

CARTHAGINENSIA

Revista de Estudios e Investigación
Instituto Teológico de Murcia O.F.M.
Universidad de Murcia

Volumen XXI
Julio-Diciembre 2005
Número 40

SUMARIO

ESTUDIOS

Card. Carlos Amigo <i>Valores cristianos en una cultura globalizada</i>	281-300
Miguel García-Baró <i>La significatividad del cristianismo en nuestro contexto cultural</i>	301-323
José Luis Parada Navas <i>La ética teológica en la cultura</i>	325-356
José Antonio Abrisqueta Zarrabe <i>Genética y vida humana. Desafíos actuales</i>	357-370
Ignacio Jericó Bermejo <i>La potestad de jurisdicción del Papa y la de los Obispos. Enseñanza de Domingo Ibáñez (1584)</i>	371-419
María José Olivares Terol <i>Análisis codicológico y paleográfico del códice «IV Libros de Sentencias de Pedro Lombardo» (AFPC, Ms. A. 1.)</i>	421-438
Juan González Castaño <i>Correspondencia del P. Fray Pablo Manuel Ortega con Don Gregorio Mayans y Siscar</i>	439-476

NOTAS Y COMENTARIOS

Gonzalo Fernández Hernández <i>Tres problemas de la historia eclesiástica de Rusia: la asunción oficial del título de zar en 1546 por Iván IV el terrible (1533-1584), el mito de Moscú como tercera Roma en el cisma de los Viejos Creyentes</i>	477-487
Pedro Ruiz Verdú <i>Trinidad y comunión</i>	489-494
Manuel Lázaro Pulido <i>La creación en Buenaventura</i>	495-500
BIBLIOGRAFÍA	501
LIBROS RECIBIDOS	537
ÍNDICES	543

ANÁLISIS CODICOLÓGICO Y PALEOGRÁFICO DEL CÓDICE “IV LIBROS DE SENTENCIAS DE PEDRO LOMBARDO”, (AFPC, Ms. A.1).

MARÍA JOSÉ OLIVARES TEROL

Introducción

Entre la numerosa documentación existente en el Archivo Franciscano de la Provincia de Cartagena¹ se encuentra el código A.1. En principio, su aspecto externo no resulta demasiado llamativo al tener una encuadernación muy simple, carente de decoración alguna y con tan sólo unas letras escritas en el lomo. Bien distinto es lo que sucede al abrirlo y pasar sus folios, pues compruebas que estás ante algo que merece dedicarle una cierta atención.

Después de haber realizado una primera ojeada y de revisar con cierto detenimiento sus folios, especialmente los iniciales y los finales, nos planteamos una serie de preguntas que, a priori, no tienen respuesta: ¿Cuándo y dónde se realizó?, ¿para quién se confeccionó? Llegar a averiguarlas, además de otras cuestiones surgidas tras un análisis más detenido, no es una tarea sencilla. Quizás, tras efectuar un estudio codicológico y paleográfico del manuscrito, consigamos contestación a las cuestiones planteadas o, en todo caso, abrir el camino para otros análisis posteriores y comparaciones con obras similares.

El código al principio no tiene una página dedicada al título, así como tampoco indicación de éste ni del autor al final de la obra. No presenta una

¹ El Archivo Franciscano de la Provincia de Cartagena, en adelante AFPC, está ubicado en las dependencias del convento franciscano de La Merced en la ciudad de Murcia.

fórmula final o *éxplicit*, sino que termina bruscamente sin indicar fecha, lugar de procedencia o nombres del copista y del que lo encarga.

En el tercer entrenervio superior del lomo está escrito con letras góticas “*Jacobi de Stimiliano in IV. L. Sent. Manuscri.*”; y en el cuarto entrenervio unas letras, en caracteres humanísticos casi ilegibles, en donde se mencionan las sentencias hechas por Pedro Lombardo. De Jacobo de Stimiliano (suponemos que sería el copista) ignoramos las fechas de su nacimiento o muerte; solamente sabemos que era un fraile franciscano procedente de Stimigliano, provincia de Perugia, en la región italiana de Umbría.

El contenido del manuscrito del AFPC es una copia bastante exacta de la obra “*IV libros de las Sentencias*” realizada a mediados del siglo XII por Pedro Lombardo. Este teólogo, nacido en Italia alrededor del año 1100 y muerto entre 1160-1164, inició sus estudios en Bolonia para, posteriormente, continuarlos en Francia donde recibiría el apoyo de San Bernardo. Allí se estableció y, entre otros beneficios y cargos, fue profesor de la escuela catedralicia de París. Considerado una de las figuras más representativas del mundo universitario medieval, era conocido como el Maestro de las Sentencias.

Su obra de carácter teológico antes mencionada tuvo una rápida difusión y gran aceptación, pasando a ser uno de los textos fundamentales en todas las escuelas y universidades de Teología hasta comienzos del siglo XVI, en que fue sustituyéndose por la “*Summa Teologica*” de Santo Tomás. Lombardo está considerado como uno de los fundadores de la teología sistemática. Fue el primero que consiguió recoger, en una obra orgánica, todo el saber teológico llegado hasta él desde los SS. Padres, estructurando su contenido en cuatro libros y cada uno de ellos en distinciones. Por la manera de exponer sus ideas, se prestaba su obra a ser comentada según las diferentes opiniones de los profesores y son innumerables los comentarios que existen sobre las Sentencias.²

El texto que estamos analizando comienza con el prólogo, seguido del índice general (fols. 1r-3v) para continuar con los cuatro libros, cuyas temáticas son:

- * Libro I: es un tratado de Dios, de la Santísima Trinidad, de los atributos de Dios, de la Providencia, de la Predestinación y del Mal (fols. 3v-61r).

² Por ejemplo el “Comentario de Santo Tomás de Aquino al libro de las IV Sentencias de Pedro Lombardo” Ms. del s. XIII-XIV (a. 1290-1305) en letra parisiense. Gante. Biblioteca Universitaria. Cód. 117. Otros grandes maestros que comentaron su obra fueron Alberto Magno y San Buenaventura.

- * Libro II, sobre la Creación, obra de los seis días, ángeles, demonios, caída del primer hombre, Gracia y Pecado (fols. 61r-111r.).
- * Libro III, de la Encarnación, Redención, Virtudes y Mandamientos (fols. 111v-149r.).
- * Libro IV, de los Sacramentos en general, en particular y de los Novísimos (fols. 149r-207v.).

- Estudio codicológico

Comenzando con el análisis codicológico del códice, lo primero que se puede apreciar es su buen estado de conservación a pesar de su antigüedad – que intuimos que será bastante, aunque no aparece escrita fecha alguna para situarlo cronológicamente. La materia escriptoria es vitela³ y está formado por 208 folios de 204x136 mm., que han sido guillotizados. Aparecen escritos por ambas caras y no quedando espacios en blanco sin utilizar por el escriba. Excepto el primero, en cuyo recto lleva pegada una cinta de raso verde botella muy deshinchada y en el vuelto una miniatura que ocupa casi toda la página⁴.

