El retrat d'Alexandre VI Borja com a imatge del poder*

Silvia Maddalo
Università degli Studi della Tuscia

Aquesta breu intervenció pren el punt de sortida de lluny, de la convicció que tot el que hi proposaré a tall de prefaci no fa referència al caràcter cíclic de la història, sinó més aviat al significat dels models, al seu valor exemplar i a la seva autoritat, propis dels períodes llargs de la vivència històrica.

"Propter quid imagines faciei faciunt? Utrum quia hoc ostendit quales quidam sunt? aut quia his maxime cognoscuntur?". La pregunta, intrigant per a qui s'apropa a la iconografia borgiana ("per quin motiu els plau, als homes, fer imatges de la seva pròpia cara? perquè mostren quina mena de gent són? o potser perquè permeten de reconèixer-los millor?"), es llegeix en els *Problemata physica*, un text inclòs de feia temps en el corpus aristotèlic, per bé que no el podem atribuir al mateix Aristòtil.[1]

Pietro d'Abano –savi metge venecià, autor, entre d'altres, d'una *Compilatio physiognomiae*–[2] respon la qüestió amb l'*Expositio problematum Aristotelis*.[3] L'obra, que comenta textos pseudoaristotèlics, fou començada a les acaballes del Dos-cents, entre París i Pàdua, i enllestida a la ciutat vèneta el 1310:[4] "el motiu rau en primer lloc en el fet –escriu Pietro, dialogant en la distància amb el pseudo-Aristòtil– que a través de la imatge de la cara se'ns representa la *dispositio* de l'individu [*on* dispositio*, que remet als trets individuals, exteriors i interiors, i, en conseqüència, al caràcter, l'actitud, la fisonomia..., és un terme imbuït de tants significats que en fan poc aconsellable la traducció*], especialment si el retrat és obra d'un pintor [...] capaç de reproduir la semblança en tots els seus detalls. A través del retrat –continua l'*Expositio*– arribem a fer la coneixença del retratat, fins al punt que, si ens el trobéssim, el reconeixeríem".

Al rerefons del text, extraordinàriament modern, de Pietro hi ha els interessos científics que van fer de la cort –la *magna curia*– de Frederic a la Itàlia meridional i, pocs anys després, de la cúria pontifícia uns veritables punts de referència a l'Europa

* Traducció de M. Toldrà.
[1] La referència a l'obra, dins Castelnuovo, 1995.
[2] Sobre Petrus de Abano, cf. RFHMA, 2002: 103-104.
[3] Per a l'obra de Pietro d'Abano, vegeu Thomann, 1991.
[4] És per aquest motiu que l'*Expositio* ha estat assenyalada *ab antiquo* com una font d'inspiració per a la pintura de Giotto, i en particular per al cicle pintat pel mestre a la sala de la Ragionea Padova; vegeu novament Castelnuovo, 1995: 67.

del Dos-cents; i encara, com a corol·lari de les seves afirmacions a propòsit del retrat, percebem els estudis de fisiognòmica, encara sota la inspiració de la lectura d'Aristòtil, però també una nova relació amb la realitat; i, finalment, el naixement i l'afirmació de l'art gòtic.

Frederic II, emperador de Germània i rei de Sicília, va assignar una funció del tot particular i d'una gran modernitat a la seva pròpia imatge.[5] El retrat, declinat en totes les seves tipologies –des del retrat fisiognòmic, passant per l'"oficial" (**fig. 1**), fins al de "devoció", des de la imatge d'ofrena al retrat d'autor i al "criptoretrat"–[6] i expressat en materials d'allò més diversos, en pedra, en marbre, en els colors de la pintura al fresc i la miniatura, imprès sobre la cera dels cons i sobre metalls preciosos, sigui per segellar la voluntat imperial o per difondre el seu perfil a Europa i al Mediterrani a través d'una nova moneda, l'augustal (una veritable obra mestra de l'art incisòria medieval) (**fig. 2**), el retrat, dèiem, esdevingué una eina de govern per al monarca suabi. Ell mateix, en la justificació inserida en l'acte oficial promulgat arran de l'encuny dels augustals, tot referint-se als súbdits, afirma la seva voluntat "ut ipsa nova moneta forma nostri memoriam nominis et nostre maiestatis nominis, imaginem eis iugiter representet",[7] és a dir, que l'efígie de la majestat alhora imperial i règia, juntament amb la memòria del nom, transmeti inalterada la seva fama a través dels segles, per tal que la seva repetida contemplació refermi la fidelitat dels súbdits i n'inflami la devoció. De la mateixa manera, en l'arc capuà (l'anomenada Porta delle due Torri), on el suabi era representat al tron, com a jutge suprem, entre les imatges dels jutges de la cúria de Frederic Taddeo da Sessa i Pier della Vigna, proper a la personificació de la Justícia, per celebrar, com si fos una projecció de les *Constitutiones* de Melfi, la *Iustitia* com a principi inspirador i per subratllar que l'emperador n'era l'expressió vivent,[8] la imatge de Frederic, de bracet amb els versos alhora afalagadors i amenaçadors esculpits sobre la porta,[9] hauria suscitat en el poble, com escrivia Ernst Kantorowicz, "l'horror sagrat davant de la divina presència imperial".[10] Qui travessava la porta, afegeix aquest autor, "potser no queia de genollons, però de segur devia estremir-se".[11]

