



## Cántiga 205 (*e* 205; *f*, fol. 5-7): las Órdenes de Caballería de Santiago y Calatrava y un folio miniado perdido

Francisco Corti  
Universidad de Buenos Aires

LA CANTIGA *E* 205 que consta de trece estrofas, tiene sólo tres en el manuscrito F, fols. 5-6 (Florencia, Biblioteca Nacional, ms. B.R. 20) mas un folio miniado, el actual fol. 6r. con sus seis miniaturas terminadas.

Hace ya algún tiempo García Solalinde<sup>1</sup> sospechó que en el actual manuscrito florentino, a la altura del fol. 5 r., faltaba “un folio (antiguo VIII); quizá (decía ) la segunda página era de miniaturas, pues el texto es corto y no podría llenar dos páginas”, es decir VIIIr y VIIIv. Si tenemos en cuenta, además, que la cantiga número 5 del manuscrito F, corresponde a la 205 del E (Biblioteca El

<sup>1</sup> GARCÍA SOLALINDE, Antonio, “El códice florentino de las Cantigas y su relación con los demás manuscritos” en *Revista de Filología Española*, 5 (1918), p. 150; SANTIAGO LUQUE, Agustín, “Marco histórico y texto” en *El Códice de Florencia de las Cantigas de Santa María de Alfonso X, el Sabio*. (Estudio que acompaña a la edición facsimilar) Madrid, Edilán, 1991, p. 27. HERNÁNDEZ SERNA, Joaquín, *Cantigas de Santa María: Códice B.R. 20 de Florencia*. Edición, transcripción, situación y variantes. Murcia, Cátedra de Filología Románica, 1993, pp. 68-70.

Escorial, *ms. j.b.2*), el único que contiene la totalidad de las poesías, y que aquellas cuyo numeral termina en 5 tienen dos folios miniados, tanto en *ms E*, como en *ms F*, es evidente que la hipótesis de García Solalinde es correcta y que el verso del folio perdido presentaba las seis miniaturas faltantes.

Antes de intentar la reconstrucción del folio extraviado, que es lo que pretendemos, analizaremos algunos aspectos del actualmente subsistente. De éste, la primera miniatura sería la séptima en el original, numeración que mantendremos en el resto del estudio.

En realidad los cuadros 7-8 y 9-10 del folio 6 r. del manuscrito *F*, constituyen entre sí una escena única, tal como ocurre en otras cantigas<sup>2</sup>. Por otra parte, las dos primeras escenas presentan una disposición en columnas, que contribuye a clarificar la narración visual y que de alguna manera puede asimilarse a la *dispositio* de la retórica clásica, con respecto al ordenamiento de las ideas del discurso<sup>3</sup>.

En cuanto a la composición, las miniaturas 7 y 8 son una síntesis del pasaje poético, que sigue:

*“Con esta coita tan grande / do fogo que os cegava  
e d’outra parte o fogo / que os mui forte queimava,  
hũa moura con seu fillo, / que mui mais que si amava,  
sobiu-sse con el encima, / que lle non foss’ afogado,*

.....  
*E ontre duas amẽas / se foi sentar a mesquiã  
con seu fillo pequenõo / que en seus braços tũa;  
e pero que mui gran fogo / de todas partes viynna,  
a moura non foi queimada / nen seu fillo chamuscado*

.....  
*E quando viron a torre / que era toda cavada  
E viron ontr’as amẽas / aquela mour’assentada”* (CSM 205, vv. 37-52)<sup>4</sup>

En la séptima miniatura vemos el campamento cristiano y el grupo de caballeros. Dos de las tiendas ostentan como emblemas sendas cruces de extremos trilobulados, respectivamente roja y negra. Estas insignias seguramente corresponden a los “...*crischaos / que sayan d’açaria // d’Ucres y Calatrava / con muita cavalaria*” (CSM 205, vv. 18-19). Al respecto conviene aclarar que los caballeros “*d’Ucres*” se llamaron así por tener su Sede en el célebre monasterio, pero en realidad pertenecían a la Orden de Santiago, instituída en homenaje al santo patro-

<sup>2</sup> Entre otras, cantigas 165, 169, 181, 185, etc.

