

EL PODER VISIBLE. DEMANDA Y FUNCIONES DEL ARTE EN LA CORTE DE ALFONSO EL MAGNÁNIMO

JUAN VICENTE GARCÍA MARSILLA

Universitat de València

A lo largo de los siglos XIV y XV las monarquías europeas comenzaron a desarrollar un programa de centralización política a ultranza que desembocaría en la creación de los Estados modernos. El rey volvió entonces a ocupar el papel protagonista que le había sido cuestionado en tiempos anteriores, gracias sobre todo a la organización de una hacienda pública, una compleja burocracia a su servicio y un ejército permanente.

Sin embargo, junto a estos instrumentos objetivos de su poder, los monarcas comprendieron también muy pronto la importancia de crearse una imagen pública, de diseñar una retórica que convenciera a la población de la necesidad de su existencia. Según Maquiavelo, "gobernar es, en esencia, hacer creer", y esa reflexión surgió precisamente en este contexto de afirmación del carisma del soberano a través de gestos, ceremonias y todo tipo de referencias visuales que compondrían un estudiado programa de propaganda política.¹

Obviamente las artes tenían mucho que decir en la creación de esta tramoya política. No es casualidad que en esta época las casas reales se convirtieran en grandes mecenas y se rodeen de sabios y artistas. Además no se trataba sólo de impresionar a las clases populares, sino que, fruto precisamente de ese fortalecimiento de los estados, fueron las importantes transformaciones que experimentaron las relaciones internacionales, basadas ahora en la negociación y la intriga, para las que nacieron las embajadas y las legaciones diplomáticas. Ante esos espectadores de excepción será necesario desplegar todo el fasto de la corte, demostrar, de forma directa y visible, el poderío del rey y la riqueza y refinamiento de su entorno.²

En el caso de Alfonso el Magnánimo, la necesidad inherente a toda monarquía de mostrarse de forma majestuosa se vio todavía reforzada por los deseos de subrayar la legitimidad de su presencia en el trono. De hecho su padre, Fernando de Antequera, había sido elegido rey en Caspe frente a otro candidato, Jaume d'Urgell, al que se había impuesto sobre todo por su mayor poderío militar. Pero el efímero reinado de Fernando, muerto en 1416, dejó a su hijo Alfonso la presencia molesta del derrotado Jaume, preso en el castillo de Xàtiva hasta que murió en 1434, pero que podía haber focalizado cualquier movimiento en contra de su política. De igual manera, su presencia en Nápoles apenas se justificaba por el designio de la veleidosa reina Juana, y se debía imponer también allí a una parte de la nobleza que apoyaba la causa angevina.³ La imagen era por tanto doblemente importante para él, y esto hace especialmente interesante el estudio de su papel como mecenas y la demanda artística que su corte generaba, en unos momentos en que la construcción de su imperio marítimo, culminada con la conquista de Nápoles, estimuló los intercambios culturales entre ambas orillas del Mediterráneo.

El tema no es nuevo, pero sólo se han tratado aspectos parciales de él, y, sobre todo, apenas se ha utilizado la que es quizá la fuente más idónea para este tipo de estudios: las cuentas de la Tesorería Real, conservadas en la serie *Mestre Racional* del Archivo del Reino de Valencia.⁴ A la luz de esta documentación, y de la ya abundante bibliografía existente, intentaremos comprender las funciones que cumplieron las artes en la brillante corte de Alfonso el Magnánimo, analizando

¹ Sobre este proceso se puede hallar una buena síntesis en J. M. Nieto Soria, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea, 1993. La importancia de los lenguajes visuales en esta imagen ha sido tratada por J.-C. Schmitt, *Les rai-sons des gestes dans l'Occident Médiéval*, París, Gallimard, 1990.

² N. Elias considera esta racionalización de las relaciones internacionales como un paso adelante en el proceso de civilización de las costumbres, en *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 260.

