

Un libro de horas para el papa Alejandro VI y la miniatura flamenca del Renacimiento

Amadeo Serra Desfilis. Universidad de Valencia

Este artículo estudia un libro de horas conservado actualmente en la Bibliothèque Royale Albert I en Bruselas (ms. IV. 480). El códice conserva una encuadernación de principios del siglo XVI, que podría ser la original. Fue iluminado probablemente en Brujas o Gante hacia 1500-1503 y respondió al encargo de un personaje desconocido que quería ofrecérselo al papa Alejandro VI Borja (1492-1503), cuyo escudo de armas está pintado en el folio 15v. Ciertos indicios sugieren el deseo de amoldar un modelo por lo demás convencional de libro de horas a las preferencias del papa Alejandro VI. Aunque el programa decorativo del manuscrito en su conjunto se debe ciertamente a varios artistas, el iluminador principal puede identificarse con el Maestro de las Escenas de David del Breviario Grimani y existen relaciones significativas con la obra de Gerard David como pintor de caballete. Las escenas del calendario y las pequeñas figuras de santos y los evangelistas que acompañan los sufragios son resultado de la participación de otros miniaturistas, miembros del mismo taller.

This article studies a book of hours now kept in Bibliothèque Royale Albert I in Brussels (ms. IV.480). It preserves a binding from early XVIth century, which could be the original one. It was probably illuminated in Bruges or Ghent around 1500-1503 and was commissioned by an unknown person to be offered to pope Alexander VI Borgia (1492-1503), whose coat of arms is painted on folio 15v. Certain clues suggest the desire to accommodate an otherwise conventionally modelled book of hours to the preferences of Pope Alexander VI. Although the entire decorative programme of the manuscript is certainly due to the labour of several artists, the main illuminator can be identified with the Master of the David scenes of the Grimani Breviary and there are significant relations with Gerard David's work as a panel painter. Calendar scenes and small figures of saints and evangelists accompanying the suffrages are the result of the participation of some other illuminators, members of the same workshop.

La Bibliothèque Royale Albert I de Bruselas conserva desde 1967 un códice con la signatura Ms. iv. 480 que pudo pertenecer a uno de los papas valencianos de la familia Borja. Se trata de un libro de horas al uso de Roma, con texto latino, escrito en letra gótica textual que comprende 209 folios, con un formato de 18,5 por 13,5 centímetros. Conserva una encuadernación con cubiertas de madera revestidas de piel de bovino, con motivos de animales estampados en fila y entrelazados con roleos vegetales, que bien pudo ser la original, pues es semejante a otras realizadas por Antoine van Gaverre, artesano activo en Brujas entre 1459 y 1505¹. El libro debió de copiarse e iluminarse en uno de los grandes centros de los Países Bajos meridionales, como Brujas o Gante, hacia 1500-1503, si se juzga por el estilo de sus numerosas miniaturas y por un escudo pontificio en el folio 15 vuelto que sólo puede asimilarse al del papa Alejandro VI Borja (1492-1503). Es posible que se trate del libro de horas del segundo papa Borja del que se tenía noticias, pero cuyo paradero exacto se ignoró durante un tiempo². Las cubiertas del códice informan también de que perteneció mucho después, en el siglo XIX, al conde Alphonse Couret, magistrado de Orleáns, y en 1891 se sabía de su proveniencia española al llegar a París unos treinta años antes³. El 11 de julio de 1966 este libro de horas fue subastado por la firma Sotheby's de Londres y al año siguiente pasó a formar parte de las colecciones de la Biblioteca Real de Bélgica⁴. Si de la historia del libro lo ignoramos casi todo desde el momento de su confección hasta una época todavía reciente, también carecemos de datos precisos sobre el autor o autores del conjunto de miniaturas, orlas, iniciales y todo el repertorio decorativo del manuscrito, que se debe seguramente al trabajo de varios artistas. La obra en sí ofrece, sin embargo, algunos indicios para aproximarnos a su figura.

El códice comienza con el calendario que indica las festividades del año litúrgico con ilustraciones alusivas a cada uno de los meses del año y a los signos zodiacales (ff. 2v-14r). En este caso las festividades acusan cierta correspondencia con el calendario propio de las diócesis de Tournai, aunque no es un rasgo decisivo. Sigue después una oración a la Santa Faz que se difundió merced a la nueva sensibilidad religiosa de la *devotio moderna*. El himno *Salve Sancta Facies* invoca la imagen del Salvador en su esplendor divino sobre el paño blanco entregado a Verónica, se-



FIGURA 1. El Rey David en penitencia en las Horas de Alejandro VI (Bibliothèque Royale Albert I, ms. iv 480, ff. 103v-104r).

gún una visión sugerentemente pictórica plasmada por el miniaturista (f. 16r). El oficio de la Cruz servía a la devoción por la Pasión de Cristo; el lector pide a Cristo que, por los méritos alcanzados con su Sacrificio, tenga piedad del pecador cuando llegue su muerte y puede contemplar la escena del Calvario (ff. 17v-18r); vienen a continuación las horas del Espíritu Santo, ilustradas con el tema de Pentecostés (f. 23v). Antes del *officium parvum* u horas de la Virgen, este manuscrito incluye la Misa de Santa María, en la que se invocaba cada sábado a la Virgen como Madre de Dios e intercesora, y va acompañado de la imagen de María como Reina de los Ángeles (f. 28v).

El núcleo del códice lo constituye el oficio de la Virgen, es decir, el conjunto de rezos distribuidos a lo largo de las horas canónicas del día, el cual solía seguir una pauta de representación de los episodios principales de la vida de la Madre de Dios o de la Pasión de Cristo para cada una de las horas, con posibles variantes. En el códice del segundo papa Borja la relación es convencional: maitines se ilustra con la Anunciación (f. 37v), laudes con la Visitación (f. 51v), prima corresponde a la Natividad (f. 60v), tercia al

Anuncio a los pastores (f. 64v), sexta a la Epifanía (f. 68v), nona a la Presentación del Niño en el templo (f. 72v), mientras que vísperas se acompaña con la Matanza de los Inocentes (f. 76v) y completas con la Huida a Egipto (f. 82v). Este libro de horas recoge también una variante del oficio de la Virgen para el tiempo de adviento ilustrada con la miniatura de la Coronación de María (f. 87v).

Siguen después los salmos graduales y los salmos penitenciales, que dan pie a figurar al rey David como supuesto autor de estas oraciones y como pecador arrepentido en el folio 103v [figura 1]. El oficio de difuntos no sólo se rezaba en funerales y aniversarios sino también diariamente a favor de las almas de los seres queridos ya fallecidos, pero su sentido funerario era propicio para recordar el milagro de la Resurrección de Lázaro (f. 119v). El *Obsecro te* es un cántico de alabanza a la Virgen en el que se recuerda su papel en el misterio de la Encarnación y de qué modo acompañó a Cristo durante la Pasión, por lo que la O inicial enmarca la escena de la Piedad.

