

Del *Misal Rico* de Cisneros y de la *Biblia Políglota Complutense* o bien del manuscrito al impreso

Anna Muntada Torrellas
Departament d'Art
Universitat Autònoma de Barcelona
anna.muntada@uab.es

RESUMEN

Aunque de distinto signo y filiación, el *Misal Rico* (1504-1517) y la *Biblia Políglota* (1514-1517) se asocian al cardenal Cisneros. Son probablemente las más ambiciosas empresas librarias del siglo —el misal sin duda es la obra cumbre de la miniatura hispánica del XVI—. Esta excepcional secuencia de libros se presenta como una cadena de pausas y avances, tejiendo una imbricada trama en la que se cruzan estrategias religiosas, artísticas, políticas e ideológicas.

Palabras clave:
historia del libro, miniatura hispánica del Renacimiento, *Biblia Políglota*, cardenal Cisneros, Castilla.

ABSTRACT

On Cisneros' *Misal Rico* and the Complutensian *Polyglot Bible* or well from the manuscript to the printed book

The *Misal Rico* (1504-1517) and the *Biblia Políglota* (1514-1517), although of different kind and authorship, are both associated to Cardinal Cisneros. These works are probably the most ambitious book projects of the sixteenth century —the missal is without doubt the master piece of the Renaissance Hispanic Miniature—. The exceptional sequence of these two books weave an imbricated net in which religious, artistic, political and ideological strategies cross, shaping a complex chain of pauses and advancements.

Key words:
history of book, Hispanic miniature of the Renaissance, *Polyglot Bible*, Cardinal Cisneros, Castilla.

1. Ponencia presentada en el Congreso sobre *La Biblia y el Renacimiento español: el Cardenal Jiménez de Cisneros y la Políglota Complutense* (Loyola University Chicago. Chicago, del 10 al 13 de junio de 1999). Este trabajo tiene una deuda contraída, también de confianza y amistad, con Antonio Pareja, Julián Martín Abad, Bonaventura Bassegoda i Hugas y Marià Carbonell.

2. A. GÓMEZ DE CASTRO, *De rebus gestis a Francisco Ximeno Cisnerio* (Alcalá, 1569), trad. y ed. de J. OROZ RETA, *De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros*, Madrid, 1984, p. 118. La pintura decimonónica de Juan Bauzá y Mas evoca la escena —amén de aquella particular imagen, de España y de su pasado, que había forjado la pintura de historia—. El óleo, de gran formato 3,40 x 10,80 m, forma parte del ciclo síntesis de la historia cultural hispánica que decora el paraninfo del antiguo edificio de la Universidad de Barcelona.

3. A raíz de la desamortización eclesiástica, pasa a la Biblioteca Nacional de Madrid, donde hoy se guarda, Ms. 1540 al 1546.

4. Aunque, a tenor de la documentación, la obra concluye en 1519, con la encuadernación de este séptimo cuerpo.

5. Véase A. MUNTADA, *Misal Rico de Cisneros*, Madrid, 1992 (Toledo, 2001; segunda edición revisada y ampliada), en que se aíslan las personalidades de los artífices y, más globalmente, se valora el libro cual «objeto» de uso litúrgico. Muchas referencias explícitas e implícitas insertas en el texto se remiten a la edición de nuestra tesis, que incluye el catálogo para cada uno de los volúmenes y el corpus documental. En adelante, A. MUNTADA, op. cit. (1992). Pérez Sedano —*Notas del Archivo de la Catedral de To-*

El 10 de julio de 1517 concluye la edición de la *Biblia Políglota*¹. Álvarez Gómez de Castro, biógrafo del cardenal Cisneros, nos cuenta que Juan, el hijo de Arnao Guillén de Brocar, «[...] el mismo día en que su padre dió la última mano a la impresión de la obra, él que era un muchacho, había ido elegantemente vestido a presencia de Jiménez con el último volumen de la Biblia»² (figura 1).

Del emprendedor tipógrafo, pues, al visionario promotor. Aunque la palabra sustituya aquí al pincel, la escena nos evoca aquella que otrora presidía los más espléndidos manuscritos iluminados, miniatura de dedicación en la que el autor presentaba la obra a su príncipe. Ya fuera Vitruvio ofreciendo su tratado de arquitectura al emperador, el cronista rindiendo homenaje a su señor o el humanista y traductor en reconocimiento a su mecenas, la imagen que se populariza en el siglo xv resulta familiar a quienes hemos tenido el privilegio de sostener y admirar, estudiar y aprender de tales manuscritos.

Y al libro manuscrito nos remitimos. A decir verdad, la *Biblia Políglota* comparte su tiempo e incluso un mismo escenario, la diócesis toledana, con el *Misal Rico* de la catedral primada de Toledo —misal manuscrito e iluminado en siete volúmenes de gran formato—³. «PERFECTA FUIT EIUS PARS 7^a ANNO A PARTU VIRGINIS 1518 T.C.I.». Así reza la inscripción conmemorativa del séptimo y último volumen del misal (t. VII, f. Iv)⁴. Apenas han transcurrido unos meses desde la muerte del cardenal.

Aunque de distinto signo y filiación, el *Misal* y la *Biblia* se asocian a Cisneros. Son probablemente las más ambiciosas empresas librarias del siglo —el misal sin duda es la obra cumbre de la miniatura hispánica del xvi—. Esta excepcional secuen-

cia de libros se presenta como una cadena de pausas y avances, tejiendo una imbricada trama en la que se cruzan estrategias religiosas, artísticas, políticas e ideológicas. En los libros late el pulso de la época y de ellos emerge una vez más la personalidad rica y contradictoria del cardenal arzobispo de Toledo.

Volvemos sobre el *Misal Rico*, al que dediqué mi tesis doctoral⁵, a su efectiva riqueza material y artística. Pero lo hacemos con una intención distinta. De su confrontación con la *Biblia Políglota* surgen nuevas posibilidades de lectura, para el misal e indirectamente también para la *Biblia*. El análisis comparado prueba un cambio de actitud sensible y mental hacia el hecho artístico que de *ars*, en su acepción etimológica de trabajo manual, asciende a la categoría de *Arte*, en mayúscula, que ha logrado finalmente acceder al *numerus clausus* de las artes liberales.

I. «Un misal para el altar mayor desta santa yglesia»

Fue el misal del altar mayor de la catedral de Toledo, hasta que las disposiciones del Concilio de Trento lo confinaron en los estantes de la librería capitular —las sucesivas correcciones así lo confirman—. Es un misal plenario al uso toledano y, conforme a lo acordado, «muy bueno y sin remisiones»⁶. El temporal y el santoral se distribuyen a lo largo de los siete volúmenes; las misas votivas se repiten en cambio en cada uno de ellos. «Missale secundum consuetudinem almae ecclesiae toletanae» reza la rúbrica, con los añadidos propios de los santos locales e hispánicos. Valor añadido al *Misal Rico* es, pues, su condición de misal

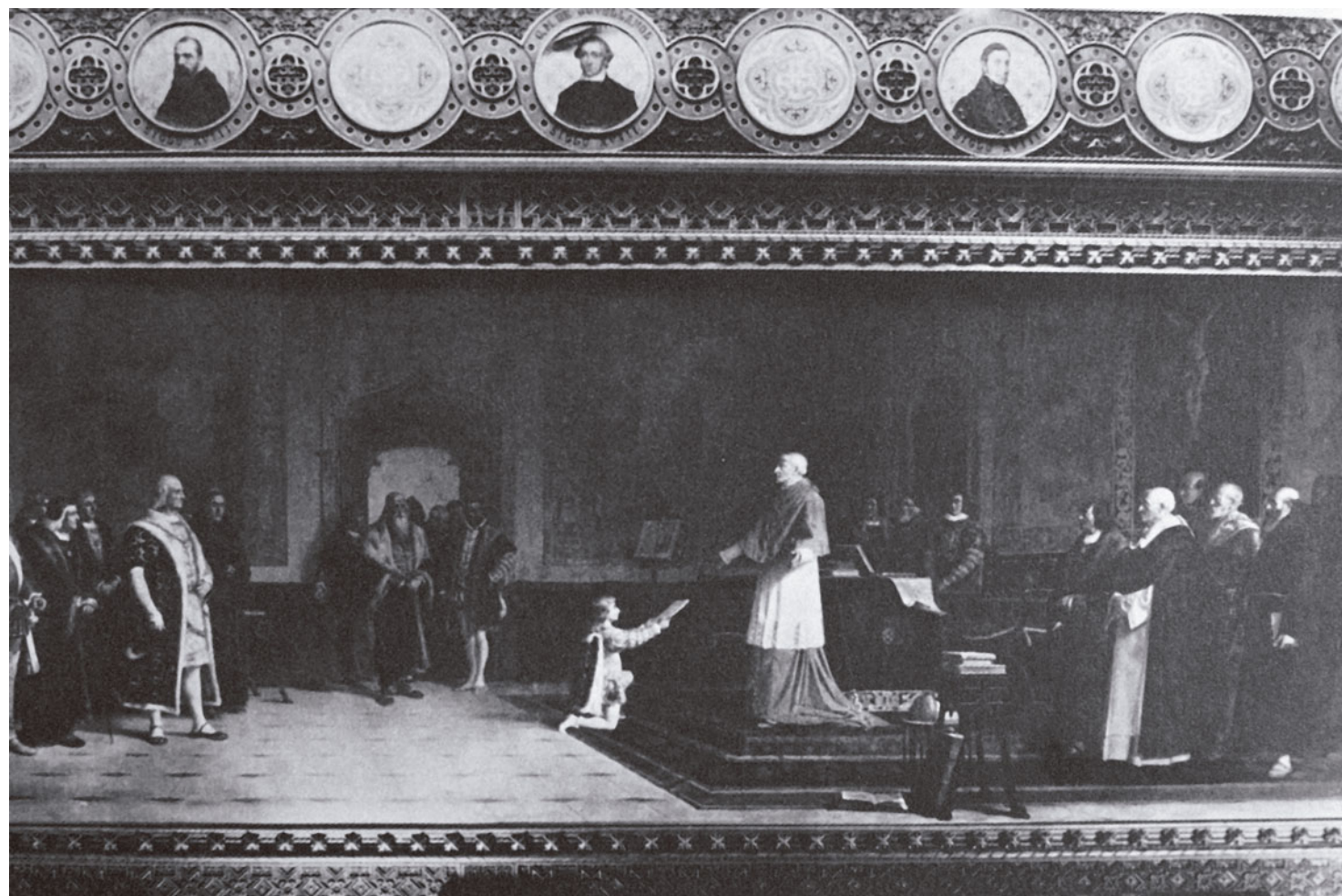


Figura 1.
Juan Bauzá y Mas, *El hijo del impresor Arnau Guillén de Brocar presenta al cardenal Cisneros el último volumen de la Biblia Políglota*.
Pintura al óleo, 3,40 x 10,80 m. Paraninfo del antiguo edificio de la Universidad de Barcelona.

manuscrito íntegro anterior a la reforma trentina. «[...] el mysal que su *Sennoria* manda hacer»⁷, leemos en el primer asiento de los libros de obra y fábrica, es agosto de 1504. Pero maticemos, el misal no es fruto del mecenazgo personal del cardenal, como afirman lecturas demasiado apresuradas, sino más bien de su condición pública como pastor de la diócesis. No pasemos por alto «aquella famosa autoridad de los Arzobispos de Toledo —lugar común de este temprano quinientos— a cuya voluntad se movía en España lo sagrado y lo profano»⁸. Toledo es algo más, imbuida de una inmemorial carga épica, es Catedral Primada y también Ciudad Imperial.

¿Cuál es, pues, la verdadera implicación del cardenal con el misal? Al igual que atendería al culto de la diócesis con las ediciones del misal y breviario impresos, o garantizaría la supervivencia del antiguo rito mozárabe, el arzobispo lógicamente también pensaría en dotar la catedral de cuanto requería la liturgia más solemne. La veneración que según sus biógrafos tenía al «Santísimo Sacramento —le habría llevado a— ampliar la capilla mayor

do, redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII, por el canónigo obrero-Don Francisco Pérez Sedano, Madrid, 1914— y Zarco del Valle —*Documentos de la Catedral de Toledo*. Colección formada en los años 1869-74 y donada al centro en 1914 por Don Manuel Zarco del Valle, t. I-II, Madrid, 1916— dieron a conocer los nombres y las primeras referencias documentales acerca de los artífices del *Misal Rico*. De la ulterior bibliografía destacamos A. PAZ y MELIA, «El Misal Rico de Cisneros (1503-1518)». Códices más notables de la Biblioteca Nacional», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1902, VII, p. 439-448, y la útil referencia del catálogo de J. JANINI y J. SERRANO, *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*, 49, p. 65-72.

6. Véase infra.

7. O.F. 799, f. LXI. Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo. Esta decisión podría ponerse en relación con la anunciada visita canónica a la sede, que Cisneros finalmente accedería a realizar en persona en 1504 —véase J. GARCÍA ORO, *Cisneros y la*

Reforma del clero español en tiempo de los Reyes Católicos. Madrid, 1971, p. 298 y s—. Debemos asimismo tener en cuenta un acuerdo que se toma con anterioridad, «en III de noviembre de XCVII llamados por cedula los dichos señores [dean y cabildo] para platicar en las cosas [principales?] desta santa yglesia, ordenaron que se faga un missal para el altar mayor desta santa yglesia, el qual sea muy bueno e syn rremysyones e que entiendan en la ordenaçion del los señores vysytadores y obreiro y con ellos el *señor Sepulveda*» —*Actos Capitulares. des de 1º de junio 1490 asta 27 de Octubre 1501*, f. 121. Archivo Capitular de la Catedral de Toledo, Actas Capitulares 2.

8. A. GÓMEZ DE CASTRO, op. cit., p. 122. El arzobispo de Toledo detenta un cargo no sólo religioso, sino de prestigio y poder político. Recordemos que Cisneros llegaría a asumir en dos ocasiones la regencia del reino.

9. Cfr. P. de QUINTANILLA, *Arche-tipo de Virtudes, Espejo de Prelados*. Palermo, 1653, p. 91 y 105. Las relaciones de Cisneros con el todopoderoso cabildo toledano no siempre fueron fáciles. El cabildo se oponía a la ampliación y remodelación del presbiterio, que implicaba el traslado de las antiguas sepulturas de los reyes. Dentro de este mismo programa se inquiriría el proyectado sepulcro del cardenal Mendoza. Recorde-mos la carta del arzobispo a su cabildo, en la que la reina expresa personalmente su apoyo a la iniciativa —transcrita en R. DIEZ DEL CORRAL, «Muerte y humanismo: la tumba del Cardenal don Pedro González de Mendoza», *Academia*, 1987, 64, p. 225, n. 22.

10. Cfr. con las ediciones de los libros litúrgicos para la diócesis promovidas por Cisneros. El *Missale Toletanum* (ed. Petrus Hagenbach, 1499), por ejemplo, también presenta en el verso de la portada el escudo de la diócesis.

11. Cfr. C. EUBEL, *Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi*, Munster, 1923, p. 11. Cisneros es elegido cardenal en la cuarta promoción del papa Julio II, el 17 de mayo de 1507. En los folios IV y CXXXv del segundo tomo del misal el escudo partido, 1º con un cisne posado en el agua; 2º de azul con 13 bezantes de oro, debe interpretarse como un ensayo de los iluminadores en vistas a fijar el definitivo escudo cardenalicio de Cisneros —cfr. P. CANO e I. MATEO, «La iconografía heráldica del Cardenal Cisneros a través del grabado y la miniatura», *Lecturas de Historia del Arte*, Ephraïm, 1994, núm. IV, p. 193 y 194.

12. Son —debieran ser— las armas del linaje Jiménez de Cisneros, de esta villa en Palencia. Cfr. V. LEBLIC y M. ARELLANO, *Armo-rial de los Arzobispos de Toledo*, Toledo, 1991. Hemos cotejado la heráldica que acompaña sus otras obras catedralicias y hemos comprobado que, al igual que en el misal, las opciones se alternan indistintamente: 12 o 15 piezas; y los esmaltes, 8 de oro y 7 de gules o viceversa. El escudo del cardenal Cisneros aparece correctamente tan solo en algunos de los principios de oficio, no todos, de los últimos volúmenes del misal, t. V al VII. Cfr. J. MARTÍN ABAD, *La imprenta en Alcalá de Henares 1502-1600*. Madrid, 1991, p. 65, que ya apunta la desviación de la calificación heráldica en algunas de las ediciones vinculadas a Cisneros.