<sup>3</sup> La disposición en columnas es adoptada, entre otras, en las cantigas 169 y 278

<sup>4</sup> Texto de la cantiga 205 según, ALFONSO EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, t.II, pp. 251-253, (Walter Mettmann, ed.) Madrid, Castalia, 1988.

no de España y a su legendaria aparición en la batalla de Clavijo<sup>5</sup>. Una de las sedes de la Orden era la antigua fortaleza islámica ubicada en Uclés (Cuenca), donada por Alfonso VIII en 1174<sup>6</sup>. Según estudiosos del tema, parece que en un principio la insignia de la Orden no fue la cruz en forma de espada, como actualmente se usa, sino una cruz de brazos cuadrados iguales<sup>7</sup>. Sin embargo, en la ilustración de la cantiga vemos una cruz latina con extremos trilobulados ornamentados con veneras, signo típico del peregrinaje compostelano; una quinta venera ocupa el centro de la cruz. Acaso esta cruz precedió a la de brazos cuadrados iguales, como dicen los especialistas del tema, o bien fue una invención del miniaturista. No olvidemos que tales veneras solían ser insignia distintiva que los caballeros llevaba al pecho. De momento dejamos planteada la cuestión.

La Orden de Calatrava, otra de las mencionadas en la cantiga en cuestión, data de cuando el rey de Castilla Sancho III vió amenazada la ciudadela de Calatrava por los árabes. Dos abades cistercienses, junto con hermanos de su Orden, se ofrecieron para defender la plaza. El rey aceptó la propuesta y en 1158 autorizó la creación de una Orden de Caballería sujeta a las reglas del Císter, entregándole como encomienda perpetua la misma ciudad de Calatrava. Esta fue retomada, sin embargo, por los moros en 1195, cuando la batalla de Alarcos, pero fue recuperada por los cristianos en 1212, el mismo año de la decisiva batalla de Navas de Tolosa<sup>8</sup>. La insignia de la Orden fue originariamente, dada su dependencia del Císter, un escapulario con una cruz en el pecho<sup>9</sup>. Teniendo en cuenta que el escapulario del Císter es grisáceo, la cruz debió ser seguramente negra. Por lo tanto las cruces negras reproducidas en las miniaturas corresponden a la Orden de Calatrava<sup>10</sup>.

Una peculiaridad de la cantiga 205, es la mención de dos personajes históricos. Ellos son: "...don Affonso / Telez, ric'ome preçado...*Que tragia gran companna / de mui bõos cavaleiros, // ardidos e arrizados, /...* (CSM 205, vv. 20-23); y "*O mestre Don Gonçalvo / Eanes de Calatrava, // que en servir Deus en mouros / guerrear se traballava...*" (CSM 205, vv. 47-48). Alfonso Tellez es mencionado por segunda vez en el v. 50: "...e outrossi Don Alffonso / Telez, de que ei falado". Asimismo la progenie de dicho personaje es citada repetidamente en la *Primera Crónica General*<sup>11</sup>, como valiente participante de la reconquista, prime-

<sup>5</sup> Aunque algunos eruditos remontan la fundación de la Orden a los tiempos de Ramiro I de León (842-850), su origen parece datar de 1170, siendo confirmada por el Papa Alejandro III cinco años más tarde; ver, R. Lion, A. BELLIDO y J. SILVELA, "Las Ordenes Militares de Caballería" en AAVV, *Lux Hispaniarum* (Fray Javier Campos, OSA, coord.), Madrid, Real Consejo de las Ordenes de Caballería, 1999, p. 122.

<sup>6</sup> PÉREZ MONZÓN, Olga, "El arte y las Ordenes Militares", en AAVV, *Lux Hispaniarum*, op. cit. p. 227.

<sup>7</sup> LION, R., en AAVV. *Lux Hispaniarum*, op. cit., p. 124.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>10</sup> En 1397, el Papa Benedicto XIII dispuso que el emblema fuera una cruz roja de brazos iguales, a la que posteriormente se añadieron dos asas negras; *Ibidem*, p. 122.