³ Los datos biográficos de Alfonso el Magnánimo han sido recogidos por A. Ryder, *Alfonso el Magnánimo. Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1992.

⁴ Se citarán como ARV, MR y la signatura numérica de cada volumen. Hay que aclarar que el valor de las mismas no es idéntico para todo el reinado del Magnánimo. De hecho son muy completas para los primeros años, sobre todo cuando el rey se encuentra en sus territorios ibéricos, mientras que después debió existir otra tesorería para el reino de Nápoles, por lo que en ese período se ha debido recurrir con mucha más frecuencia a otras fuentes. He de agradecer aquí la inestimable ayuda prestada por Luis Pablo Martínez y Jorge Sáiz, dos grandes conocedores de este fondo archivístico.

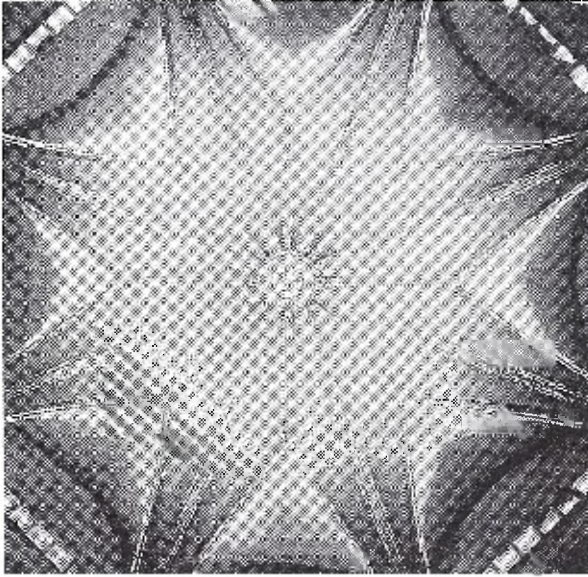


Figura 1. Bóveda de la Gran Sala, llamada *dei Baroni* del *Castelnuovo* de Nápoles. Obra del mallorquín Guillem Sagrera, es la principal muestra de la arquitectura de impronta catalana en el nuevo rei no conquistado por Alfonso el Magnánimo.

los aspectos de una demanda que se sitúa cronológicamente en un período de auténtica encrucijada en la Historia del Arte occidental, y en la que, consecuentemente, se observará una interesante convivencia de lo viejo y lo nuevo, sirviendo todo a una misma lógica de poder.

Espacios privados, ceremonias públicas

Una arquitectura "nacional"

Alfonso el Magnánimo era, por tanto, la cabeza visible de un conglomerado de estados muy distintos, y con unas tradiciones culturales y artísticas diferenciadas. Esa heterogeneidad se mostraba ya en las numerosas residencias que le pertenecían, entre las que se encontraban edificios de características tan dispares como la Aljafería de Zaragoza, el *Palau Reial* de Barcelona, el *Real* de Valencia, la *Suda* de Tortosa, la de Lleidá, la

Almudaina de Mallorca, el Palacio Real y la *Ziza* de Palermo, o el *Castel Capuano* de Nápoles, entre otros. En buena medida en estos palacios se mantuvieron durante el reinado del Magnánimo las tradiciones constructivas locales, como lo demuestra por ejemplo la presencia de un mudéjar, un tal Faraug, al frente de la fábrica de la Aljafería.⁵ A pesar de ello se observa, casi por primera vez, un esfuerzo de la monarquía por constituir un estilo arquitectónico propio, a partir del sustrato mediterráneo común a todos sus territorios. A. Serra apunta esta idea al estudiar la Gran Sala del *Castelnuovo*, considerándola como el resultado de otras experiencias de espacios centralizados con bóveda de cruceña estrellada octogonal sobre una planta cuadrada (Figura 1). Entre esos antecedentes se cuentan tanto edificios hispanos apenas construidos unos años antes que el palacio napolitano —la sala capitular de la catedral de Valencia entre otras—, como obras clásicas, sobre todo la *Piazza d'Oro* de Tivoli.⁶