Presenta además dos folios de guarda volantes en papel de buena calidad, suave al tacto y de color blanquecino. No llevan escritura alguna, por lo que se les puede observar claramente unas filigranas:

- * En el que va junto a la tapa anterior del códice, la marca de agua o filigrana está situada entre el tercer y cuarto corondel⁵ de los seis que hay, con valores entre 2 y 2'5 cm. de separación entre ellos, mientras que los puntzones distan entre sí 1 mm. El motivo que representa es un dibujo abstracto. (Fig.1).

³ P. OSTOS, M^a. L. PARDO, E. RODRÍGUEZ, *Vocabulario de Codicología*, Madrid, 1997, pp. 59-60. Definen la vitela considerándola en sentido estricto: pergamino fabricado con la piel de terneros no natos o muy jóvenes. Y también, más generalmente, al pergamino de una calidad superior que se distingue por una finura y una blancura notoria.

⁴ Aunque el estado general del códice es muy bueno hemos observado en los folios 5, 45, 48, 107, 134, 138, 144, 197 y 198 moscas (pequeños retales pegados sobre una hoja de pergamino para obturar un roto, del que toma la forma).

⁵ Si bien antes recibían la denominación de corondeles los hilos que, en el molde rectangular, iban en el sentido de la mayor longitud y separados por unos milímetros tan sólo, mientras que los puntzones eran los transversales a éstos y separados por varios centímetros. Ahora se definen al contrario, como por ejemplo queda recogido en el *Vocabulario* antes citado, p. 69

- * En el folio que va junto a la tapa posterior lleva también 6 corondel- las distancias límites son las mismas que en el caso anterior- y el motivo del sol está atravesado por el segundo corondel. (Fig.2).

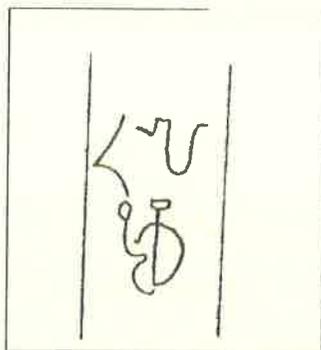


Fig.1

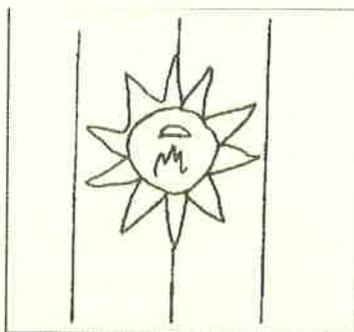


Fig.2

La encuadernación es completamente lisa, sin llevar decoración alguna, broches, bullones o ataduras, en muy buen estado de conservación y sus medidas son de 212x43x140 mm.⁶. Se caracteriza por ser de cartón forrado con pergamino de buena calidad en las tapas. En las contratapas, o caras interiores de las tapas y en contacto con el cuerpo del libro, lleva guardas de papel pegado. La figura sol, que aparecía en uno de los folios de guarda volantes antes descritos (Fig.2), también está en el papel de la contratapa anterior, mientras que en la posterior no hay ninguna marca de agua.

Los fascículos están cosidos entre sí para formar el códice mediante 6 nervios (los cuatro centrales muy señalados). En cada uno de los extremos del lomo del libro hay un capitel o cabezada, confeccionado con hilo del mismo color y tipo con el que están cosidos los cuadernillos. Las tres caras del manuscrito o cortes tienen vetas de color rojizo.

Forman la estructura del códice de tipo membranáceo 21 fascículos o cuadernillos que respetan la ley de Gregory (cara de pelo se opone a la de pelo y la cara de carne se afronta a la de carne), con excepción del 1, 4, 6, 11, 18, 20 y 21 que no lo siguen completamente. Según Derolez, lo normal en los manuscritos italianos del siglo XV es que la primera y la última pági-

⁶ Las tres medidas corresponden a la altura de las tapas por anchura del lomo por anchura de las tapas.

na del fascículo presenten el lado de la carne del pergamino⁷. En este caso también lo podemos observar, excepto en 7 cuadernillos que lo hacen por la cara del pelo; tal y como se hacía en la Alta Edad Media y la época carolingia y que este uso fue conservado en los manuscritos góticos hasta el fin de la Edad Media⁸.

Fol.	Cuader.I	Cuader.II	Cuader.III	Cuader.IV	Cuader.V	Cuader.VI
1.	Carne-pelo	Pelo-carne	Pelo-carne	Carne-pelo	Pelo-carne	Carne-pelo
2.	Carne-pelo	Carne-pelo	Carne-pelo	Pelo-carne	Carne-pelo	Carne-pelo
3.	Pelo-carne	Pelo-carne	Pelo-carne	Carne-pelo	Pelo-carne	Pelo-carne
4.	Carne-pelo	Carne-pelo	Carne-pelo	Pelo-carne	Carne-pelo	Carne-pelo
5.	Pelo-carne	Pelo-carne	Pelo-carne	Pelo-carne	Pelo-carne	Pelo-carne
6.	Carne-pelo	Carne-pelo	Carne-pelo	Carne-pelo	Carne-pelo	Carne-pelo
7.	Pelo-carne	Pelo-carne	Pelo-carne	Carne-pelo	Pelo-carne	Pelo-carne
8.	Carne-pelo	Carne-pelo	Carne-pelo	Pelo-carne	Carne-pelo	Carne-pelo
9.	Pelo-carne	Pelo-carne	Pelo-carne	Carne-pelo	Pelo-carne	Pelo-carne
10.	Pelo-carne	Carne-pelo	Carne-pelo	Pelo-carne	Carne-pelo	Pelo-carne

Seguidamente detallamos la composición de cada uno de los 21 cuadernillos con el propósito de apreciar, más claramente, cómo están formados o las variaciones que tienen de unos a otros. Para exponerlo hemos optado por numerar cada uno de los folios que forman los fascículos: del 1 al 10 en los 19 primeros, del 1 al 12 en el 20, y del 1 al 6 en el cuadernillo 21. El primer término corresponde al recto de los folios y el segundo término, separado del anterior por un guión, se refiere al vuelto de los folios.

⁷ A. DEROLEZ, *Codicologie des manuscrits en écriture humanistique sur parchemin*, Brepols, 1984, pp. 33-34.

⁸ *Ibidem*, p. 34.