<sup>11</sup> ALFONSO EL SABIO, *Primera Crónica General* (Ramón Menéndez Pidal, ed.), Madrid, Gredos, 1955, t.II. cap.1038.

ro con el rey Enrique (1204-1217)<sup>12</sup> y luego con Fernando III<sup>13</sup>, en hechos tan significativos como la toma de Sevilla (1248) y zonas aledañas<sup>14</sup>. Además, junto con el entonces infante Alfonso, este mismo personaje tendió una celada a los moros<sup>15</sup>. Por otra parte, aparecería Don Gonzalo Yañez de Novoa, quien fue Maestre de la Orden de Calatrava entre 1218 y 1238<sup>16</sup>.

A continuación, en base a las hipótesis planteadas a propósito de las insignias, analizaremos las miniaturas conservadas. En la primera escena, que abarca los dos primeros cuadros observamos tres tiendas de campaña; una tiene un escudo dorado con ribetes rojos y las dos restantes, las insignias correspondientes a las Ordenes de Santiago –primera a la izquierda– y de Calatrava. En segundo plano, alternan estandartes inidentificables, con dos de forma rectangular, uno por cada Orden, y otros, triangulares, gallardetes que solían llevar los caballeros atados a sus lanzas, que también se reparten equitativamente entre ambas Órdenes. Entre los caballeros que ocupan el primer plano es posible señalar algunas distinciones.

El primero a la izquierda con almofar y casco, loriga cubierta con sayo rojo, característico de las personas de importancia, y brafoneras, presenta en sus escudo y casco la cruz santiaguista. Por el lugar prominente que ocupa podría tratarse bien del Maestre de la Orden de Santiago, bien de Don Alfonso Téllez.

Es probable que, a pesar de no ser nombrado en el texto, sea la imagen de Pelayo Perez de Correa, fallecido en 1275<sup>17</sup>, quien, como dicen las Crónicas, cumplió “gran servicio a el (infante Alfonso) et al rey su padre (Fernando III)” en la toma de Murcia (1243)<sup>18</sup>, y cinco años más tarde en la de Sevilla<sup>19</sup>, con la invaluable asistencia de Alfonso Tellez.

O bien se trataría de este último, nombrando dos veces en el texto, ya que estuvo muy vinculado a la Orden de Santiago. La *Crónica* de Rades nos cuenta que su padre había donado a la Orden terrenos y casas, donde situar el Hospital que tenía en Cuenca<sup>20</sup>. De ahí que no debería extrañarnos que llevase las insignias de Santiago.

Por otra parte, sabemos también por Rades que Fernando III, después de varias correrías con las dos Órdenes aunadas, dejó en Martos (1229) a Don Gon-

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 712, a30.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 715, b34, ss.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 715, b34 y 44; 716, a9; 722, b25; 750, a47; 751,a33; 753, a42 y b16; 762, a30).

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 764, a13.

<sup>16</sup> LIÓN R. y otros, *Lux Hispaniarum* op. cit., p. 154.

<sup>17</sup> LIÓN, R. y otros, *Lux Hispaniarum*, op. cit., p. 155.

<sup>18</sup> RADES, Francisco de..., *Crónica de las Órdenes y Caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*, Toledo, Casa de Juan Ayala, 1572, (Edic. facsimilar), 39r, col. 1.

<sup>19</sup> *Chrón.*, op. cit., 37v, col. 2. V. también *Primera Crón.*, op. cit., cap. 1036.

<sup>20</sup> BERISTAIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, voz “Descripción”, p. 136, México, Porrúa, 1989, p. 136.

zalo Eanes y a Don Alfonso Tellez, quienes corrieron las tierras de Écija y Carmona<sup>21</sup>.