13. Confirmaría el valor parlante de la divisa, el empleo del cisne en el escudo de la Universidad de Alcalá —véase *Una hora de España. VII centenario de la Universidad Complutense*, Madrid, 1994, p. 102—. Los dos lobos pasantes puestos en palo, con bordura de gules y las cruces de san Andrés, armas de los Ayala, también se incorporan a la secuencia heráldica del misal. Aluden al canónigo obrero Diego López de Ayala.

de la misma S. Iglesia, porque le parecía, que en tanta pequeñez, no se celebraban con toda decencia los divinos misterios [...]». Es presumible, pues, entender el misal en el amplio marco de la reforma del espacio e instrumentos de la liturgia del «[...] Altar mayor la joya de mas importancia, donde se celebran sus mayores missas»⁹. En otras palabras, el código formaría parte del conjunto de iniciativas para proveer adecuadamente la vida espiritual y pública toledanas.

El cardenal, pues, ordena y, de acuerdo con el marco estatutario, delega en los efectivos gestores de la Obra y Fábrica, los canónigos obrero y visitadores. Lo cual se ratifica a nivel documental, la Obra y Fábrica de la catedral financia la ejecución del misal, y asimismo queda probado por la secuencia heráldica.

Así, el escudo con la Imposición de la casulla a san Ildefonso que preside la página inaugural del *Misal Rico* (t. I, f. Iv) (figura 2), confirma el vínculo con la catedral de Toledo¹⁰. Mientras el capelo verde con las borlas y el cordón franciscano que lo rodean nos retrotraen al efectivo mandato del todavía por aquel entonces arzobispo de Toledo.

El jaquelado de oro y gules de Cisneros, junto con las borlas y el capelo cardenalicio, aparecen por primera vez tan solo en el *incipit* del tercer volumen del misal (t. III, f. Iv) —tras la excepcional promoción al cardenalato de Cisneros—¹¹. Aunque con propiedad no se trata del escudo del cardenal, pues presenta sólo doce piezas (debieran ser quince) y se invierten los esmaltes. En descargo de nuestros iluminadores advirtamos que otro tanto sucede con la heráldica que sella algunas de las obras emprendidas por Cisneros en el interior de la catedral. El misal permitiría seguir los tanteos para fijar las definitivas armas cardenalicias¹². Puntual y anecdóticamente, en el folio CXCIIv del sexto tomo, descubrimos un «cisne» con el cuello anillado por una corona. Las fechas en que se trabaja en la iluminación del volumen coincidirían con la efectiva regencia de Cisneros¹³.

De entrada, la única exigencia manifiesta acerca del trabajo en el misal es su voluntad de riqueza —como también «rrico e estoriado» se había querido el *Misal de Isabel la Católica*¹⁴—. De ahí también el calificativo *rico*, con el que ya tempranamente lo identifica la documentación.

El adjetivo de riqueza cobra en él un valor sustantivo. Un primer cálculo sitúa la cifra que a lo largo de estos años se invierte en la ejecución del misal en un 2% de los ingresos de la obra¹⁵. Cantidad considerable si tenemos en cuenta la cuantía de las rentas catedralicias toledanas. En palabras de Pedro de Medina, «si el templo de Sevilla excede a todos los otros en grandeza [...] el de Toledo —los excede— en riqueza»¹⁶.

Otros, como bien reconoce el obispo Carrillo de Ávila, deberán conformarse con un ejemplar a

medio camino, impreso e iluminado: «Entre los muchos cargos que nos incumben, ninguno nos ha sido tan molesto ni á ningún otro hemos prestado tanta solicitud como al de daros un místico volumen de lo divino lo más enmendado posible»¹⁷.

Riqueza no sólo, veremos, cualitativa, sino también cuantitativa. Sus casi tres mil orlas, sus más de cuatrocientas iniciales historiadas o los veinticuatro grandes principios de oficio (páginas con grandes iniciales iluminadas y orla todo alrededor) así lo confirman. Cifras tan solo, que pueden no obstante ayudarnos a aquilatar la dimensión real de la empresa.

Sendas cartelas en el oficio que conmemora la festividad de Todos los Santos del séptimo y último cuerpo ratifican la voluntad áulica con que se había emprendido la obra, «PRINCIPIOSE ESTE MISSAL RICO A 1503», y el papel que estaba llamada a desempeñar en la Imperial Ciudad de Toledo, «ACABOSE ESTE SETIMO CVERPO EN LA IM[PERIAL] C[IUDAD] D[E] T[OLEDO] AÑO D[EL] S[ALVADOR] D[E] 1518».

De manera que cuando se inicia su ejecución, el escribano Gonzalo de Córdoba se desplaza a Medina de Campo, sede de las ferias internacionales, para adquirir «pargamyno de flandes —y se precisa— muy bueno para el mysal». Desde este momento los libros de obra y fábrica de la catedral documentan al detalle compras, plazos, entregas y pagos¹⁸.

Por su parte, también los iluminadores empiezan el trabajo. La relación de iluminadores incluye a Fernando de Jaén (interviene tan solo en el tomo I), Alonso Vázquez y Bernardino de Canderroa (que asumen la mayor parte del trabajo, de los tomos I al VII), Felipe de Chaves (que trabaja únicamente en el tomo V) y Diego de Arroyo (que ilumina unos pocos cuadernos añadidos)¹⁹.

Diego de Vera cierra la nómina de los artífices y la secuencia documental, al encuadernar en 1519 el séptimo y último volumen del misal²⁰.

«La posibilidad de convivencia de ambos fenómenos, la escritura para ser vista y la ilustración figurativa para ser leída, caracterizan particularmente la situación medieval», reconocía Otto Pächt²¹. Así, en el misal, mientras las iniciales hacen cuerpo con el texto, las orlas se repliegan sobre los márgenes respetando el espacio vital de la escritura. Un ya precario equilibrio que pronto se decanta a favor de la iluminación, que se aleja paulatinamente del texto.

Con todo, el misal no es un libro tradicionalmente demasiado ilustrado. La génesis de su ilustración fluye en paralelo al de su configuración como libro plenario al servicio del culto eucarístico. Sus solas iluminaciones a plena página, la Cru-

cifixión y el Pantocrátor, se corresponden con el Prefacio y el Canon, es decir, la parte central de la celebración de la misa.

Pero en el *Misal Rico* el ciclo ilustrado se ciñe a las «solas» iniciales con historia —al destinarse a la misa pontifical suprime el canon de la misa—. Sus más de cuatrocientas iniciales historiadas no son en ningún caso una cifra desdeñable. El *Misal del Infantado* es probablemente el único manuscrito equiparable en el espacio y en el tiempo al *Misal Rico*. Es también un misal plenario y cuenta 213 iniciales historiadas. Bernardino de Canderroa ilumina algunas de sus páginas en estrecha asociación con los «principios» del *Misal Rico*²².

Siguiendo la recitación eucarística, la jerarquía de iniciales iluminadas se establece en el *Misal Rico*, de menos a más, como sigue: los humildes «peones» (iniciales decoradas de una sola línea), «cabos de renglones y párrafos»; las «letras de a dos renglones»; y por último las «letras grandes» o «de comienzo de oficio» que, coincidiendo con las festividades litúrgicas más señaladas, se convierten en los más ambiciosos «principios con su follaje y estoria»²³.

De valor desigual, estas iniciales historiadas se limitan a una literal transposición en imágenes del texto. Variaciones *ad libitum* de letras, figuras y fondos. Ajena a su función como signo de lectura, la letra tiende a constituirse en un fin artístico en sí misma o incluso retrocede, cediendo su lugar a la figura²⁴. Es un trabajo sin mayor relevancia, destacan si acaso las varias referencias espaciales del pergamino, del campo de la letra y de la figura que se recorta en el espacio que se abre más allá de ella.

Prima lo decorativo en lugar de lo narrativo o lo más estrictamente pictórico. Las historias se justifican por su sola presencia. Volvemos, pues, a aquella enunciada voluntad «re-presentativa», del

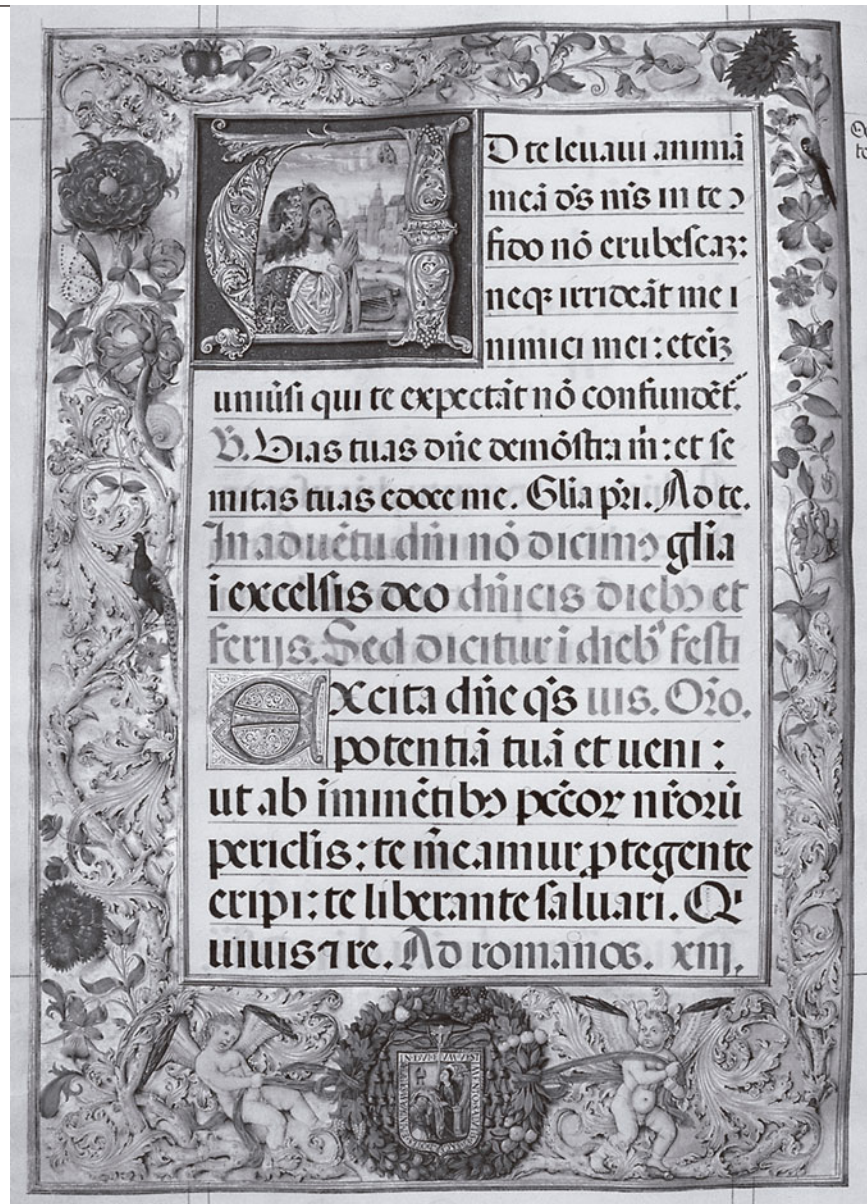


Figura 2.
Misal Rico. Bernardino de Canderroa, David, t. I, f. Iv.

14. Cfr. *Cuentas de Gonzalo de Baeza*, A. de la Torre y E.A. de la Torre (ed.), Madrid, 1956, t. II, p. 244. La anotación se remonta a 1495.

15. El coste aproximado de los siete volúmenes del misal supera globalmente los setecientos mil maravedís, cantidad que incluye la compra del pergamino, la escritura y los trabajos de iluminación, encuadernación y corrección. El baremo de los pagos por la iluminación oscila entre los 2.000 maravedís de los «principios», los 153 de las viñetas y los 5 maravedís de los «peones» —diminutas iniciales decoradas de un solo renglón.

16. P. de MEDINA, *Libro de grandezas y cosas memorables de España* (Sevilla, 1548), A. González Palencia (ed.), Madrid, 1944, p. XXXI.

17. «[...] por la dificultad de en-

contrar membranas y por alguna negligencia de los impresores, [...] por el gran perjuicio que se les seguía en el precio con ellos habíamos estipulado». Es un misal impreso en Salamanca sobre vitela, el colofón admite sendas lecturas, 1500 o 1510 —cfr. J.M. SÁNCHEZ, «Un misal abulense del siglo XV, desconocido», *Arte Español*, I, 1913, núm. 6, p. 253-260; D. GARCÍA ROJO, G. ORTIZ DE MONTALVÁN, *Catálogo de incunables de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1945, núm. 1301.

18. Desde los grandes «principios de oficio», al más humilde «peón». Libros de obra y fábrica desde 1504 a 1519, *O.F. 799 al 813*, Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo.

19. Casar la documentación con el manuscrito ha permitido deslindar personalidades y establecer una precisa secuencia cronológi-

ca. Lo cual a su vez nos proporciona la llave maestra para así adentrarnos en la coetánea producción iluminada.

20. La encuadernación es resolutivamente sobria, ¿contrapartida de su enunciada riqueza? Deja a un lado lo gótico y mudéjar aún vigentes y opta por una cubierta completamente lisa de piel granate sobre madera, siquiera adornada con filetes, en el lomo los nervios van resaltados y el tejuelo con diminutos florones. Diego de Vera encuaderna también los tomos IV, V y VI. Los otros encuadernadores son Juan de Santa Catalina (tomo I), Gonzalo Rodríguez (tomo II) y Fernando de Santa Catalina (tomo III). Cabe registrar por último los pagos de las sucesivas correcciones que hicieron Pedro Hernández y, casi al mediar el siglo, Martín Pérez.

21. Perspicaz investigador al que

tanto debemos por su renovado enfoque en el estudio de la miniatura. Véase O. PACHT, *La miniatura medieval. Una introducción* (curso dictado en la Universidad de Viena en 1967-68), Madrid, 1987, p. 173.

22. Biblioteca Nacional, Madrid, Vit. 18-5. En las otras páginas del misal una sencilla moldura dorada enmarca las dos columnas del texto. Datos coyunturales nos permiten fijar la ejecución del misal hacia fines de la segunda década del siglo. La presencia en manos privadas de un códice litúrgico de tal riqueza se justificaría por el insaciable afán de ostentación de su destinatario, don Diego Hurtado de Mendoza y Luna (1461-1531), III Duque del Infantado, que en su vejez degeneraría en auténtica obsesión por todo lo religioso. Interés en todo caso no ajeno a aquella confianza que su célebre antepasado el Mar-

qués de Santillana había depositado en el libro como medio de conocimiento y autoafirmación. Véase A. MUNTADA, «Las miniaturas del *Misal del Infantado*», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXVIII, 1987, p. 85-119; A. MUNTADA, op. cit. (1992), reprod. p. 119.

23. Son casos particulares: las iniciales decoradas que acompañan las páginas con notación musical y las exclusivas «letras con salida» del primer volumen del *Misal Rico*.

24. Destaca la letra que hemos denominado «a la manera del *Misal Rico*» —si bien en realidad no es exclusiva del misal—. Letra construida por recios acantos de azur que encierran en su interior una miríada granada. Canderroa la declina sabiamente en base a las más sutiles gamas cromáticas, haciendo de ella una creación sublime.

25. Así como su particular «siembra mística» —cfr. J. GARCÍA ORO, op. cit.; P. SAINZ RODRÍGUEZ, *La siembra mística del Cardenal Cisneros y las Reformas en la Iglesia*, Madrid, 1979.

26. Fernando de Jaén y Bernardino de Canderroa iluminan sendos códices para las cofradías de Santa María la Blanca y del Corpus Christi de la Iglesia de San Juan Bautista de Toledo. Véase notas 60 y 61.

27. «Hay santos hispánicos cuya representación miniada es rarísima y la hallamos en los misales de Cisneros y del Infantado» —cfr. J. JANINI y J. SERRANO, op. cit., p. XIV.

28. A. GÓMEZ DE CASTRO, op. cit. p. 78.

29. Cuya conmemoración, «bone memorie petri cardinalis», cierra sistemáticamente las misas votivas de los sucesivos volúmenes.

30. Nombrado cardenal en 1473 por Sixto IV, inisistiría ante la corte papal para obtener el título de la Santa Croce in Gerusalemme. Había nacido en 1428 en Guadajara, el día justamente de la «invención de la santa Cruz». Muchas de sus obras pías traen la advocación de la santa Cruz, la adopta incluso en su emblema.

31. Cfr. CAPPELLETTI, «L'affresco nel catino absidiale di Santa Croce in Gerusalemme a Roma. La fonte iconografica, la committenza e la datazione», *Storia dell'arte*, 66, 1989, p.125 y 126.

32. La relación exhaustiva de los ciclos historiados puede verse en A. MUNTADA, op. cit. (1992), p. 130-148 (catálogo).

misal para con la catedral. Discutibles en su unicidad, las iniciales con historia deben ser leídas en cambio en el «con-texto» de la palabra a la que sirven.