Los sufragios de los santos como intercesores de las peticiones humanas completan el contenido del libro, pues se rezaban al final de las horas canónicas. Después de la Trinidad y de la propia Virgen María vienen San Miguel (f. 162r), San Juan Bautista (f. 162v), San Pedro y San Pablo (f. 163r), Santiago el Mayor (f. 163v), Santa Ana (f. 166v), San Sebastián (f. 164r), San Roque (f. 165r), San Onofre (f. 165v), Santa María Magdalena (f. 167r), Santa Catalina de Alejandría (f. 167v), Santa Bárbara (f. 168r), Santa Lucía (f. 168v), Santa Eulalia (f. 169r) y los cuatro evangelistas con los correspondientes relatos de la Pasión.

El *Libro de Horas* de Alejandro VI ocupa una posición todavía incierta en el contexto de la miniatura de los antiguos Países Bajos a principios del siglo XVI⁵, pues no ha sido objeto de un estudio sistemático y comparativo con el gran volumen de producción de calidad de esta época. El manuscrito apenas ha sido tomado en consideración en los numerosos estudios recientes dedicados al pontífice con ocasión del centenario de su papado (1492-1503) ni en los más amplios dedicados a la familia Borja en los últimos diez años. Los investigadores sobre la iluminación neerlandesa entre 1475 y 1550, en cambio, sí han señalado su existencia e incluso han propuesto una atribución verosímil para su ciclo de miniaturas⁶. También los estudios actuales sobre los libros iluminados de importación que llegaron a la Península

Ibérica lo tienen en cuenta como una pieza notable⁷. Frente a otros manuscritos de lujo de la misma época y procedencia, el libro de horas de Alejandro VI destaca por la calidad sostenida de toda la labor de iluminación del códice, desde el calendario con sus pequeñas viñetas hasta los sufragios de los santos, con sus iniciales historiadas, pasando por las orlas y las miniaturas a página completa. Es una obra admirable de un taller solvente y bien organizado, porque la intervención más que probable de diversas manos queda atenuada por un criterio artístico homogéneo.

Probablemente la figura que estuvo al frente del obrador y dirigió con mano maestra las de sus colaboradores fue el Maestro de las Escenas de David del Breviario Grimani⁸. Este espléndido manuscrito fue precisamente fruto de la colaboración de varios maestros de talento, cuyas intervenciones han tratado de deslindar los historiadores del arte desde hace tiempo. En el breviario iluminado en Brujas o Gante hacia 1510-1515, que pasó pronto a manos del cardenal Domenico Grimani, trabajaron probablemente el Maestro de Jaime IV de Escocia (Gerard Horenbout?), Alexander Bening (Maestro del primer libro de oraciones de Maximiliano?), el Maestro de las Escenas de David, Simon Bening y el pintor Gerard David⁹. Esta obra, pocos años posterior al libro de horas de Alejandro VI, comparte con él, además del interés de un príncipe de la Iglesia romana por la iluminación flamenca de su tiempo, la responsabilidad del artista anónimo identificado actualmente por siete vivaces e insólitas escenas de la vida de David y otra con la Tentación de Adán y Eva en el salterio del famoso breviario. Sin embargo, la trayectoria de este iluminador debió de haber comenzado años antes, quizá a la sombra del Maestro de Jaime IV, un notable y prolífico artista que podría identificarse con Gerard Horenbout, aunque no todos los historiadores están de acuerdo al respecto¹⁰. Fue Otto Pächt quien empezó a definir la personalidad del miniaturista de las historias de David al reconocerla en dos libros de horas al uso de Roma de la Bodleian Library de Oxford de principios del siglo XVI¹¹. Se presume que pudo cumplir sus años de formación al lado del Maestro de Jaime IV porque el iluminador de las escenas de David retoma a menudo las composiciones del miniaturista principal del libro de horas de Jaime IV de Escocia, aunque en realidad fue un artista ecléctico, que atendió a otros modelos y por ello se han visto en él recuerdos de Simon Marmon, Hans Memling y otros artistas¹².



FIGURA 2. La Virgen como Reina de los Ángeles en las Horas de Alejandro VI (Bibliothèque Royale Albert I, ms. IV 480, ff. 28v-29r).

El taller del Maestro de las Escenas de David producía manuscritos de calidad entre los años 1490 y 1505, aunque un tanto convencionales en la reiteración de modelos e iconografías, y alguna pieza sobresaliente por su originalidad y apurada técnica como el *Libro de Horas* de Juana la Loca¹³. En los códices salidos de su obrador en estos años destacan las orlas de elementos arquitectónicos y construcciones ilusorias. Hacia la segunda década del siglo XVI los estudiosos han apreciado un cambio en su estilo, consistente en un dibujo más nítido y un mayor equilibrio entre las figuras, dotadas de peso y volumen, y el espacio que las rodea. La narración más animada de los acontecimientos plasmados en sus miniaturas empezó a manifestarse entonces, pero alcanzaría su plenitud años después, en la época de su participación en el Breviario Grimani. Si el *Libro de Horas* de la Bibliothèque Royale Albert I realmente se hizo para el papa Alejandro VI, tuvo que estar terminado en el verano de 1503 –el pontífice falleció en Roma, el 18 de agosto–, y en tal caso correspondería a la primera fase de actividad del taller¹⁴. La preferencia por la composición en dípticos de los dos folios situados

al principio de una de las partes del códice puede imputarse en el debe de su formación junto al Maestro de Jaime IV, quien había introducido esta solución en la miniatura flamenca en el último cuarto del siglo XV. El códice destinado a Alejandro VI adopta esta fórmula en el calendario y al principio de cada una de las horas del oficio de la Virgen, así como al comenzar los oficios de la Cruz, del Espíritu Santo y de difuntos. La confianza mostrada en este efecto de pórtico solemne a cada una de las partes principales del texto resulta llamativa: puede revelar ya falta de alternativas mejores, ya un interés por dotar de coherencia a la organización visual del contenido a partir de una fórmula aprendida y estimada. La segunda posibilidad gana más crédito si se considera que el Maestro de las Escenas de David añadió al hallazgo de su predecesor –y también contemporáneo por su actividad simultánea en estos años– el valor tridimensional de áureas arquitecturas fantásticas en muchos de los casos.