Si admitimos la identificación de estos dos personajes, podríamos fechar el hecho milagroso narrado antes de 1238, año en el que Gonzalo Yañez de Novoa dejara de ser Maestre de la Orden de Calatrava. Por otro lado, esta fechación permitiría justificar en parte, nuestras hipótesis concernientes a las insignias de las Ordenes. En épocas conflictivas de reorganización de las Ordenes, podrían tratarse de emblemas provisorios, anteriores a los definitivos descritos más arriba. Sin embargo puede plantearse una segunda hipótesis, que contrarresta a la anterior. Las miniaturas del manuscrito florentino fueron realizadas en los últimos años de la vida de Alfonso X que se extinguió en 1284 y por ello buena parte no se terminaron. A raíz del casi medio siglo transcurrido entre el hecho narrado y la elaboración de las miniaturas, el vago conocimiento que el miniaturista tendría de las insignias primitivas habría derivado en las finalmente adoptadas. Sea como fuere, dado el carácter testimonial de las miniaturas de las Cantigas, nos inclinamos por la primera hipótesis, aunque debemos reconocer que ambas no carecen de fundamento histórico.

Retomamos el análisis propuesto y junto al presunto Don Alfonso Téllez, se ubica el único caballero vestido de negro, mientras el color de la gualdrapa de su equino es blanco con cruz florenzada negra. Según nuestra opinión, es un retrato de Gonzalo Eanes de Novoa, con lo cual quedaría identificado el escudo con cruz negra de una de las tiendas.

En los dos casos, desde el punto de vista retórico, se trata de un retrato (*effictio*) de ambos personajes y dado que la descripción contempla sólo el aspecto exterior es un caso de "prosoprografía"<sup>22</sup>. Del resto de los caballeros, se destacan dos, cuyos yelmos ostentan las respectivas cruces de Santiago y Calatrava, otros dos con cascos ornamentados por la cruz negra y finalmente uno del que sólo se percibe el almofar. Si hacemos un recuento del total de las insignias, concluimos que están equitativamente repartidas entre ambas Ordenes. Por lo tanto las miniaturas denotan la igualdad entre ambas Órdenes, derivada de la Hermandad que habían hecho por aquel entonces los dos Maestres de Santiago y de Calatrava, según nos cuenta la Crónica de la misma<sup>23</sup>.

El segundo cuadro, que completa la primera escena, muestra el grupo de menor jerarquía. Esta categorización está determinada visualmente porque los componentes carecen de armaduras, caballos y escudos. Todos usan calcillas o peales, media que protege sólo la pierna desde debajo de la rodilla hasta arriba del tobillo. Era prenda típica de peones de armas tanto cristianos cuanto moros<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> RADES, Francisco de... *Chrón* op. cit. fol. 39v, col 1.

<sup>22</sup> MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *La España del siglo XIII leída en imágenes*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1986, p. 258.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>24</sup> *Rethorica ad Herennium*, libro IV, XXVI; edición consultada, CICERO, *De ratione dicendi "Rethorica ad Herennium"* (H. Caplan, editor), London-Cambridge, London University Press-William Heinemann, 1958.

No obstante, se destacan en primer plano los dos únicos sujetos con toca, capiello, usado por reyes, caballeros e infanzones<sup>25</sup> –de éstos se trataría dentro del contexto de la escena-, con las cruces de ambas Órdenes. En último plano, un tercer personaje lleva un capiello con el mismo emblema– angostas franjas rojas sobre fondo blanco– uno de los estandartes no identificados del primer cuadro. Este supuesto infanzón, al igual que el de Calatrava, son los únicos que dirigen la mirada hacia atrás y señalan el hecho que ocurre en la fortaleza sitiada. Es un recurso visual, que establece una conexión con el cuadro anterior, que puede ser considerada como una adaptación de la figura *transitio* de la elocuencia clásica al ámbito del enunciado visual. Lo que llama la atención de los sitiadores es “*bua moura con seu fillo, /...// sobiu-sse con el encima, /...E ontre duas ameas / se foi sentar a mesquya*” (CSM 205, vv. 39-42). Junto al borde izquierdo vemos la torre arrasada, a raíz de que los cristianos “*Na torre meteron cavas / e fogo pola quemaren*” (v. 32). En la composición de esta miniatura llama la atención que la torre permanece erecta e intacta, situación anormal, pues de acuerdo a lo ocurrido debería presentarse destrozada. Se trata de una supresión retórica de los destrozos, que tiene su justificación en el décimo cuadro que analizaremos seguidamente.