Si la liturgia pone en juego todos los sentidos del creyente —el oído que atiende o incluso el olfato con el incienso, y el gusto y el tacto con la comunión—, la vista, el más noble entre ellos, es reclamada por la acción ritual y por el libro. La presencia de la divinidad en la celebración eucarística se materializa en el libro, cual *alter* icono sobre el altar. Aquello que para nosotros es arte fue antes imagen sacra y así miramos al ciclo ilustrado. La secuencia iluminada del misal no puede explicarse sino en términos de devoción. La Trinidad, el Cáliz y la Sagrada Forma, la Virgen, la Santa Cruz, etc., la sola enumeración de las misas votivas, con sus respectivas imágenes, anuncia un vuelco de la religiosidad que se reafirma con el culto a la Eucaristía, a la Virgen y a los santos intercesores. Es éste uno de los rasgos de la historia espiritual del quinientos. Recordemos los motivos que mueven al arzobispo Cisneros a la reforma del altar mayor de la catedral de Toledo —su rol es decisivo en este clima de «prerreforma»²⁵—, o el auge que viven las cofradías toledanas del *Corpus Christi*²⁶.

De aquí también la preeminencia que en el santoral se otorga al ciclo de la Virgen. Para la mayoría de los creyentes era una presencia más cercana y amiga. Como madre doliente en la Piedad, como Virgen de la Misericordia, antes bien como madre que amamanta a su Hijo, la Virgen representaba la cara nutricia (femenina) de la fe. De entre los principios que el *Misal Rico* le dedica, destaca, bellísimo y emblemático, el de la Asunción (t. VI, f. CCXXXv) (figura 3). El diálogo intrínsecamente miniaturístico entre la historia y Dios Padre, que desde lo alto de la orla acoge vigilante a la Virgen mientras el coro de ángeles entona un cántico de alabanza —«Veni (?) electa mea», leemos—, tiene su contrapunto en el margen interior de la orla con la paloma del Espíritu Santo y la palabra, la salutación angélica «AVE MARIA GRA[TIA]». Camino de redención, la Virgen reabre la puerta del Paraíso que con su pecado Eva había cerrado. La iconografía asuncionista se contamina aquí de rasgos de la Inmaculada.

Junto a la Virgen, compañeros de auxilio espiritual, los santos —¡que al poco los protestantes acusarían de quitar la luz de Dios y suprimirían!—. La serie iconográfica puesta en relación con otros misales revela lo excepcional de algunas representaciones de santos toledanos e hispánicos²⁷.

«Con espíritu de piedad [Cisneros] estableció ciertas disposiciones sobre la devoción debida a los Santos [...]». Entre ellos tiene ya un lugar san José, adormecido y confortado por el ángel (t. II, f. CLXIIv), pues Cisneros «no sólo determinó que se diese culto con la misma solemnidad el 19 de Marzo a san José, esposo de la Virgen, sino que

ordenó también su inclusión en el calendario toledano en el que faltaba»²⁸.

San Juan Bautista ocupa también una posición destacada. Nexo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, él es el último de los profetas, los ancestros de Cristo que perpetúan la profecía mesiánica de redención. La Natividad de san Juan Bautista es el único principio de oficio que se confía a fray Felipe de Chaves (t. V, f. CLIV) (figura 4). Sobre el margen, presidiendo la página, una particular reelaboración del escudo de la diócesis, la Virgen asistida por Isabel impone la casulla a san Ildefonso, y en los medallones instantes de la vida de san Juan Bautista y de aquellos santos padres que con él compartieron la vida ascética y la soledad del ermitaño. Mientras, en la festividad de san Juan Bautista, página de principio que ilumina Canderroa (t. V, f. CXXXIV), los *putti* tejen coronas de flores, tocan instrumentos musicales y juegan con ballesas y caballitos de cartón en un margen trasunto en jardín arcádico.

Un mismo criterio justifica la presencia en el misal de los demás profetas. Aún siendo autores de los salmos que se leen, los profetas dan sentido a la intención programática que late en el entero ciclo ilustrado del temporal: confirmar la promesa de salvación por el sacrificio que diariamente revivimos la Eucaristía.

Imagen recurrente en el ciclo ilustrado del misal es también la santa Cruz, que en el primer volumen coincide con el inicio de las misas votivas (Bernardino de Canderroa, t. I, f. CXLIV). En Toledo la veneración a la santa Cruz no puede dissociarse del «Cardenal de buena memoria Pedro»²⁹. El antecesor de Cisneros en la cátedra toledana, el cardenal Pedro González de Mendoza llevaría la intitolación de la Santa Cruz en Jerusalén³⁰. La expectación generada en 1492 por el milagroso hallazgo del «título de la Santa Cruz» durante los trabajos de restauración de la basílica romana, no haría sino alimentar un despertar del fervor religioso por la Cruz³¹.

Esta particular coyuntura puede darnos razón de una ilustración inusual en el misal: Heraclio con la Cruz a cuestas (t. VII, f. CXLVv) (figura 5). Inspirada en *La leyenda dorada*, la escena recoge el momento de la narración en que Heraclio al fin entra en Jerusalén, no como vencedor sino al igual que Cristo con humildad, despojado de todo signo de ostentación. La devoción a la Cruz en sí misma simboliza la culminación de la narración evangélica y, en espera del fin de los tiempos, la promesa de salvación eterna³².

Desandemos lo andado, el David expectante de Bernardino de Canderroa inaugura el misal (t. I, f. 1v) (figura 2). Es el autor del salmo que se entona en esta primera *dominica* de Adviento. Conforme



Figura 3.
Misal Rico. Bernardino de Canderroa, Asunción, t. VI, f. CCXXXv.

Figura 4.
Misal Rico. Felipe de Chaves, Natividad de san Juan Bautista, t. V, f. CLIV.



Figura 5.
Misal Rico. Bernardino de
 Canderroa, Heradio entra en
 Jerusalén, t. VII, f. CXLVv.



Figura 6.
Misal Rico. Bernardino de
 Canderroa, detalle de la orla,
 t. I, f. Iv.



a la tradición se representa como arpista, ante un paisaje urbano de planos en gradación de claro sabor nórdico. La composición e incluso la casi literal transcripción de la indumentaria tienen un paralelo en el David que el miniaturista flamenco Simon Bening ilumina en un libro de horas de la Bayerische Staatsbibliothek (Munich, Clm. 23637). Es preciso descartar la idea de la originalidad como un valor en sí mismo y comprender en cambio lo usual de estos mecanismos de intercambio y copia de modelos —una práctica habitual en el seno de la producción libraria flamenca, altamente especializada—. No se trata de enjuiciar el proceder de Canderroa sino más bien de comprobar su perfecta asimilación del lenguaje flamenco en este temprano, para la península, 1504. El trabajo en el misal es, pues, fuente de primer orden para el conocimiento de la cultura visual del miniaturista. Si sus orlas —como veremos—, aquí acantos que se despliegan en sinuosas volutas (figura 6), se acercan al cautivador universo del todavía anónimo Maestro de María de Borgoña, las figuras lo hacen al refinado y aún estático distanciamiento de las del Maestro de Maximiliano.

Prosigue el tiempo de Adviento. La conmemoración en este primer volumen de la Natividad (f. XLIVv) (figura 7) y la Epifanía (f. LXIXv), que iluminan respectivamente Fernando de Jaén y Ber-



Figura 7.
Misal Rico. Fernando de Jaén,
Anunciación a los pastores,
t. I, f. XLIVv.

nardino de Canderroa, pueden leerse en estos mismos términos de encarnación, pasión y muerte.

Excepcional es el ciclo ilustrado de los Trabajos y Milagros de Cristo, que tiene en las escenas de Jesús y la mujer cananea (t. III, f. Iv) y de Cristo predicando la parábola del mayordomo infiel (t. VII, f. Iv) dos de los mejores «principios» iluminados por Alonso Vázquez y Bernardino de Canderroa, respectivamente.

Siguiendo el relato evangélico, los textos para la liturgia de la Semana Santa se recogen en el cuarto tomo, reconstruimos la secuencia: Entrada de Jesús en Jerusalén (f. Iv), Última Cena (f. LIV), Jesús lavando los pies a los apóstoles (f. LXXIVv.), Oración en el huerto (f. XIXv), Prendimiento (f. XLiv), Flagelación (f. LVIII), Crucifixión (f. LXXXVIII) y Resurrección (f. CXXXIXv). Mencionemos que este ciclo tiene un estrecho paralelo estilístico con la orla del *incipit* del *Breviario de Carlos V*, que también ilumina Canderroa³³.

La Última Cena del ciclo pascual tiene su contrapartida en la que Alonso Vázquez ilumina para la fiesta del Corpus Christi (t. V, f. LXXXIV) (figura 8). Conforme a la lectura sacramental de fines de la edad media, Vázquez coloca sobre la mesa el cáliz y la patena, con lo que la cena se transforma en el acto de comunión de los apóstoles. Es pues doblemente representativa, por ser una de las me-



Figura 8.
Misal Rico. Alonso Vázquez,
Última Cena, t. V,
folio LXXXIV.

33. Véase nota 68.



Figura 9.
Misal Rico. Bernardino de Canderroa, Transfiguración, t.VI, f. CCX.

34. Juan de Borgoña contrata en 1508 el «acabar el retablo» (con anterioridad habían trabajado en él el maestro de la Santa Cruz y Pedro Berruguete) —cfr. Archivo Histórico Nacional, Códices 448 B. *Actas Capitulares de la Catedral de Ávila*, 1494-1512, f. 119v. Véase nota 62.

35. O.F. 801, f. LXXVIII.

36. La Escuela de Gante y Bruselas toma el nombre del círculo de iluminadores que en torno a 1470-1480 hicieron de ello el sello de sus producciones —véase

el trabajo clásico de G. HULIN DE LOO, «La vignette chez les enlumineurs gantois entre 1470 et 1500», *Extrait des Bulletins de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique*, 1939, p. 158-180.

37. O. PÄCHT en su estudio «The Master of Mary of Burgundy», *The Burlington Magazine*, 1944, LXXXV, p. 295-301, dio carta de naturaleza al Maestro de María de Borgoña. Cfr. F. WINKLER, *Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Amsterdam, 1978 (1925), que sigue

siendo un clásico de la miniatura flamenca. Para una puesta al día de la bibliografía, véase G. DOGAER, *Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th centuries*, Amsterdam, 1987, p. 145; M. SMEYERS y J.V. der STOCK (ed.), *Flemish Illuminated Manuscripts 1475-1550*, Ghent-Nueva York, 1996, p. 23.

38. Ampliamente reproducido en el ya citado catálogo de la exposición *Flemish Illuminated Manuscripts 1475-1550*, véanse en particular las orlas de los folios 332 y 467.

jores páginas del miniaturista y por el carácter de la celebración.

Dejamos a un lado otros episodios subsidiarios de la Pasión, para detenernos en la página de la Resurrección (t. IV, f. CXXXIXv). A nuestro entender, la escena sobresale por el exquisito uso del color. Canderroa conjuga el oro y el azul ultramar, punteados de rojo, que le confieren suntuosidad sin alterar la sosegada atmósfera de nocturnidad, bajo la mirada escudriñadora del búho.

Tan solo una escena escapa al tiempo imperecedero de la Iglesia y fija el presente histórico de la celebración litúrgica de la Pascua, de cómo debe adornarse el altar o bendecirse el cirio pascual. Siguiendo pues las instrucciones, Canderroa transforma la letra en el interior del templo y describe la procesión de la bendición del cirio pascual (t. IV, f. CXVII).

El sexto volumen es el más ambicioso y rico del misal, aunque en realidad esta misma prolijidad acaba por descuidar la ejecución. Excepcional en cualquier caso es la Transfiguración, literalmente la página más «deslumbradora» de cuantas Canderroa ilumina en el *Misal Rico* (t. VI, f. CCX) (figura 9). La luz inmaterial que irradia del cuerpo de Cristo transfigurado parece posarse sobre la superficie del pergamino, con lo que la entera iluminación adquiere una dimensión simbólica: junto a la historia, en dorada monocromía corre un friso de bastones entrelazados. La preeminencia que se otorga aquí a la *Transfiguratio Domini* debe ponerse en relación con el entero programa ilustrado del misal, dado que la Transfiguración admite una lectura en clave mesiánica. Representantes de la Antigua Ley, Moisés y Elías dan testimonio de la promesa redentora. Volvemos pues al libro y su función. La historia que prácticamente ha desplazado a la letra, tiene un carácter marcadamente pictórico. Canderroa toma la composición e incluso la efigie de Cristo —que transfiere invertida— de la tabla homónima que Juan de Borgoña pinta en el retablo mayor de la catedral de Ávila. La cronología de estos últimos volúmenes del misal —se ejecutan entre 1516 y 1518—, posibilitaría que nuestro miniaturista hubiese efectivamente accedido al trabajo del pintor en Ávila. Una referencia coetánea son los corales que Bernardino de Canderroa ilumina para la catedral abulense³⁴.

Es sabido que a estas alturas iluminadores y pintores comparten un mismo clima artístico. Será preciso valorar la manifiesta capacidad de recepción del miniaturista y con ello acotar los términos de imitación y/o creación. Para Bernardino de Canderroa es en todo caso un intercambio provechoso. Así, el conocimiento directo del retablo de Ávila propicia la normalización del canon de sus figuras e inspira una de sus más comprometidas realizaciones, la escena de la oración en el

huerto que preside el *incipit* del ya citado *Breviario de Carlos V*.

Tan solo en 1507, cuando ya se trabaja en la iluminación del segundo cuerpo, se decide el sistema de las orlas: «[...] mandaron el *señor* obrero y canonygo Medina y thenorio que se anadiesen *vynnetas* en todas las margines [...]»³⁵. Advuértase que los miniaturistas no deciden y sí lo hacen en cambio los canónigos obrero y visitadores.

Éste es el legado máspreciado del *Misal Rico*. Sus casi tres mil orlas «iluminan», nunca mejor dicho, el proceso de recepción de los sistemas de decoración marginal que se generalizan en la península hasta bien avanzado el siglo XVI. Lo propio de la tradición hispanoflamenca convive con las novedades flamenca e italiana.

Frente a la tradición borgoñona en que los márgenes habían tenido un papel secundario, la novedad de la Escuela de Gante y Brujas estriba ahora en la interconexión y multiplicación de las referencias espaciales: el recurso a determinados toques de luz y sombra crea sobre el margen la ilusión del relieve, mientras la ilustración se adentra en el pergamino en sentido contrario³⁶. Esta radical transformación de la iluminación de la página se atribuye a una de las personalidades más notables de la miniatura flamenca, que se esconde todavía bajo el nombre del Maestro de María de Borgoña, el más innovador de los miniaturistas activos en el último cuarto del siglo XV³⁷.

Sobre el pergamino bañado en oro caen flores, frutos, insectos y demás *ítems* que el artífice detalla con virtuosístico naturalismo. El recurso al oro —luz y/o reflejo— es determinante también para entender el simbolismo latente de estos márgenes.

La personal interpretación que de ellos hace Bernardino de Canderroa lleva al límite el juego de la seducción. Los modelos de sus orlas se sitúan en proximidad al círculo del Maestro de María de Borgoña. Canderroa logra verdaderas creaciones, haciendo gala de una inagotable inventiva: selecciona flores, insectos, invierte composiciones o simplemente hace virar las gamas cromáticas, pero en ningún caso ilumina dos orlas idénticas —lo cual no es poco si tenemos en cuenta la envergadura del trabajo—. Las orlas de los folios LVv y CIVv (figura 10) del segundo tomo pueden ejemplificar estos mecanismos. La confrontación con algunas de las exquisitas páginas del *Breviario de Mayer van den Bergh*, «a triumph of Flemish miniature art»³⁸, nos da la justa medida del nivel alcanzado por nuestro miniaturista.

Su maestría en el oficio en ningún momento brilla tanto como al comienzo. Flores, frutos, mariposas o aves se iluminan con precisión. Las plantas son botánicamente identificables, incluso los



Figura 10.
Misal Rico. Bernardino de Canderroa, orla, t. II, f. CIVv.

insectos³⁹. En su mayor parte son flores no cultivadas, que en nuestras latitudes hallaríamos tan solo en los prados alpinos pero no en la esteparia meseta castellana. El matiz de lo exótico lo aportarían el papagayo o el colibrí (t. I, f. LXIXv; t. II, f. Iv), aves que identificamos con el Nuevo Mundo.

Al límite de lo conocido, «el mundo al revés» de las *drôleries*. Práctica inventiva que tiene sus raíces en una edad media sugestionada por lo extravagante se renueva ahora en clave naturalístico-decorativa. En estos márgenes revividos a la flamenca las *drôleries* sobreviven tratadas con el mismo cuidado naturalismo de animales y plantas, y se transforman en monstruos de sorprendente belleza formal.

Procedentes, por otro lado, de Italia se seleccionan y reinterpretan temas y motivos tomados del pasado clásico y entre ellos los característicos frisos *a candelieri*. Flandes e Italia comparten un mismo gusto naturalista y/o arqueologista, en la medida de que el «principio de imitación de los antiguos se estima igual al de la naturaleza»⁴⁰.