Es en el terreno de las construcciones ficticias, pintadas y sugeridas donde se detectan ensayos por evocar con medios pictóricos sobre la superficie lisa

del pergamino una realidad tridimensional. Con sus orlas arquitectónicas el Maestro de las Escenas de David rompe con la conformidad de escala característica de las cenefas de flores y animales pequeños que habían empezado a difundirse veinte años antes: en vez de crear la apariencia de objetos menudos, dejados caer sobre el folio del libro, ahora se trata de enmarcar el texto y la imagen en las tres dimensiones de lo construido y mostrar todavía más allá una ventana abierta a otra realidad, la propiamente pictórica de las viñetas figuradas. El quicio de este giro se manifiesta en las orlas del códice Borja en que las flores y animalillos se apoyan en un terreno puesto sobre el borde inferior del folio. Aunque fuera sólo por ello, el Maestro de las Escenas de David merecería tener un nombre propio entre los iluminadores de su tiempo, pero además debe reconocerse que su interés por representar el ambiente físico de sus personajes en altura, anchura y profundidad no se detuvo ahí. Por el contrario, sus experiencias en las orlas deben relacionarse con la labor patente en las miniaturas, donde a partir de 1510 los mejores conocedores de su obra han percibido avances en la representación del espacio y en la gravedad y consistencia de sus personajes. Nosotros creemos que tales progresos son ya patentes en el libro de horas de Alejandro VI, como se advierte en el díptico formado por el folio 17 vuelto y el siguiente, justo al comienzo de las horas de la Cruz [figura 2].

Suele insistirse en la dependencia de las composiciones del Maestro de las Escenas de David de otros iluminadores y, en especial, del Maestro de Jaime IV de Escocia. La derivación y reelaboración de modelos impregnan buena parte de la producción de los miniaturistas de Brujas, Gante y otras ciudades flamencas entre 1475 y 1525, aunque los estudiosos reservan su admiración para las composiciones más originales y las iconografías más imaginativas. Un ejemplo, entre otros, es la Anunciación del libro de horas Hastings de Londres (Londres, British Library, ms. Add. 54782, f. 73v), el mismo tema en el Breviario de Glasgow (Glasgow University Library, ms. Hunter 25 -S.2.15-, f. 7v) y en el Breviario de Isabel de Portugal (Nueva York, J. P. Morgan Library, ms. M.52, f. 388v) y la versión de las Horas Borja (f. 37v). Entre todas estas interpretaciones hay conexiones y divergencias que obedecen, a grandes rasgos, a un proceso de asimilación y reelaboración compartida entre el Maestro del primer libro de oraciones de

Maximiliano, el Maestro de Jaime IV y el Maestro de las Escenas de David. La misma actitud se revela ante los modelos tomados de la pintura sobre tabla, en los que Hans Memling y Gerard David aparecen como los predilectos de nuestro iluminador: en general, se evita la repetición y se interpreta la solución propuesta para un problema compositivo, como puede deducirse de la comparación de la Presentación en el templo de nuestro códice (folio 72v) con las creaciones de Hans Memling en el tríptico del Museo del Prado y en el del Hospital de San Juan en Brujas. En otros casos, la repetición de una composición en sus derivados ofrece matices reveladores de la madurez alcanzada por un solo artista, como sucede con la escena de Pentecostés del libro de horas de Alejandro VI, derivada de la interpretación que ofrece el Maestro de Jaime IV en un libro de horas de hacia 1500 (Londres, British Library, ms. Add. 35313, f. 33v), retomada por el propio Maestro de las Escenas de David, con mayor sentido dramático y tridimensional y pulso más firme en el dibujo, en el libro de horas Douce 112 (Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 112, f. 10v).

El Maestro de las Escenas de David, en su eclecticismo, estuvo atento a las propuestas de Simon Marmion en el valor del primer plano para implicar al espectador-lector de los libros de horas en la escena narrativa con un efecto generalmente dramático¹⁵. Figuras de medio cuerpo y de tres cuartos como las del libro de horas conocido como *La Flora* (Nápoles, Biblioteca Nazionale di Napoli, MS I.B.51) dejaron su huella en códices atribuidos sin reservas al Maestro de las Escenas de David, como las Horas Ince-Blundell (Ramsen, Colección Heribert Tenschert) hacia 1510¹⁶. Al margen de las pequeñas figuras de los santos que encabezan los sufragios correspondientes en el libro de horas de Alejandro VI, no se perciben otros ejemplos que no sean la magnífica miniatura dedicada a la Verónica que acompaña la oración a la Santa Faz de Cristo en el folio 16 vuelto, precisamente aquella que ostenta el escudo papal. Acaso no deje de ser significativa una excepción tan notoria, situada al comienzo del contenido del libro, después del calendario, y en una pieza que descuella por su esmeradísima ejecución.

En esta ilustración las relaciones con la pintura sobre tabla son de dos tipos: en primer término, figurativas porque el modelo de composición fue adoptado por artistas como el Maestro de Fléma-

lle (Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut), Roger van der Weyden en el Tríptico del Calvario (Viena, Kunsthistorisches Museum) o Hans Memling (Washington, National Gallery of Art), con la diferencia de que el miniaturista prefirió una composición frontal que otorga un neto carácter icónico al rostro del Salvador impreso en el velo de la santa mujer. La desproporción de las facciones de Cristo y de todo el paño con la figura de la Verónica obedece seguramente al deseo de lograr un efecto rotundo de primer plano que concentrase la atención del observador en la efigie de Jesús. Pero cabe también sugerir relaciones técnicas y formales entre la miniatura y la pintura al óleo sobre tabla, con su versatilidad a la hora de fundir las líneas con el color y lograr matices cromáticos y lumínicos de calculada expresividad. No parece arriesgado en exceso, tras comparar la ejecución de esta iluminación con otras del códice, preguntarse acerca de la intervención directa o indirecta de un pintor sobre tabla de notable destreza y sensibilidad. El nombre de Gerard David ha sido tradicional objeto de debate entre los estudiosos que han negado o afirmado alternativamente sus facultades como iluminador o han discutido sobre los límites de su participación en algunos manuscritos miniados contemporáneos. Hoy tiende a aceptarse que David estuvo implicado en trabajos de iluminación en códices lujosos, aunque se suele restringir su intervención a algunas miniaturas de primer orden en el contexto de los manuscritos en cuestión¹⁷. Entre los artistas de la iluminación con los que colaboró destacan el Maestro de Jaime IV, el Maestro del libro de oraciones de Dresde, el Maestro del primer libro de oraciones de Maximiliano y el Maestro de las Escenas de David. De las obras beneficiadas por su labor como miniaturista pueden citarse, por su relación con Alejandro VI, las Horas de Isabel *la Católica* (Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1963-256), el Breviario de la misma reina (Londres, British Library, ms. Add. 18851) y las Horas de Juana *la Loca* (Londres, British Library, ms. Add. 18852). Ya en 1891 el primer estudioso del códice borgiano señaló semejanzas entre algunas miniaturas y pinturas de Gerard David, como la Virgen con el Niño, santas y ángeles o *Virgo inter virgines* del Museo de Bellas Artes de Rouen (1509), y tuvo la imagen del rey David del manuscrito por un autorretrato del pintor¹⁸. Tales relaciones tornan verosímil la implicación, si no del propio Gerard David, sí de alguno de sus co-



FIGURA 3. Verónica con la Santa Faz de Cristo en las Horas de Alejandro VI (Bibliothèque Royale Albert I, ms. iv 480, f. 16r).

