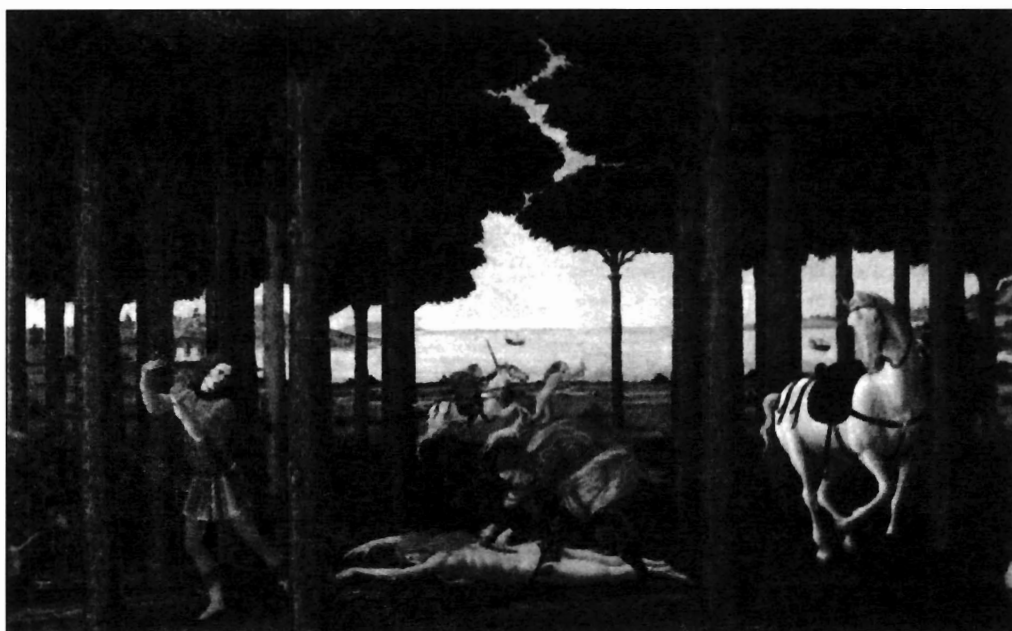
No se puede decir –dibujar sería más exacto– más con menos palabras que en una descripción-pintura como la de fray Cipolla, el protagonista de la última *novella* de la sexta *giornata*, de quien se cuenta que, habiendo prometido mostrar a sus feligreses una pluma de las alas del arcángel San Gabriel y sólo encontrando carbón, dice que proviene de la parrilla en la que quemaron a San Lorenzo:

Era questo frate Cipolla di persona piccolo, di pelo rosso e lieto nel viso e il miglior brigante del mondo (7).

⁷ El octavo cielo corresponde, según la cosmología de Tolomeo, al cielo estrellado o de las estrellas fijas.



Botticelli, Novella di Nastagio degli Onesti (1, 2, 3 Museo del Prado, 4 colección privada).



Es él mismo quien se va a encargar de presentar, irónicamente, a su criado Guccio Balena, Guccio Imbratta o Guccio Porco, como le llamaban otros⁸. Las alusiones a Salomon, Aristóteles y Séneca, así como la enunciación de las nueve cosas que atesoraba, además de algunos otros «defectillos», subrayan el ridículo del personaje:

«Il fante mio ha in sé nove cose tali che, se qualunque è l'una di quelle fosse in Salomone o in Aristotile o in Seneca, avrebbe forza di guastare ogni lor virtù, ogni lor senno, ogni lor santità. Pensate adunque che uom dee essere egli, nel quale né virtù né senno né santità alcuna è, avendone nove! [...] egli è terdo, sugliardo e bugiardo; negligente, disubidente e maldicente; trascurato; smemoriato e costumato; senza che egli ha alcune altre teccherelle con queste, che si taccion per lo migliore. E quel che sommamente è da rider de'fatti suoi è che egli in ogni luogo vuol pigliar moglie e tor casa a pigione; e avendo la barbe grande e nera e unta, gli par sí forte esser bello e piacevole, che egli s'avisa che quante femine il veggano tutte di lui s'innamorino, e essendo lasciato, a tutte andrebbe dietro perdendo la coreggia»(16-18).