Fol.	Cuader.VII	Cuader.VIII	Cuader.IX	Cuader.X	Cuader.XI	Cuader.XII
1.	Carne-pelo	Carne-pelo	Pelo-carne	Carne-pelo	Pelo-carne	Carne-pelo
2.	Pelo-carne	Pelo-carne	Carne-pelo	Pelo-carne	Carne-pelo	Pelo-carne
3.	Carne-pelo	Carne-pelo	Pelo-carne	Carne-pelo	Carne-pelo	Carne-pelo
4.	Pelo-carne	Pelo-carne	Carne-pelo	Pelo-carne	Carne-pelo	Pelo-carne
5.	Carne-pelo	Carne-pelo	Pelo-carne	Carne-pelo	Carne-pelo	Carne-pelo
6.	Pelo-carne	Pelo-carne	Carne-pelo	Pelo-carne	Pelo-carne	Pelo-carne
7.	Carne-pelo	Carne-pelo	Pelo-carne	Carne-pelo	Pelo-carne	Carne-pelo
8.	Pelo-carne	Pelo-carne	Carne-pelo	Pelo-carne	Pelo-carne	Pelo-carne
9.	Carne-pelo	Carne-pelo	Pelo-carne	Carne-pelo	Pelo-carne	Carne-pelo
10.	Pelo-carne	Pelo-carne	Carne-pelo	Pelo-carne	Carne-pelo	Pelo-carne

Fol.	Cuader.XIII	Cuader.XIV	Cuader.XV	Cuader.XVI	Cuad.XVII	Cuad.XVIII
1.	Carne-pelo	Carne-pelo	Carne-pelo	Carne-pelo	Pelo-carne	Carne-pelo
2.	Pelo-carne	Pelo-carne	Pelo-carne	Pelo-carne	Carne-pelo	Carne-pelo
3.	Carne-pelo	Carne-pelo	Carne-pelo	Carne-pelo	Pelo-carne	Pelo-carne
4.	Pelo-carne	Pelo-carne	Pelo-carne	Pelo-carne	Carne-pelo	Pelo-carne
5.	Carne-pelo	Carne-pelo	Carne-pelo	Carne-pelo	Pelo-carne	Pelo-carne
6.	Pelo-carne	Pelo-carne	Pelo-carne	Pelo-carne	Carne-pelo	Carne-pelo
7.	Carne-pelo	Carne-pelo	Carne-pelo	Carne-pelo	Pelo-carne	Carne-pelo
8.	Pelo-carne	Pelo-carne	Pelo-carne	Pelo-carne	Carne-pelo	Carne-pelo
9.	Carne-pelo	Carne-pelo	Carne-pelo	Carne-pelo	Pelo-carne	Pelo-carne
10.	Pelo-carne	Pelo-carne	Pelo-carne	Pelo-carne	Carne-pelo	Pelo-carne

Fol.	Cuader.XIX	Cuader.XX	Cuader.XXI
1.	Carne-pelo	Carne-pelo	Falta
2.	Pelo-carne	Carne-pelo	Pelo-carne
3.	Carne-pelo	Pelo-carne	Carne-pelo
4.	Pelo-carne	Carne-pelo	Pelo-carne
5.	Carne-pelo	Pelo-carne	Carne-pelo
6.	Pelo-carne	Carne-pelo	Carne-pelo
7.	Carne-pelo	Pelo-carne	
8.	Pelo-carne	Carne-pelo	
9.	Carne-pelo	Pelo-carne	
10.	Pelo-carne	Carne-pelo	
11.		Pelo-carne	
12.		Pelo-carne	

De los 21 cuadernillos o fascículos, los 19 primeros son quiniones regulares (lo componen cinco bifolios, es decir, diez folios), el nº 20 es senión (seis bifolios, es decir, 12 folios) y el nº 21 es ternión irregular (formado por tres bifolios, o también seis folios pero aquí le falta el primero). El primer folio en donde está la miniatura no forma parte de los 21 fascículos sino que va cosido a ellos, al igual que los folios volantes de guarda que son de papel.

Con respecto a los reclamos, es decir, palabra o primeras palabras de la página siguiente escritas al final de un cuadernillo, prácticamente han desaparecido con el guillotinado. Solamente podemos apreciar seis, y la mayor parte de ellos con las letras cortadas. En este códice se sitúan siempre en la zona inferior del último folio vuelto de cada quinión, horizontalmente y en el espacio del intercolumnio, a una distancia de 4'5 cm. por término medio de la última línea del pautado. Constan de una palabra o de dos, algunas abreviadas, limitadas por puntos a media altura y escritas por la misma mano que hizo el texto.

Nº de Cuaderno y Categoría		Foliación actual	Reclamo
I	Quinión	1-10	·tum di·
II	Quinión	11-20	·inveniretº·
III	Quinión	21-30	·qua·
IV	Quinión	31-40	·pater ut·
V	Quinión	41-50	·illa·
VI	Quinión	51-60	·retº mala·
VII	Quinión	61-70	-
VIII	Quinión	71-80	-
IX	Quinión	81-90	-
X	Quinión	91-100	-
XI	Quinión	101-110	-
XII	Quinión	111-120	-
XIII	Quinión	121-130	-
XIV	Quinión	131-140	·provecta·
XV	Quinión	141-150	-
XVI	Quinión	151-160	-
XVII	Quinión	161-170	-
XVIII	Quinión	171-180	-
XIX	Quinión	181-190	-
XX	Senión	191-202	-
XXI	Ternión	203-207	-

De tipo arábica es la numeración que lleva en sus tres primeros fascículos. Se sitúa en la parte superior externa del recto y vuelto de los folios y llega hasta el número 54. Del mismo tipo también son los situados en el margen inferior exterior del recto de los folios 4, 5, 6, 7, 16, 22, 23, 25, 26, 35, 42, 43 y 44, pero están prácticamente guillotinaados. Solamente se pueden distinguir claramente en el 11, 12, 13, 14 y 15 los números 61, 62, 63, 64 y 65.

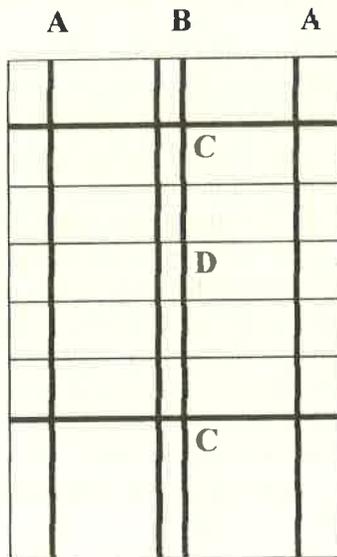
En el centro del margen superior de los folios rectos hay unos números que indican los cuatro libros en que se divide el códice. Son romanos, escritos con tinta azul y a veces roja; aunque son pocos los que aparecen completos al estar la mayoría casi guillotinaados o cortados completamente. En el libro II, sin embargo, figuran números árabes escritos con tinta marrón y con poco cuidado, a pesar de que hay bastante espacio hasta la zona guillotinaada.

En el libro tercero hemos apreciado algunos errores, aunque por el contenido el orden que llevan los folios es el correcto. Por ejemplo, en lugar de haber un tres (romano o árabe) en el centro del margen superior de los folios, en los 117 y 141 hay un dos árabe; y de tipo romano con tinta roja en los 113, 123 y 133.

La numeración arábica actual que lleva todo el códice a lápiz en el margen inferior derecho comete un error, ya que se deja uno en blanco al llegar al folio 110, contabilizando 206 y no 207 como son realmente.