laboradores en la miniatura de la Santa Faz del libro de horas Borja: el lugar de honor de esta imagen en el conjunto del códice junto al escudo pontificio, la calidad primorosa de sus transiciones tonales y lumínicas –bien distintas de la textura casi esmaltada que prevalece en la mayoría de las iluminaciones del Maestro de las Escenas de David– y la expresión devota e introspectiva de Verónica avalan esta suposición. Dos comparaciones de detalle se antojan pertinentes para verificar la calidad de esta miniatura y su filiación con las incursiones de Gerard David en la iluminación de manuscritos. El rostro del Salvador, pese a su semejanza de dibujo y modelo, acusa diferencias técnicas con el mismo tema del *Libro de Horas Douce* 112 de la Bodleian library de Oxford (f. 172v), reconocido como obra del Maestro de las Escenas de David de hacia 1515-1520¹⁹: en el manuscrito oxoniano los rasgos de la Santa Faz son algo más rígidos y siguen un trazo más nítido, aunque carecen de la leve vibración cromática que le insufla vida en el libro de horas de Alejandro VI. El códice Borja de Bruselas se presta al parangón con dos versiones de la Santa Faz atribuidas a Gerard David en su faceta

como pintor y conservadas en Wiesbaden (Galería Heinemann) y Philadelphia (Colección John G. Jonson)²⁰. En el rostro de Cristo de Philadelphia, además, quedan todavía huellas de su uso como un modelo de taller y data de una cronología muy cercana a la del libro de horas de Alejandro VI, hacia 1505-1510²¹. Por otro lado, la toca que cubre la cabeza de Verónica y la manera en que inclina el cuello no quedan tan lejos de modelos elaborados por Gerard David, como la Santa Isabel de Hungría de las Horas de Isabel la Católica de Cleveland (f. 197v) [figura 3].

El calendario y las pequeñas imágenes de santos de los sufragios del libro de horas Borja plantean problemas distintos, pues dentro de la conformidad general de estilo de todo el códice se distinguen por su ejecución pictórica. Si las orlas del calendario anuncian el alto nivel técnico de la ornamentación del conjunto del manuscrito, las viñetas con las labores de cada uno de los doce meses están pobladas de tipos humanos, tan fornidos y rígidos que apenas parecen emparentados con las figuras sagradas que protagonizan las escenas de los oficios y las horas de la Virgen. Si bien el Maestro de las Escenas de David no destaca por su capacidad para captar el movimiento, es el tratamiento casi displicente de los tipos humanos del calendario el que llama la atención: debe depender de la actitud diferente con que se plasman las escenas de la vida campesina, vistas con los ojos de burgueses acomodados al bienestar y destinadas a una clientela muy alejada de las labores de la tierra, pero también hay ingredientes artísticos derivados de los modelos escogidos y de su tratamiento pictórico, más interesado en la verosimilitud de la escena en su ambiente rústico cambiante que en reflejar las fatigas del labrador. Los precedentes se encuentran en los calendarios de libros de horas del Maestro de Jaime IV de Escocia, difundidos por el Maestro de las Escenas de David, pero puestos en este manuscrito en manos de un iluminador que no puede confundirse con el jefe del taller. Sus pequeñas viñetas de labradores recuerdan a algunas de temática semejante –como las de marzo y octubre– en el calendario del Breviario Mayer van den Bergh (Amberes, Museo Mayer van den Bergh, inv. 946), en el que intervinieron probablemente diversos iluminadores²². En el caso de las pequeñas figuras de santos y de los cuatro evangelistas que acompañan los sufragios y los correspondientes relatos de la Pasión se advierten ciertas diferencias con los personajes

de las escenas principales del libro de horas en las miniaturas a página completa. Parece muy probable que la ejecución, algo más rápida y menos cuidada de estas iniciales figuradas, quedara en manos de algún miembro del taller, pero no del maestro principal, casi siempre solvente en el dibujo y preocupado por la representación del espacio tridimensional.

Las orlas constituyen una de las facetas más destacadas del libro de horas de Alejandro VI por su calidad y variedad. En ellas se advierte todo lo que el Maestro de las Escenas de David pudo haber aprendido junto al Maestro de Jaime IV de Escocia en la composición de dípticos ornamentales, como en la delicadeza y precisión con que están pintados las flores y los pequeños animales que las pueblan, sometidos a una bien disimulada disciplina ornamental. Pero a partir de esas experiencias, el iluminador del códice de Bruselas explora otras, tanto en la elección de un motivo específico para ciertas orlas –como los racimos de vid del mes de septiembre del calendario, las rosas rojas de los folios 51 vuelto y 52 recto, al comienzo de laudes, o las medallas de peregrino de los sufragios de Santiago y San Sebastián–, como en las variantes arquitectónicas e ilusionistas que enmarcan otras escenas figurativas con el propósito evidente de conferir variedad y sorpresa a la contemplación de los folios miniados del códice, incluso en una primera ojeada.

Desde la Roma papal se podía sentir la atracción que ejercían los lujosos manuscritos de devoción iluminados en Flandes en todas las grandes cortes europeas del Renacimiento. En España, los Reyes Católicos y algunos aristócratas y prelados hispanos acogieron con el mayor interés las novedades de los espléndidos manuscritos iluminados en los Países Bajos del sur hacia el último cuarto del siglo xv, precisamente cuando los talleres de Gante y Brujas alcanzaban su madurez²³. El *Libro de horas de Juana Enríquez*, esposa de Juan II de Castilla²⁴, el *Libro de Horas de Isabel la Católica* de Cleveland²⁵, el Breviario de la misma reina de Londres²⁶, obras de gran brillantez, no fueron los primeros pero sí encabezaron una oleada de nuevos y lujosos códices adquiridos por miembros de la familia real, como el pequeño *Libro de Horas* de la princesa doña Juana²⁷, el libro de oraciones y los dos libros de horas iluminados en Flandes para Carlos V²⁸, prelados como Juan Rodríguez de Fonseca, quien consiguió en Flandes el *Libro de Horas* del Seminario de San Carlos de Zaragoza²⁹;

un miembro de la familia Ayala³⁰; nobles como el duque de Medina Sidonia, poseedor a su muerte en 1507 de varios manuscritos de origen flamenco³¹, o como la más joven Mencía de Mendoza, condesa de Nassau primero y duquesa de Calabria después³², por no mencionar los manuscritos de origen incierto conservados hoy en bibliotecas españolas como la Nacional de Madrid y la de San Lorenzo de El Escorial³³. En la Corona de Aragón, su difusión acaso fue más limitada, pero se han localizado varios manuscritos de interés en las bibliotecas catalanas procedentes de Flandes, como el pequeño libro de horas de la Biblioteca de Catalunya (ms. 1856), el precioso manuscrito 1852 de la misma institución, que pudo obedecer al encargo de un cliente hispano, el libro de horas de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona (ms. 1859) y los fragmentos de otro libro de horas vinculado al miniaturista Simon Bening de la Biblioteca del Monasterio de Montserrat (ms. 53)³⁴. Tal fue el éxito de estos libros y su programa decorativo que un grupo de iluminadores hispanos comenzaron a imitar, según su destreza, el estilo de los obradores de Gante y Brujas para su clientela autóctona³⁵.