No le anda a la zaga Nuta, la sirvienta. Su descripción tiende a destacar los elementos peyorativos y grotescos:

grassa e grossa e piccola e mal fatta, con un paio di poppe che parean due ceston da letame e con un viso che para de Baronci, tuta sudata e affumicata (21).

Descripción que no tiene nada que ver como es natural, pues pasamos de las *novelle* al marco, con la de, por ejemplo, Neifile, la reina de la tercera jornada:

Neifile del ricevuto onore un poco arrossò, e tal nel viso divenne qual fresca rosa d'aprile o di maggio in su lo schiarir del giorno i mostra, con gli occhi vaghi e sintillanti non altramenti che matutina stella, un poco bassi⁹ (II concl., 3).

A veces, se alude una referencia pictórica: «Elle son piú belle che gli agnoli dipinti che voi m'avete piú volte mostrati» (IV intr., 3), dice a su padre el joven que, educado en total apartamiento del mundo, no había visto nunca a una mujer.

En algún caso, la descripción ni siquiera tiene que realizarse, resuelta en la propia trama narrativa. Así ocurre en VI, 8, donde Fresco de Celatico exhorta a su soberbia sobrina Cesca, «la quale, ancora chi bella persona avesse e viso, non però di quegli angelici che già molte volte vedemmo» (5) (aquí la referencia pictórica sirve para denotar un valor negativo), a que se mire en el espejo. Y es esa invitación a la visualización plástica del espejo la que suple la descripción detallada.

8 El personaje, sobre el que se han recogido algunas noticias (vid. Branca, ed. cit., p. 763, n. 5), ya había aparecido en VI, 7 (24). Vid. V. Marucci, «Guccio Imbratta e l'ussignolo», *Filologia e Critica*, 2 (1977).

9 La descripción recuerda la del *Infierno*, II, 55: «Lucevan li occhi suoi piú che la stella» y *Purgatorio*, XII, 89-90: «bianco vestita e ne la faccia quale / par tremolando matutina stella». Claro que son elementos que aparecen en la poesía popular: «fresche rose di maggio»; «mattutine stelle»; «rose di maggio», etc. Cf. Branca, ed. cit., p. 315, n. 5.

El propio Boccaccio, en la *Conclusione dell'autore*, llega a parangonar su arte con la pintura; exigiendo la misma libertad en su labor creadora: «Sanza che alla mia penna non dee essere meno d'autorità coceduta che sia al pennello del dipintore» (6).

Fruto de su admiración, general en los trecentistas, por Giotto es la *novella* VI, 5, en la que messer Forese da Rabatta (célebre jurisconsulto de la primera mitad del siglo XIV) y Giotto se burlan mutuamente, viniendo ambos de visitar sus propiedades en Mugello, mientras cabalgaban bajo la lluvia.

La presentación del pintor no deja lugar a dudas:

ebbe uno ingegno di tanta eccellenzia, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de' cieli', che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sí simile a quella, che non simile, anzi piú tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi presse errore, quello credendo esser vero che era dipinto (5)

El elogio se extiende hasta ocupar prácticamente la mitad del relato, y queda rematado al final, cuando es calificado como «il migliore dipintore del mondo» (14).

A la admiración al artista se unía la del hombre, hasta el punto que, junto con Dante, son los dos únicos contemporáneos evocados en el Trionfo della Fama (*Amorosa Visione*, IV-VI). Seguramente Boccaccio conoció a Giotto en Nápoles, donde el artista vivió entre 1329 y 1333¹⁰.