La utilització política de la pròpia imatge caracteritza, mig segle després, tant les accions de Bonifaci VIII (1294-1303) com la seva *committenza* artística.[12] Es fa palès en

[5] Vegeu el que jo mateixa he escrit dins MADDALO, en premsa. I també els estudis dedicats al sobirà suabi durant els últims decennis, en particular les monografies de KANTOROWICZ, 1927, i ABULAFIA, 1988; *Federico II e le scienze*, 1994; a més, els catàlegs de les exposicions *Federico e la Sicilia*, 1995; *Federico II. Immagine e potere*, 1995; *Federico II e l'Italia*, 1995. Cal recordar, d'altra banda, *Intellectual Life*, 1994; *Federico e le nuove culture*, 1995; *Federico II di Svevia*, 1994; *Federico II: un bilancio*, 1996.

[6] Sobre això vegeu CLAUSSEN, 1995, i, encara, PACE, 1995: 5-10.

[7] HUILLARD-BRÉHOLLES, 1861: 669.

[8] ABULAFIA, 1988: 237.

[9] Una reflexió sobre el programa iconogràfic de la Porta de Càpua dins BRENK, 1991; i també, per a les implicacions ideològiques i la relació amb l'antiguitat, MEREDITH, 1994; cf. D'ONOFRIO, 1995.

[10] KANTOROWICZ, 1927: 539.

[11] Ibíd.

[12] Cf., sobre això, MADDALO, 2006a.

les estàtues del papa Caetani: en els retrats en pedra al tron (**fig. 3**) posats, en record del pontífex i com a advertència als vianants, sobre dues portes de la ciutat d'Orvieto (1297);[13] en l'estàtua en làmina de bronze daurat feta esculpir a Bolonya el 1296, destinada a ser col·locada al capdamunt de la façana del palau della Biada, de manera que hom la veiés de lluny (**fig. 4**).[14] Encara que aquestes obres no havien estat ordenades directament pel papa, sinó que eren un homenatge de les dues comunitats, finalment el recurs desmesurat a la pròpia imatge, amb el record dels simulacres de les divinitats paganes, que els antics posaven sobre les muralles urbanes per defensar la ciutat, constituïren un dels articles imputats –el vuitè, la idolatria– en el procés pòstum obert el 1309 pel rei de França Felip el Bell contra el difunt pontífex,[15] a qui hom retreia d'haver col·locat estàtues d'argent esculpides a la seva imatge en les esglésies, amb la qual cosa s'induïa els fidels a adorar-lo (en referència al retrat de plata del papa que el capítol i el bisbe d'Amiens havien fet instal·lar a l'altar de la catedral),[16] i d'haver erigit els seus propis simulacres de marbre sobre les portes de la ciutat, on a l'antigor hom situava els ídols. L'acusació sembla remetre al cas de Frederic.

Si m'és lícit prendre per un moment el sobirà suabi i el papa Caetani com a precedents il·lustres del que proposo aquí, gosaria afirmar que Alexandre VI Borja va convertir el seu retrat en una imatge del poder, tal com ho havien fet Frederic II, ben definit com a l'últim emperador de l'Edat mitjana, i Bonifaci VIII, amb qui es clou, en el trànsit del Dos-cents al Tres-cents, el gran període de la teocràcia medieval.

De manera extraordinàriament eficaç, el gran fresc dut a terme per Pintoricchio a l'apartament Borja del Vaticà[17] –part d'un ampli cicle realitzat entre la fi de 1492 i els inicis de 1495, és a dir, en un període força breu, si tenim en compte l'abast de l'empresa– proposa la imatge del papa Borja com a testimoni, únic i privilegiat, de la resurrecció de Crist (**fig. 5**). L'efígie del pontífex no s'adiu amb cap de les categories tipològiques del retrat medieval indicades més amunt, però, tanmateix, les conté totes: és un retrat fisiognòmic i un retrat de donant, una imatge de caràcter oficial i una representació eficaç de la *potestas* pontifícia. Pintada al fresc sobre una paret de la sala dels Misteris, també coneguda com a sala dels Set goigs de la Mare de Déu, reflecteix alhora, per la qualitat quasi tàctil de la capa pluvial del sobirà pontífex, la preciosa factura d'una peça d'orfebreria.

Gràcies a l'habilitat de l'artista, que, sens dubte, complia la voluntat del papa Borja, la imatge reprodueix les faccions reals de l'individu representat, sense cedir davant

[13] Ibíd.: 121-122; també Gardner, 1987: 209-210.

[14] Maddalo, 2006a: 117-119; la fitxa, de caràcter sintètic, de S. Tumidei, dins *Duecento*, 2000: 398-400; també els moments més destacats del debat crític entorn de l'obra, a partir de Ladner, 1970: 296-302, i la bibliografia següent: Grandi, 1988: 121-126; Gardner, 1983; Hubert, 1993; Paravicini Bagliani, 1998: 63, 2003: 231 i *passim*.

[15] Coste, 1995: 422, 425.

[16] Sobre això vegeu Gardner, 1983: 518; Paravicini Bagliani, 2003: 34-35, 227-229; Maddalo, 2006a: 122.