En Italia, donde se había formado Rodrigo de Borja al servicio de la Santa Sede, la pintura flamenca era objeto de gran aprecio y admiración desde mediados del siglo xv por su desafiante naturalismo en los tipos humanos y el paisaje, y la iluminación de manuscritos de lujo era valorada como una especialidad artística en la que los flamencos casi no tenían rival por autores como Marcantonio Michiel, deslumbrado por el Breviario Grimani, o el propio Giorgio Vasari.

Desde sus tiempos de vicescanciller de la Iglesia y cardenal, Rodrigo de Borja tuvo a su servicio a iluminadores italianos, plenamente incorporados al estilo renacentista en la decoración de códices como las *Institutiones* de Lactancio (Valencia, Biblioteca de la catedral, ms. 112)³⁶, y esta tendencia se acentuó cuando pudo encargar suntuosos códices como pontífice para el ceremonial vaticano, como el Misal de Navidad del papa Alejandro VI (Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Borg. Lat. 425), relacionado con el miniaturista Antonio da Monza³⁷, el *Benediccionario* de Alejandro VI (Milán, Biblioteca Brera), que ostenta el escudo del pontífice, o bien textos jurídicos como los *Commentaria super Decretum Gratiani* (Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 2260) e incluso obras de celebración como los *Spectacula Lucretia-*

na de Juan Bautista Cantalicio (Valencia, Biblioteca Valenciana, fondo Nicolau Primitiu), dedicado a las fiestas del matrimonio de Lucrecia Borja con Alfonso d'Este³⁸. Con todo, un encargo como el de un libro de horas podía responder a otras exigencias, ajenas tanto a la pompa litúrgica como a las ideas humanísticas de la Roma papal, al tiempo que más afines con el sentido de devoción privada predominante en la producción de los talleres flamencos.

A falta de documentación concreta referida al encargo del códice, sólo cabe barajar hipótesis en función de los datos que aporta la propia obra. En principio, la circunstancia de que se conserve en la Bibliothèque Royale Albert I de Bruselas, después de su paso por colecciones privadas, no deja de ser significativa, pues si el códice hubiera llegado a manos del pontífice es probable que pasara a formar parte de los fondos de la Biblioteca Apostólica Vaticana. Sin embargo, por tratarse de un libro de devoción privada pudo ser heredado por otros miembros de la familia, como su hijo Juan, aunque no lo hemos localizado en los inventarios de los bienes con que éste llegó a la Península Ibérica ni en otros posteriores³⁹. La prueba más sólida para relacionar el códice con el papa Alejandro VI sigue siendo el escudo que figura en el folio 15 vuelto, flanqueando la miniatura de la Verónica con la Santa Faz. Se trata de un escudo pontificio, timbrado por una tiara papal con ínfulas y las llaves de San Pedro. Estos elementos heráldicos excluyen la posibilidad, a veces considerada por otros autores, de que el libro de horas fuera destinado a un miembro de la familia del papa, como sus hijos Pedro Luis, Juan, César, Jofré o Lucrecia Borja⁴⁰. La heráldica de los Borja y en particular la de Alejandro VI y sus hijos es bien conocida por estudios recientes⁴¹. Rodrigo de Borja, como miembro de una rama lateral de los Borja, partió las armas propias de la familia –toro pasante en gules en campo de oro– con un segundo cuartel, en el cual adoptó tres fajas de oro en campo de sable por su vínculo con los Oms-Fenollet. Obedecía así, seguramente, a la costumbre heráldica valenciana de partir el escudo con las armas del apellido materno y, dado que éste era también Borja, con el blasón de la abuela materna, descendiente según Pere María Orts del linaje Oms, antes Fenollet. En cambio, el escudo de armas de nuestro manuscrito está partido con palos verticales en oro sobre campo de sable en el primero y el toro en gules sobre campo de oro en el segundo. La confusión heráldica es

doble por cuanto invierte el orden de las armas Borja y Oms (como si fueran Oms-Borja) y, sobre todo, convierte las fajas horizontales en palos verticales. No obstante, la confusión no invalida la hipótesis de que se intentara representar en el códice las armas de Alejandro VI, pues se trata de un escudo pontificio que sólo puede vincularse al papa valenciano, pero sí indica que el iluminador, trabajando en Flandes, no tuvo a su alcance un modelo de blasón y debió de seguir unas indicaciones imprecisas o equívocas que le indujeron a error. Que las armas no se enmendasen puede ser un indicio de que el libro no llegó a manos de su destinatario o lo hizo cuando ya no se dio importancia a la confusión heráldica. En este sentido, no deja de llamar la atención que los escudos del folio 103 vuelto, al pie de una imagen tan notable como la del rey David penitente, no fueran decorados con las armas del pontífice.

La cronología del manuscrito parece clara, pues debe corresponder a tiempos del pontificado romano de Rodrigo Borja con el título de Alejandro VI (1492-1503), pero el estilo de las miniaturas apunta hacia los primeros años del siglo XVI y a una fecha próxima a la muerte del pontífice el 18 de agosto de 1503. En aquellos años por mediación de algún representante de los intereses del papa en los antiguos Países Bajos se debió de encargar el manuscrito al taller del Maestro de las Escenas del Breviario Grimani, quien partió de modelos de ilustración y decoración ya consagrados en otros libros de devoción de la misma época. Es posible, incluso, que el códice destinado a Alejandro VI aprovechara el material ya preparado en el taller de los iluminadores antes de que se formalizara el encargo. Acredita esta hipótesis el hecho de que es un libro personalizado en unos pocos elementos, pero no parece obedecer a unas exigencias particulares de tipo piadoso o artístico como las que acusan otros manuscritos de la época. Esta manera de proceder no era en absoluto insólita en los obradores flamencos hacia 1500 y es llamativo el hecho de que carecemos de información precisa sobre muchos de los destinatarios originales de los códices y acerca de otros se conjetura un cambio de cliente en el proceso de elaboración del manuscrito. El éxito logrado por los lujosos libros de devoción de los talleres de Brujas, Gante y otras ciudades flamencas favoreció una producción casi especulativa de estas obras, que luego podían adaptarse al gusto particular de cada cliente.