Puede ejemplificar esta distinta opción la Entrada de Jesús en Jerusalén que Canderroa ilumina lujosamente, a la manera de Attavante (t. IV, f. Iv) (figura 11). En efecto, del *incipit* ornamentado de los códices miniados florentinos toma el vocabulario (*putti*, candelabros, vasos, cartelas, flameros, etc.) y la compacta organización de la página. Por ahora no podemos precisar mucho más, salvo constatar que el sistema «italiano» de las orlas del misal se halla estilísticamente próximo a trabajos de iluminación realizados hacia 1500 para la abadía de Montecassino, en Nápoles⁴¹. Dotadas de una componente ilusionista, estas orlas también juegan con el efecto del bajorrelieve. Pero si en origen era una práctica anticuario-filológica, se trata más bien aquí de la traslación de un gusto ornamental. La presencia en el misal de estos repertorios clásicos no implica necesariamente la asunción de lo clásico como modelo universal⁴².

Las recopilaciones de dibujos de edificios o detalles arquitectónicos y ornamentales de la antigüedad prueban el interés que desde mediados del siglo xv suscita el legado romano. Éste es el caso del *Codex Escorialensis*, copiado con precisión casi arqueológica hacia 1493 y que desde fecha temprana se conserva en la Península. Lo traemos aquí porque es una fuente próxima a un particular desarrollo del róleo en las orlas del *Misal Rico*⁴³.

Las primeras soluciones reproducen las decoraciones *a candelieri* de las pilastras adosadas a las arquitecturas de nuestro 1500⁴⁴. Distintas son las intenciones al iluminar este repertorio de orlas. Es el placer de la cita, que integra a la recia estructura la efigie de «AVGVSTVS IVLIVS CAESAR» (t. VI, f. XLIIv); tal vez la implicación personal de Cisneros con el papa León X —«PONTIFEX MAXIMVS LEO DECIMVS», reza la inscripción

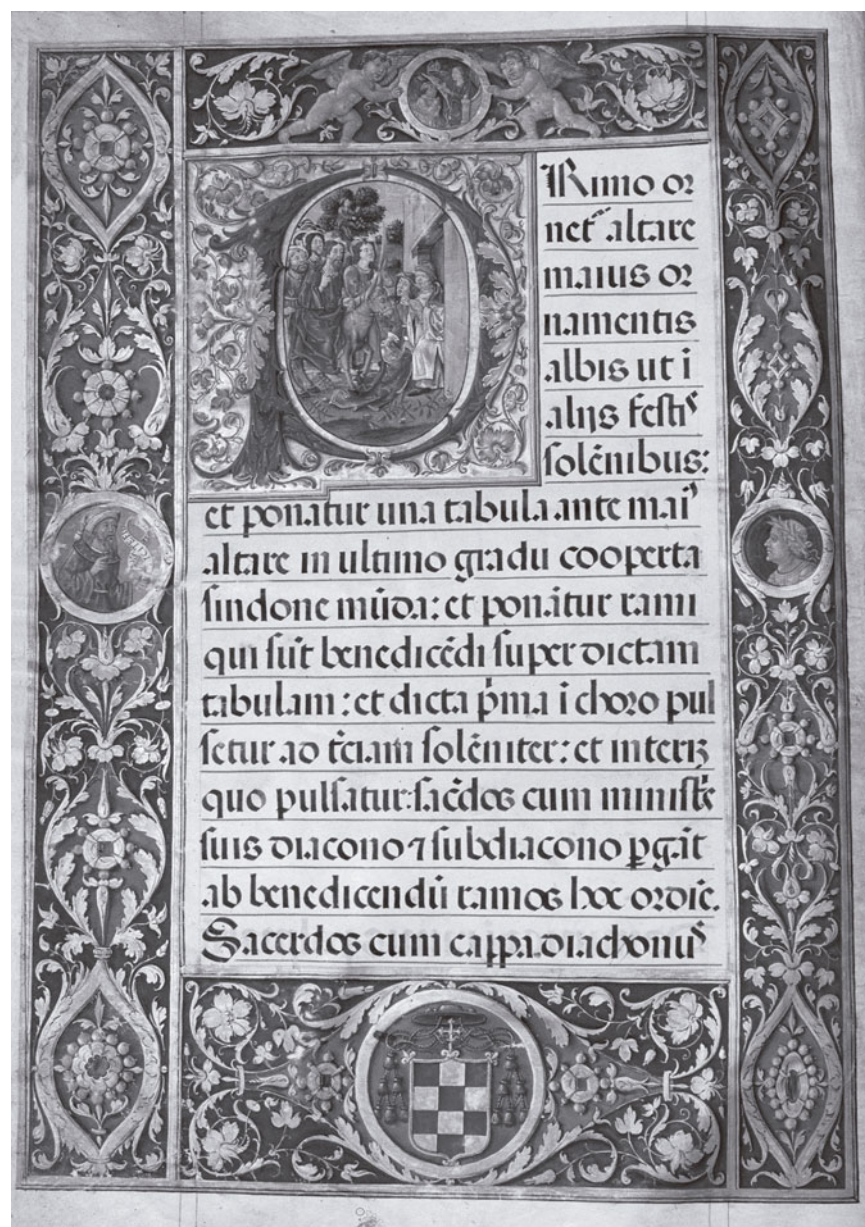


Figura 11.
Misal Rico. Bernardino de Canderroa, Entrada de Jesús en Jerusalén, t. IV, f. Iv.

39. Cuya observación ha servido de base a un singular trabajo sobre los márgenes del *Misal Rico* —véase A. FERNÁNDEZ, *La Entomología al servicio de las artes decorativas. Códices españoles miniados y decorados con insectos en su mayoría lepidópteros*, Publicaciones de la Real Sociedad Geográfica, serie B, Madrid, 1948.

40. Véase J.A. MARAVALL, *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, serie segunda, Madrid, 1984, p. 93-94.

41. El mosaico cultural del suelo peninsular determina el signo también plural de la historiografía de la miniatura italiana del Renacimiento. Cfr. A. GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525. Un primo censimento*, Florencia, 1985. I, p. 75, 79, 217 y s., 265 y s. Para el área napolitana, véase A. PERRICCIOLI SAGGESSE, «I libri di coro miniati per le abbazie di Montecassino e Cava dei Tirreni», en *Miniatura a Napoli dal '400 al '600. Libri di coro delle chiese napoletane*, co-

ordinado por A. PUTATURO MURANO y A. PERRICCIOLI SAGGESSE, Nápoles, 1991, p. 149 y s., figuras 153, 160 y 161.

42. Es un discurso pendiente incluso para Italia: «all'interno della storia della miniatura restano da rintracciare le grandi occasioni in cui ci si appropria della semiotica figurativa della classicità [...] Rispetto al precoce classicismo della grande scultura nella miniatura è evidente uno scarto temporale: per capirne le ragioni c'è bisogno di chiarire il

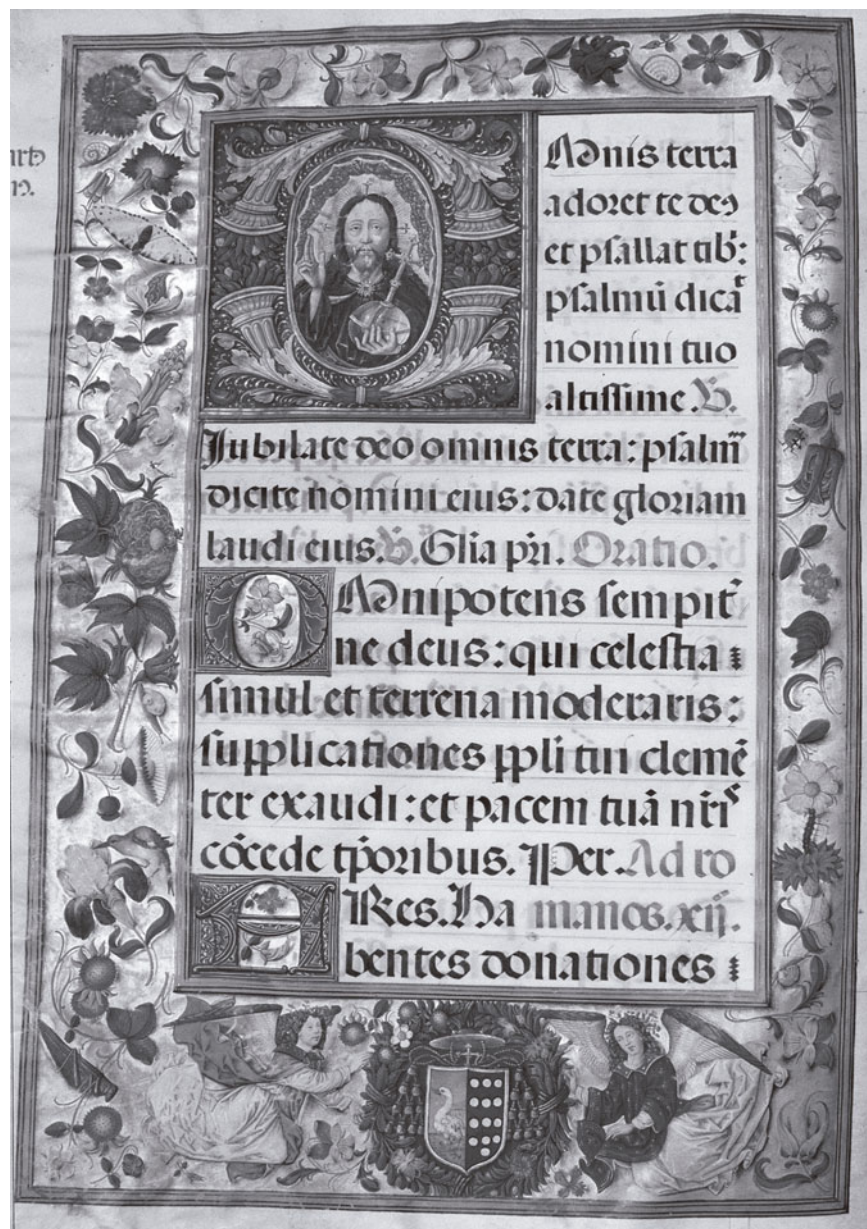


Figura 12.
Misal Rico. Bernardino de Canderroa, Bendición del Señor, t. II, f. Iv.

versante della storia del gusto, la rete di correlazioni che lo modifica, il complesso di vicende, spesso impalpabili, che induce nel committente del libro una cultura iconica conforme alla figurazione classicheggiante —A. GARZELLI, op. cit., I, p. 70.

43. Así, es posible cotejar las orlas del misal correspondientes a los tomos VI, f. XLIIv y VII, f. Iv —el tramo inferior— con el dibujo del *codex* del f. 11v —véase *Codex Escorialensis*, H. EGGER ed., Soest-Holland, 1975.

44. De la escultura aplicada —cfr. con las pilastras adosadas a la pared de la escalera del claustro del Hospital de la Santa Cruz de Toledo— a las portadas xilográficas de nuestros incunables —cfr. en especial con el quinto volumen, y primero en el orden de impresión, de la *Biblia Poliglota*—. La traducción local de estos frisos a *candelieri* da lugar a la denominada «decoración plateresca», término polémico que sirve tan solo para calificar un tipo de decoración —véase J.B. BURY, «The

stylistic term *plateresque*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1976, XXXIX, p. 199-230.

45. Cfr. K. CHALLIS, «Marginalized Jewels: The Depiction of Jewellery in the Borders of Flemish Devotional Manuscripts», en *The Art of the Book*, ed. M.M. MANION y B.J. MUIR, Exeter, 1998, p. 253-289, que establece una primera clasificación temático-funcional.

alrededor de la medalla con el perfil del papa— (t. VI, f. Xv); o bien contrarrestar la carga ornamental y paganizante de la orla al coronarla con el pelicano que alimenta con su sangre los polluelos (t. III, f. XCIXv), etc. Toda suerte de motivos monócromos que imitan monedas y camafeos antiguos.

Los repertorios se solapan sin solución de continuidad. A medida que avanza el tiempo se generalizan los grutescos, *trophaea* y las columnas candelabro —en concreto a partir del quinto volumen, es decir de 1514 en adelante—. Los frágiles cuerpos ensartados evolucionan hacia formas de carácter mayormente escultórico, casi columnas, en todo caso elementos «arquitectónicos» suficientemente elaborados.

Lo italiano y lo flamenco. En la frontera entre un mundo y otro, por último, la preciosista y a un tiempo naturalista orla-joya⁴⁵. Creación humana mayormente suntuosa, aún a sabiendas de que como ya san Agustín sentenciara ¡los esfuerzos de los humanos nunca lograrían igualar la creación divina! La perla superlativa o el broche con piedras engastadas singularizan aquellas devociones más cercanas y entrañables, como las de Santiago o de la Virgen, santa Ana y el Niño.

Valor propio de las orlas del *Misal Rico* es su capacidad decorativa. De Flandes a Italia, el códice se halla en la encrucijada, en una posición privilegiada cara al devenir de la miniatura europea.

Pero hay algo más, y es justamente esta facultad sincrética de adoptar repertorios que en origen pertenecen a registros, no tan solo estilísticos, sino también ideológicos, distintos. ¿Algo propio del *Misal Rico*? Son opciones aparentemente irreconciliables. Las doradas franjas de la Escuela de Gante y Brujas (con flores cortadas, mariposas, libélulas, cuanto más efímero hay en la vida) persiguen capturar el instante, incitar a la mutabilidad e insisten en el golpe de efecto ¡estas «naturalezas muertas» ni aún hoy han perdido la capacidad de seducir! Y en el extremo opuesto, los márgenes de raíz clásica, pétreos, bronceos, en una palabra, matéricos, anhelan justo lo contrario, es decir lo intemporal, lo universal. Por definición, el uno plasma pues lo mutable, el otro, lo inmutable; el uno está en el tiempo, el otro, fuera de él.

¿Encierran estas porciones de superficie decorada algún sentido?

En ocasiones, unas pocas, dimana del texto. Así sucede en el principio que celebra la Transfiguración del Señor (t. VI, f. CCXv) (figura 9). El margen, o más bien el oro que lo baña, es el instrumento de lo sobrenatural. Lo que en la historia es pues narración, en la orla es proyección mental del relato bíblico que trasciende a una dimensión simbólica.

Ejemplar por su carga significativa es la orla con el casto clavel, la blanca azucena, el lirio de la Pa-

sión y la rosa del sacrificio⁴⁶, en este sexto volumen, f. CLVv. Es la vez de las flores que simbólicamente rememoran el objetivo final de la celebración del sacramento.

Del mismo modo siguiendo la recitación eucarística, «Omnis terra adoret te Deus», la naturaleza despliega solícita toda su infinita variedad en un canto hacia su Creador (t. II, f. Iv) (figura 12)⁴⁷. Esta *varietà* plasma la aprehensión sensible de una belleza, natural, que es reflejo del espíritu de su Creador. «Come natura lo suo corso prende / Dal divino intelletto e da sua arte»⁴⁸ (hasta la plenitud del Renacimiento italiano, y aún en contados cenáculos, habría sido inconcebible que las creaciones humanas pudieran superar las de la naturaleza). La contemplación de la naturaleza permite dirimir un conocimiento intelectual de ella y por consiguiente también de aquel orden inmanente que en ella late.

Este otro espacio de meditación (?), el del margen, encauzaría las aspiraciones de trascendencia de la piedad, la percepción de lo divino se encarna-

ría en el sentimiento de su ausencia: lo visible pues por lo Invisible. La supremacía que aquí se otorga a la visión es consecuencia de todo un sentir medieval. Brillantez y nitidez en los colores, valores estéticos que se imbuyen pues de connotaciones morales.

Justo en el límite conceptual del presente estudio, pudiéramos quizá sugerir actitudes del espectador frente al libro. No podemos dar por sentado que el espectador esté «dado»⁴⁹. A decir de una estética de raíz medieval, de la que el trabajo en el libro es manifiestamente deudor, la distancia o proximidad del sujeto serían las claves de una coherente y adecuada contemplación estética: el libro se ve a lo lejos, cual objeto-icón sobre el altar; las miniaturas en cambio deben mirarse de cerca, para así poder captar las sutiles intenciones y la belleza de su ordenación⁵⁰.

Es necesario en todo caso abandonar la concepción de la franja iluminada, representada, como algo fijo. «El plano pictórico —debe ser conside-

46. Cfr. M. LEVI D'ANCONA, *The garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florencia, 1977.

47. Esta miniatura en la que el Dios Salvador imparte su bendición al universo creado, es probablemente una de las que guarda mayor proximidad con los modelos iluminados flamencos, en libros de horas y misales.

48. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*. Florencia, 1921 (ed. S.A. Barbi), *Inferno* XI, 99-100, p. 102.