También dedica una serie de *novelle* jocosas a los pintores Calandrino, Bruno, Buffalmacco y Nello. El primero es Giovannozzo di Perino, pintor de la escuela florentina pregiottesca, conocido en la Florencia trecentista por su simplicidad, que lo hacía blanco de las burlas de sus colegas. El segundo, Bruno di Giovanni d'Oliveri. Buffalmacco es el sobrenombre de Bonamico, alumno de Andrea Tafi, autor de los frescos de la iglesia de Badia, en Florencia, y del Duomo de Arezzo. De él se han ocupado Sacchetti, Vasari, Baldinucci, Manni, etc, siempre como personaje burlón. Nello di Dino o Bandino es compañero de Bruno y Buffalmacco, pariente de la mujer de Calandrino y probablemente también discípulo de Tafi¹¹.

Todos ellos aparecen en IX, 5, decorando una propiedad de Niccolò Cornacchini y haciendo creer a Calandrino que con un escrito mágico podría obtener los favores de una muchacha, con la que es sorprendido por su mujer; y en IX,3, donde maestro Simone, de acuerdo con Bruno, Buffalmacco y Nelo, hacen creer a Calandrino que está preñado. En VIII,6, Bruno y Buffalmacco roban un cerdo a Calandrino y le hacen creer que el ladrón es él mismo. En VIII,3, los mismos personajes andan por el Mugnone en busca de la helitropía, una piedra de gran virtud que hace invisible a quien la lleva; y Calandrino, que cree haberla encontrado, termina dando una paliza a su mujer por romper supuestamente el hechizo. Bruno y Buffalmacco son los protagonistas de VIII, 9, donde se burlan de maestro Simone, haciéndole creer que puede entrar en una secta secreta en la que lograría todos sus deseos.

10 Cf. Branca, ed. cit., p. 737, n. 5; C. Gilbert, «La devozione di Giovanni Boccaccio per gli artisti e l'arte», en *Boccaccio vimalizzato*, pp. 145-153.

11 Ibidem, pp. 906, n. 2 y 4; 1048, n. 7.

Si en la primera *novella* todos intervienen desempeñando su oficio de pintores, en la última es Bruno quien, para no parecer ingrato al honor que el médico le hacía, decora la casa de maestro Simone:

gli aveva dipinta nella sala sua la Quaresima e uno *agnusdei* all'entrar della camera e sopra l'uscio della via uno orinale, acciò che coloro che avessero del suo consiglio bisogno il sapessero riconoscer dagli altri; e in una sua loggetta gli aveva dipinta la battaglia de' topi e delle gatte, la quale troppo bella cosa pareva al medico (34).

Mayor interés parecen tener otros relatos en los que la visualización plástica rebasa los límites puramente literarios, dando lugar a la recreación de numerosos pintores.

Es lo que ocurre, por ejemplo, con la *novella* V, 1, relato de ambiente alejandrino, que despertó la fantasía de pintores como Botticelli, Palma il Vecchio, Bonifacio Veronese, Rubens o los prerrafaelistas.