[17] A més de la monografia clàssica de Steimann, 1898, vegeu Poeschel, 1999, amb bibliografia; de la mateixa autora, 1994 i 2001; encara, Carbonell i Buades, 1992 i 1994; Company, 2002; i Company; Garín Llombart, 2006.

de cap temptació d'intervenció correctora: la còrpora, amb prou feines dissimulada per l'ample mantell, és pesada; el perfil, gros i poc definit (**fig. 6**); la testa, glabra, sobre la qual s'entreveu el *pileolum*, es cobreix amb pocs cabells a la base; les mans són grosses, gairebé inflades. Però la sumptuositat de l'ampla sobrevesta litúrgica, de brocat d'or, teixida de porpra i amb la vora sembrada de pedres precioses, com ara el gros fermall amb què s'agafa al pit, representada amb la mateixa versemblança que els trets fisonòmics, n'emfatitza el rol polític i el poder econòmic; d'altra banda, la tiara de tres corones, recolzada a terra davant del sarcòfag descobert, ben visible entre les pedres i l'herbam, fa de tràmit entre Crist i el pontífex, i representa la investidura pública i solemne d'aquest. És evident que no es tracta pas de cap imatge idealitzada, sinó d'un exemple il·lustre de retrat fisiognòmic modern: perquè la imatge pugui exaltar l'altesa del seu magisteri i donar testimoni del seu poder temporal, cal que el pontífex sigui perfectament recognoscible. Com en els segells i les monedes que el papa Borja va emetre en diversos cursos des del primer any del seu pontificat (**fig. 7-9**)[18] –dels quals hem de subratllar l'excel·lent caracterització fisiognòmica, que a través dels anys enregistra els canvis de l'edat en l'individu que s'hi reflecteix (**fig. 10**)–, Alexandre VI assigna al seu retrat un paper ben significatiu: manifestar en figura la *potestas* pontifícia, generalment en llocs, si no públics, dotats d'una extraordinària exposició mediàtica.

Amb el mateix objectiu, amb una anàloga preciositat i amb una idèntica consciència de la potencialitat del mitjà visual, Roderic de Borja, tot just elegit papa, havia mostrat la seva pròpia imatge en l'esplèndid *Missal de Nadal*, l'actual manuscrit Borgiano 425 de la Biblioteca Apostòlica Vaticana (**fig. 11**), que és la més significativa de les seves escadusseres *committenze* libràries.[19]

Mentre que a la resta del manuscrit la il·lustració es redueix al mínim, a la pàgina d'*incipit* de l'*Introitus* –on s'exhibeix el retrat papal– i a la inicial historiada del cànon de la missa (**fig. 12**), la decoració es fa present en l'obra gairebé a cada pàgina i es fa més densa pel que fa a símbols heràldics del pontífex i de la seva família –d'aquest tema, ja n'he parlat fa pocs anys a València en un congrés borgià,[20] així que tan sols en donaré qualque exemple. Hi ha, d'antuvi, la doble corona (**fig. 13**) que assenyala la connotació imperial de l'emblemàtica borgiana: exalçat per l'esplendor de la fulla d'or, modelat en l'arc superior sobre les corones de la tiara amb què es retrata el pontífex, l'emblema es repeteix quasi obsessivament en l'ornamentació miniada (**fig. 14-15**): en els 69 folis que composen el còdex apareix ben bé divuit vegades (més endavant i en d'altres contextos figuratius esdevindrà un element estructural de l'empresa familiar borgiana);[21] per la seva banda, l'emblema taurí –adesiara proposat en la densa trama decorativa (**fig. 16-19**) com a reclam mnemotècnic de la identitat del comitent, gene-

[18] Vegeu, en general, HILL, 1930: I, 195 i *passim*, taula 127 i *passim*; i, en particular, BERNI, 1948. Per a un repertori de les monedes i les medalles d'Alexandre VI, BUONANNI, 1699: 25-26, 115. Per a les monedes i, més en general, l'heràldica i l'emblemàtica borgiana, vegeu MADDALO, 2006b i 2003.
[19] Vegeu les fitxes de Morello i Roth dins *Liturgia in figura*, 1995: 251-256.
[20] MADDALO, 2006b: 404-409 i *passim*.
[21] Ibíd.: 413-422.

ralment a tall de senyal heràldic, en algun cas amb una certa articulació narrativa (**fig. 20-21**)– passa, tal com s'ha subratllat amb encert, de ser un element heràldic a convertir-se en una imatge d'un gran valor simbòlic.[22] En efecte, si en els pares de l'Església i en els autors medievals el brau és símbol de Crist –des de Tertul·lià ("Christus in illo significabatur"),[23] fins a Agustí ("Et Isaac Christus erat; et aries Christus erat [...] Taurus est: attende cornua cruci"),[24] o la identificació proposada per Raban Maur entre *Taurus* i *Christus*–,[25] en el missal vaticà la imatge del brau (**fig. 12**, cit.), al qual hom ofereix una copa de fenc (única en el seu gènere en tot el manuscrit), representada entre els sarments del fris, en correspondència amb el cànon de la missa, on la inicial del "Te igitur" és historiada amb l'*Ofrena sobre l'altar del sacrifici de Crist*, pot ser llegida en clau marcadament eucarística, en una subtil i intrigant relació amb els continguts del text: gairebé com si hom volgués proposar la identificació d'Alexandre VI amb Crist a través de la identificació brau-Crist.