49. «Su papel, y el tipo de participación que de él se solicita, están contruidos por la propia imagen» —N. BRYSON, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, 1991, p. 15.

50. Véase U. ECO, *Art i bellesa en l'estètica medieval*. Barcelona, 1990 (1987), p. 132.

51. «[...] olvidar la superficie proscénica de la imagen y pensar por detrás de ella» —N. BRYSON, op. cit. p. 177.

52. Compárense, por ejemplo, una de aquellas primeras «letras con salida», de tradición hispano-flamenca (cárnicas, acantos estilizados, flores tripétalas y botones dorados, sobre el pergamino neutro cuajado de filigranas a tinta, t. I, f. XXXIII) y el tramo inferior de la orla de la escena de la Coronación de la Virgen del misal de Granada —cfr. AA. VV., *El libro de la Capilla Real de Granada*. Granada, 1994, figura 165—. Vid. A. MUNTADA, op. cit. (1992) p. 67, 109 y 110, donde se apuntan precisos términos de comparación; J. YARZA, «Los Reyes Católicos y la miniatura», en

Las Artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516), Zaragoza, 1993, p. 72 y 73. Las divergencias se justifican por el tiempo de ejecución que media entre un códice y otro, máxime cuando el período es clave en la recepción de las nuevas propuestas: 1496, que fija la inscripción del escribano Francisco Flórez en el misal de Granada —situando un comienzo probable de las tareas de iluminación— y 1504, que documenta el inicio de los trabajos en el *Misal Rico*. En relación con los libros de Isabel, sigue siendo un clásico de la materia F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, Tapices y Cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950; véase asimismo P. DE WINTER, «A Book of Hours of Queen Isabel la Católica», *The Bulletin of Cleveland Museum of Art*, 1981, LXVII, 10, p. 421; J. BACKHOUSE, *The Isabella Breviary*, Londres, 1993. El trabajo anteriormente citado de J. YARZA aborda monográficamente el tema.

53. Véase A. MUNTADA, «Breviario de Isabel la Católica», en *La paz y la guerra en la época del Tratado de Tordesillas*, Valladolid, 1994, p. 69-70, donde sucintamente se recogen algunas de las claves coyunturales del libro como indicador suntuario.

54. Véase A. MUNTADA, op. cit. (1992), p. 109. Para éstas y otras noticias, véase el trabajo (enero, 1997) todavía en prensa de A. MUNTADA, *De la Catedral a la Corte: el Misal Rico y la ilustración del libro en Castilla 1503-1546* (miscelánea de estudios sobre miniatura hispánica dir. por J. Yarza, ed. Moleiro, Barcelona). Aunque en un registro devocional distinto, también se le atribuye la *Regla de la Hermandad de la Cofradía del Santísimo Sacramento*, códice fechado en Toledo en 1502, que además de las armas de Teresa Enriquez trae el escudo de los Reyes Católicos y el haz de flechas de Isabel (Houghton Library de Harvard, Ms. Typ. 184) —véase YARZA, op. cit. (art.), p. 74 y 75; ídem, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, p. 112—. R.S. WIECK, *Late Medieval and Renaissance illuminated manuscripts, 1351-1525 in the Houghton Library*, Cambridge, 1983, núm. 49, p. 100 e H. ESCOLAR (ed.), *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, Madrid, 1993, p. 274 (reprod.), todavía recogen la atribución a Juan de Tordesillas.

55. En 1503 recibe pagos como «ylluminador de su Alteza», y todavía en 1505, tras la muerte de Isabel, el rey Fernando le entrega cuanto se le debe en concepto del salario por el trabajo del año anterior. Alonso Vázquez aparece por primera vez documentado en el *Misal Rico* tan solo en 1506. Para éstas y otras referencias documentales que vinculan Toledo con la Corte, véase el trabajo de A. MUNTADA, *De la Catedral a...* (en prensa) y la bibliografía que allí se cita.

56. Trabajo compartido con Bernardino de Canderroa. Vid. A. MUNTADA, op. cit. (1992), p. 73, 80, 85, 121, y 125, con un comentario detallado del hacer del miniaturista; cfr. asimismo J. YARZA, op. cit. (1993), p. 96 y 98. Ambos, Bernardino de Canderroa y Alonso Vázquez, colaboran también en la iluminación de unos pasionarios para el servicio privado de la capilla del duque del Infantado. Pertenecen a la

Colección Lázaro Galdiano de Madrid. Son cuatro hojas sueltas, con notación musical, letra historiada y orla —con el escudo familiar timbrado con la corona ducal y sostenido por ángeles—; de su confrontación con el *Misal Rico* se deriva una cronología avanzada, estilísticamente afín y paralela en el tiempo a la ejecución de los volúmenes finales del misal —cfr. A. MUNTADA, op. cit. (1992), p. 117, 120 y 121, donde se reproducen los folios de la oración en el huerto, de Bernardino de Canderroa, y Cristo atado a la columna, de Alonso Vázquez.

57. Para un primer ensayo de su trayectoria profesional y artística, con una precisa contextualización y análisis de los sucesivos trabajos de iluminación, véase el trabajo ya citado: A. MUNTADA, *De la Catedral a...* (en prensa).

58. Canderroa presenta una [...] provisión escrita en pergamino e sello pendiente a la fecha por el Reverendísimo Señor Cardenal [...] para la capellanía del coro. El 21 de agosto de 1507, un día después, se le concede la colación. Transcurridos dos años la posesión de la capellanía del coro de Canderroa será objeto de un proceso apostólico —véase *Actos Capitulares 1506-1510*, f. 139 (26 de mayo de 1509); cfr. A. MUNTADA, op. cit. (1992), p. 113. No disponemos de información específica acerca del origen y la formación del iluminador. Colateralmente recordemos a Juan Martínez de Canderroa, uno de los treinta y tres escribanos de Toledo nombrados por Enrique IV en 1471, con lo que se situarían en Toledo sendos precedentes para el nombre y un oficio emparentado con el del iluminador.

59. Para ésta y demás referencias documentales, véase A. MUNTADA, op. cit. (1992), p. 113, en que se transcriben todos los asientos relacionados con su trabajo en el *Misal Rico*.

60. Hoy en la Library of the Hispanic Society of America, Nueva York. Véase Ch. B. FAULHABER, *Medieval Manuscripts in the Library of the Hispanic Society of America. I. Religious, Legal, Scientific, Historical and Literary Manuscripts*, Nueva York, 1983, núm. cat. 194, p. 190-192. De aquí en adelante nos limitamos a dar las solas referencias bibliográficas. Para un análisis pormenorizado, véase el trabajo de A. MUNTADA, *De la Catedral a...* (en prensa).

61. Colección particular. Vid. J. KRAHE, *La Cofradía del Corpus Christi en la Iglesia de San Juan Bautista de Toledo* (Toledo, 1996). Agradecemos al autor que nos permitiera la consulta de este trabajo todavía inédito.

62. Es la tercera de las series «realizada por una misma y experta mano» en que Gómez Moreno clasificara los libros de coro de la catedral. Véase M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*, Ávila, 1983 (1902), p. 119-121. Hoy subsisten tan solo dos hojas sueltas, una del *Común de los Confesores* (con letra historiada, que representa al obispo sentado en su cátedra flanqueado por los santos fundadores de las órdenes, y orla a candelieri) y otra del *Común de los Apóstoles* (en la inicial historiada el apóstol ante el juez; la orla al estilo de la Escuela de Gante y Brujas); todavía se conserva el *Común de las Vírgenes*, aunque muy deteriorado (en el *incipit* la

rado— como escena de interrupción, puntuación, un material sensual volviendo y revolviéndose sobre sí mismo»⁵¹. Deberemos, pues, volver a la superficie, para leer en ella en profundidad.

Pero la lección del *Misal Rico* no acaba aquí. El misal es una pieza clave de la historia del manuscrito iluminado en Castilla en época moderna.

De entrada, los pocos cuadernos que Fernando de Jaén ilumina justo al comienzo (figura 7), nos permiten aislar su personalidad y atribuirle así el *Misal de Isabel la Católica* de la Capilla Real de Granada. Los paralelos con el *Misal Rico* pueden establecerse tanto a nivel de figuras y fondos como del inventario de flores, plantas y demás seres que decoran los márgenes⁵². No importa que sus maneras sigan siendo todavía «demasiado góticas», incorporar a Fernando de Jaén supone enlazar con la tradición cortesana, a sabiendas del valor del libro como instrumento de prestigio y dignificación del poder⁵³.

Otros datos y códices completarían esta primera aproximación al miniaturista. Documentado de nuevo en Toledo, paralelos estilísticos lo acercan a los corales que en el umbral del nuevo siglo se ejecutan para el Monasterio de Guadalupe⁵⁴.

También Alonso Vázquez se mueve en el círculo de la corte⁵⁵. Cuanto sabemos de su personalidad artística se dirime del *Misal Rico*. Alonso Vázquez es un miniaturista tan eficaz como expeditivo, conservador y sin embargo receptivo ante lo nuevo. Sea como fuere, tanto la documentación como el corpus librario que provisionalmente le asignamos, lo colocan en una posición no precisamente secundaria. Él es un hombre de oficio, capaz de asumir la ingente tarea —por más que compartida⁵⁶— de la iluminación del misal.

En realidad, el verdadero maestro del *Misal Rico*, y aún de la miniatura en la corona de Castilla en este primer quinientos, es Bernardino de Canderroa. Técnicamente impecable, de exquisita elegancia formal y un raro dominio del color, probablemente sea no tanto un buen narrador como un excelente decorador. Parece haber aprendido la lección de primera mano: su primera filiación flamenca se impregna gradualmente de lo italiano. En un contexto de frecuentes citas a lo extranjero, Bernardino de Canderroa nos permite descartar la mera copia servil. Él es una de las mayores —y paradójicamente desconocidas— personalidades de la miniatura en Castilla a comienzos de siglo, capaz de dar respuesta a los más variados encargos, ya sea para las cofradías toledanas, el capítulo de la catedral de Ávila, Granada o el monasterio de Guadalupe; ya sea para el círculo de la corte y el joven rey Carlos V. En él valoramos sobre todo la capacidad sincrética de quien sabe mantenerse en todo momento en la cresta de la ola⁵⁷.

De momento y a falta de una sistemática búsqueda, las fuentes documentales nos sitúan al miniaturista en el seno de la jerarquía catedralicia —lo cual a su vez nos permitiría precisar una filiación local y castellana del artífice—. En efecto, según se desprende de las *Actas Capitulares*, Bernardino de Canderroa solicita en 1507 un puesto en la capellanía del coro⁵⁸. Recibe pagos de la obra de la catedral de Toledo entre 1504 y 1518, años en que se halla volcado en la iluminación del *Misal Rico*, y todavía en 1519 por algún que otro trabajo⁵⁹.

Sin abandonar el ámbito de lo religioso, le atribuímos asimismo la iluminación de la *Institución de la Cofradía de Santa María la Blanca*⁶⁰ y la *Regla de la Cofradía del Corpus Christi de la Iglesia de San Juan Bautista*⁶¹. Son libros tipológica y codicológicamente afines. No se trata únicamente de llamar la atención sobre dos nuevos manuscritos debidos a la mano de Bernardino de Canderroa, los códices nos hablan de cómo se vive la religiosidad. El anhelo por ennoblecer el libro de la cofradía prueba el empuje de este tipo de instituciones. Buen número de cofradías toledanas, como ésta del Corpus Christi en la Iglesia de San Juan Bautista, se originan en el seno de la comunidad judeoconversa ante la necesidad de manifestar públicamente su adhesión a la nueva fe. Destaca la cuidada iluminación y excepcional encuadernación de éste último libro. Salido de manos toledanas, el códice de la Cofradía del Corpus Christi de la Iglesia de San Juan Bautista da la medida del nivel que la producción libraria había alcanzado en la ciudad.

Siguiendo a Bernardino de Canderroa, de nuevo en Ávila, el miniaturista ilumina tres cantorales para la catedral. Los escudos de la diócesis y del obispo Alonso Carrillo (1498-1514) fijan la filiación y la cronología de los libros⁶². La estancia en Ávila coincide con los años de trabajo en el *Misal Rico* e incide indirectamente en la iluminación de los volúmenes finales. De esta manera, la obra de Juan de Borgoña para el retablo mayor de la catedral proporciona a las historias de Canderroa unas pautas más propiamente pictóricas y renacentes⁶³.

El miniaturista trabaja asimismo en algunos cantorales que se ejecutan para el monasterio de Guadalupe a comienzos del xvi⁶⁴. Las coordenadas históricas —a saber exigencia, suntuosidad, deseo de emular el poder económico, social y político de la metrópoli toledana— justificarían la intervención de Bernardino de Canderroa. No es una presencia aislada, la relación con Toledo es una constante histórico-artística de la vida del monasterio. El mismo Juan de Borgoña proyecta en 1525 el retablo mayor para su iglesia⁶⁵. Es un trabajo avanzado que apunta hacia la trayectoria final del miniaturista⁶⁶. No es una producción cualesquier, de entrada por las dimensiones, pero también por la riqueza y originalidad de los ciclos ilustrados⁶⁷.

letra historiada presenta a la Virgen y el Niño rodeados por vírgenes y mártires; Gómez Moreno califica la orla de «romano-bastarda». Recuérdese que la primera de las series de los corales de Ávila (anterior a 1494, cuatro libros), es la que firma Juan de Carrión. Alonso de Córdoba y Diego de Vascuña, también toledanos, realizan entre 1508 y 1511 la segunda serie (que carece de iniciales iluminadas, las letras se decoran con motivos de lacerías)—véase A. MUNTADA, op. cit. (1992), p. 115 y 116; p. 122, n. 15.

63. Véase más arriba el comentario acerca del principio de la Transfiguración.

64. Esta nueva colección, que se inicia bajo el priorato de Fray Diego de Villalón entre 1501 y 1504, coincidiendo con la etapa de mayor esplendor del monasterio jerónimo, se inscribe en el marco de una reforma mucho más ambiciosa de la sillería del coro, el suelo y los órganos. Que los libros «se hagan de nuevo muy suntuosos y de gran letra» —cfr. *Libro de Actas Capitulares* (1499-1538), A.M.G., C-74, f. 30— y se precisa «que viniesen iluminaxores seglars a iluminar las letras y la ymaginería de ellas» — *Libro de Actas Capitulares*, A.M.G., C-74, f. 37—. Véanse los trabajos de: P. MOGOLLÓN, «El scriptorium guadalupense», en AA.VV., *Guadalupe: siete siglos de fe y cultura*, Guadalupe, 1933, p. 378-392, síntesis de un estudio pormenorizado sobre la miniatura guadalupense que la investigadora está llevando a cabo; y S. GARCÍA, O.F.M., *Los miniados de Guadalupe. Catálogo y Museo*, Guadalupe, 1998. Para un análisis pormenorizado de los corales de Canderroa para Guadalupe, véase el ya citado estudio de A. MUNTADA, *De la Catedral a...* (en prensa).

65. La traza fue dada a conocer por J. M. AZCÁRATE, «Una traza de Juan de Borgoña», *Archivo Español de Arte*, 1948, XXI, p. 55-58.

66. Siguiendo el *inventario* del Archivo del Monasterio de 1984, incorporamos al catálogo de Canderroa los libros correspondientes a los oficios de la *Invencción de la Santa Cruz y aparición de san Miguel Arcángel* (L. 15), de los *santos Angeles Custodios y Dedicación a la Iglesia* (L. 16), de *san Lorenzo y de la Vigilia y Asunción de la Virgen María* (L. 18) y el *Oficio y misa de san Jerónimo* (L. 58)—en este último libro las iniciales historiadas han sido recortadas y adaptadas.

67. El capítulo de los libros de coro debiera cerrarse con la mención al denominado «maestro de 1519», que ilumina uno de los corales de la catedral de Granada. La identidad con lo toledano ya había sido señalada, nos limitamos a confirmarla y adscribirla en efecto a Bernardino de Canderroa. Véase D. ANGULO, «Mi-

niaturista y pintores granadinos del Renacimiento», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1945, CXVI, p. 140-182; M. ÁLVAREZ DEL CASTILLO, *Las miniaturas de los libros de coro de la Catedral*, Granada, 1982, Ms. XXI, p. 21.

68. Real Biblioteca de El Escorial, Vit. 5 —cfr. G. ANTOLÍN, *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca de El Escorial*, Madrid, 1910-23, t. IV, p. 269-272; 596-598.

69. Asociado al rey bíblico por lo que tiene de «personaje predeterminado», el destino efectivamente otorga al joven príncipe la misión de regir y defender la unidad de la Cristiandad. «ARMA NOSTRE MILITIE CARNALIA NON SUNT», reza la divisa al margen.

70. Advirtamos que, curiosa y anacrónicamente, cuando recurre a la heráldica toma las armas de Castilla y León en lugar de las de la monarquía hispánica.