Sin embargo parece incuestionable que es la tradición catalana la que predomina en ese intento homogeneizador, lo que hace que el Magnánimo elija como maestro de obras del *Castelnuovo* al mallorquín Guillem Sagrera, y se lleve también con él para realizar las partes líneas a su *fuster* de confianza, el valenciano Pasqual Esteve.⁷

El método de trabajo de los canteros de la Corona de Aragón facilitaba claramente este trasvase de formas. Las cotas de perfección a las que habían llevado las técnicas de la estereotomía les permitían exportar piedras talladas con el tamaño y la forma exacta para encajar en la obra. Eso hizo posible que Sagrera utilizara por ejemplo piedras de canteras mallorquinas que conocía bien. Pero además existían, sobre todo en Girona, auténticos talleres de piezas arquitectónicas prefabricadas, capaces de producir columnas para las ventanas del *Castelnuovo* que se embarcaban en las naves de la armada aragonesa.⁸

De esta manera, por ejemplo, las formas sencillas y desnudas de las bóvedas sin nervios se convirtieron en una especie de símbolo de la arquitectura al servicio del Magnánimo, empleándose en edificios emblemáticos como la Capilla Real de Santo Domingo de Valencia, destinada originalmente a servir de recinto funerario para el monarca y su esposa.⁹ Junto a ellas, los pavimentos cerámicos de Manises y Paterna y las techumbres de madera de estilo mudéjar se difundieron

⁵ ARV, MR 8.760, fol. 77 r., abril de 1425.

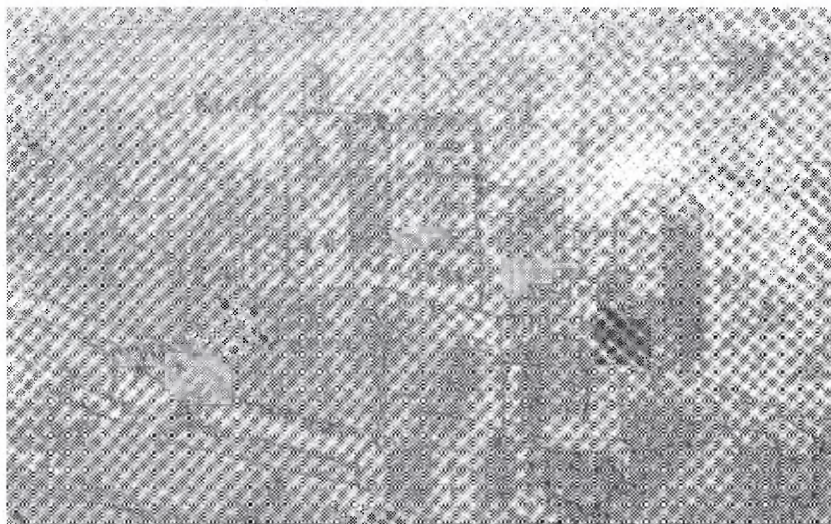
⁶ A. Serra Desfilis, "È cosa catalana". La Gran Sala de Castelnuovo en el contexto mediterráneo", comunicación al XVI Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Nápoles, 1997 (en prensa). Agradezco al autor su amabilidad al permitirme consultar el original mecanografiado.

⁷ Este último fue llamado en 1416, según A. Ryder, *op. cit.*, p. 420, y está documentado continuamente en las cuentas de tesorería al servicio del rey desde la estancia de éste en Valencia en 1425.