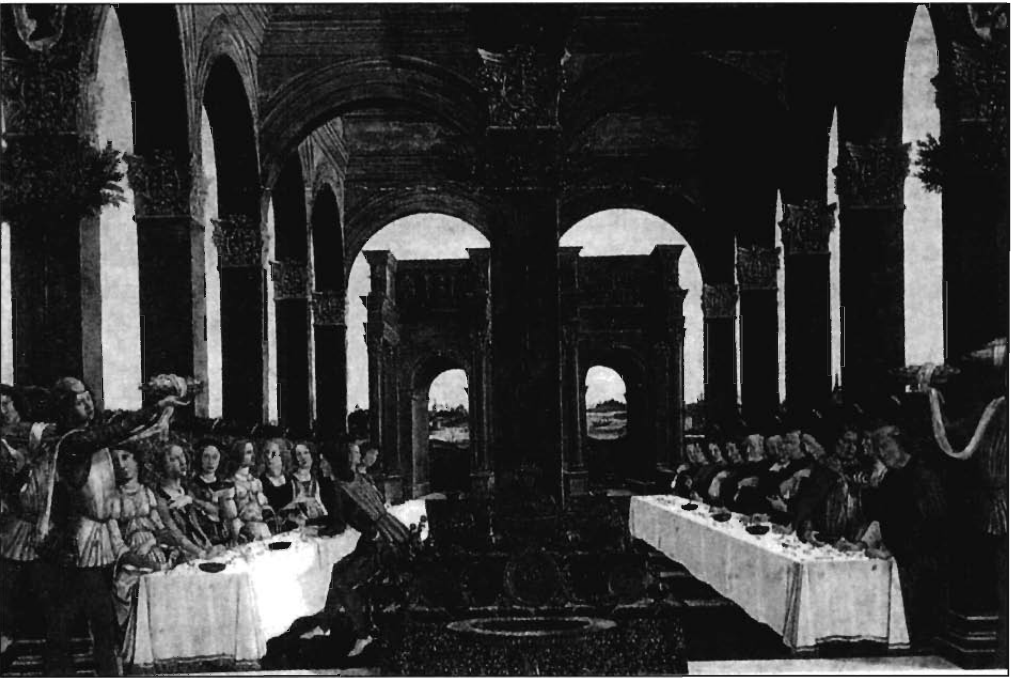
Valga, a modo de ejemplo, la descripción, que es ya en sí misma un cuadro, de la escena en que Cimone descubre a Ifigenia, que duerme junto a la fuente:

Andatosene adunque Cimone alla villa e quivi nelle cose pertinenti a quella essercitandosi, avvenne che un giorno, passato già il mezzodí, passando egli da una possessione a un'altra con un suo bastone in collo, entrò in un boschetto il quale era in quella contrada bellissimo, e, per ciò che del mese di maggio era, tutto era fronzuto. Per lo quale andando, s'avenne, sí come la sua fortuna il vi guidò, in un pratello d'altissimi alberi circuito, nell'un de' canti del quale era una bellissima fontana e fredda, allato alla quale vide sopra il verde prato dormire una bellissima giovane con un vestimento indosso tanto sottile, che quasi niente delle candide carni nascondeva, e era solamente dalla cintura in giù coperta d'una coltre bianchissima e sotile; e a' piè di lei similmente dormivano due femine e uno uomo, servi di questa giovane (6-7).

Fortuna parecida han alcanzado *novelle* como la Ghismonda (IV, 1), la de Saladino (X, 9) o la de Griselda (X, 10). Y sobre todo con la famosa historia de Nastagio degli Onesti (V, 8), que inspiró cuatro cuadros de Botticelli; aunque una parte de la obra fue realizada (la crítica ha reconocido la mano de Bartolomeo di Giovanni, a quién parece asignarse la tabla tercera, y la de Jacopo del Sellaio e incluso la de un anónimo colaborador) en su taller.

El hecho corresponde a la costumbre de la Florencia de la época de decorar las habitaciones principales con *spallieras* –especie de casetones de madera, que revestían las paredes, protegiéndolas del frío y la humedad–, adornándolas con temas pictóricos acordes con el carácter de cada una de ellas. En los dormitorios, por ejemplo, eran frecuentes las escenas de amor, alusivas a las virtudes de las mujeres o con moralejas que amonestaban su comportamiento. Este último motivo fue el elegido por Antonio Pucci quien, por medio de Lorenzo el Magnífico, hizo llegar a Botticelli el encargo de decorar la habitación nupcial de su hijo Giannozzo, que iba a contraer segundo matrimonio con Lucrezia, hija de Pietro Bini, en 1483.