En la segunda escena (cuadros 9 y 10) se produce el milagro, narrado en la poesía como sigue:

*“E quando veron a torre / que era toda cavada  
e viron ontr’as amas / aquela mour’assentada,  
semellou lles a omagen / de com’esta fegurada  
a Virgen Santa María / que ten seu Fill’abraçado  
.....  
E ouveron piadade / eles e quanto crischãos  
a viron, e con gran doo / alçaron a Deus as mãos  
que os de morte guardasse, / pero que eran pagãos;  
e desto quis Deus que fosse / un gran miragre mostrado  
.....  
E daquela part’ a torre / u eles eran tan passo  
se leixou vñir a terra / sobre un gran chão debasso  
que neñ deles morto / non foi, ferido nen lasso,  
nena madre neno fillo; / mas pousou-os en un prado  
.....  
A Virgen Santa María, / la que por ela rogavan  
os crischãos. Poren todos / muito se maravillavan;  
a ela e a seu Fillo / mui grandes loores davan  
e a moura foi crischãa / e seu fillo batiçado. (vv. 52-70)*

<sup>25</sup> Números 46 y 122, ambas en el quinto cuadro.

Dos versículos del texto transcrito (CSM 205, vv. 58, 59) –“*alçaron a Deus as mãos // que os de morte guardasse*,”– se expresan visualmente en los gestos de imploración del grupo cristiano, concentrados en el cuadro 9, en el que persisten las tiendas y los estandartes del cuadro superior. Entre las diferencias de detalles con respecto al cuadro 7, destacamos el caballero en primer plano que viste loriga con perpunte y porta un escudo con el emblema de Calatrava. Si aplicamos el mismo criterio con que identificamos a los santiaguistas Pelayo Perez de Correa o Alfonso Tellez, la imagen descrita sería el “retrato” de Gonzalo Yañez de Novoa, quien viste hábito azul, frente al rojo de su conmilitón.

En el cuadro siguiente, la mora con su hijo en el regazo, está asentada en el suelo, imagen que como en otras cantigas<sup>27</sup>, preanuncia la de la “Virgen de la Humildad”, que tendrá gran difusión en Italia en el siglo XIV<sup>28</sup>. Es interesante advertir la antítesis, pues junto a la frágil mora sentada en posición vertical y totalmente indemne a pesar de la caída, yace la robusta torre en posición absolutamente horizontal y parcialmente destruida. Es decir, que la situación final de la torre no se atribuye al hecho físico de la caída, sino a un milagro producido por la semejanza de la imagen de la mora con la imagen marial. La supresión observada en el cuadro 8 es sustituida en la miniatura que nos ocupa por el hecho milagroso. La sustitución llamada *inmutatio* en la retórica clásica, era la “categoría modificativa” fundamental en cuanto afectada por lo cualitativo<sup>29</sup>. En la parte superior, entre las dos torres subsistentes, asoman dos cabezas que no parece ser de moros, no mencionadas en la poesía. Serían peones que ya habían penetrado en la fortaleza y consecuentemente anticipan visualmente su posesión total.

Los dos últimos cuadros configuran dos escenas separadas, que corresponden a un único verso, el último (v. 70). Esto demuestra claramente la especificidad de las respectivas narrativas, escrita y visual. En el 11 cuadro, un sujeto, debajo de un arco pentalobulado, acepta el ingreso de la mora y su hijo al seno de la iglesia, mediante un gesto consistente en contraer su brazo derecho y extender la palma de la mano hacia fuera<sup>30</sup>; en tanto, con su otra mano señala la imagen de la Virgen, autora del milagro. Dicho sujeto, ubicado en el eje central –no olvidemos que la centralidad es un recurso de la retórica visual que expresa la dominancia de un sujeto–, opera como transición entre la mora y la imagen marial. Su vestimenta, manto con fiador en el pecho, y el contexto lo señalan como un clérigo, el mismo que luego actúa como oficiante del bautismo.