⁸ En 1448, por ejemplo, se registran en la tesorería pagos por columnas a *ops de les finestres del Castell Nou de la ciutat de Nàpols que lo dit senyor rey mana fer e obrar*. Así Berenguer Cervià, *pedrapiquier e mestre major de la Seu de Girona* recibe 1.800 sueldos barceloneses por *XIII colones de finestres ab ses vases e capitells... les nou que eren de forma mijana a rahó de VIII lliures cascuna e les V que eren de forma menor a rahó de III lliures cascuna* (ARV, MR 8.792, fol. 104 r., 27 de noviembre de 1448). En el mismo volumen aparecen seis entregas más de este tipo. En un caso se habla de nueve columnas y en los demás de *càrregues de colones ab ses vases e capitells*, 26 en total, que se embarcaron en Sant Feliu de Guixols (*Idem*, fols. 106 r. a 108 v.). Esta temprana producción en serie ha merecido ya la atención de J. Yarza y F. Español, "Diseño, modelo y producción industrial en la Edad Media", en *El diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual*, Barcelona, 1985, pp. 27-31. El abastecimiento de piedras mallorquinas en J. Muntaner Bujosa, "Piedra de Mallorca en el Castelnuovo de Nápoles. Datos para la biografía de Guillermo Sagrera", *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, LXXVI, 1960, pp. 615-630. Sobre el gran desarrollo de la técnica de la piedra vid. A. Zaragoza, "El arte del corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos. Francesch Baldomar y el inicio de la estereotomía valenciana", *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, Generalitat, 1993, pp. 97-105.

⁹ A. Zaragoza, L. Tolosa y C. Vedreño, *La Capella Reial d'Alfons el Magnànim de l'Antic Monestir de Predicadors de València*, Valencia, Generalitat, 1997 (2 vols.).

Figura 2. El desaparecido *Palau del Real* de Valencia, según el panorama de la ciudad que el flamenco Anthonie van den Wijngaerde realizó en 1563. Es por tanto la visión más antigua que nos queda de dicha construcción, y en ella destacan las torres que se obraron en tiempos del Magnánimo y la explanada que se hizo delante por su expreso deseo, donde el pintor ha colocado diversos personajes a pie o a caballo (*Österreichische Nationalbibliothek*, códice miniado 41, fol. 1).



al otro lado del Mediterráneo, mientras que en sentido contrario los aportes italianos fueron todavía escasos en este campo, y muchas veces su influjo quedó reducido a aspectos heráldicos, como la presencia de escudos del reino de Nápoles en el *Palau del Real* de Valencia, idénticos a los del *Castelnuovo*.¹⁰

Se observa además en el interior de los palacios reales una mayor diferenciación entre los espacios privados y los públicos, común en general a todas las cortes europeas de esta época. Esa tendencia se había apuntado ya claramente con anterioridad por ejemplo en el *Palau Major* de Barcelona, donde Pedro el Ceremonioso había levantado a mediados del Trecentos el gran salón del *Tinell* para las cada vez más multitudinarias audiencias regias, mientras Martín el Humano en cambio se encargó de reformar las cámaras superiores, dedicadas a espacios de recreo.¹¹ En el *Real* de Valencia esa distinción se hará patente sobre todo en tiempos del Magnánimo, que residió en él durante períodos bastante prolongados en su juventud, dejando allí más tarde a su esposa María de Castilla. En este edificio existían salones con una clara orientación pública, como la *Sala del Consell* o la *Cambra dels Àngels*, mientras que entre las estancias privadas se distinguía una *partida* o conjunto de aposentos del rey y otra de la reina, como

reflejo del funcionamiento de dos cortes separadas, que se distanciarán definitivamente cuando Alfonso se embarque en su aventura napolitana.¹²

El Magnánimo se interesó de forma muy directa al principio por su palacio valenciano, primero ordenando personalmente las reformas que se debían llevar a cabo durante su estancia de 1425-1428, y después pidiendo que se le enviara a Sicilia una maqueta de madera que mostrara su aspecto tras las obras culminadas en 1434 (Figura 2).¹³ En general, los trabajos se centraron en asegurar un mayor confort y una mejor preservación de la seguridad de sus ocupantes. Así se pavimentaron algunas salas, se realizaron diversas bóvedas en los pasos que conectaban las torres del llamado *Real Vell*, se levantaron muros para *defensar que no pujassen en los terrats*, y se colocaron *estores y papers encerats* en las ventanas para proteger el interior del frío.¹⁴