Debido al guillotinado practicado en las hojas del manuscrito, no nos permite apreciar el picado, o pequeños pinchazos en los folios, empleado para el rayado. La técnica de pautado o rayado utilizada es a punta seca y se regletea por el lado de la carne, en pocas ocasiones por el del pelo.

El dibujo resultante de trazar líneas sobre la página para delimitar la superficie a escribir, o pautado, es uniforme en todo el manuscrito y está configurado por líneas justificantes simples, así como líneas de cabeza y de pie también simples. Las líneas rectoras, renglones destinados a ser el soporte del texto, se prolongan por ambos márgenes de las de justificación verticales⁹. El número de renglones pautados es siempre de 38 y la unidad de pautado o caja de renglón es de 4 mm. Gráficamente quedaría representado de la siguiente manera:



- A:** Líneas de justificación verticales simples.
B: Intercolumnio.
C: Líneas de cabeza y pie.
D: Líneas rectoras o renglones.

⁹ Este tipo de rayado es parecido al número 43 descrito por DEROLEZ, pero se diferencia en que aquí las líneas rectoras se prolongan, casi siempre, más allá de las líneas verticales de justificación.

La caja de escritura mide 143x98 mm (en la anchura va incluido el intercolumnio que tiene 8 mm de medida). La escritura se dispone “below top line” al estilo gótico, es decir, comienza debajo de la primera línea de paudado trazada. La disposición del texto es a dos columnas (de 45 mm cada una de ancha), muy del gusto gótico; especialmente en los medios universitarios y monásticos franciscanos para la copia de textos teológicos, de derecho y de medicina¹⁰.

Las tintas empleadas en este manuscrito son de varios colores y así tenemos:

- * Negra para el texto, aunque ha perdido algo de intensidad con el paso del tiempo.
- * Roja para algunas anotaciones marginales, calderones, rúbricas, letras capitales o números romanos.
- * Azul para calderones, números romanos y letras capitales.
- * Dorada para ciertas letras capitales.

En la decoración de la miniatura o de los motivos que adornan las letras capitales que inician cada libro, hay más colores además de los señalados, como son por ejemplo: gris, lila, verde, marrón, sepia, azules de varios tonos o rosa.

Las rúbricas están hechas con tinta roja y debieron de escribirse después de la escrituración del texto, ya que en muchas ocasiones las letras están muy apiñadas por no tener espacio, invaden el renglón inferior, se salen del margen o están excesivamente abreviadas.

Con respecto a la ornamentación del códice no hemos observado letras de aviso, dibujos parlantes, manículas, remates de renglón o “bout-de-ligne”. Lo que sí hay es una utilización de calderones (que se alternan en rojo o azul en los índices), gammas mayúsculas (en el interior del texto), y letras góticas mayúsculas rojas y números romanos azules (en el centro del margen superior del recto y vuelto de los folios respectivamente).

En los tres primeros libros todos estos detalles están muy cuidados; cosa que no sucede en el libro cuarto, en donde no hay apenas rúbricas ni separación de párrafos de una sentencia a otra, distinguidas solamente por los calderones rojos o azules, y su inicial capital no está tan decorada como las de los otros tres libros.

¹⁰ A. DEROLEZ, *Op.cit.*, p. 115.

Las iniciales las hay de dos tipos o categorías:

- * Capitales que comienzan cada uno de los cuatro libros: son de mayor tamaño (20x20 mm), se salen de la caja de escritura ocupando varios renglones y están decoradas con motivos vegetales, que prolongan su caído por el margen. Además de éstas cuatro, en el primer folio recto donde está escrito el prólogo, la inicial sangrante ocupa 7 renglones y su decoración llega hasta el 18 por el margen de la línea vertical de justificación.
- * Iniciales afiligranadas: son de menor tamaño que las anteriores (10x10 mm), ocupan dos renglones y están pintadas de rojo, azul y dorado. El dibujo trazado por las líneas filiformes que enmarcan a estas letras góticas es siempre el mismo y lo único que cambia es el color- posiblemente sea un rasgo personal del copista o ilustrador¹¹. Por ejemplo, si la inicial es azul, las líneas decorativas son rojas; si la letra es dorada, las líneas son grises. Se procura que no aparezcan dos letras seguidas pintadas igual. En algunos folios, como en los 39r. y 191r., están casi borradas las letras y sus motivos afiligranados.

En el primer folio recto del fascículo I, donde aparece escrito el prólogo, la página está muy decorada. Además de la inicial sangrante antes mencionada, figura una línea roja con flechas y pequeños soles dorados en el intercolumnio. En el margen inferior tenemos representado un escudo de armas¹² (campo de azur con banda dorada) dentro de un doble círculo decorado y flanqueado por motivos de adorno (Fig.3).

La única escena representada se encuentra en el folio vuelto cosido a los fascículos, realizada sobre la cara de la carne del pergamino y en buen estado de conservación . Está dentro de un doble marco dorado y con una extensión de casi la página entera (Fig.4). Posiblemente, y al menos de un modo aproximado, el tema aquí representado nos pueda ayudar a darnos algunos indicios para la datación del códice.

¹¹ E. RUIZ GARCÍA, *Manual de Codicología*, Fundación Sánchez Ruipérez, Madrid, 1988, p. 178.

¹² No hemos logrado localizar a qué casa nobiliaria pertenece, aunque suponemos que pueda ser de la armería italiana, al igual que el otro escudo que aparece en la miniatura. Para sus descripciones nos hemos atenido a los términos utilizados en heráldica. Por ejemplo, azur es color azul, campo de gules es un fondo rojo, losange es un escudo en forma de rombo.

En el primer marco aparece, entre varios motivos decorativos, un escudo encintado de las armerías italianas cuya descripción es campo de gules, faja de plata, y león rampante de oro. También están dos escudos de losange con campo de gules y letras de oro. Uno dedicado a la Virgen María y el otro a san Francisco, suponemos que de Asís, y a todos los santos.

En el segundo marco dorado está representada la Virgen de la Humildad Lactante, mientras un ángel arrodillado la contempla con las manos en cruz sobre el pecho. La escena se caracteriza por unas líneas rítmicas y un sentimiento lánguido típicamente sieneses, muy del gusto del pintor trecentista italiano Simone Martini.

Esta imagen de la Madona de la Humildad fue el tema más popular de todos los creados a fines del Ducento o comienzos del Trecento en Siena, y pronto adoptada en Florencia y otras partes de Italia y de Europa. La Virgen pone una mano sobre su pecho e inclina levemente su cabeza hacia el Niño y lo mira. Éste, sentado sobre el regazo de su madre, se encuentra desnudo¹³ y tampoco mira al espectador, mientras alarga su brazo para mamar.

Hay un acercamiento de las figuras sagradas a la tierra, tanto figurativa como literalmente, un carácter humanista y de sentimiento. Con las representaciones de la Virgen y del Niño, tierno y delicado, aproximan a Jesucristo al pueblo y le hacen más humano. Es un arte que tiende a conmover mucho más que a convencer, fomentado por los intereses religiosos y de devoción propios de las Órdenes mendicantes, franciscanos y dominicos.