Ciertos indicios atestiguan el **deseo de amoldar** un modelo de libro de horas, por lo demás **convencional**, a las preferencias del papa Alejandro VI. Aunque el calendario no presenta festividades significativas que permitan averiguar con certeza la procedencia del libro, pues no se sabe si el Maestro de las Escenas de David operaba desde Brujas, Gante o alguna otra ciudad de Flandes, hay otros aspectos de interés que bien pudieran obedecer al deseo de halagar al pontífice. El escudo papal aparece junto a la miniatura de la Verónica que sustituye al icono del Salvador frecuente en otros manuscritos flamencos de estos años. La calidad sobresaliente de esta iluminación puede relacionarse con la devoción a la Santa Faz conservada en San Pedro de Roma, la basílica pontificia. El culto a la reliquia del paño de la Verónica en Roma estuvo ligado a la expansión de las indulgencias que alcanzó su apogeo en tiempos de Alejandro VI, cuando ya se había confundido la remisión de la penitencia con el perdón de los pecados. Por recitar la oración *Salve Sancta Facies* dedicada a la Verónica podían ganarse decenas de miles de días de indulgencia, lo que sirvió para revestir esta imagen de un aura especial⁴². El famoso himno invocaba la efigie del Salvador en su esplendor divino sobre el paño blanco entregado a Verónica, según una visión sugerentemente plasmada por el miniaturista en su creación pictórica.

En los sufragios de los santos se detectan preferencias que casarían bien con Rodrigo de Borja como destinatario del códice, sobre todo considerando que ésta era una de las partes más versátiles del contenido de un libro de horas, mientras que los calendarios suelen obedecer a una plantilla común. Destacan los sufragios de Santiago el Mayor, de Santa Ana y Santa Eulalia. El apóstol Santiago gozaba de un culto muy extendido en toda Europa, pero tenía un vínculo especial con los fieles de la Península Ibérica por la peregrinación hasta su tumba en Compostela y sus intervenciones en las batallas de la Reconquista al lado del ejército cristiano. A él estaba dedicada la iglesia nacional de los castellanos en Roma, San Giacomo degli Spagnoli, en la cual se intervino decisivamente en tiempos de Alejandro VI (1496-1500), reorientándola hacia la piazza Navona. En esta iglesia el cardenal Jaime Serra (+1517), arzobispo de Oristano, primo y hombre de confianza del papa, mandó erigir una capilla dedicada a Santiago con proyecto de Antonio da Sangallo el Joven⁴³. Santa Eulalia es una santa relati-

vamente poco común, cuya inclusión se explica por su condición de patrona de Barcelona y la difusión de su culto en las tierras mediterráneas de la antigua Corona de Aragón, especialmente entre los catalanes. El caso de Santa Ana resulta todavía más significativo, porque si bien contó con muchos devotos, entre ellos destacaron siempre los Borja desde tiempos de Calixto III, tío de Alejandro VI. La capilla que Calixto III mandó construir en la colegiata de Santa María de Xàtiva la dedicó a esta santa y es muy verosímil que Rodrigo de Borja fuera el promotor de la renovación de la ermita de Santa Ana en las proximidades de la ciudad⁴⁴. Por lo demás, los mártires Sebastián, Bárbara y Catalina coinciden con algunos de los representados por Pinturicchio y sus colaboradores en las pinturas murales de la Sala de los Santos de los Apartamentos Borgia del Vaticano, decorados durante el pontificado de Alejandro VI. Incluso Santa Lucía trae a la memoria la advocación de la capilla de Vanozza Catanei, la amante del pontífice y madre de sus más célebres hijos, en la iglesia romana de Santa María del Popolo.

El conjunto de estos indicios y el escudo de armas coinciden en apuntar a un agente del propio Ale-

jandro VI o de alguien deseoso de honrar al pontífice con un regalo egregio, que sólo podía obtenerse en los refinados talleres flamencos de iluminación de manuscritos devotos. La identidad de esa persona hoy no puede determinarse, pero eran muchos los presuntos agentes que hubieran podido asumirla para ofrecer al papa en Roma una obra como la que nos ocupa. A lo largo de todo el siglo xv comerciantes, viajeros, prelados y, especialmente en tiempos de los Reyes Católicos, también diplomáticos que habían anudado los lazos de su política matrimonial con la casa ducal de Borgoña y los Habsburgo, señores de los antiguos Países Bajos, habían estado presentes en las principales ciudades flamencas favoreciendo la importación de obras producidas para el mercado o bien solicitadas mediante un encargo particular⁴⁵. El libro de horas de Alejandro VI se sitúa a medio camino entre ambas posibilidades, pues no resultó una obra tan personalizada como hubiera podido serlo un libro de devoción para un papa, pero tampoco fue ajeno a las expectativas de Rodrigo de Borja o de quienes quisieron ofrecerle el manuscrito de lujo como un presente refinado. ❧

- 1 Véase lo apreciado por COCKSHAW, P., JOHAN, F., «Codicological study», en B. BOUSMANNE et al., *The Tavernier Book of Hours*, (catálogo de exposición), Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 2002, pp. 63-65.
- 2 Se refiere a él CARBONELL I BUADES, M., «Roderic de Borja. Un exemple de mecenatge renaixentista», *Afers*, 17, 1994, p. 131; pero había dado noticia de su existencia mucho antes Gustave PAWLOWSKI, «Le livre d'Heures du Pape Alexandre VI Borgia», *Gazette des Beaux Arts*, v-6, 1891, pp. 511-520, quien se hace eco de las noticias documentales sobre este pontificado que Eugène Müntz publicaba entonces, sin que hubiera aparecido aún la obra Eugène MÜNTZ, *Les arts à la cour des Papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III (1484-1503)*, Paris, Ernest Leroux, 1898. El código fue objeto de una edición facsimil con el título *Libro de Horas de Alejandro VI*, Valencia, Patrimonio, 2004.
- 3 Figuraba en el catálogo de la Collection M. Léon G. que salió a la venta el 6 de junio de 1891, según indica PAWLOWSKI, «Le livre d'Heures...», *op. cit.*, 1891, p. 515.
- 4 *Catalogue of important Western and Oriental manuscripts and miniatures*, London, Sotheby's, 11.VII.1966, pp. 66-67; *Bulletin de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}*, 12, 1968, pp. 8-11. Camille GASPARD; Frédéric LYNA, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale de Belgique. Tome III*, vol. I, Bruxelles, 1989, pp. 132-134.
- 5 Véase principalmente WINKLER, F., *Die Flämische Buchmalerei des XV und XVI Jahrhunderts*, Leipzig, 1925, reeditado en Amsterdam, B. M. Israël, 1978; Georges DOGAER, *Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th centuries*, Amsterdam, B. M. Israel, 1987; Maurits SMEYERS y Jan VAN DER STOCK, *Manuscrits à peintures en Flandre, 1475-1550*, (catálogo de la

- exposición), Gand, Ludion-Flammarion, 1997 (del que existe otra edición inglesa), y sobre todo el catálogo de la exposición *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe* (catálogo de la exposición), ed. de Thomas KREN y Scott MCKENDRICK, Los Angeles-London, The J. Paul Getty Museum-Royal Academy of Arts, 2003.
- 6 SMEYERS, M., «L'enluminure gothique tardive en Flandre, 1475-1550», en *Manuscrits à peintures en Flandre...*, *op. cit.*, 1997, p. 40, indica a Alejandro VI como destinatario del código; MORRISON, E., «Master of the David Scenes in the Grimani Breviary», *Illuminating the Renaissance...*, *op. cit.*, 2003, pp. 383-385, señala a este iluminador como el artista responsable de la decoración del manuscrito a principios del siglo XVI, aunque muestra sus reservas sobre el escudo papal del folio 16 vuelto.
- 7 DOCAMPO, J., «La importación de manuscritos iluminados y su influencia en la miniatura de la Península Ibérica: 1470-1570», en Joaquín YARZA (ed.), *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Murcia, Nausicaa, 2007, pp. 255-311.
- 8 Venecia, Biblioteca Marciana, Ms. Lat. I, 99 (2138).
- 9 Un estado de la cuestión sobre el célebre manuscrito, por otro lado bastante problemático, puede leerse en la ficha que le dedican Thomas KREN, Maryan W. AINSWORTH y Elizabeth MORRISON, en *Illuminating the Renaissance...*, *op. cit.*, 2003, pp. 420-424.
- 10 La denominación de este iluminador deriva del libro de horas de Jaime IV de Escocia (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 1897), si bien en la decoración de este manuscrito debieron de participar también otros artistas.