<sup>26</sup> Sobre el origen y difusión de la “Virgen de la Humildad” en Italia, MEISS, Millard, *Painting in Florence and Siena after the black death*, Princeton, Princeton University Press, 1978, pp. 132 ss. Véase a este respecto a DOMÍNGUEZ, Ana, “Poder, ciencia y religiosidad en la miniatura de Alfonso X, el Sabio”, *Fragments*, 2, (1984), pp. 33–46.

<sup>27</sup> BERISTAIN, Helena, *op. cit.*, voz “Sustitución”, p. 485

<sup>28</sup> GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Age*, París, Le Léopard d'or, 1990, p. 175.

<sup>29</sup> *Cantigas*: 15, cuadro 3; 28, c. 6; 46, c. 6; 85, c.10; 89, c. 6; 107, c. 6; 108, c. 6; 167, c. 6; 192, c. 5.

<sup>30</sup> Ver, n. 1.

En el cuadro final, la mora y su niño son bautizados en presencia de damas e infanzones, quienes funcionan como inevitables testigos del epílogo de la narración. Como era usual en la época, los bautizados están dentro de una gran pila y un sacerdote vierte agua sobre sus cabezas con un recipiente de dos asas. A través de esta cuidadosa descripción, tópico frecuente en las Cantigas, la miniatura se convierte en un verdadero documento.

A continuación, proponemos como hipótesis la reconstrucción del folio miniado perdido, que según la foliación propuesta por García Solalinde<sup>32</sup>, sería el folio VIII v. del manuscrito original. Para dicha reconstrucción se ha realizado un montaje fotográfico digitalizado, basado en imágenes obtenidas de la misma cantiga 205 y de otras del manuscrito escurialense (*ms. T.I.1*). Teniendo en cuenta el carácter de la narración visual, mantendremos la disposición en columnas que presenta el folio subsistente.

En la primera escena, cuadro primero, de acuerdo con el relato poético, corresponde ubicar a los “...*crischãos que sayan d’açaria / d’Ucres e Calatrava*” (vv. 18-19) y, en el siguiente el “*castelo de mouros*” (v. 17).

La escena siguiente (cuadros 3 y 4), mostraría el campamento ya instalado y a las huestes cristianas atacando la fortaleza. Al respecto la poesía expresa:

“.....*mui bõos cavaleiros,  
ardidos e arrizados, / e demais bõos guerreiros  
e almogavares muitos, / peones e baesteiros*  
.....  
*O castelo fortemente / foi derredor combatudo*” (vv. 22-27).

Más adelante leemos:

“*Na torre meteron cavas / e fogo pola queimaren;  
e os mouros que dentr’eran, / por se mellor ampararen  
do fogo, ontr’as amẽas / punnavan de sse deitaren;  
e assi morreron muitos / daquel pobo malfadado*” (vv. 32-35).