El retrat d'Alexandre VI, tal com es representa en l'*Introitus* de la missa de Nadal, en l'interior d'una taula bipartida que forma un díptic amb l'escut papal inserit en un escut llorejat, revesteix un caràcter celebratiu, en el sentit de divinització del pontífex (**fig. 22**). Alexandre, vist de perfil com en els segells i les monedes, apareix cofat amb la triple corona sembrada de pedres precioses i revestit d'una capa pluvial blanca igualment valuosa, adomassada amb motius de l'antigor i amb la vora enriquida amb un oval amb la imatge de sant Pau; potser val la pena subratllar que es tracta de la capa pluvial blanca prescrita en els cerimonials romans per a les festivitats solemnes, en particular des de la vigília de Nadal fins a l'octava d'Epifania. "In vigilia nativitatis Domini –prescriu el cerimonial d'Agostino Patrizi Piccolomini– [...] Pontifex, indutus [...] amictu, alba, cingulo stola, pluviali albo et mitra pretiosa procedit ad ecclesiam";[26] i encara: "In missa nativitatis Domini nostri sanctissimus pontifex celebraturus capit [...] paramenta consueta, videlicet amictum, albam, cingulum stolam, pluviale album et mitram pretiosam".[27] Resulta particularment significatiu que el retrat del pontífex, acompanyat dels atributs de la majestat, se situï en correspondència amb la imatge de la Nativitat (**fig. 11,** cit.), en què se celebra el misteri de la Redempció –com si, un cop més, hom volgués suggerir l'origen diví del poder papal.

Al missal vaticà, doncs, el retrat papal –retrat de comitent-donant i alhora icona política, com ja hem dit– sembla ser l'equivalent, justament pel seu caràcter celebratiu, de la imatge oficial del sobirà comitent representada en els manuscrits de la tradició imperial medieval; per bé que amb diferències, també significatives, derivades de la *mise-en-page*, l'aspecte formal o les qualitats del retrat.

[22] Sobre això, vegeu ara Montesano, 2001, de qui prenc la remissió a les fonts.
[23] Tertul·lià, 1878: 346.
[24] Agustí, 1841: 133.
[25] Raban Maur, 1864: 207.
[26] Dykmans, 1982: II, 278.
[27] Ibíd.: 294.

Si en els luxosos manuscrits litúrgics de l'època carolíngia i otoniana, veritables joies precioses gràcies a la porpra i l'or, el retrat del sobirà acompanyava les donacions imperials de llibres per tal d'evocar la seva presència en la litúrgia i reclamar-ne el record en la pregària –en són exemples destacats la Bíblia de S. Paolo fuori le mura, amb la representació de Carles el Calb assegut al tron, o l'Evangeliari d'Otó III, conservat a Munic, on el sobirà rep des del tron l'homenatge de les províncies de l'Imperi (**fig. 23**)–, crec que és absolutament peculiar, fins i tot en relació amb la connotació laica i altament política d'aquella tradició, la presència d'un retrat pontifici en els folis d'un llibre litúrgic, a més a més amb una col·locació tan significativa.

És veritat que els manuscrits oferts pel cardenal Stefaneschi a Bonifaci VIII –que recuperem com a l'exponent potser més clar de la teocràcia medieval, com ja hem vist més amunt– s'obren amb un retrat del pontífex (**fig. 24**),[28] però es tracta d'imatges de dedicatòria, hostatjades en el marc limitat d'una caplletra; també és veritat que la representació de la solemne coronació, al Vaticà, de Benedetto Caetani a mans de Matteo Rosso Orsini, degà del col·legi cardenalici, que va anar seguida d'una solemne cavalcada fins al Laterà, ocupa el marge inferior d'un foli del *De coronatione*, obra del mateix Stefaneschi, al ms. Vat. lat. 4933 (**fig. 25**),[29] però es tracta novament d'un manuscrit de dedicatòria al pontífex, i la imatge, de caràcter narratiu, no té el valor icònic del retrat borgià del missal vaticà.

D'altra banda, és cert que el retrat "monedal" de Sixt IV della Rovere, un dels papes del Quatre-cents en qui la ideologia del *pontifex imperator* va arribar a una expressió més alta, ocupa completament la portadella de l'*editio princeps* del *De vita Christi ac omnium pontificum* de Bartolomeo Platina, ms. Vat. lat. 2044 de la Biblioteca Apostòlica Vaticana (**fig. 26**),[30] però es tracta, un cop més, d'un manuscrit de dedicatòria, fruit de la voluntat del mateix Platina; és una obra esplèndida, atribuïble a Bartolomeo Sanvito,[31] que reprodueix l'anvers de la moneda en què el papa della Rovere, seguint el model de les monedes imperials, és representat com a *renovator Urbis* (**fig. 27**).

El retrat d'Alexandre VI, tal com el pontífex el proposa en un manuscrit comissionat per ell mateix, resulta, doncs, particularment significatiu i en certa manera peculiar en la llarga tradició de la iconografia papal, pels motius que ja hem indicat: és un retrat altament connotat des del punt de vista fisiognòmic i està revestit dels atributs del poder pontifici; apareix en una pàgina amb moltes connotacions simbòliques, que la destresa del miniaturista i les suggestions del comitent fan més denses, a partir de l'escut heràldic sobremuntat de la tiara de tres corones (**fig. 28**) i del reclam al misteri de la Redempció, amarat d'ulteriors ressons ideològics en sentit teocràtic; en definitiva, s'ofereix com a manifest de la propaganda autocelebrativa del papa Borja.