71. Toledo, Archivo de la Catedral, Ms. Res. 10 y Ms. Res. 11 (ambos libros fueron desmembrados y sucesivamente recompuestos). *Vid.* el estudio pionero de R. GONZÁLEZ, «El arte del libro en el Renacimiento: el libro de los prefacios», en *Toledo Renacentista V Symposium*, Madrid, 1980, p. 57-95, y asimismo A. MUNTADA, «Un ejemplar de la *Genealogía de los Reyes de España* de Alonso de Cartagena en manos de la emperatriz Isabel de Portugal», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 1994 (1990), p. 182 y s. Para una síntesis actualizada de los datos, véase A. MUNTADA, *De la Catedral a...* (en prensa).

Requerido para el que presumiblemente es el encargo de mayor trascendencia, Bernardino de Canderroa interviene en la iluminación del *Oficio de la Pasión del Breviario de Carlos V*⁶⁸. La presencia del miniaturista delataría la continuidad del vínculo de Toledo con la corte. Canderroa toma el modelo para la escena de la oración en el huerto que preside el *incipit*, de la tabla homónima de Pedro Berruguete en Ávila. Sobre el margen, las escenas de la pasión dan cuerpo al entero ciclo devocional del libro. El folio adyacente, en que principia el texto, se ilumina según una idea perfectamente meditada que conforma el retrato simbólico y mítico del monarca cual nuevo David, las alegorías de la justicia, la fortaleza, la templanza y la prudencia lo acompañan. El interés iconográfico es doble, por la efigie del retratado, aquí un jovencísimo y todavía imberbe Carlos V, y porque ilumina los mecanismos por los que, dentro de un preciso programa dinástico, la imagen de Carlos V se une a la de David⁶⁹.

Concluamos. A pesar de su excepcional peripécia vital y profesional, Bernardino de Canderroa no escapa a la condición artesana. Tampoco la documentación le dispensa un trato diferenciado. En este punto quien en realidad cobra un repentino protagonismo es fray Felipe de Chaves (figura 4). Aunque no disponemos de otros datos salvo los que se derivan de su trabajo en el *Misal Rico*, Felipe de Chaves muestra un estilo individualizado, en el trazo, en el estilizado canon de sus figuras y en la carga significativa de sus orlas⁷⁰, se aleja del sedimento flamenco y en contrapartida se muestra mucho más próximo a lo italiano. También es distinto el empeño que pone en su trabajo, al dejar subrepticamente constancia de su paso. Descubrimos su firma latinizada, «[FECIT] DA CLAVES», en una filacteria que se enrosca al palo de la inicial del oficio de los santos apóstoles Pedro y Pablo (t. V, f. CLXI), y un poco más allá en el campo de una de las iniciales, cual divisa parlante, las llaves.

Diego de Arroyo, que ilumina unos pocos cuadernos añadidos al misal prueba en este postrer lugar la continuidad en el tiempo de la lección del *Misal Rico*. A medida que avanza el siglo, él y Francisco de Buitrago, su discípulo y colaborador, realizan buena parte de los trabajos de iluminación para la catedral de Toledo y lo hacen efectivamente en la estela del *Misal Rico*. El *Libro de los Prefacios* y el *Misal Tavera* ejemplifican el hacer de esta «segunda generación de miniaturistas»⁷¹. Pero en realidad el trabajo no varía demasiado, hasta el punto que hemos podido rastrear el itinerario de cierta orla, que desde el *Misal Rico*, y vía el *Misal Tavera*, pasa al fin al *Breviario de Carlos V*⁷².

Historias, viñetas e iluminadores, se desplazan de la catedral a la corte, es un camino de ida y vuelta. Si en 1504, al iniciar los trabajos de iluminación del *Misal Rico*, se requería a Fernando de Jaén mi-

niaturista al servicio de Isabel la Católica, ahora es Arroyo quien abandona Toledo para desplazarse a la corte.

Documentado al servicio de la obra y fábrica de la catedral de Toledo al menos desde 1527, al parecer ya en 1533 Arroyo se halla en la corte como «yluminador de la serenísima emperatriz mi muger». La memoria histórica ha preservado la identidad de Diego de Arroyo, si no como iluminador sí como el polifacético personaje que fuera reposero de estrado de capilla de su alteza y acompañante del príncipe Felipe en su viaje a la «baxa Alemaña»⁷³. Personalidad artística desconcertante, la documentación nos dice que es autor de la Crucifixión del *Libro de los Prefacios*⁷⁴, que por mérito propio debiera figurar ya no en la historia de la miniatura sino de la pintura peninsular. La amplitud de la composición da a la página el respiro de un universo próximo al de la pintura.

¡Espectacular! Es un momento crucial para la miniatura, aunque a la postre sea el capítulo final de su historia. Seducida por el juego ilusionista y el avance de la tercera dimensión, la miniatura renuncia a su razón de ser, a la letra y al soporte del pergamino, ambos intrínsecamente planos. Asistimos a un proceso que paulatinamente irá socavando los cimientos de un orden basado en la absoluta bidimensionalidad de la página —como diría E. Panofsky, la miniatura muere por una sobredosis de perspectiva.

Esta particular coyuntura supone la ruptura de una tradición vigente en Occidente desde la antigüedad. También varían las actitudes hacia el libro, antes bien, las pautas del coleccionismo. El sentido privado, precioso y casi iniciático intrínseco al manuscrito iluminado, pierde prestancia ante la demanda de un arte grandilocuente y propagandístico por parte de las monarquías absolutas.

Si bien es verdad que la imprenta es un factor a tener en cuenta, no es evidentemente el único. Deberían matizarse los términos de esta larga, sorprendente y tortuosa senda. Del *manuscriptum* al *impressum* que, de vuelta a nuestro análisis, tiene nombres y circunstancias propias: del *Misal Rico* pues, a la *Biblia Políglota*.

II. «MYSALE TOLETANUM MANUSCRIPTUM»

Indefectible, de su confrontación con la *Biblia* se derivan otra suerte de consideraciones.

Si parecía inevitable que el primer libro impreso fuera la *Biblia*, ahora es la vez de la primera *Biblia Políglota* impresa. El impulso dado por los humanistas a los estudios filológicos incita el retorno a las fuentes, de ahí también la necesidad de

volver a la *Biblia*. A pesar de la estima en que se tenía a los clásicos griegos y romanos, nada podía disminuir la autoridad de la *Biblia*. «La gran poliglota realizada en Alcalá abrió el camino a un nuevo estudio erudito de los textos de ambos testamentos en sus lenguas originales.»

La edición alcalaína no tan solo supuso un esfuerzo intelectual sin precedentes en la preparación de los textos, sino también una *summa* de operaciones editoriales, prácticas y técnicas⁷⁵. Más que volver a los contenidos filológicos y teológicos de la *Biblia Poliglota*, hemos juzgado necesario reconsiderar el contexto codicológico, y por extensión coyuntural, al que pertenece. Sólo así es posible aquilatar el alcance real de las palabras con las que Haebler concluyera —y Martín Abad ha traído de nuevo a un primer plano— su fundamental *Introducción al estudio de los incunables*: «[...] valorará plenamente a los incunables, el estudioso que combine junto al ojo perspicaz indispensable para la investigación detallada y para las peculiaridades de la forma, la visión de mayor alcance que comprenda todas las innumerables asociaciones que unen cada incunable con su momento y el saber de esa época»⁷⁶.

De entrada, el *Misal Rico* y la *Biblia Poliglota* difieren en algo tan evidente que puede parecer innecesario redundar en ello. El misal se ilustra, la *Biblia*, no. Aunque no por carecer de una tradición ilustrada. Fuente inagotable de la iconografía cristiana, la *Biblia* había llegado a inspirar una verdadera enciclopedia de imágenes. Era, había sido, una religión poblada de imágenes. Pero la singular vuelta a las Escrituras alimentada por los estudios humanistas de los textos, restaría fuerza a esta religión tradicional. Se impone en su lugar acudir a la, sola, fuente escrita de la fe. Ilustrar, a fin de cuentas, hubiera supuesto interpretar. Polémica viva en el seno del arte, el debate en torno a la imagen persiste sin solución de continuidad hasta nuestros días. Permítasenos traer aquí a A. Schönberg en su convencido papel de artista-mesías. El compositor no conseguiría en verdad concluir su ópera *Moses und Aron* (1932, sella tan solo el final del segundo acto), ante la imposibilidad de optar por la palabra de Moisés —la Idea—, o bien por la imagen —su interpretación—, Aarón que canta⁷⁷.

El texto se ofrece en su desnuda integridad con algunas concesiones iconográficas: en los prefacios, unas pocas capitales con historias xilografiadas y en la portada del primer volumen de la *Biblia*, los santos padres (figura 13). Una presencia que se justifica en la medida de que los patriarcas de la Iglesia simbolizan los objetivos mismos de la fundación cisneriana de promover los estudios teológicos —al igual que el acceso directo a la *Biblia* persigue reconstruir y dignificar los pilares sobre los que se sustenta la Iglesia⁷⁸.

El lector familiarizado con el libro manuscrito descubre ante la página impresa un universo dis-



Figura 13.

Portada del primer volumen de la *Biblia Poliglota* con una orla de cuatro piezas y las efigies de los santos padres.

72. La orla del tomo VI, folio LXXIIv del misal es idéntica a la del folio 36v del Ms. Res. 11 de Toledo, y ésta a su vez a la del folio 188 del Vitr. 5 de la Biblioteca del El Escorial, el *Breviario de Carlos V*.

73. Véase I.C. CALVETE DE ESTRELLA, *El felicísimo viaje del muy alto y muy Poderoso Príncipe Don Philippe, Hijo del Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España a sus tierras de la baxa Alemaña*, Anvers, 1552, f. 66. Vid. J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, p. 76; F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los pintores de cámara de los Reyes de España*, Madrid, 1916, p. 27-28. Para éstos y otros datos, así como para el análisis comparado de libros y documentación, nos remitimos al trabajo en curso centrado en la fi-

gura de Diego de Arroyo, en su doble condición de artífice al servicio de la obra de la catedral de Toledo y cortesano, a cargo de J.L. Gonzalo Sánchez-Molero y de quien escribe.

74. Ms. Res. 10, f. Lv «[...] hovo de aver el dicho Arroyo por una hoja con su estoria de un crucifijo, todo en treynta ducados [...] se libraron al dicho Buytrago por quanto entrego la dicha obra que fue en tres quadernos y tres hojas escriptos en pergamino que son del libro de los prefacios *quel dicho Arroyo yllumina*» —Archivo Capitular de Toledo, O.F. 834, f. 110.

75. Cfr. J. MARTÍN ABAD, op. cit. p. 65-67, 222-223. Aunque la *Poliglota* se imprime entre los años 1514 y 1517, los trabajos críticos para establecer los textos definitivos se habían iniciado

mucho antes, con aquella primitiva academia bíblica reunida en Alcalá ya en 1502 —cfr. M. BATAILLON, *Erasmus y España*, México-Madrid-Buenos Aires, 1983 (1950), p. 34.

76. K. HAEBLER, *Introducción al estudio de los Incunables*. Ed. de J. MARTÍN ABAD. Madrid, 1995 (1925), p. 12 y 261.

77. A pesar de la polémica anicónica, desde sus mismos orígenes la cultura religiosa cristiana ha alimentado una compleja tradición figurativa y plástica que pervive hasta nuestros días. Cfr. M. GABRIELE, «Questioni di iconologia biblica», en *La Bibbia a stampa da Gutenberg a Bodoni*, Florencia, 1991, p. 54 y s.

78. Cfr. J. GARCÍA ORO, op. cit. p. 343 y s.; M. BATAILLON, op. cit. p. 13 y s.

tinto, en blanco y negro. No podemos negar el peso de la carga epocal que conlleva la revolución tipográfica en el ciclo mismo de la producción libraria. Pero el proceso tiene un tiempo de larga duración y en este preciso intervalo los arquetipos de la cultura escrita de tradición artesana conviven con las nuevas técnicas.

La comparación entre el *Misal Rico* y la *Biblia Políglota* es elocuente, y las diferencias, notables —más aún si se tiene en cuenta la inicial dependencia de los incunables respecto a los códices manuscritos, con los que buscan equipararse.

Vitela y/o papel, de entrada la materia sobre la que se escribe o imprime⁷⁹.

Valorado de antiguo por la «limpieza de su escritura», el signo a mano alzada sigue siendo la firma reconocible del *Misal Rico*. Escrito en letra gótica formada por una única y experta mano, destaca tanto la perfección en el corte, cuanto el ritmo y cadencia constantes en el trazo de la letra. El escribano Gonzalo de Córdoba invertiría trece años de trabajo para dar cumplimiento a los «dozientos e un quadernos del Misal Rico con los quales se acabo de screvir el dicho misal». Según es costumbre, alterna el uso de tinta roja, en las rúbricas, y negra, en el resto del texto. De lleno ya en el siglo XVI, el misal es, pues, un ejemplar insigne de la pervivencia de los caracteres góticos en la escritura⁸⁰.

En lo que concierne a la *Biblia*, ya R. Proctor legara temprana e inmemorialmente los tipos griegos de la *Políglota* a los anales de la tipografía. El mismo J.P.R. Lyell se reconocía seducido por la belleza de la edición «y el buen hacer del impresor Arnao Guillén de Brocar»⁸¹. No insistiremos en el reconocimiento que la historia de la tipografía le ha dispensado, pero vale la pena contrastar la variedad de tipos y la jerarquía de letras e iniciales que, en la *Biblia Políglota*, se imponen a la que fuera omnipresente y omnicompreensiva escritura gótica del misal. En el primer volumen, además, tercero en el orden de impresión, la letra humanística sustituye a la gótica en la traducción latina de la *Vulgata*. Todo un signo de apertura hacia la nueva cultura.

Conviene cotejar otras varias soluciones dadas a la compaginación del texto. Tal como vemos, en el misal los «cabos de renglones» iluminados sirven al escribano para completar la línea y justificar el espejo de la escritura. En la *Biblia* la vieja aspiración amanuense halla una original solución tipográfica en la cinta sin fin, de «ochos», que permite mantener la concordancia de la traducción latina con la griega y la hebrea, sin por ello alterar la unidad del área impresa, del negro que se recorta con nitidez sobre el blanco de los márgenes⁸².

Distinta es también la presentación, por decirlo de algún modo. Y así, conforme a los usos editoriales, la portada toma en la *Biblia* el lugar del tradicional *incipit* manuscrito.

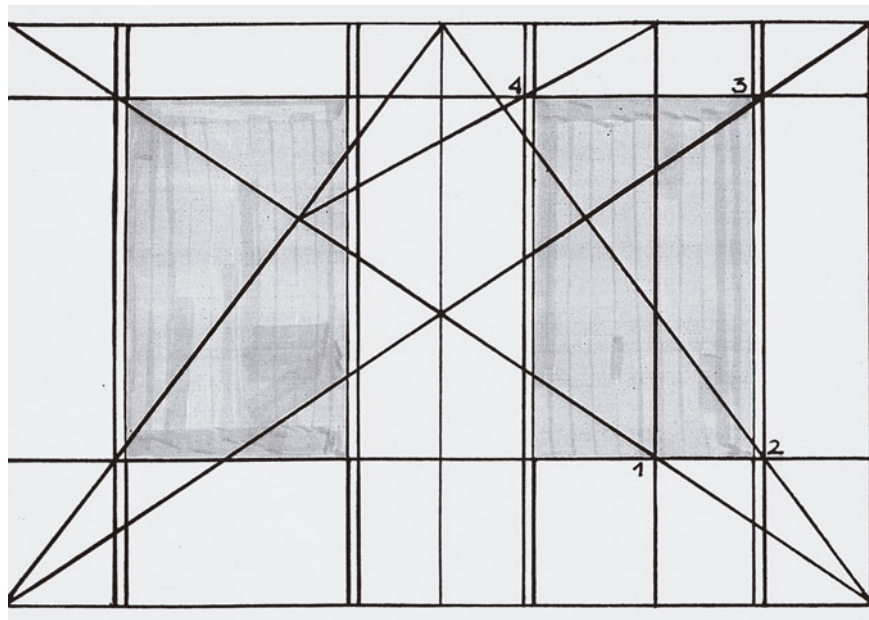


Figura 14.
Misal Rico. Esquema de reglado del folio.

De acuerdo con sus respectivas funciones, ambos libros coinciden en cambio en el formato mayor. El cuidado y la solemnidad volcados en cada uno de ellos materializan la sacralidad que les es inherente.

Así, puesto al servicio de la celebración eucarística, el *Misal Rico* se adecua al escenario físico, sobre el altar, al que se destina. De aquí el formato grande y una proporción correcta, que tiende a la relación 3:4, propia de los libros en 4^{os}⁸³. La *Biblia Políglota* mantiene esta misma relación 3:4, que no es otra que la del rectángulo de Pitágoras⁸⁴.