Los cuatro cuadros siguen fielmente el texto de Boccaccio: En el primero, y de izquierda a derecha, aparece una primera escena de Nastagio con un grupo de amigos, cerca de una tienda; una segunda, en la que el protagonista pasea pensativo por el bosque, triste porque su amada



lo rechaza; la tercera corresponde al episodio de la visión de la mujer mordida por dos perros y perseguida por el amante a quien había desdeñado:

E oltre a ciò, davanti guardandosi, vide venire per un boschetto assai folto d'albuscelli e di pruni, correndo verso il luogo dove egli era, una bellissima giovane ignuda, scapigliata e tutta graffiata dalle frasche e da' pruni, piagnendo e gridando forte mercè; e oltre a questo le vide a' fianchi due grandi e fieri mastini, li quali duramente spresso correndole spesse volte crudelmente dove la giugnevano la modervano; e dietro lei vide venire sopra un corsier nero un cavalier bruno, forte nel viso crucciato, con uno stocco in mano, lei di morte con parole spaventevoli e villane minacciando (15-16).

Nastagio se inclina para coger una rama de un árbol y defender a la doncella (escena cuarta). Pero el caballero le explica cómo, cruelmente desdeñado por la dama de la que estaba locamente enamorado, se suicidó; y cómo, tras la muerte de ella, ambos están condenados a salir del infierno todos los viernes a la misma hora en mortal persecución, pues cada vez que la alcanza le arranca el corazón y se lo da a comer a los perros. En el fondo, el bosque de Chiassi y el mar, con navíos.

En el segundo cuadro, a la izquierda aparece Nastagio aterrorizado por la escena que contempla: el caballero, que ha alcanzado a la mujer, la abre en canal y le arranca las entrañas (escena central), que devoran los perros (derecha). En segundo plano continua la persecución interminable. El fondo es el mismo que en el cuadro precedente.

El tercer cuadro presenta el banquete que Nastagio ha preparado, el viernes siguiente, para la mujer que ama y le desdeña, sus amigos y familia, bajo los pinos, muy cerca del lugar donde presenció la cruel escena. El episodio central está ocupado por la visión de la macabra persecución de los amantes condenados, que a la hora precisa aparecen de nuevo. Nastagio explica su significado a los comensales. A la derecha, la camarera de su amada le lleva el recado de que ésta, escarmentada y temerosa por la escena que acaba de contemplar, estaba dispuesta a complacerlo en todo. El fondo sigue siendo el mismo que en los cuadros anteriores.

La cuarta tabla representa el banquete de boda de Nastagio y su amada.

La recreación plástica de Botticelli respeta también los dos tiempos de la visión y los planos del relato¹². La historia de Nastagio y la Traversari, se va a ver modificada por la visión, primero contemplada sólo por Nastagio y después, de manera ejemplar, por su amada y todos los comensales, de la macabra persecución de Guido degli Anastagi (obsérvese la relación entre ambos nombres) a su desdeñosa amada.

Se trata de una de las numerosas leyendas de caza infernal que recorrían la Europa de la época. El segundo plano del relato, es decir la inserción de la historia en la argucia del enamorado para cambiar el comportamiento de la amada, por vía ejemplar, tiene un precedente en el cuento XIII, «Ejemplo de la perrilla que lloraba», de la *Disciplina clericalis*, incluido también en el ciclo del *Sendebär* y *Las mil y una noches* y ampliamente difundido por los ejemplarios

12 Vid. Cesare Segre, «La novella di Nastagio degli Onesti (Dec. V viii): i due tempi della visione», en *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 87-96.



Rubens, *Cimone e Ifigenia* (Kunsthistorisches Museum, Viena).



Millais, *Cimone e Ifigenia* (The Viscount Leverhulme).

medievales, y de manera particular, en toda la serie de representaciones de crueldad castigada que recorren la Edad Media. La fuente inicial es un relato de caza trágica, en la versión de Elinardo¹³, después retomada por Vicente de Beauvais¹⁴ y traducida por Passavanti¹⁵.

La recreación literaria de esta fantasía de ultratumba del texto de Boccaccio reunía así todos los alicientes para suscitar la recreación plástica, fiel a su fuente de inspiración, de Botticelli.

13 *Patrologiae Latinae*, CCXII, 734.

14 *Speculum Historiale*, XXIX, 120.

15 *Lo specchio della vera penitenza*, ed. F. L. Polidori, Florencia, 1863, pp. 46-48.