Per concloure, una suggestió.

---

[28] Sobre els còdexs Stefaneschi: CONDELLO, 1987, 1989, 2000; MADDALO, 2006a.
[29] Encara CONDELLO, 1987, 1989. Ara, MADDALO; MIGLIO, en premsa.
[30] MADDALO, 1994.
[31] Ibíd.; també, *eadem*, 2002: 35 i *passim*.

> [...] tots els retrats que es pinten amb emoció no són retrats del model, sinó de l'artista. El model només és l'accident, el pretext. No és pas el model el que el pintor revela; el que el pintor fa és revelar-se a si mateix en la tela pintada. La raó per la qual no vull exposar aquest quadre –continua Basil Hallward, l'artista que protagonitza el relat d'Oscar Wilde– és que tinc por d'haver-hi mostrat el secret de la meva ànima.[32]

De Roderic de Borja, a banda de les pàgines de Burckard, tenim el retrat que en va fer la ploma de Pietro Martire l'endemà de l'elecció del pontífex, citat per Massimo Miglio en la lliçó d'obertura del primer dels congressos borgians:[33] un home de talent, dotat de grandesa d'ànim. Descripció que troba ressò, segons Miglio, en les *Storie fiorentine* de Francesco Guicciardini, que el presenten "più cattivo e più felice che mai".[34]

Els retrats figuratius d'Alexandre VI revelen, en una perspectiva oposada a la del pintor de Wilde, no pas l'ànima de l'artista, sinó la del model i les seves contradiccions. Tanmateix, tots dos, sigui el retrat de Dorian Gray, sigui la imatge de Borja (i em demano si Alexandre VI n'era conscient) enregistren, "en carn i esperit" (és Wilde qui parla),[35] les passions, les ambicions, els canvis d'ànim, les infàmies.

Dorian Gray contempla aterrit el "canvi horrorós" del seu retrat,[36] que reflecteix la corrupció de l'ànima; amb la consciència, crec, d'allò que la seva imatge, que reproduïa les arrugues del cos i els impulsos de l'esperit, podia suscitar (respecte? admiració? temor? tal vegada "horror"?, tal com havia escrit Kantorowicz de Frederic II,[37] però tant en aquell cas com en aquest sóc del parer que es tracta d'un *topos* literari i polític). Alexandre VI volia exhibir-lo, sense reticències, com a imatge del poder.

Bibliografia

Abulafia, 1988: D. Abulafia, *Frederick II. A Medieval Emperor*, Londres, 1988. [Trad. italiana: Torí, 1990]

Agustí, 1841: *Aurelii Augustini Sermones ad populum*, París, 1841 (Patrologiae latinae cursus completus, XXXVIII).

Berni, 1948: G. Berni, *Numismática de los Papas españoles*, Barcelona, 1948.

Brenk, 1991: B. Brenk, "Antikenverständnis und weltliches Rechtsdenken in Skulpturreprogramm Friedrich II in Capua", dins *Musagetes. Festschrift für Wolfram Prinz*, a cura de R. G. Kecks, Berlín, 1991, p. 93-103.

[32] Wilde, 1998: 15.
[33] Miglio, 2001.
[34] Ibíd.: 17.
[35] Wilde, 1998: 183.
[36] Ibíd.: 144.
[37] Vegeu *supra*, notes 10 i 11.

BUONANNI, 1699: Filippo BUONANNI, *Numismata pontificum Romanorum*, Roma, 1699.

CARBONELL I BUADES, 1992: M. CARBONELL I BUADES, "Roderic de Borja, cliente y promotor de obras de arte. Notas sobre la iconografía del Apartamento Borja del Vaticano", dins M. MENOTTI, *Los Borja historia e iconografía*, a cura de M. Batllori i X. Company, València, 1992, p. 387-487.

CARBONELL I BUADES, 1994: M. CARBONELL I BUADES, "Roderic de Borja. Un exemple de mecenatge renaixentista", *Afers. Fulls de Recerca i Pensament*, 17 (1994), p. 109-132.

CASTELNUOVO, 1995: E. CASTELNUOVO, "Il volto di Federico", dins *Federico II. Immagine e potere*, p. 63-67.

CLAUSSEN, 1995: P. C. CLAUSSEN, "Creazione e distruzione dell'immagine di Federico II nella storia dell'arte. Che cosa rimane?", dins *Federico II. Immagine e potere*, p. 69-84.

COMPANY, 2002: X. COMPANY, *Alexandre VI i Roma. Les empreses artístiques de Roderic de Borja a Itàlia*, València, 2002.

COMPANY; GARÍN LLOMBART, 2006: X. COMPANY; F. V. GARÍN LLOMBART, "La comitencia artística de Alejandro VI en Italia", dins *De València a Roma*, p. 329-394.

CONDELLO, 1987: E. CONDELLO, "I codici Stefaneschi: uno *scriptorium* cardinalizio del Trecento tra Roma e Avignone?", *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 110 (1987), p. 21-62.

CONDELLO, 1989: E. CONDELLO, "I codici Stefaneschi: libri e committenza di un cardinale avignonese", *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 112 (1989), p. 195-218.