No hay por tanto novedad en la solución. Si bien es verdad que los artífices renacentistas fueron especialmente conscientes de la belleza y la armonía de las más sencillas proporciones numéricas, lo cierto es que estas mismas proporciones se habían utilizado durante toda la edad media. De hecho, se usaron tanto en un contexto irracional y geométrico como en uno métrico y racional, cumpliendo, eso sí, distintas funciones⁸⁵.

Nos detenemos, por último, ante el libro abierto para valorar la compaginación y/o diseño de la página.

Para el misal, ésta es una parte igualmente crucial y creativa del quehacer del escribano: él elige la materia escriptoria —las 101 docenas (1.212 pieles grandes) de pergamino—, determina el formato y muy en particular el espejo de la escritura, del que dependen la armonía y proporción entre el texto y los márgenes.

El esquema de reglado del folio se construye ante el códice abierto (figura 14). Los espacios de

79. La tirada fue de 600 ejemplares en papel y 6 en vitela —cfr. J. MARTÍN ABAD, op. cit. p. 67.

80. La escritura gótica se mantiene en el libro litúrgico, aislada de la general evolución escrituraria —cfr. A. MILLARES CARLO, *Tratado de paleografía española*, Madrid, 1983, I, p. 219-220.

81. J. MARTÍN ABAD, prólogo a J.P.R. LYELL, *La ilustración del libro antiguo en España* (ed. J. MARTÍN ABAD), Madrid, 1997 (1926), p. 12.

82. Agradecemos al Dr. J. Martín Abad que nos llamara la atención sobre ello. Similar solución se adopta para el texto hebreo.

83. Para el *Misal Rico*, las dimensiones del folio no coinciden exactamente en todos los volúmenes, oscilan entre los 460 x 330 mm del t. VI, y los 442 x 320 mm del sexto tomo. Pero no debemos dar excesiva importancia al dato, a riesgo de contravenir la realidad eminentemente práctica del artesano. Los volúmenes cuentan un total de: t. I, 182 folios; t. II, 231 folios; t. III, 233 folios; t. IV, 164 folios; t. V, 208 folios; t. VI, 275 folios; t. VII, 287 folios (la unidad base del misal es el *quaternion* —cuaderno de ocho folios, formado por el plegado in-folio de cuatro pieles).

84. El ejemplar del que tomamos las medidas es el B. 48/1/9-14 de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, procedente del convento de Sant Francesc d'Assís de la ciudad condal. Las dimensiones oscilan entre 363 x 260 mm del t. I y los 365 x 255 mm del t. VI (el corte de la guillotina al encuadernar condiciona la exactitud de las medidas externas).

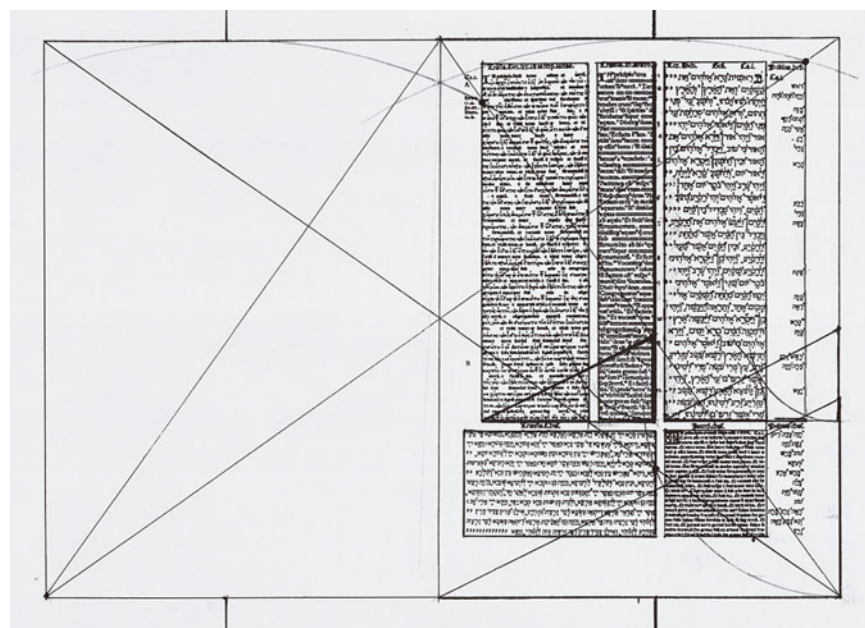


Figura 15.
Biblia Poliglota Complutense. Diseño de la página.

85. Las actitudes son enfrentadas. El artista medieval tiende a proyectar una norma geométrica preestablecida sobre la imagen, mientras que el artista renacentista tiende a extraer la norma métrica de los fenómenos naturales que le rodean. Durante la edad media las proporciones métricas no se utilizarían como principio integrador; en el Renacimiento la proporción métrica es en cambio el fundamento que rige el orden y revela la armonía entre las partes y entre éstas y el todo —cfr. R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid, 1995 (1949), p. 201 y s., trabajo que sigue siendo referencia en el ámbito de la arquitectura. Para una puesta al día, véase L. MARCHI, *Architectonics of Humanism. Essays on Number in Architecture*. Londres, 1998.

86. L. GILISSEN, *Prolégomènes à la Codicologie*. Gand, 1977, p. 126.

87. Cfr. M.C. GHYA, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona, 1983, p. 26 y s.; M. CLEYET-MICHAUD, *Le nombre d'or*. París, 1978, véase el esquema a escala 1:3, con la construcción geométrica del número de oro.

88. Cfr. reproducción en R. WITTKOWER, op. cit., figura 120.

89. La edad media entendió y ejerció la arquitectura como una geometría aplicada, sin desarrollar propiamente una ciencia teórica. En el Renacimiento, en cambio, las mismas demandas arquitectónicas conducirían al desarrollo de la teoría de las proporciones —cfr. R. WITTKOWER, op. cit. p. 201-202.

los márgenes superior, inferior, de cosido y de corte se fijan fácilmente con regla y escuadra, siguiendo trazados geométricos de tradición artesana, que se transmiten de generación en generación. Según mostramos en el esquema, la fórmula de reglado deriva de un juego de diagonales. Partiendo de la diagonal de la doble página, de las diagonales de los folios y de una línea auxiliar que en sentido vertical divide el folio por la mitad, es posible delimitar sucesivamente, y en este orden, los márgenes inferior, exterior, superior e interior. Al aplicar esta solución geométrica, la caja de la escritura prácticamente se equipara al área que se reserva a los márgenes.

«Si les artisans du livre médiéval s'affirment souvent comme de véritables artistes, ils se révèlent plus fréquemment encore comme d'habiles constructeurs»⁸⁶. ¡No le restemos mérito!, la originalidad creativa que cierta historiografía artística insiste en otorgar al artesano medieval es más imaginaria que real.

No siempre con plena conciencia, la página impresa había respetado e intentaba imitar la antigua y sabia distribución del código manuscrito. De hecho y conforme a esta tradición, la disposición de la portada de la *Poliglota* se rige por un esquema geométrico similar al del misal.

Pasamos página y empieza el *Génesis*, y con él también un modo distinto de mirar el libro (figura 15). La caja de la escritura encierra ahora las varias columnas de texto con las distintas versiones del *Pentateuco*, de izquierda a derecha: griega de los «Setenta» con interpretación latina interlineal; latina de la *Vulgata*; hebrea y, en el margen exterior,

las raíces hebreas; debajo en doble columna la parafrasis aramea y su interpretación latina, sobre el margen asimismo las raíces arameas.

La disposición a simple vista puede parecer bastante menos meditada de lo que en realidad es. Pero la disparidad y a la par precisión de las columnas, la alternancia ritmada de los «fustes» nos interrogan desde el papel. A casi cinco siglos de distancia hemos podido reconstruir el proyecto gráfico que guía el trabajo.

El texto es un elemento codicológico determinante: nuevas exigencias para un texto restituído también de nuevo, y al que por consiguiente las ancestrales fórmulas artesanas no pueden dar respuesta. Puesto al servicio de la palabra, el diseño emerge del texto y se materializa en el libro. La ordenación parte de una concepción matemática. Siguiendo el esquema, fijamos nuestra atención en la columna de la traducción latina, segunda de izquierda a derecha, cuyo límite diestro rige —y divide— la entera compaginación. El criterio que a su vez delimita cada una de las columnas, agrupadas dos a dos, se basa en la aplicación del número de oro —la construcción geométrica puede servir como demostración.

De acuerdo con su reconocida cualidad, el número de oro garantiza la armonía de la visión estética: «una recta queda dividida en proporción perfecta, cuando la recta entera es al segmento mayor, como el segmento mayor es al menor»⁸⁷. Cociente expresado por un número irracional, el número Φ en honor a Fidias, que Leonardo designara como la «sección áurea» y Pacioli, su maestro, legara a la posteridad cual «divina proporción».

Sería erróneo minimizar un conocimiento que también la edad media cristiana había compartido. El recurso a la proporción es una constante de la práctica artística. El pensamiento teológico, filosófico y estético medieval nunca llegaría a prescindir de la doctrina pitagórico-platónica de las proporciones numéricas de la escala musical. En contrapartida, tampoco el recurso a la geometría es extraño a la estética y a la práctica renacentistas. Buena prueba de ello, por ejemplo, es la solución que en una de sus láminas Serlio propone para el diseño de una puerta: un trazado geométrico que si bien parte del cuadrado es prácticamente idéntico al del reglado del *Misal Rico*⁸⁸. Basta templar el significado de estas mismas proporciones numéricas y/o geométricas, ya sea en la edad media, ya sea en el Renacimiento, «la historia nunca es blanca o negra». Proporción y perspectiva en todo caso nacen conscientemente como tales con la cultura del Renacimiento. En efecto, el recurso a la proporción da contenido a uno de los capítulos fundamentales de la estética renacentista⁸⁹.

La fe en el número estimulada por el clima intelectual y matemático —de la corte de Urbino—, planea sobre la formulación de un mundo filtrado

90. «La primera es que ella es una sola y no más, [...] Y dicha unidad es el supremo epíteto de Dios mismo, según toda la escuela teológica y también filosófica. La segunda correspondencia es la de la Santa Trinidad, es decir, que, así como *in divinis* hay una misma sustancia entre tres personas —Padre, Hijo y Espíritu Santo—, de igual modo una misma proporción se encontrará siempre en tres términos [...] La tercera correspondencia es que, así como Dios no se puede propiamente definir ni puede darse a entender a nosotros con palabras, nuestra proporción no puede nunca determinarse con un número inteligible ni expresarse mediante cantidad racional alguna, sino que siempre es oculta y secreta y es llamada *irrational* por los matemáticos [...]» —L. PACIOLI, *La divina proporción*. Madrid, 1987, p. 41, primera edición en Venecia, 1509—. La mayor accesibilidad a Euclides y Arquímedes, los avances tanto en las matemáticas puras y sobre todo en la geometría caracterizan el período. Pacioli, que dominó todos estos conocimientos, recapitula y los transmite.

91. Véase G. MONTECCHI, «Perfezione tecnica ed equilibrio grafico nell'imposizione e nell'impaginazione dei libri in ottavo di Aldo Manuzio», en *Il libro nel Rinascimento. Saggi di bibliologia*. Milán, 1994, p. 215 y s. Para una visión de conjunto, véase Aldo Manuzio *e l'ambiente veneziano 1494-1515*. Venecia, 1994.

92. J. MARTÍN ABAD, op. cit., p. 58. La influencia de Nebrija planearía también en un hecho contrastado, el de la progresiva substitución en el taller de Arnao Guillén de los tipos góticos por los redondos —p. 68—. Podríamos, a su vez, relacionar este dato con el significativo cambio, respecto al *Nuevo Testamento*, de los caracteres que se usan en la impresión del *Antiguo Testamento* de la *Políglota*: romano y griego —éste último distinto, mayormente cursivizado, próximo al modelo empleado por Aldo Manuzio (la opción en todo caso se justifica por la necesidad de mantener la sincronía del texto griego con la interpretación interlineal latina).

93. La pregunta debe formularse en términos mucho más generales. La difusión de las ediciones aldinas en la Península es un hecho comprobado, pero no así cuantificado ni tampoco evaluado —cfr. M. LOWRY, *Le Monde d'Aldo Manuce*. Évreux, 1989 (1979), p. 293. C. GRIFFIN, «Aldus Manutius's influence in the Hispanic World», en *Aldus Manutius and Renaissance Culture. Essays in Memory of F.D. Murphy*. Florencia, 1998, p. 324.

94. Cfr. M. BATAILLON, op. cit., p. 20.

95. Cfr. M. BATAILLON, op. cit., p. 18-19; G. MONTECCHI, «L'impaginazione di manoscritti e di

por las matemáticas, y la consiguiente concepción del arte como representación de esta realidad. Un papel destacado se reserva a la sección áurea, elevada por las sucesivas elaboraciones de Piero della Francesca y Luca Pacioli a razón suprema: clave de la correspondencia entre microcosmos y macrocosmos, garante de la armonía de las partes con el todo, y por ende de su intrínseca belleza. Notable es el salto cualitativo en la concepción de la belleza, que del mundo sensible, adornada por la infinita *varietà* de la naturaleza, trasciende al universo selectivo de las ideas, como reflejo de un orden superior.

La visión tiene en este contexto un papel nuevo, digamos «científico», de registro de la percepción. El valor de la mirada es uno de los principios en que se sustenta la teoría del arte del Renacimiento: ojo-razonamiento-conocimiento, sin solución de continuidad trazan el camino hacia la verdad. Justamente, se asegura que la sección áurea posee un equilibrio que satisface de modo natural al ojo y al espíritu humanos. En particular se le atribuye la autoridad de la naturaleza, ya que sus proporciones pueden observarse en el crecimiento de plantas y moluscos. La sección áurea se usa como medio para subdividir los espacios arquitectónicos y las superficies pictóricas con una variedad casi infinita, en base a un principio unificador central.

Pero para el Renacimiento la teoría de las proporciones no es tan solo un simple recurso técnico, sino la plasmación de un postulado metafísico. Como dice Panofsky, el Renacimiento funda la interpretación cosmológica de la teoría de las proporciones. Platón había basado en el número la imagen de la verdad eterna; y ahora el poder oculto del número es la clave del pensamiento neoplatónico. «Con el número se tiene una manera de descubrir y comprender todo lo que es posible conocer», puntualiza Pico della Mirandola.

«Divina», sentenciaba Luca Pacioli, «por numerosas correspondencias de semejanza que encuentro en nuestra proporción [...], que corresponden a Dios mismo»⁹⁰. Imagen especular de aquello que no se escribe, o mejor, de aquello que no puede traducirse en palabras. De vuelta pues al libro, la armonía y proporción de la página de la *Biblia* definirían lo indefinible, plasmando la Idea de Dios.

La puesta en escena de la palabra sobre el papel cobra, por decirlo con Cassirer, una dimensión «simbólica» y por consiguiente un significado «expresivo». Lo cual nos lleva a considerar la compaginación de la *Biblia Políglota* ya no como una cualidad añadida al texto, sino como el texto mismo.

¿Cuál es la trama ideológica que subyace? ¿Cuáles, los magistrales o improvisados modelos? ¿Cuál, la caprichosa circulación de los libros, y de su no menos fortuita lectura o comprensión? De entra-

da, no debemos soslayar una temprana cronología, para España, en la intencional adopción de un ideario genuinamente renacentista. De querer hilvanar los frágiles hilos de una historia todavía por escribir, hemos de acudir a la imprenta veneciana de Aldo Manuzio, cuyas ediciones ya habían alcanzado pública notoriedad. Recientes trabajos sobre el editor y humanista veneciano prueban el uso de la proporción áurea en algunas de sus ediciones⁹¹.

A decir verdad, tampoco faltarían analogías entre la empresa alcalaína y la oficina veneciana, tanto en la intención como en los hechos.

Previamente, justo al comienzo estableciendo el vínculo entre Arnao y el cardenal, Nebrija: «Si Nebrija confía prácticamente todos sus trabajos a Arnao, ¿qué duda cabe que él fue quien le recomendó a su protector como el impresor más apto para atender las necesidades de la joven Universidad, y en particular, para hacer realidad el ambicioso proyecto de la *Biblia Políglota*?»⁹². Y en este punto cabría preguntarse acerca de las fuentes de Nebrija y de los libros salidos de la prensas aldinas que hipotéticamente pudo tener entre manos⁹³.

Demetrio Ducas cretense, el esforzado catedrático de griego de Alcalá, se incorpora al proyecto bíblico procedente precisamente de la península italiana, donde había colaborado en las ediciones griegas de Aldo Manuzio⁹⁴.

La fundación cisneriana, por otro lado, comparte el ideal aldino del *homo trilinguis*, latín, griego y hebreo (las cátedras de árabe y siríaco no llegarían a proveerse), porque el conocimiento de las lenguas originales abre el acceso directo a la *Biblia*⁹⁵.