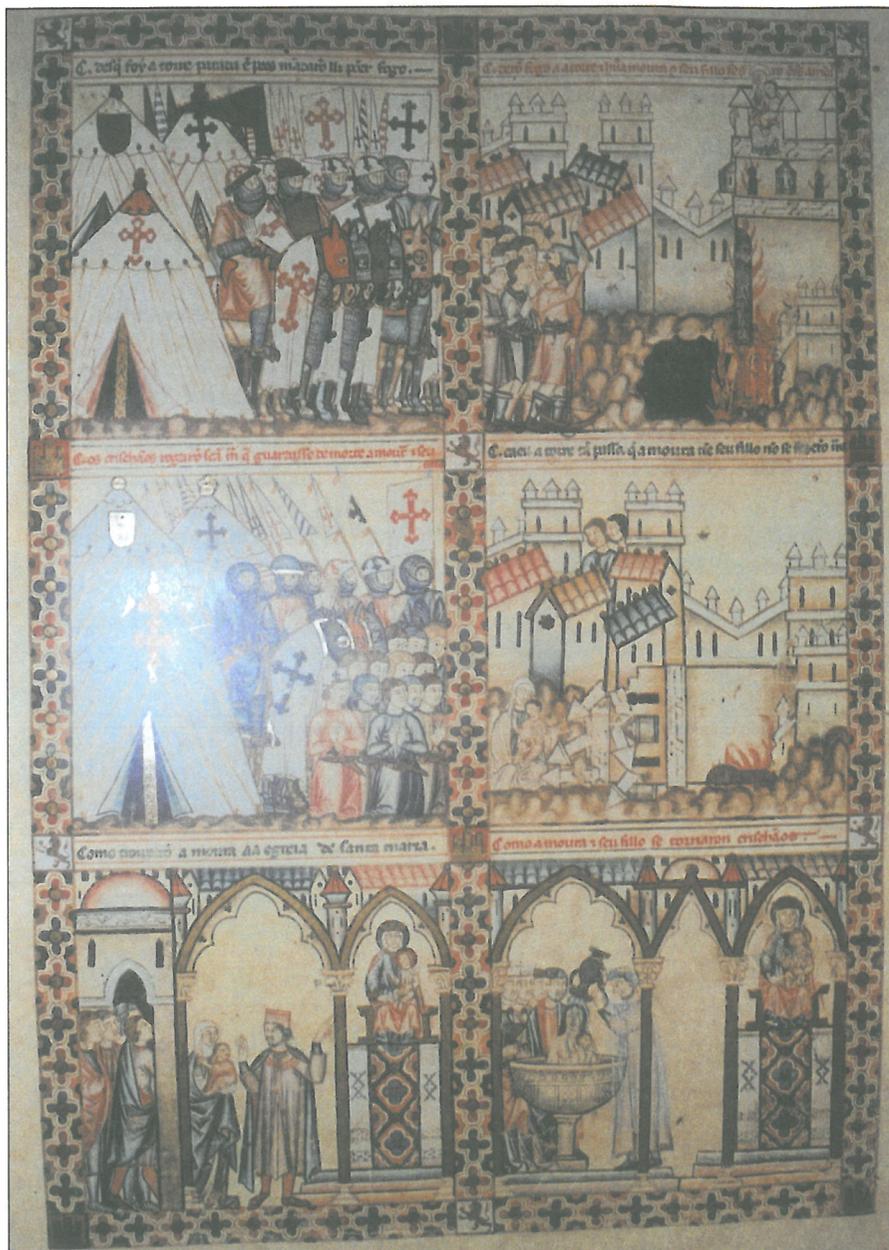
Por razones de índole práctica, mantendremos en el 5º cuadro una composición idéntica a la del tercero, aunque somos conscientes que a lo largo de los numerosos folios miniados, si bien hay varias escenas similares, la identidad absoluta es inexistente. En cambio creemos que el 6º cuadro recogería casi literalmente el contenido de la 6ª estrofa, transcrita en el párrafo anterior: peones estarían cavando zanjas e intentando incendiar la torre, en tanto algunos moros se arrojarían de la misma en un acto de desesperación.