Pero al mismo tiempo se observa ya una preocupación por integrar el palacio en su entorno físico, proyectándolo hacia el exterior, e intentando articularlo con la ciudad. De esa manera en 1427 el rey ordena al *batle general*, Joan Mercader, que elimine un huerto murado que estaba delante del *Real*, *...per ço com empatxave la vista del dit Real... per tant com lo dit senyor volia que tot allò fos plaça... que lo dit enfront se*

¹⁰ Señalada por V. Algarra Pardo, "Espacios de poder. Pavimentos cerámicos y escritura en el Real de Valencia en época de Alfonso el Magnánimo", *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (en adelante *XV CHCA*), Zaragoza, 1996, tomo I, vol. 3, pp. 269-290, pp. 279 y 284.

¹¹ Sobre este palacio *vid.* A. M. Adroer i Tassis, *El Palau Reial Major de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament, 1979. Sobre la difusión de estos grandes salones, aunque para el caso francés, es interesante la comunicación de M. Whiteley, "Royal and Ducal Palaces in France in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Interior, ceremony and function", *Architecture et vie sociales à la Renaissance. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*, Paris, Picard, 1994, pp. 47-63.

¹² Así aparecen por ejemplo en las cuentas de las obras del Real del año 1425 (ARV, MR 9.206). V. Algarra (*op. cit.*) también observa una clara diferenciación de los espacios públicos y privados por la forma de disponer los pavimentos de cerámica con motivos heráldicos. En cuanto al desaparecido edificio del Real, no existe aún una monografía actualizada. Debemos todavía remitirnos a estudios muy antiguos, entre los que destacan por ejemplo: J. M. Zacarés, "El Palacio del Real", *El Fénix. Periódico Universal Literario y Pintoresco*, tomo I, Valencia, 1845; o L. Fullana Mira, "El Palau del Real", diversos artículos en *Cultura Valenciana*, 1926-29. Lo más reciente se limita a obras de divulgación como la de J. L. Corbín Ferrer, *Desde los Jardines del Real a la Palza de Tetuán. Su entorno y su historia*, Valencia, Federico Doménech, 1985; o a breves apartados en obras más generales, como M. Falomir Faus, *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1996, que le dedica las páginas 415 a 418.

¹³ El 20 de febrero de 1434 cobra *...per salari e sou de mi de tres mesos dins los quals he anat al Senyor Rey en lo Regne de Sicilia, hon lo dit Senyor Rey a present és, ab les mostres de les obres de les quatre torres fetes e obrades de fusta, per mostrar aquelles al dit Senyor Rey*. J. Sanchis Sivera, "La escultura valenciana en la Edad Media. Notas para su historia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1924, pp. 3-29.

¹⁴ Además de otras muchas obras menores, como reparar las jaulas del pequeño zoo del Real (ARV, MR 9.206 y 9.207).