CONDELLO, 2000: E. CONDELLO, "Libri e committenza nella Roma del primo Giubileo: i codici Stefaneschi e dintorni", dins *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo giubileo. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 12 aprile-16 luglio 2000),* a cura de M. Righetti Tosti-Croce, Roma, 2000, p. 103-106, 137-138.

COSTE, 1995: J. COSTE, *Boniface VIII en procès. Articles d'accusation et dépositions de témoins (1303-1311). Édition critique, introduction et notes*, Roma, 1995 (Pubblicazioni della Fondazione Camillo Caetani. Studi e documenti d'archivio, 5).

D'ONOFRIO, 1995: M. D'ONOFRIO, "La Porta di Capua", dins *Federico e l'Italia*, p. 230-240.

De València a Roma, 2006: *De València a Roma a través dels Borja. Actes del Congrés commemoratiu del 500 Aniversari de l'any jubilar d'Alexandre VI (València 23-26 febrer 2000)*, a cura de P. Iradiel i J. M. Cruselles, València: Comitato Nazionale Incontri di studio per il V centenario del pontificato di Alessandro VI (1492-1503), 2006.

Duecento, 2000: *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna. Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 15 aprile - 16 luglio 2000)*, Venècia, 2000.

DYKMANS, 1982: M. DYKMANS, *L'ouvre de Patrizi Piccolomini ou le cérémonial papal de la première Renaissance*, II, Ciutat del Vaticà, 1982 (Studi e testi, 294).

Federico e la Sicilia, 1995: *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie. Catalogo della mostra (Palermo 16 dicembre 1994 - 30 maggio 1995)*, a cura de M. Andaloro, Palerm; Siracusa, 1995.

Federico II di Svevia, 1994: *Federico II di Svevia: stupor mundi*, a cura de F. Cardini, Roma, 1994.

Federico II e l'Italia, 1995: *Federico II e l'Italia. Percorsi, Luoghi, Segni e Strumenti. Catalogo della mostra (Roma 22 dicembre 1995 - 30 aprile 1996)*, Roma, 1995.

Federico II e le nuove culture, 1995: *Federico II e le nuove culture. Atti del XXXI convegno storico internazionale (Todi, 1994)*, a cura d'E. Menestò, Todi, 1995.

Federico II e le scienze, 1994: *Federico II e le scienze. Atti del convegno (Erice, settembre 1990)*, a cura de P. Toubert i A. Paravicini Bagliani, Palerm, 1994.

Federico II. Immagine e potere, 1995: *Federico II. Immagine e potere. Catalogo della mostra (Bari 4 febbraio - 17 aprile 1995)*, a cura de M. S. Calò Mariani i R. Cassano, Bari, 1995.

Federico II: un bilancio, 1996: *Federico II: un bilancio nell'VIII centenario della nascita. Atti del convegno (Roma 1994)*, a cura d'A. Esch, Roma, 1996.

GARDNER, 1983: J. GARDNER, "Boniface VIII as a Patron of Sculture", dins *Roma anno 1300. Atti della IV Settimana di studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma 'La Sapienza' (Roma 19-24 maggio 1980)*, Roma, 1983, p. 513-527.

GARDNER, 1987: J. GARDNER, "An Introduction to the Iconography of the Mediaeval Italian City Gate", dins *Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday*, a cura de W. Tronzo, I. Lavin, Washington, 1987 (Dumbarton Oaks Papers, 41), p. 199-214.

GRANDI, 1988: R. GRANDI, *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267-1348)*, Bolonya, 1988.

HILL, 1930: G. F. HILL, *A Corpus of Italian Medals before Cellini*, I, Londres, 1930.

HUBERT, 1993: H. W. HUBERT, *Der Palazzo Comunale von Bologna. Vom Palazzo della Biada zum Palatium Apostolicum*, Colònia, 1993.

HUILLARD-BRÉHOLLES, 1861: J. L. A. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Historia Diplomatica Friderici Secundo*, VI/2, París, 1861.

Intellectual Life, 1994: *Intellectual Life at the Court of Frederich II Hohenstaufen. Proceedings of the Symposium (Washington 1990)*, a cura de W. Tronzo, Washington, 1994.

KANTOROWICZ, 1927: E. KANTOROWICZ, *Kaiser Friedrich der Zweite*, Berlín, 1927. [Trad. italiana: Milà, 1939]

LADNER, 1970: G. LADNER, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, II: *Von Innozenz II. zu Benedikt XI.*, Ciutat del Vaticà, 1970.

Liturgia in figura, 1995: *Liturgia in figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana. Catalogo della mostra (Biblioteca Apostolica Va-*

ticana - Salone Sistino, 29 marzo - 10 novembre 1995), a cura de G. Morello i S. Maddalo, Ciutat del Vaticà; Roma, 1995 (Bimillenario di Cristo. Recitare la Devozione).

MADDALO, 1994: S. MADDALO, "'Quasi preclarissima supellectile': corte papale e libro miniato nella Roma di primo Rinascimento", *Studi Romani*, 42 (1994), p. 16-35.

MADDALO, 2002: S. MADDALO, *Sanvito e Petrarca. Scrittura e immagine nel codice Bodmer*, Messina, 2002 (Quaderni di filologia medievale e umanistica, 4).