El escenario es un interior en el que se marca la “perspectiva artificialis” introduciendo el suelo de losetas, verdes y doradas, así como un fondo arquitectónico¹⁴. Las figuras se colocan delante y el espacio detrás¹⁵. Se emplea abundantemente el color verde, que aparece en las losetas y en el

¹³ MILLARD MEISS, *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra; Arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV*, Madrid, 1988, p. 167. Según este autor el primer ejemplo en Francia sobre este tema es una miniatura en un libro de Horas de la Biblioteca Morgan, Ms. 88, realizado hacia 1360 y se diferencia con respecto a los ejemplos italianos en que el Niño está completamente desnudo, lo cual es bastante notable pues en Italia suelen aparecer vestidos o con un paño transparente.

¹⁴ *Ibídem*, p. 163. En el último cuarto del siglo XIV se introdujo la versión interior o doméstica.

¹⁵ *Ibídem*, p. 165: “Mientras que en el siglo XIV la Virgen está sentada en un cojín sobre el suelo, y el entorno, cuando se muestra alguno, es simplemente doméstico, en el siglo XV se la suele elevar a una tarima sobre el suelo, se extiende un rico brocado ante ella, y en el fondo se alza una elaborada arquitectura de piedra. Además rara vez se muestra al Niño mamando.” Según lo dicho por este autor nuestra miniatura se aproxima más a la del s. XIV.

zócalo; el dorado, que está en el propio asiento del Niño sobre el regazo de su madre y formado por rayos de luz, en las áureas de los personajes, en el haz de luz que se dirige hacia la Virgen y el Niño, las estrellas de cinco puntas que adornan el zócalo de la pared. Elementos éstos últimos, el haz de luz y las estrellas, que pueden expresar la simbología celestial.

- Estudio paleográfico

El códice está escrito íntegramente en latín y en su elaboración intervienen el copista, además del miniador y del luminator o pintor de imágenes. El tipo de letra es gótica con numerosísimas abreviaturas, debido al carácter temático de la obra. Las letras están bien sentadas encima de la línea del renglón, son de módulo pequeño y existiendo un cierto abigarramiento al no estar muy separadas las palabras unas de otras. La altura de las letras que llevan alzado suele ser de 3 mm. y la anchura media de todas es de 1 mm. (menos en el caso de la "m" que es de 2 mm.).

A continuación expondremos el análisis teórico del alfabeto, tanto en sus formas minúsculas como mayúsculas. Estas últimas, que se dan sobre todo en las iniciales afiligradas, adoptan formas cercanas a las capitales clásicas o a los tipos unciales con nervaduras ornamentales y bucles:

- **a.**- Minúscula de dos golpes y cerrada con el trazo de la derecha inclinado y sin llegar a formar capelo. La mayúscula es capital y también uncial sin trazo medio.
- **b.**- Su alzado es recto sin formar un ojo y con un pequeño triángulo a modo de diente de lobo.
- **c.**- Minúscula sin cedilla se une a la letra siguiente por la parte superior.
- **d.**- Minúscula uncial con su alzado inclinado hacia la izquierda sin formar ojo y a veces muy quebrada y angulosa. Mayúscula cercana a la capital pero con adornos.
- **e.**- Minúscula de un solo golpe de pluma. Mayúscula uncial con su trazo vertical curvado y el horizontal recto sin formar ojo.
- **f.**- A veces aparece doble f. No forma ojos ni en su alzado, ligeramente curvado hacia la derecha, ni en su caído.
- **g.**- Minúscula de doble ojo.
- **h.**- Minúscula cuyo alzado es recto sin formar un ojo y con un pequeño triángulo a modo de diente de lobo; su caído se incurva un poco hacia la izquierda.
- **i.**- Minúscula de trazo recto y diente de lobo en su arranque, a veces lleva punto encima.

- *l*.- Minúscula de alzado recto sin formar ojo y con un pequeño triángulo a modo de diente de lobo en su arranque.
- *m, n*.- Minúsculas góticas sin rasgos destacables.
- *o*.- Minúscula con el óvalo anguloso.
- *p*.- Minúscula con su caído vertical recto y ojo superior cerrado.
- *q*.- Minúscula con su caído vertical recto y ojo superior cerrado y anguloso. Mayúscula capital.
- *r*.- Minúscula de martillo y redonda.
- *s*.- Minúsculas de doble curva, alta y alta geminada. Mayúscula de doble curva.
- *t*.- Su alzado vertical sobrepasa un poco al trazo horizontal que suele ser pequeño y desarrollarse desde el astil hacia la derecha, confundándose muchas veces con la “c”.
- *u*.- Forma angulosa cuyos trazos verticales presentan unos pequeños triángulos a modo de diente de lobo. Mayúscula parece una “v”.
- *v*.- Muy similar a la “b” pero su astil es inclinado y no recto.
- *x*.- Semejante a la actual prolonga su extremo inferior izquierdo.
- *y*.- Semejante a la actual su caído no forma curva.
- *z*.- Desarrolla su caído adoptando el aspecto de un 3.

A veces aparecen como letras dobles: “f”, “l”, “s”.

Son empleados como signos de puntuación:

- * El punto a mitad de la altura de la caja del renglón para pausa breve.
- * El punto y seguido.
- * Pequeñas barras oblicuas de derecha a izquierda.
- * “C” y gammas mayúsculas como signos de párrafo para dividir las partes del texto.

Para los nexos, siempre se realiza la unión a la letra siguiente por la parte de arriba y son muy abundantes, por ejemplo, el nexo carolino *st*, así como los de *ct*, *ci*, *cr*, *sp*, *tr*. Una característica de la escritura gótica es la unión de las curvas contrapuestas y que trata los pares de letras como si fuesen un solo carácter¹⁶.

¹⁶ A. RIESCO TERRERO, *Introducción a la Paleografía y la Diplomática General*, Madrid, 1999, p. 118: “La fusión de las curvas contrapuestas se rige por unas reglas descubiertas por Wilhelm Meyer en 1897 y se enuncian de la siguiente manera: si dos letras tienen arcos confrontados (por ejemplo *b-e*, *o-c*, *p-o*), entonces se aproximan tanto que se yuxtaponen parcialmente. Así mismo, cuando los arcos de la letra se sustituyen por trazos rectos, entonces las letras comparten las partes verticales de los arcos transformados”.

La lectura del códice resulta un tanto difícil debido a que está escrito en latín, pero sobre todo a su gran cantidad de abreviaturas. Los sistemas abreviativos empleados son varios, como por ejemplo:

- * Por suspensión o apócope: se indican una o más letras iniciales de la palabra y se omite el final.
- * Por contracción o síncope: se indican las partes inicial y final de las palabras, pero se omiten las letras intermedias.
- * Por aféresis. Se escribe una letra intermedia, omitiendo el principio y el final de la palabra.