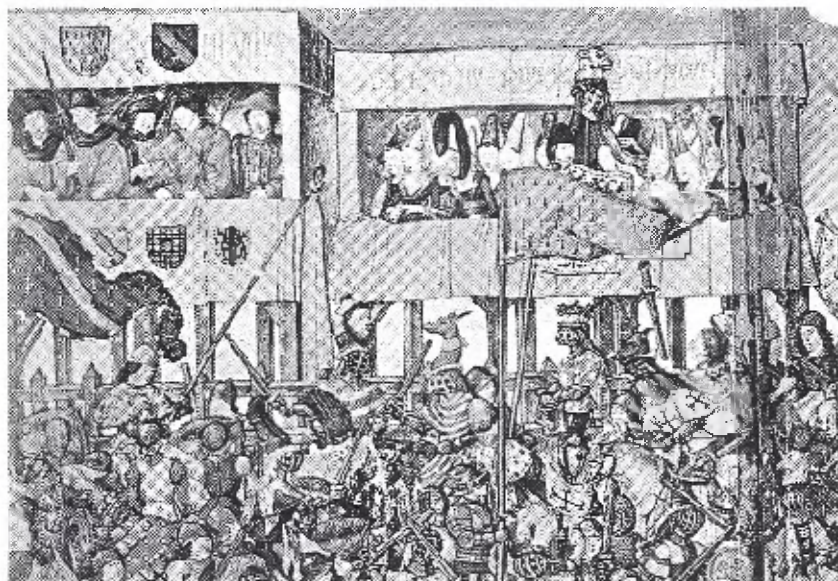


Figura 3. Damas y caballeros presenciando juegos caballerescos en altos palios cubiertos de telas con escudos heráldicos. Un aspecto muy parecido debían tener los que se levantaban en la plaza del *Born* de Barcelona o en la del *Merçat* de Valencia con motivo de las justas organizadas por el Magnánimo (detalle de una miniatura del *Traictié de la forme et devis comme on fait les tournois* de René de Anjou, hacia 1460-1465, París, Biblioteca Nacional manuscrito fr. 2.692, fols. 67 v.-68 r.).

*mostràs pus bell e hagués millor vista per mirar lo dit Real.*¹⁵ Ese mismo interés urbanístico se manifiesta años más tarde, en 1455, cuando se acometieron grandes obras para conectar el *Castel dell'Ovo* de Nápoles con tierra firme a través de un malecón.¹⁶ Por tanto, aunque en la mayoría de los casos los palacios del Magnánimo se encuentran en la periferia de las ciudades, se observa una clara voluntad de acercarse a ellas, de implicarse en el trazado urbano de las mismas, que es contraria a la política de creciente aislamiento típica de las casas reinantes en el norte de Europa en estos años.¹⁷

El impacto de la corte en la ciudad

La monarquía, por tanto, no pretende quedar ajena al escenario urbano, que se percibe claramente como el lugar ideal para mostrar públicamente su poder. Sin embargo, ese impacto de la corte en la urbe se caracteriza, a la fuerza, por su discontinuidad en el tiempo, dada su naturaleza itinerante. El monarca y su séquito se desplazan constantemente de un lugar a otro, pese al interés de las distintas ciudades por convertirse en capitales estables.¹⁸ Y así, ya cuando la comitiva real lle-

gaba a una ciudad, su fastuosa entrada —sobre todo la primera vez que el rey la visitaba—, además de ser la ocasión para el levantamiento de complicadas estructuras efímeras, en forma de catafalcos o *entremeses*, obligaba a menudo a transformar en parte el trazado urbano, derribando no sólo los saledizos de las casas que molestaran al desfile, sino a veces incluso viviendas enteras y lienzos de muralla.¹⁹

Más tarde, una vez asentada la corte, su presencia podía alterar de diversas formas el aspecto de la ciudad, sobre todo cuando ésta se convertía en la base de operaciones para la planificación de una de las frecuentes campañas del Magnánimo. Las *taules de acordar*, o mesas de alistamiento para enrolarse en las galeras reales, se alzaban con todo el boato posible en los puntos más concurridos de la ciudad. En 1428, por ejemplo, se reparaba el porche de la iglesia de Santa Tecla de Valencia, situada en la plaza de la *Figuera*, cerca de la catedral, y el *ymaginaire* Joan Llobet tallaba escudos de Aragón y Sicilia para situar allí la *taula on se fan les armades reials*.²⁰ Tres años más tarde era en Barcelona donde se contrataban *mestres d'axa* y pintores para hacer un gran catafalco delante de la lonja, cubierto con banderas y estandartes para que se alistaran marineros en las tripulaciones de las galeras.²¹

¹⁵ ARV, MR 9.134, fols. 1 r.-2 r.

¹⁶ J. Mazzolani, "Lavori a Castel dell'Ovo nell'epoca aragonese", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XCIII, 1968-69, pp. 378-382.