MADDALO, 2003: S. MADDALO, "La decorazione a fresco della rocca borgiana di Civita Castellana: percorsi iconografici", dins *Le rocche alessandrine e la Rocca di Civita Castellana. Atti del convegno (Viterbo 19-20 marzo 2001)*, a cura de M. Chiabò i M. Gargano, Roma: Comitato Nazionale Incontri di studio per il V centenario del pontificato di Alessandro VI (1492-1503), 2003, p. 113-128.

MADDALO, 2006a: S. MADDALO, "Oblio della memoria. Il destino delle immagini di Bonifacio", dins *Bonifacio VIII. Ideologia e azione politica. Atti del convegno organizzato nell'ambito delle Celebrazioni per il VII Centenario della morte (Città del Vaticano - Roma, 26-28 aprile 2004)*, Roma, 2006, p. 117-138.

MADDALO, 2006b: S. MADDALO, "Ritratti, emblemi stemmi: simbologia del potere e immaginario figurativo", dins *De València a Roma*, p. 395-427.

MADDALO, en premsa: S. MADDALO, "Federico II e le arti", dins S. MADDALO; E. PISPISA, *Federico II re di Sicilia*. [En premsa]

MADDALO; MIGLIO, en premsa: S. MADDALO; M. MIGLIO, *Introduzione all'edizione facsimilare del De coronatione*, ms. Vat. Lat. 4933. [En premsa]

MEREDITH, 1994: J. MEREDITH, "The Arch of Capua: the Strategic Use of Spolia and References to the Antique", dins *Intellectual Life*, p. 108-126.

MIGLIO, 2001: M. MIGLIO, "Le ragioni di una revisione storica", dins *Roma di fronte all'Europa*, I, p. 15-18.

MONTESANO, 2001: M. MONTESANO, "Il toro dei Borgia: analisi di un simbolo fra tradizione araldica e suggestioni pagane", dins *Roma di fronte all'Europa*, III, p. 759-780.

PACE, 1995: V. PACE, "Il 'ritratto' e i 'ritratti' di Federico II", dins *Federico II e l'Italia*, p. 5-10.

PARAVICINI BAGLIANI, 1998: A. PARAVICINI BAGLIANI, *Le chiavi e la tiara. Immagini e simboli del papato medievale*, Roma, 1998.

PARAVICINI BAGLIANI, 2003: A. PARAVICINI BAGLIANI, *Bonifacio VIII*, Torí, 2003. [Ed. original: París, 2003]

POESCHEL, 1994: S. POESCHEL, "La moral dels quadres. Observacions sobre presumptes retrats dels Borja al Vaticà", *Afers. Fulls de Recerca i Pensament*, 17 (1994), p. 89-108.

POESCHEL, 1999: S. POESCHEL, *Alexander Maximus. Das Bildprogram des Appartamento Borgia im Vatikan*, Weimar, 1999.

POESCHEL, 2001: S. POESCHEL, "L'orientalismo e l'idea di pace", dins *Roma di fronte all'Europa*, III, p. 803-820.

RABAN MAUR, 1864: *Rabani Mauri De universo*, París, 1864 (Patrologiae latinae cursus completus, CXI).

RFHMA, 2002: *Repertoriun fontium historiae medii aevi*, IX/1-2: *Fontes. Petrus-Pluntsch*, Roma, 2002.

Roma di fronte all'Europa, 2001: *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI. Atti del convegno (Città del Vaticano - Roma, 1-4 dicembre 1999)*, 3 vol., a cura de M. Chiabò, S. Maddalo, M. Miglio, A. M. Oliva, Roma: Comitato Nazionale Incontri di studio per il V centenario del pontificato di Alessandro VI (1492-1503), 2001.

STEIMANN, 1898: Ernst STEIMANN, *Pinturicchio*, Bielefeld; Leipzig, 1898.

TERTUL·LIÀ, 1878: *Quinti Septimii Tertulliani Adversus Marcionem*, a cura de J.-P. Migne, París, 1878 (Patrologiae latinae cursus completus, II).

THOMANN, 1991: J. THOMANN, "Pietro d'Abano on Giotto", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54 (1991), p. 238-244.

WILDE, 1998: Oscar WILDE, *El retrat de Dorian Gray*, traducció de Jordi Larios, Barcelona: Quaderns Crema, 1998.