Los signos abreviativos utilizados con significado general son:

- * El punto.
- * La línea recta o incurvada con valores de una vocal, "m", "n", "r" con o sin vocal.
- * La letra pequeña sobreescrita (vocal o consonante para indicar la supresión de una o varias letras).
- * El signo similar a un tres arábigo colocado casi siempre al final de la palabra y con valores como est, et, us, m.
- * Una línea oblicua de derecha a izquierda colocada en la parte superior de las letras, especialmente las que llevan alzado, para indicar er, ar, re.

Con respecto a los signos abreviativos especiales hay varios:

- * El "9" equivalente a con.
- * El "7" equivalente a et.
- *  equivalentes a um, orum.

En el texto no hay demasiadas correcciones y pertenecen a la misma mano, excepto alguna que procede de lectores posteriores a su confección (fols. 135r. y 136v.). Las hay de diferentes tipos:

- * En el folio 21r. tres rúbricas de sentencias tachadas; también, aunque no corregidas, en los folios 15r. (una), 34r. (tres), 67r. (dos), 81v. (dos), 82v. (tres).
- * Raspado de alguna inicial afiligranada como en los fols. 39r. y 191r.
- * Separación de palabras mediante pequeñas líneas oblicuas.

En los márgenes aparecen:

- * Números romanos que indican el orden de la sentencia en el texto.
- * Parte de las rúbricas que no cogen dentro de la caja de escritura por falta de espacio.

- * Trozos de texto que se había olvidado de copiar y escrito con letra más pequeña pero de la misma mano que el resto (fols. 8v., 73v., 87v., 117r.).
- * En el fol. 7r. la palabra “demostrada” en el margen derecho.
- * En el fol. 49v. la palabra “nota” en el margen derecho.
- * En el fol. 135r. en el margen izquierdo está la palabra “nota” en tinta de color sepia y con diferente grafía al texto; al igual que en el folio 136v. con “descriptio”.
- * Números árabes de pequeño tamaño coetáneos al códice en los márgenes interiores y que muchas veces casi no se aprecian por la encuadernación.

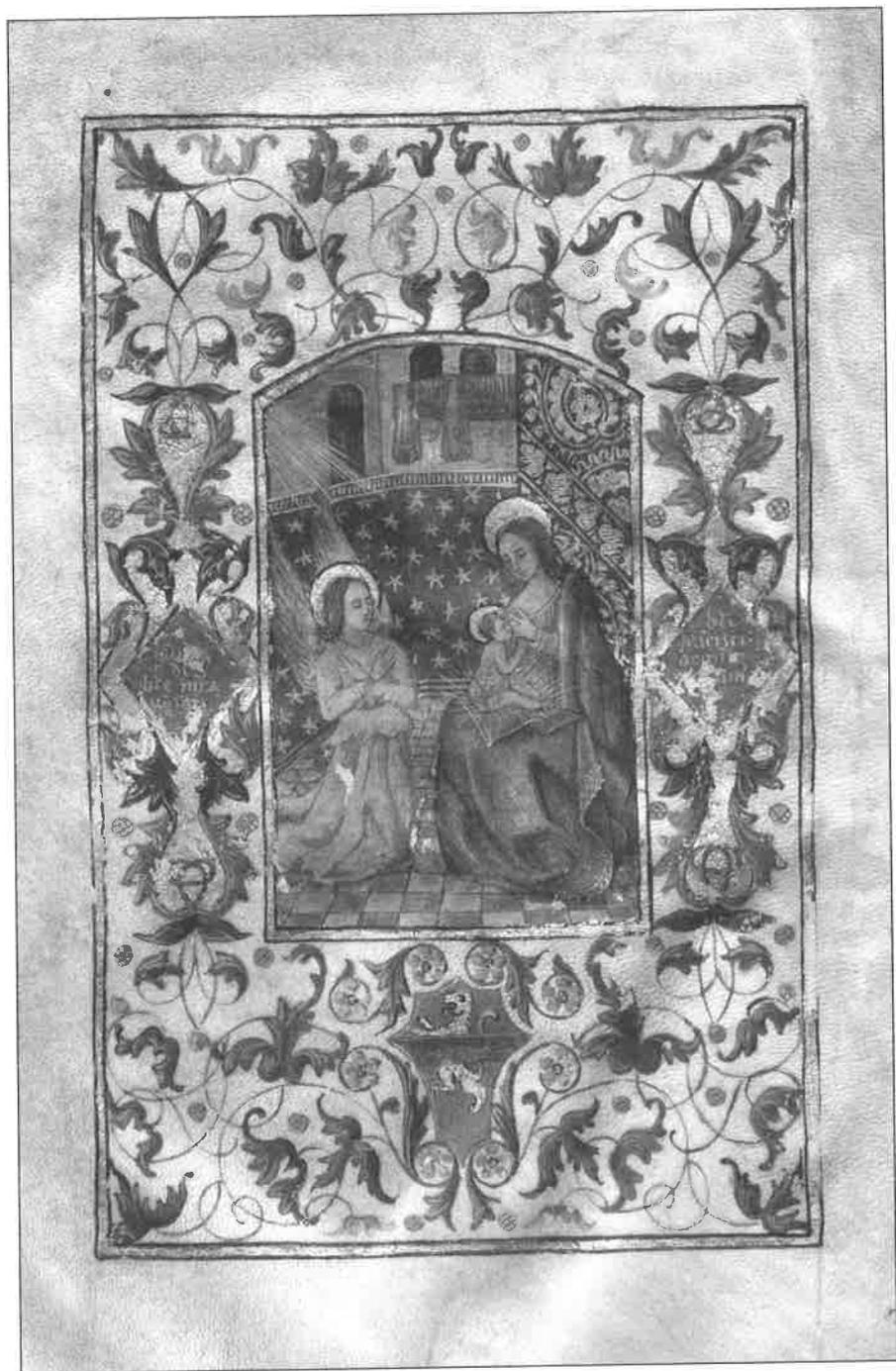
- CONCLUSIONES.

En este artículo hemos pretendido analizar cada una de las partes y elementos del códice A.1 del AFPC. Por su contenido guarda mucha similitud y fidelidad con el original de Pedro Lombardo, hallándonos ante una obra de encargo y realizada con cierto esmero y cuidado, aunque carece de cualquier tipo de datación expresa.

Ignoramos para quién fue elaborada, aunque por las características de los escudos de armas podría ser italiano su propietario inicial. Por el nombre mencionado en la rúbrica al principio del prólogo, Stimiliano, pensamos que se confeccionó en Italia, dentro de un convento franciscano y relativamente cerca de la órbita de Siena. De ahí la escena de la Virgen de la Humildad Lactante, típicamente sienesa, que aparece en la miniatura del principio. Ella por sí misma nos podría proporcionar una pista para su posible datación, siglo XIV. A lo que hay que añadir, para llegar a la conclusión de tal siglo, el estudio realizado más detenidamente de sus características codicológicas y paleográficas.

El códice, ubicado actualmente en el convento de La Merced de Murcia, ha llegado hasta nuestros días en muy buenas condiciones. Presenta una gran regularidad en la composición de sus cuadernillos, número siempre igual de sus renglones dentro de la caja de escritura y excelente calidad de su materia escritoria, entre otros muchos detalles.