- 11 Oxford, Bodleian Library, mss. Douce 112 y 256. Véase Otto PÄCHT; Jonathan J. G. ALEXANDER, *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford, 1: German, Dutch, Flemish, French and Spanish Schools*, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 30 (nº 396 y 397).
- 12 Sobre el Maestro de las Escenas de David del Breviario Grimani véase lo expuesto por BRINKMANN, B., *Offizium der Madonna: Der Codex Vat. Lat. 10293 und verwandte kleine Stunderbücher mit Architekturbordüren*, Codices e Vaticanis selecti 72, Stuttgart-Zürich, 1992; Elizabeth MORRISON, «Master of the David Scenes in the Grimani Breviary», *Illuminating the Renaissance...*, *op. cit.*, 2003, pp. 383-391, 439-442, con la bibliografía adjunta.
- 13 Londres, British Library, Ms. Add. 18852.
- 14 No obstante, Elizabeth MORRISON «Master of the David Scenes...», *op. cit.*, 2003, pp. 383-384, nota 9, lo sitúa en la segunda, a partir de 1505, cuando advierte un cambio en su lenguaje artístico perceptible también en el Breviario Brukenthal (Sibiu, Rumania, Museu Brukenthal) y en el libro de horas repartido entre Viena, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 1887 y Poitiers, Médiathèque François Mitterand, ms. 57/269, y otros códices.
- 15 RINGBON, S., *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth Century Devotional Painting*, 2ª ed., Doornspijk, Davaco, 1984, pp. 193-210.
- 16 Acerca de esta obra, véase *Illuminating the Renaissance...*, *op. cit.*, 2003, pp. 387-389.
- 17 KREN, T., «Flemish Manuscript Illumination, 1475-1550», en *Renaissance Painting in Manuscripts. Treasures from the British Library*, New York-London, The British Library-The J. Paul Getty Museum, 1983, pp. 40-48; BRINKMANN B., «Die Flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreichs. Der Meister der Dresdener Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit», en AINSWORTH M. W.; KÖNIG, E., *Ars Nova*, Turnhout, 1997, pp. 131-148. Una revisión del problema y de las propuestas de atribución en Maryan, «Gerard David», *Illuminating the Renaissance...*, *op. cit.*, 2003, pp. 344-365.
- 18 PAWLOWSKI, «Le livre d'Heures...», *op. cit.*, 1891, p. 519.
- 19 Véase la ficha del catálogo de Elizabeth MORRISON en *Illuminating the Renaissance...*, *op. cit.*, 2003, pp. 441-442, con la bibliografía allí citada.
- 20 FRIEDLÄNDER, M. J., *Early Netherlandish Painting: Hans Memling and Gerard David*, vol. VI/b, Leyden-Brussels, A. W. Sijthoff-La Connaissance, 1971, plate 205, figs. 199 y 200 respectivamente.
- 21 AINSWORTH, M. W., *Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998, pp. 22.
- 22 Véase DEKEYZER, B., «Le Bréviaire Mayer van den Bergh, chef d'oeuvre de l'enluminure flamande», en *Manuscrits à peintures en Flandre...*, *op. cit.*, 1997, pp. 51-71, y la ficha de la misma autora en el catálogo *Illuminating the Renaissance...*, *op. cit.*, 2003, pp. 324-329, en especial p. 327, nota 6.
- 23 DOCAMPO, «La importación de manuscritos...», *op. cit.*, 2007, pp. 259-271, analiza la llegada de manuscritos flamencos a España entre los siglos XV y XVI, con especial atención al papel de la Corona en las pp. 277-300.
- 24 Madrid, Biblioteca del Palacio Real. Véase DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., *Libro de horas de Isabel la Católica*, volumen de estudio crítico que acompaña a la edición facsímil del manuscrito, Madrid, Testimonio, 1991.
- 25 Cleveland, Cleveland Museum of Art, ms. 63256. WINTER, R. M. DE, «A Book of Hours of Queen Isabel la Católica», *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, December 1981, pp. 342-427.
- 26 Londres, British Library, ms. Add. 18851. BACKHOUSE, J., *The Isabella Breviary*, London, British Library, 1993.
- 27 Libro de horas de Juana de Castilla; Londres, British Library, ms. Add. 18852.
- 28 Viena, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 1859; Nueva York, J. P. Morgan Library, ms. M. 491; Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. s. n. 13251. Véase DOCAMPO, J., «Imagen religiosa y devoción privada: los libros de oraciones de Carlos V», en *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Actas, Madrid, CSIC, 1999, pp. 215-224.
- 29 Zaragoza, Biblioteca del Seminario de San Carlos, nº inv. 6209. Véase TORRALBA SORIANO, F. B., *Libros de horas miniados conservados en Zaragoza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1962, pp. 159-160; YARZA, J., *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea, 1993, pp. 183-190, analiza su figura como mecenas y reúne la bibliografía sobre este manuscrito.
- 30 Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, LA 128. Con Pedro de Ayala, obispo de Canarias y amigo de Juan Rodríguez de Fonseca, relaciona este libro de horas SMEYERS, «L'enluminure gothique tardive en Flandre (1475-1550)», *op. cit.*, 1997, p. 46. Véase también DOCAMPO, «La importación de manuscritos...», *op. cit.*, 2007, p. 262, observa que una anotación del códice indica a José Ayala, fabricante de espadas de Toledo, como propietario.
- 31 LADERO, M. A.; QUINTANA, M. C., «Bibliotecas de la alta nobleza castellana en el siglo XV», *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'ancien régime*, Paris, Casa de Velázquez, 1981, pp. 56-59.
- 32 HIDALGO OGAYAR, J., «Libros de horas de doña Mencía de Mendoza», *Archivo Español de Arte*, nº 278, 1997, pp. 177-183.
- 33 Véase DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., *Libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979; lo recogido por la misma autora en DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., «Libros de Horas de la Corona de Castilla. Hacia un estado de la cuestión», *Anales de Historia del Arte*, 2000, nº 10, pp. 9-54, así como lo expuesto por YARZA LUACES, J., «Los Reyes Católicos y la miniatura», *Las Artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, pp. 63-97, y en especial pp. 75-79. Restos de otro manuscrito para un miembro de la familia Enríquez de Ribera atribuido a Simon Bening son estudiados por Judith Anne Testa, «Fragments of a Spanish Prayerbook with Miniatures by Simon Bening», *Oud Holland*, 105, 1991, pp. 89-115; DOCAMPO, «La importación de manuscritos...», *op. cit.*, 2007, p. 263.
- 34 PLANAS BADENAS, J., «Plegarias iluminadas. Libros de Horas conservados en bibliotecas catalanas», *De Arte*, 6, 2007, pp. 75-106, en especial pp. 92-106.
- 35 Es el caso de los miniaturistas estudiados por YARZA LUACES, «Los Reyes Católicos y la miniatura», *op. cit.*, 1993, pp. 78-87, y el manuscrito analizado por PLANAS BADENAS, J., «Bernardino de Canderroa y un Libro de Horas de la Hispanic Society of America», *Goya*, nº 281, 2001, pp. 67-78.
- 36 Véase la ficha de MANDINGORRA LLAVATA, M. L., «Lactanci: Institutiones», en Marià González Baldoví y Vicent Pons