Fig. 1-4

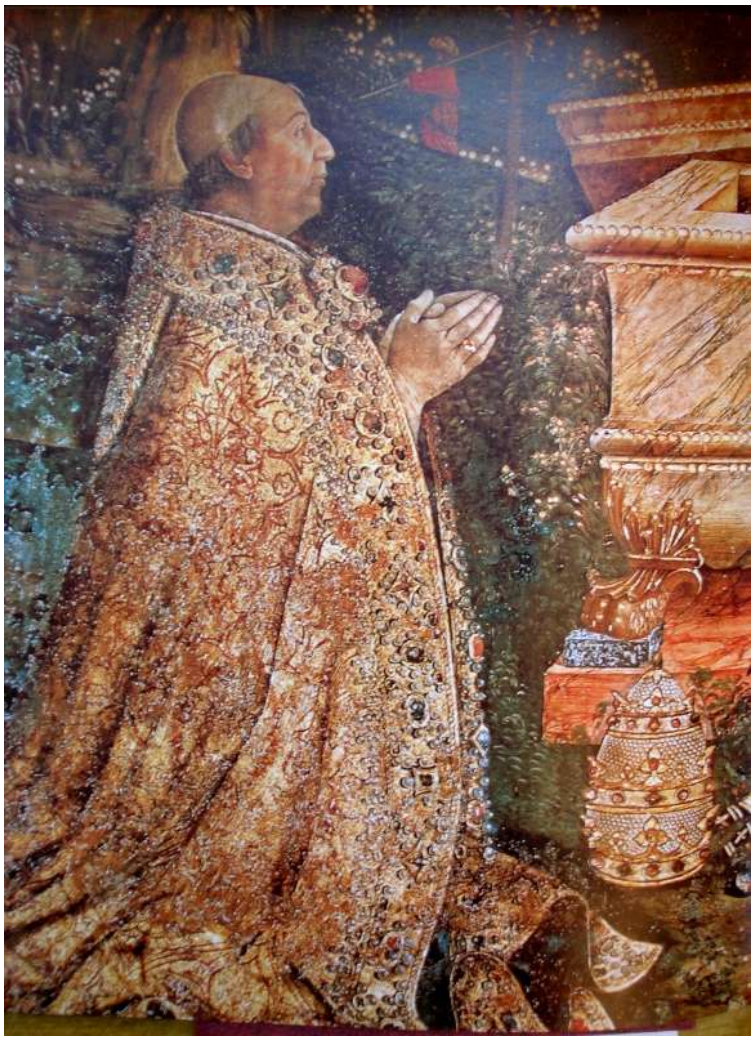




Fig. 5-6



Fig. 7-10


cis remanent apud altare:
Introi
filius datus
est nobis:
cuius impe
rium super


mentis
tur:per

Fig. 11-12


meram: per christum
dominum nostrum. Amen:
Deinde eleuat manus. et un
git: ac signat ter super oblata
communiter: et semel super
hostiam: et semel super calu
Quam cum dicit.
oblationem
tu deus in omnibus
quesumus benedi
ctam: ascrip tam. ra
tam: rationabilem


ficium immaculatã ho
stiam. Junctis deinde
manibus inclinat se. a
dicit supplices te. Et
dicit. Vt quot quot.
Osculatur altare. oio.
Supplices te ro
gamus omnipo
tens deus: iube hec p
ferri per manus sanc
ti Angeli tui: in sublim
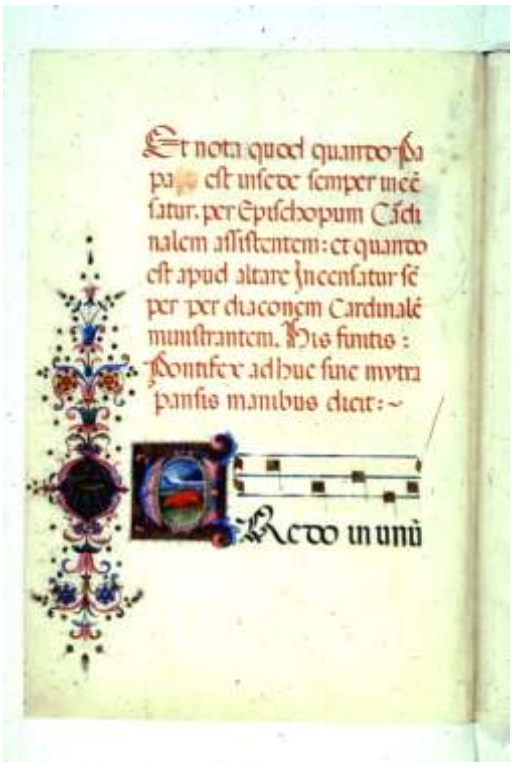

Et nota quod quando pa
pa est unctus semper mitt
tatur. per Episcopum Car
dinalem assistentem: et quando
est apud altare incensatur se
per per diaconem Cardinalē
ministrantem. His finitis:
Nonnunc ad huc sine mytra
pansis manibus dicit: ~
Deus in unū

Fig. 13-15









Fig. 16-19

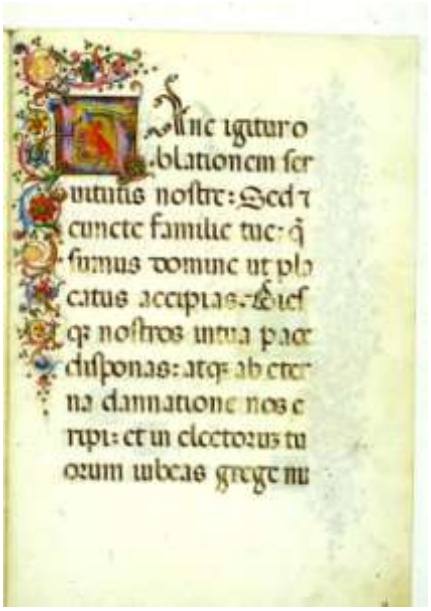






Fig. 20-22







Fig. 23-25




PROHEMIVM PLA
TYNAE IN VITAS
PONTIFICVM AD
SIXTVM IIII PONT
MAX
VLTA
QVIDEM
INVITA
VTILIA
ESSE BEA
TISSIME PONTI
FEX ET HVMANO
GENERI COMMO
DA NEMO EST QVI
AMBIGAT SCRIP
SERE PHILOSOPHI
MVLTA SCRIPSERI

Fig. 26-27





Fig. 28