Ante todo, el análisis y estudio aquí realizado no pretende, en absoluto, dar por sentada o definitiva ninguna idea. Nos hemos limitado a exponer lo que hemos podido apreciar en el códice, pero consideramos que nuevos estudios y comparaciones con otros manuscritos de esa época y lugar podrían cambiar, complementar o aportar nuevos datos de sumo interés.



in n̄ audem ingenituz, nec h̄ uocabu-
 lo uel duos p̄s i illa trinitate, uel duos q̄
 n̄ s̄ d̄ alio quis p̄as suspicet. Ecce h̄ ius
 by ap̄re ondit sp̄us sc̄us n̄ genituz, n̄ in-
 genituz d̄n̄ debet. **T**erod̄ th̄ i r̄ ḡ l̄ s̄ d̄ f̄
 finon̄ ū q̄ h̄ h̄ i c̄ ō s̄. sp̄us sc̄us d̄ iat̄ ē in
 genituz h̄ ius ub̄s. Sp̄us sc̄us n̄ ē p̄ a h̄ i
 gen̄ i s̄ i ū a q̄ i s̄ t̄ e c̄ t̄ u s p̄ a t̄ n̄ e s̄ t̄. q̄ p̄ a s̄ ē
 i p̄ i e s̄ t̄. p̄ e c̄ c̄ i o n̄ e s̄ h̄ i e x p̄ i e. i n̄ n̄ a t̄ i
 uirat̄ e s̄. s̄ l̄ o d̄ a r̄ n̄ e s̄ t̄. q̄ i ḡ e n̄ i t̄ i s̄ n̄ e s̄ t̄. Ec-
 ce h̄ ius uer̄ b̄ i s̄ d̄ i s̄ p̄ u s c̄ a u s ē i n ḡ e n̄ i t̄ u s
 q̄ u i d̄ e t̄. A u t̄ l̄ a r̄ i q̄ m̄ i s̄ s̄ u b̄ i a u ḡ. S̄ y
 u t̄ i t̄ a q̄ u i d̄ e t̄ r̄ e p̄ u ḡ n̄ a t̄ i a q̄. d̄ m̄ e d̄ i o
 a b̄ i ḡ a m̄. **D** i a q̄ q̄ u e r̄ o a l i t̄ a c c e p̄ i t̄
 n̄ o s̄ i ḡ e n̄ i t̄ u s a l i t̄ a u ḡ. A c c e p̄ i t̄ n̄ i ḡ e
 n̄ i t̄ u s a u ḡ. i q̄ u l q̄ d̄ a l i o n̄ i s̄ q̄ s̄ d̄ s̄ o l o
 p̄ i e d̄ i. **T** e r o d̄ u o i n ḡ e n̄ i t̄ u s d̄ i c̄ i n̄ ḡ e n̄ i t̄ u s.
 E t̄ p̄ i h̄ i p̄ i d̄ i a d̄ s̄ p̄ u s a q̄ s̄ p̄ u s s̄ c̄ a u s̄ n̄ s̄ i t̄
 ḡ e n̄ i t̄. Q̄ u t̄ i e r̄ o i t̄ a c c e p̄ i t̄. o n d i t̄ e x
 s̄ u i s̄ u b̄ i s̄ q̄ u i b̄ i e o d̄ i t̄ r̄ a c t̄ a t̄ u u i t̄ u s̄
 f̄ a c i e n s̄ t̄ r̄ a c t̄ u s̄ d̄ i s̄ t̄ i o n̄ e. **O** e q̄ d̄ e s̄ t̄. a u t̄
 ḡ e n̄ i t̄ u s̄ ē. a u t̄ ḡ e n̄ i t̄ u s̄. a u t̄ f̄ a u s̄. E s̄ t̄
 q̄ d̄ n̄ n̄ a t̄ u s̄ n̄ f̄ a u s̄ ē i e q̄ d̄ n̄ a t̄ u s̄ ē. i
 f̄ a u s̄ n̄ e s̄ t̄. i e q̄ d̄ n̄ a t̄ u s̄ n̄ f̄ a u s̄ ē. i e
 q̄ d̄ f̄ a u s̄ ē. i n̄ n̄ a t̄ u s̄ n̄ ē. i e q̄ d̄ f̄ a u s̄ ē. i n̄ a
 t̄ u s̄ n̄ e s̄ t̄. i e r̄ e n̄ a t̄ u s̄ ē. i e q̄ d̄ f̄ a u s̄ ē. i n̄ a
 t̄ u s̄ ē. i e r̄ e n̄ a t̄ u s̄ n̄ e s̄ t̄. **N** u c̄ p̄ p̄ o s̄ i t̄ o s̄
 s̄ i n ḡ l̄ i s̄ r̄ e b̄ i s̄ s̄ i s̄ t̄ e n̄ t̄ i a s̄ d̄ e s̄ t̄ i n̄ e s̄. **Q** u
 ḡ n̄ a t̄ u s̄. n̄ f̄ a u s̄ ē. p̄ a t̄ ē. n̄ n̄ a b̄ a l i q̄
 e s̄ t̄. **Q** u d̄ a t̄ n̄ a t̄ u s̄ ē. i f̄ a u s̄ n̄ e s̄ t̄. **A** l i q̄ e s̄ t̄
 q̄ u i a p̄ i e ḡ e n̄ i t̄ u s̄ ē. n̄ f̄ a u s̄. **Q** u d̄ a t̄ i t̄ a
 n̄ a t̄ u s̄ n̄ f̄ a u s̄ ē. i s̄ p̄ u s c̄ a u s̄ ē. i q̄ a i p̄ a
 p̄ e c̄ e d̄ i t̄. **Q** u d̄ a t̄ f̄ a u s̄ ē. n̄ a t̄ u s̄ n̄ ē. i c̄ e l̄ u
 i f̄ a u s̄ ē. i c̄ e l̄ u s̄. i n̄ s̄ i b̄ i l i a. **Q** u d̄ u o f̄ a u s̄
 ē. i n̄ a t̄ u s̄. i e r̄ e n̄ a t̄ u s̄. i h̄ o e s̄ t̄. **Q** u d̄ a u t̄
 f̄ a u s̄. i n̄ a t̄ u s̄. i e r̄ e n̄ a t̄ u s̄ n̄ e s̄ t̄. a t̄ a l̄ ē. **E**c-
 ce h̄ ius ub̄s ondit uer̄ o s̄ e i n ḡ e n̄ i t̄ u s̄
 a c c e p̄ i t̄. n̄ ḡ e n̄ i t̄ u s̄. A u t̄. n̄ n̄ e s̄ t̄ p̄ m̄ i s̄ s̄ a