- Alós (eds.), *Xàtiva, els Borja. Una projecció europea*, catálogo de la exposició (Xàtiva, Museu de l'Almodí, febrer-abril de 1995), vol. II, Xàtiva, 1995, pp. 148-150.
- 37 ROTH, A., *Das Weihnachtmissale Alexanders VI, entsanden Ende des 15. Jahrhunderts. Borg. lat. 425 Missale pontificis in Nativitate Domini*, Zurich, Belser, 1986, 2 vols. Edición facsímil.
- 38 CARBONELL I BUADES, M., «Roderic de Borja. Un exemple de mecenatge renaixentista...», *op. cit.*, 1994, pp. 109-132, en especial p. 131, donde se alude, además de al Misal de Navidad y al Pontifical de la Biblioteca Vaticana, a un libro de horas en paradero desconocido. Sobre los *Spectacula Lucretiana* véase el estudio y la ficha correspondiente de ALEXANDRE TENA, F., «Los códices», en el catálogo de la exposición a cargo de Eduard MIRA y Learco ANDALÒ (eds.), *Los Borja. Del mundo gótico al universo renacentista* (Museo de Bellas Artes de Valencia diciembre de 2000-marzo de 2001), Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 175-181 y 406-407. Una revisión de los reflejos artísticos del interés de Rodrigo de Borja por las humanidades y los libros, en COMPANY, X., *Alexandre VI i Roma. Les empreses artístiques de Roderic de Borja a Itàlia*, València, Tres i quatre, 2002, en especial pp. 167-182, con la bibliografía allí reunida.
- 39 Esta era la hipótesis de PAWLOWSKI, «Le livre d'Heures...», *op. cit.*, 1891, p. 520, atendiendo a su procedencia española. Véase, sobre el equipaje artístico de los hijos del papa, SERRA DESFILIS, A., «Asuntos de familia: el arte patrocinado por los Borja en Valencia en tiempos de Alejandro VI», en José María CRUSELLES y Paulino IRADIEL (eds.), *De València a Roma a través dels Borja. Congrés commemoratiu del 500 Aniversari de l'any jubilar d'Alexandre VI (València, 23-26 de Febrer de 2000)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, pp. 303-328.
- 40 SMEYERS, M., «L'enluminure gothique tardive en Flandre, 1475-1550», en *Manuscrits à peintures en Flandre, 1475-1550*, *op. cit.*, 1997, p. 40, apunta a un miembro de la familia Borja, quizá Alejandro VI, mientras que Elizabeth MORRISON, «Master of the David Scenes in the Grimani Breviary», en *Illuminating the Renaissance*, *op. cit.*, 2003, pp. 385-385, aun reconociendo la similitud del escudo con las armas del pontífice, considera más probable que el destinatario de la obra fuera uno de sus hijos.
- 41 Sobre la heráldica del papa Alejandro VI y de la familia valenciana de los Borja véase BATLLORI M., «El llinatge Borja del segle XIII al XVI», [1972, 1979], *Obra completa vol. IV: La família Borja*, València, Tres i quatre, 1994, pp. 3-58; ORTS I BOSCH, P. M., «Notes al voltant de l'origen i l'ascensió dels Borja», en *Xàtiva, els Borja: una projecció europea*, catálogo de la exposició, vol. I, Xàtiva, 1995, pp. 239-276; BORGIA, L., «La heráldica de los Borja desde los inicios hasta los primeros años del siglo XVI», en *Los Borja*, *op. cit.*, 2001, pp. 225-249; y PONS ALÓS, V., «L'heráldica dels Borja», en Miquel Batllori (coord.), *Diplomatari Borja*, València, Tres i quatre, 2002, pp. 163-181.
- 42 RINGBON S., *Icon to Narrative...*, *op. cit.*, 1984, pp. 23-24; BELTING, H., *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago, Chicago University Press, 1994, pp. 215-224 y 428-430.
- 43 MARIAS F., «Bramante en España», en Arnaldo BRUSCHI, *Bramante*, Bilbao, Xarait, 1987; Ximo COMPANY, *Alexandre IV i Roma...*, *op. cit.*, 2002, pp. 259-261. Sobre Jaume Serra, véase BATLLORI, M., *La família Borja. Obra completa, vol. IV*, València, Tres i quatre, 1994, p. 15.
- 44 La capilla de la colegiata se construyó a mediados del siglo XV y el retablo del museo de la colegiata data de 1450-1453 circa. Véase ahora CEBRIÁN J. L., «La capella del Papa a la seu vella de Xàtiva», en ALIAGA, J., COMPANY, X., PONS, V., *La Llum de les imatges. Lux Mundi. Xàtiva 2007. Libro de estudios*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, pp. 319-327. La hipótesis referente al patronazgo de Rodrigo de Borja, futuro Alejandro VI, sobre la ermita de Santa Ana se basa en una revisión de la cronología del edificio actual, que sustituyó a otro anterior, en el interés de Alfonso de Borja por sufragar la celebración de la fiesta de Santa Ana en la ermita y en el escudo Borja-d'Oms, propio de una dignidad eclesiástica menor que ostenta la clave del coro, cfr. GONZÁLEZ BALDOVÍ, M., «Les emprems del mecenatge dels Borja a Xàtiva», en *Xàtiva, els Borja: una projecció europea*, catálogo de la exposició, vol. I, Xàtiva, 1995, pp. 239-254.
- 45 Véase YARZA LUACES J., «El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos», en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, catálogo de la exposició, Toledo, 1992, pp. 133-150; KASL, R., «Long-Distance Relations: Castilian Patrons, Flemish Artists and Expatriate Agents in Fifteenth Century», *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Antwerp Royal Museum Annual*, 2001, pp. 87-93.