### Conclusiones

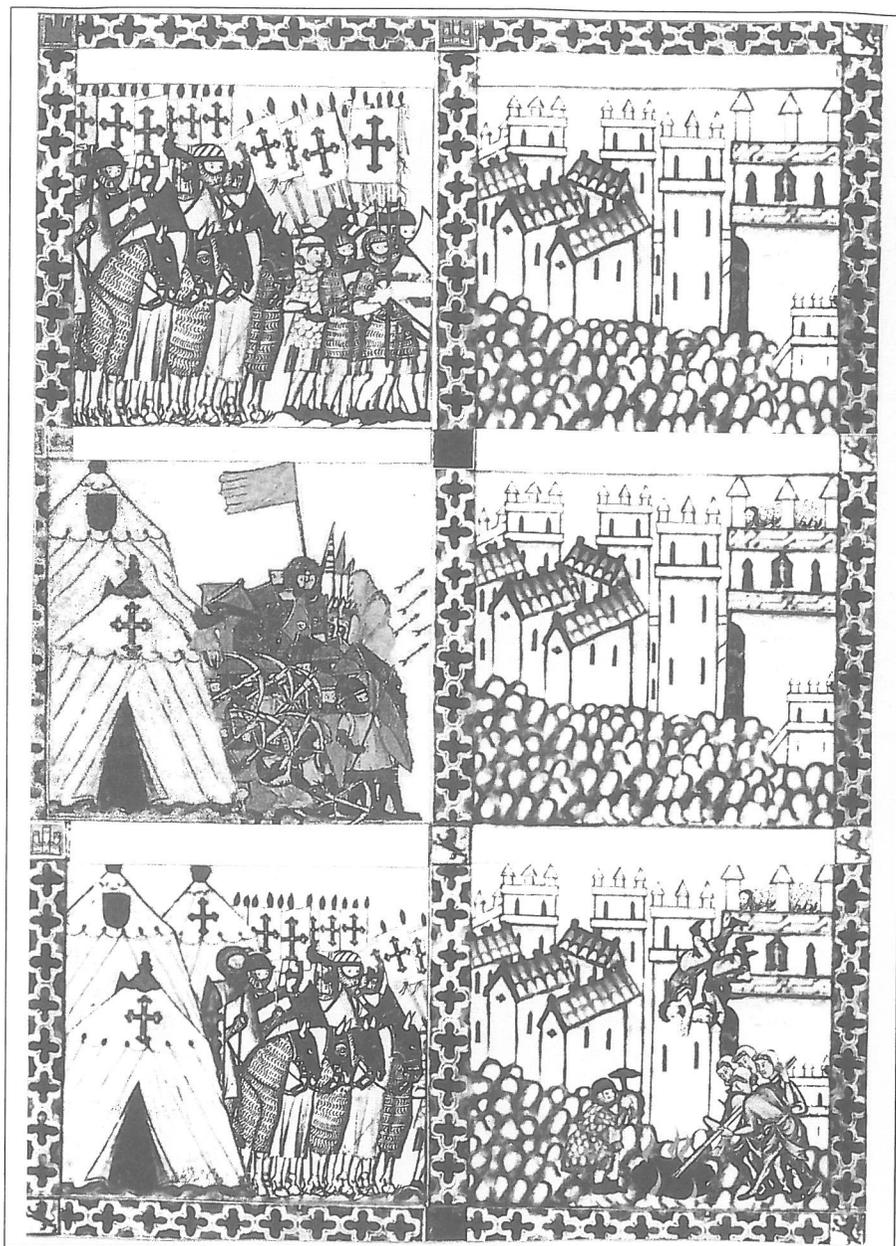
El análisis de los cuadros 7 y 9 (1 y 3, de los conservados), en los que en primer plano aparecen respectivamente los Maestres de las Ordenes de Santiago y Calatrava y la repartición equitativa de estandartes, demuestra una pareja valoración de ambas Ordenes relacionada con su activa y eficaz participación en la reconquista, así como la alusión al sólo Maestre de Calatrava, el momento de Hermandad entre las dos Órdenes, etapa en la que bastaba que un Maestre de cualquiera de ellas las mandase. La hipótesis de que Alfonso Tellez aparezca entre los caballeros de Santiago como la más probable es en razón de su alusión reiterada en el texto y su vinculación directa con la Orden.

En cuanto a la reconstrucción del folio perdido, hemos tenido en cuenta los hechos narrados en la poesía más adecuados para la conformación del texto visual.

Estas breves conclusiones son demostrativas de la capacidad propia de manipulación que poseían los miniaturistas y/o los preceptores del enorme trabajo que significó la ilustración de las Cantigas de Santa María. Asimismo nos muestran cómo, tanto el poeta cuanto el miniaturista, trataban con “verosimilitud” sus asuntos.



1. Cantiga 205, Códice de Florencia, f. 6r.



2. Reconstrucción hipotética del folio que falta.