disio uā. s̄ o e q̄ d̄ e s̄ t̄. a u t̄ i ḡ e n̄ i t̄ u s̄ ē i a t̄
 ḡ e n̄ i t̄ u s̄. a u t̄ f̄ a u s̄. a t̄ q̄ i d̄ i s̄ t̄ i o n̄ i s̄ h̄ u i
 p̄ s̄ e c̄ u t̄ i o ē. i a s̄ s̄ i ḡ n̄ a t̄ i o n̄ e i ḡ e n̄ i t̄ i u s̄
 p̄ o m̄ i t̄ n̄ n̄ a t̄ u s̄. **D**e ḡ e m̄ i n̄ a p̄ e c̄ c̄ i o n̄ e
 q̄ u i s̄ t̄ a e t̄ t̄ e m p̄ o r̄ a d̄ i. e t̄ a t̄ e r̄ n̄ a.
P R̄ e t̄ e r̄ a d̄ i l i ḡ e n t̄ a m̄ o r̄ a n d̄ u s̄ ē q̄
 ḡ e m̄ i n̄ a ē p̄ o s̄ s̄ i o s̄ p̄ u s c̄ a u s̄. i n̄ a d̄ y
 q̄ s̄ e s̄ t̄ a b̄ i l i s̄ ē. i q̄ a i p̄ e c̄. i a l i o e s̄ t̄ u a l i t̄
 i s̄ t̄ i n̄ e p̄ i e p̄ o c̄ e s̄ t̄. i t̄ p̄ a l i s̄. i q̄ a i p̄ e c̄. i a
 l i o. a d̄ s̄ a t̄ i o n̄ d̄ a y c̄ r̄ a t̄ u r̄ u s̄ p̄ e c̄ e d̄ i t̄. **E**t̄
 s̄ i c̄ a b̄ e t̄ n̄ o c̄ o i t̄. i s̄ i m̄ l̄ p̄ e c̄ e d̄ i t̄. a i p̄ e c̄.
 i f̄ i l i o. i t̄ a i n̄ t̄ p̄ e c̄ o i t̄. a c̄ s̄ i m̄ l̄ a b̄ u l̄ i q̄
 p̄ e c̄ e d̄ i t̄ a d̄ c̄ r̄ a t̄ u r̄ u s̄. n̄ d̄ i m̄ i s̄ s̄ i a p̄ i e i s̄
 l i u s̄. i f̄ i l i o a d̄ c̄ r̄ a t̄ u r̄ u s̄. d̄ y a u ḡ. i. i q̄.
 l i. d̄ t̄ r̄. a u t̄. S̄ p̄ u s c̄ a u s̄ n̄ d̄ p̄ i e p̄ e c̄ e d̄ i t̄
 f̄ i l i u s̄. i f̄ i l i o p̄ e c̄ e d̄ i t̄ a d̄ s̄ a t̄ i o n̄ d̄ a y
 c̄ r̄ a t̄ u r̄ u s̄. i s̄ i m̄ l̄ a t̄ u r̄ o q̄ p̄ e c̄ e d̄ i t̄. q̄ u i
 s̄ f̄ i l i o p̄ i d̄ e d̄ e i t̄. u t̄ s̄ i c̄ d̄ e s̄ e t̄ u r̄ i. i d̄ i l l o
 p̄ e c̄ e d̄ a t̄. **D** i s̄ t̄ a l i e p̄ e c̄ c̄ i o n̄ e. i b̄ e d̄ a t̄ o m̄.
 d̄ n̄ i c̄ e p̄ p̄ o s̄ t̄ a s̄ c̄ e n̄ s̄ i o s̄. i t̄ a l o q̄. **C** u s̄ s̄ p̄
 i r̄ i t̄ i s̄ t̄ ḡ r̄ a d̄ a t̄ h̄ o i b̄. p̄ f̄ i c̄ i o m̄ i t̄ u s̄
 s̄ p̄ u s̄. a i p̄ e c̄. i a i f̄ i l i o. p̄ e c̄ e d̄ i t̄. a i p̄ e c̄. i a
 f̄ i l i o. q̄ i e r̄ m̄ i s̄ s̄ i o. ē i p̄ a p̄ e c̄ c̄ i o n̄ e. h̄ i i s̄
 u b̄ i s̄ a p̄ r̄ e o s̄ t̄ e n d̄ i t̄ d̄ o n̄ a t̄ i o n̄ e s̄ ḡ r̄ e s̄ p̄ u
 s̄. i a d̄ i q̄ p̄ e c̄ c̄ i o n̄ e s̄. u l t̄ i m̄ i s̄ s̄ i o n̄ e e i u s̄ d̄ y.
S i a u d̄ o n̄ a t̄ i o. u l d̄ a t̄ i o n̄ i s̄ t̄ n̄ i s̄ t̄ i s̄ t̄ a l i s̄ i ḡ s̄ t̄
 a t̄. q̄ i s̄ h̄ p̄ e c̄ c̄ i o n̄ e. i s̄ u e m̄ i s̄ s̄ i o s̄ p̄ a l i s̄ ē. h̄ a c̄
 q̄ i s̄ t̄ a l e s̄ s̄ p̄ u s̄ p̄ e c̄ c̄ i o n̄ e a u ḡ. i l i. i q̄. d̄
 n̄ i. i s̄ i n u a t̄. d̄ i c̄ o s̄ s̄ p̄ u s̄ s̄ c̄ a u s̄ p̄ e c̄ c̄ i o n̄ e. a
 x̄ p̄ o. q̄ n̄ p̄ o s̄ t̄ r̄ e s̄ u r̄ r̄ e c̄ t̄ i o n̄ e i s̄ u s̄ p̄ l̄ a u i t̄
 i d̄ i s̄ c̄ i p̄ u l̄ i s̄ h̄ i i s̄ u b̄ i s̄. **C** u s̄ r̄ e s̄ u r̄ r̄ e c̄ u s̄ s̄
 x̄ p̄ o. i m̄ o b̄ u i s̄. i a p̄ p̄ a r̄ u i s̄ s̄ d̄ i s̄ c̄ i p̄ u l̄ i s̄
 i s̄ u s̄ p̄ l̄ a u i t̄. i a u t̄. **A** c c e p̄ i t̄ r̄ e s̄ p̄ u s̄ s̄ c̄ a u s̄. u t̄
 ē u s̄ d̄ s̄ e p̄ e c̄ e d̄ e o n d̄ e r̄ e t̄. i p̄ e ē u i s̄ d̄ y.
 q̄ d̄ i l l o e x̄ i b̄ a t̄. u t̄ l̄ e ḡ i t̄. i e u a n̄. i s̄ a n̄ a b̄
 a r̄ o s̄. **E**t̄ u t̄ o n d̄ e t̄ h̄ a c̄ p̄ e c̄ c̄ i o n̄ e s̄ s̄ p̄ u s c̄ a u s̄
 n̄ a l i u d̄ e ē. q̄ d̄ o n̄ a t̄ i o n̄ e s̄. u l d̄ a t̄ i o n̄ e m̄
 i p̄ i s̄ s̄ p̄ u s̄ a d d̄ i t̄. p̄ o s̄ t̄ r̄ e s̄ u r̄ r̄ e c̄ t̄ i o n̄ e s̄ d̄ n̄ s̄

XIII
 DE DONACIONE
 DE GEMINA