Cisneros y Alcalá también habrían ido a la saga del impresor veneciano con la proyectada edición de las obras de Aristóteles, el mayor corpus filosófico y científico de la antigüedad⁹⁶.

Gramáticas y diccionarios, en fin, entraban en el programa aldino al cumplir con el requisito instrumental de hacer accesible el conocimiento de los antiguos. Idéntico es el propósito de la gramática y el diccionario hebreos del sexto volumen de la *Políglota*.

Será necesario proseguir la encuesta para valorar bajo este distinto prisma los otros libros salidos de la imprenta complutense. Destaquemos de entrada la modernidad de la idea, la capacidad de plantear *ex novo* el problema y de dar una respuesta acorde con las expectativas. El uso de la teoría de las proporciones para modular el espacio de la página a tenor de las demandas del texto, no es un mero factor técnico, sino un signo revelador de un momento cultural distinto, tal vez incluso, de una conciencia distinta:

Industria et solertia honorabilis viri Arnaldi Guillelmi de Brocario artis impressorie Magistri.

Fehacientes, las letras de molde que con su probada maestría en las artes de la imprenta Arnao Guillén de Brocar dejaba inscritas en el colofón de la *Biblia Políglota*, así dejan intuirlo. Laboriosidad e ingenio; capacidad de ideación, luego, de realización.

No tanto pues la solución obtenida como la formulación del problema planteado nos permitirían acercar la actitud de Arnao Guillén, ya reconocido editor, tipógrafo, librero y ahora diseñador —¿quién sinó?—, a la de los mismos insignes arquitectos renacentistas, que hicieron de cada nuevo proyecto un reto de originalidad y globalización. La obra ya no es el resultado de la suma aditiva de soluciones concretas, dadas a otras tantas cuestiones. A la indefinición medieval —y gótica— que favorece el proliferar de elementos decorativos, pináculos, ménsulas, gabletes, etc., se contrapone una invención renacentista basada en formas abstractas y puras, que acentúa las superficies y los volúmenes de la arquitectura⁹⁷.

La arquitectura fue la disciplina renacentista por excelencia. La particular dignidad del arquitecto se sustentaba —siguiendo a Platón— en el hecho de que su trabajo partía de «las verdades eternas» de la geometría, «lo inteligible». Sin abandonar a Platón, Ficino había colocado al arquitecto en una posición central, entre la especulación pura y la actividad práctica, separando pues con claridad los momentos de la concepción intelectual y de la realización material o sensible. Plantear el proyecto en su totalidad, ésta fue la verdadera revolución.

Arquitectura y libro, asociación que no debe desconcertar —hoy menos que ayer, cuando son libros, conceptual y físicamente, quienes cobijan el patrimonio bibliográfico francés en la nueva Bibliothèque de Dominique Perrault—; o, ¿por qué no? *libro de arquitectura* —y allí se halla por descontado el *Vitruvio*—; en realidad, queremos hacer hincapié en la *arquitectura del libro*. En tanto que soporte geométrico del espacio estético de la escritura, el libro otorga a la palabra un lugar consagrado. De esta suerte, volvemos al origen, «In principio creavit Deum celum et terram» y al Dios arquitecto creador, compás en mano, del universo.

«El Libro —escribía el ilustre bibliófilo catalán R. Miquel y Planas— es una verdadera construcción, con todas las exigencias en cuanto equilibrio y solidez que pueda tener un templo [...]»⁹⁸. «Móvil o inmóvil todo aquello que ocupa espacio —y el libro lo ocupa— pertenece al ámbito de la arquitectura», aunque la afirmación no es nuestra, sí la compartimos⁹⁹. Pero no tan solo nosotros. Cuando con intención no deliberada el historiador del arte reconoce en la *Biblia Políglota* «uno de los

máximos monumentos de la erudición filológica europea y del saber humanista del Renacimiento»; y añade la crítica historiográfica «comment oublier qu'un des monuments de la Renaissance, au double point de vue de l'érudition et de la typographie, est la célèbre *Bible Polyglotte* d'Alcalá»; incluso Bataillon se refiere a ella como «monumento del arte tipográfico»¹⁰⁰. Todos ellos acuden a un término, *monumento*, que nos sitúa en el espacio, en sus sentencias subyace la idea de arquitectura.

La analogía arquitectónica, con propiedad, también da contenido a la noción de *columna*, término usual en la nomenclatura del libro. La disposición de la página dividida en columnas presenta una sorprendente paridad con la planificación arquitectónica, columnas que efectivamente sostienen el texto. La *Biblia* de Alcalá lo enuncia explícitamente, y así siguiendo el prefacio traducimos¹⁰¹:

Hemos colocado la versión de san Jerónimo entre estas dos, es decir entre la Sinagoga (versión hebrea) y la Iglesia Ortodoxa (versión griega).

Al igual que la Iglesia Romana o bien Latina coloca a Jesús en medio de los dos ladrones.

Toda una declaración de intenciones. La disposición del texto no es aleatoria, sino la respuesta programática a una voluntad doctrinal. La imagen del templo como representación de la Iglesia, que la iconografía cristiana había consagrado, es ahora simbólica y fácticamente piedra angular con que se construye «nuestra Religión». Por decirlo con Delumeau, de un Renacimiento entendido como «reforma» —mejor, prerreforma— de la Iglesia. Las palabras —aunque fueran apócrifas (?)— que Álvarez Gómez de Castro ponía en boca del cardenal darían buena razón de ello: «Cristo soberano [...] nada es tan de mi agrado, por lo que debáis felicitarme con más efusión, que por esta edición de la Biblia, la única, que abre las fuentes sagradas de nuestra Religión»¹⁰².

Misal Rico. Biblia Políglota. Dar un nombre a las cosas supone reconocerlas como tales.

Y el misal es «rico», ostenta, se mide, es reflejo residual de un tiempo medieval y elitista.

La *Biblia* es «políglota», el saber lingüístico servirá a abrir el horizonte del conocimiento en un tiempo renacido y plural.

Ambos presupuestos se traducen también en términos materiales. En el *Misal Rico* escribano, iluminadores, encuadernadores, correctores, deudores todos ellos de la tradición artesana y medieval, colaboran para ofrecer y arropar con un suntuoso manto a la moda el texto heredado de la liturgia de la misa. La *Biblia Políglota* presenta en cambio soluciones conceptuales, materiales y téc-

libri a stampa in caratteri ebraici tra Quattro e Cinquecento», en *Il libro nel Rinascimento. Saggi di bibliologia*. Milán, 1994, p. 237 y s.

96. Se había proyectado editar Aristóteles en la lengua original, sin la mediación de las traidoras traducciones —cfr. A. GÓMEZ DE CASTRO, op cit., p. 119.

97. Cfr. A. CHASTEL, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*. Madrid, 1991 (1959), p. 149.

98. «El arte de la ilustración en el libro», en *Ensayos de Bibliofilia*, Barcelona, 1929, p. 47.

99. Masa corpórea que ocupa espacio, el arquitecto e ingeniero Auguste Perret retoma la idea de espacio de la Grecia clásica —cit. en C. van de VEN, *El espacio en arquitectura*. Madrid, 1981, p. 249.

100. Cfr. A. MARTÍNEZ RIPOLL, ficha del catálogo *Una hora de España...* (op. cit.), p. 230; J. DELUMEAU, *La civilisation de la Renaissance*. París, 1967, p. 111; M. BATAILLON, op. cit., p. 39.

101. Agradecemos a la Dra. Charro Delicado sus indicaciones.

102. A. GÓMEZ DE CASTRO, op. cit., p. 118 y 119.



Figura 16.
Juan de Borgoña, el cardenal Cisneros, Galería de Retratos de la Sala Capítular de la catedral de Toledo.

nicas nuevas, con arreglo a las necesidades de un texto asimismo renovado.

No menos explícita es la intitulación.

«*MYSAL TOLETANUM MANUSCRIP-TUM*»¹⁰³, reza el tejuelo del misal, algo que se escribe a mano, asegurando así su condición de *unicum* frente al multiplicarse de las copias impresas. Noción de la que el mismo Leonardo se había apropiado en su elogio de la pintura: «la pintura —afirma— no se copia, como se hace con las cartas, que tanto vale la copia como el original; no se funde como se hace con la escultura, en que tanto es la fundición como el original, en cuanto a la virtud de la obra; ella no hace infinitos hijos como en los libros impresos: ella sola sigue siendo noble»¹⁰⁴.

Pero algo está cambiando en la mentalidad del emisor y del público receptor, en el modo de concebir el libro y su función en la sociedad. En la estela del legado antiguo el libro sigue siendo la fuente del saber, pero también, y esto es novedad, el medio para una eficaz difusión. «*Vetus Testamentum multiplici lingua nunc primo impressum*», leemos en la portada de la *Biblia*. La decisión de imprimir debe ponerse en relación con el movimiento humanista. La imprenta y el papel tendrían un rol no secundario en la aventura del Renacimiento, afianzándose al tiempo que el latín como lengua vehicular.

La confrontación no se agota, las correspondencias entre el misal y la *Biblia* se multiplican, se suceden las duplicidades. Riqueza material frente a riqueza textual. Libro como representación, destinado a un uso ceremonial; libro como interpelación, medio puesto a disposición de la especulación teológica. Palabra a Dios, oración —vía del sentimiento—; palabra de Dios, reflexión —vía del conocimiento intelectual.

Cuando Juan de Borgoña pinta al cardenal Cisneros, en la célebre galería de retratos de la sala capítular de la catedral de Toledo, lo hace como arzobispo, con el distintivo capelo cardenalicio y un libro, ¿el libro? A pesar de ser un atributo genérico estaríamos tentados de individualizarlo (figura 16). Los libros, el *Misal* y la *Biblia* son dos realidades paralelas y complementarias, pero no excluyentes. Cuando la personalidad que los ha unido desaparece, los caminos de los libros divergen. A decir verdad, el *Misal Rico* cobra sentido pleno frente a la *Biblia*. Opción sujeta a un fin. La instrumentación en cada caso de un medio distinto probaría el talante avanzado y atento del cardenal Cisneros, al deslindar perfectamente el cometido reservado al libro manuscrito frente a los diferentes registros y objetivos de la difusión impresa. No renuncia empero a su herencia. Ya los antiguos maestros de la filosofía escolástica nos habían enseñado que, por decirlo con santo Tomás, para que un objeto fuera perfecto, se debía organizar de acuerdo con las exigencias de su función. La

103. El adjetivo ha caído hoy prácticamente en desuso, a favor de su sustantivación.

104. Coetánea en el tiempo, la cita serviría para probar un sentimiento compartido —LEONARDO DA VINCI, *Tratado de la pintura*. 8 «De las ciencias imitables». Tomamos la traducción de J.M. VALVERDE, *Historia y antología de la estética*. Barcelona, 1987, p. 103.

105. Véase U. ECO, op. cit. p. 144.

106. Véase A. MUNTADA, «Luis de Medina y la pintura del zaguán del Cabildo Nuevo de la Catedral

de Toledo», en *El Mediterráneo y el Arte Español. XI CEHA*. Valencia, 1996, p. 104-107 y las referencias bibliográficas y documentales que allí se citan —las notas 14 y 44 en particular—. Para una síntesis historiográfica de las empresas artísticas promovidas por el cardenal Cisneros, véase R. DÍEZ DEL CORRAL, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. Madrid, 1987, p. 62-64.

107. «Ma, detto questo, resta assodato che gli uomini, le cose e gli avvenimenti non formano mai isole deserte, prive di co-

municazione con il resto del mondo» —cfr. MONTECCHI, «Il libro come emblema nel Rinascimento italiano: un modello di rappresentazione del potere dalla corte di Borso d'Este alle corti europee», en *Il libro nel Rinascimento. Saggi di bibliologia*. Milán, 1994, p. 21.

108. Rescatar los libros para la historia del arte no supone una ruptura con la anterior historiografía, sino la apertura de otros tantos distintos desarrollos que inevitablemente nos guían hacia una historia más omnicom-
prensiva.

obra es bella si la forma se adecua al fin¹⁰⁵. Si el misal sirve a la catedral de Toledo, tiempo y espacio contingentes, la *Biblia* se ofrece a la comunidad católica, tiempo y espacio universales de la Iglesia.

Los libros contribuyen a plasmar un tiempo fronterizo que surge de la confrontación dialéctica entre pasado y presente, entre *lo antiguo y lo moderno*, en la encrucijada no tan solo de siglos, sino de dos épocas. «El mundo es libro e los hombres son sus letras, las planas, sus tiempos [...]» —sentenciaba un anónimo del siglo XVI—. Desde esta privilegiada atalaya y omnicompreensiva posición del libro es posible examinar de nuevo la cambiante dicotomía gótico y/o renaciente de la cultura artística peninsular. No se trataría de una opción estilística, de entrada, sino más bien de un criterio funcional, con lo que tanto lo moderno —por gótico— como lo antiguo —por renaciente— tendrían cabida.

Anacrónica y vacía de contenido se ha abandonado la etiqueta «cisneriana». La opinión generalizada es que las obras artísticas que gravitan en torno a Cisneros probarían un gusto por lo tardogótico —templado eso sí por el gesto austero de su misma persona—. Pese a todo, a medida que profundizamos en el análisis de las obras y la relectura de la documentación, se revelan interpretaciones nuevas y autorías que, lastradas por el peso de la tradición historiográfica, siquiera hubiéramos llegado a sospechar.

Éste es el caso, por ejemplo, de uno de los recintos más emblemáticos de la catedral de Toledo, promovido por el cardenal: la sala y la antesala capitulares¹⁰⁶. En efecto, al instituir la Capilla Mozárabe en la antigua Capilla del Corpus Christi, «donde el cabildo solía juntarse», Cisneros se verá obligado a proyectar y realizar un nuevo espacio capitular. Son sendas salas encadenadas que se demarcan del perfil de la girola del templo, el ciclo pintado que las decora probaría esta capacidad dual, de usufructo de una sensibilidad nórdica y simultáneamente de la abstracción florentina.

La historiografía viene asignando sin solución de continuidad las pinturas de la sala y la antesala capitulares a Juan de Borgoña, pintor al que se asocia la introducción del renacimiento pictórico en

Castilla. Pero las manos en realidad son dos. Juan de Borgoña pinta efectivamente el ciclo dedicado a la Virgen de la sala capitular, pero es Luis de Medina quien realiza el «jardín paradisíaco» del zaguán. No se trata tanto de restituirle el nombre, como de aquilatar una actitud distinta en su quehacer artístico. Si la orientación de una época, como se ha dicho, puede definirse también por su misma concepción del espacio —geometría y/o proporción—, nos hallamos ante la plasmación dialéctica de dos maneras de concebir el espacio pintado. Es más, si en un caso se contempla desde fuera, se recorre con la mirada, en el otro es espacio percibido desde dentro —el uso consciente de la teoría de la perspectiva fija un único punto de vista común a las cuatro paredes.

El ciclo de la Virgen de la sala capitular es concreto, verosímil y convincente; el *hortus conclusus* del zaguán es en cambio simbólico, ilusionista y consciente. Si el uno procede por *summa*, el otro lo hace por síntesis; capacidad narrativa frente a voluntad inmanente.

Dualidad idéntica pues a la que enfrentaba el *Misal Rico* y la *Biblia Políglota*. Frente a la idea reiterada de una recepción epidérmica de los modelos y repertorios renacentistas, vale la pena avanzar una hipótesis distinta. La *Biblia Políglota* mostraría una inusitada conciencia de lo nuevo —o ¡tal vez fuera una isla en la mar oceana!¹⁰⁷.

Las consideraciones que se apuntan, aún con sus limitaciones, son otros tantos aspectos que reclaman la atención del historiador del arte¹⁰⁸. Los libros pueden darnos respuestas o ayudarnos si acaso a matizar el juicio de la historiografía sobre el arte hispánico del siglo XVI. Lugar común en el que se cruzan toda suerte de recursos y estrategias de la práctica y teoría artísticas, el libro se nos presenta como la expresión de un auténtico *kunstvollen*, si se nos permite utilizar el término, de aquella misma «voluntad de arte» que cristalizaría en la arquitectura, la pintura y la escultura del período.

Como podemos comprobar, esta aproximación no agota el campo de la investigación estética. Justo es reconocer, al menos por esta vez, que la imagen no posee la exclusiva del arte. Tal vez el texto tenga, nunca mejor dicho, la última palabra*.

*En la memoria, nuestro profesor, José M. Valverde que en aquel «Viena fin de siglo: el cambio estético» (curso de doctorado, Universidad de Barcelona, 1986), nos descubría la conciencia y los sinsentidos de la palabra, palabra hablada, palabra leída, palabra vuelta a sentir, con la que revivía para nosotros los mundos del Arte.