¹⁷ Así el duque de Borgoña, Felipe el Atrevido, prefiere habitar en imponentes estructuras fortificadas que dominan la población, más que integrarse en ella (P. M. de Winter, "Castles and Town residences of Philip de Bold, Duke of Burgundy (1364-1404)", *Artibus et Historiae* 8, 1983, pp. 95-118). R. Goldthwaite señala la oposición entre esa tendencia a establecerse fuera de la población, propia de las monarquías nórdicas, y la residencia urbana de los príncipes italianos, en *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993, pp. 189-190.

¹⁸ Un buen ejemplo es el ofrecimiento que hizo Valencia al Magnánimo de mil florines por cada mes que la corte permaneciese en dicha ciudad, lo que ocurrió de 1425 a 1428 (*vid.* a este respecto J. V. García Marsilla, "La estética del poder. Arte y gastos suntuarios en la corte de Alfonso el Magnánimo (Valencia 1425-1428)", comunicación al XVI Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Nápoles, 1997 (en prensa).

¹⁹ Sobre esto en Valencia *vid.* la obra clásica de S. Carreres Zacarés, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1925. La entrada en Nápoles significó en primer lugar que *...trenquaren XXX brases del mur de la dita ciutat de la parte del Carme*, para poder entrar los entremeses (*Dietari del Capellà d'Alfons el Magnànim*, ed. de J. Sanchis Sivera, Valencia, Acció Bibliogràfica Valenciana, 1932, p. 163).

²⁰ ARV, MR 9.207, fol. 49 r.

²¹ ARV, MR 8.790, fol. 101 r. y v.

Mayor impacto tenían los preparativos para armar naves, que obligaron por ejemplo a construir una atarazana en Cullera por iniciativa directa del rey, quien contrató para ello al *mestre de obres* del municipio de Valencia Joan del Poyo, que la dotó incluso de elementos defensivos, como una torre.²² Mientras, Valencia padecía una auténtica “deforestación” en los numerosos huertos y arboledas que se encontraban intramuros o en los arrabales de la ciudad, de manera que, entre abril y agosto de 1428, se registra la tala de 82 árboles, la mayoría olmos, de seis propietarios distintos, para construir barcos.²³

Sin embargo, las mayores transformaciones urbanísticas operadas directamente por el rey y su corte no tenían una proyección práctica tan inmediata, sino que estaban relacionadas con ceremonias de carácter lúdico destinadas a la ostentación de las virtudes del monarca. Entre ellas destacan por encima de todas los torneos y otros juegos caballerescos, que llegan en época de Alfonso el Magnánimo a su máximo apogeo.

Curiosamente, apenas unos años antes los municipios, y la misma corona, habían dirigido una campaña en toda regla contra la celebración de torneos por parte de los nobles, en el turbulento período de las *bandositats*.²⁴ De alguna manera, la organización, pocos años después, de estos festejos por parte de la monarquía, era una manifestación del control que ésta ejercía ahora sobre la sociedad en el aspecto militar. Se intentaba mostrar así que la caballería había quedado ya “domesticada” por el Estado autoritario que la había sometido a unas reglas, como ocurría en los desafíos presididos por el monarca, cuyo epílogo solía ser el abrazo de ambos contendientes, resaltando el papel del rey como árbitro del honor y defensor de la paz.²⁵

Poco a poco, los torneos se fueron convirtiendo en un mero juego cortesano, que servía además de pretexto para mostrar la imagen deslumbrante del Magnánimo como guerrero triunfante. En ocasiones esas justas se desarrollaban en la relativa intimidad de las dependencias palaciales, ante un público restringido.²⁶ Sin embargo, con mucha mayor frecuencia los torneos del rey se convertían en un gran espectáculo público, que invadía de forma ostentosa los lugares más concurridos de la ciudad y se proclamaba en bandos que animaban a asistir a toda la población. El 6 de agosto de 1424 el pregonero de Barcelona Guillem de Santpere transmitía las órdenes del rey de que *tothom anàs a peu a la*

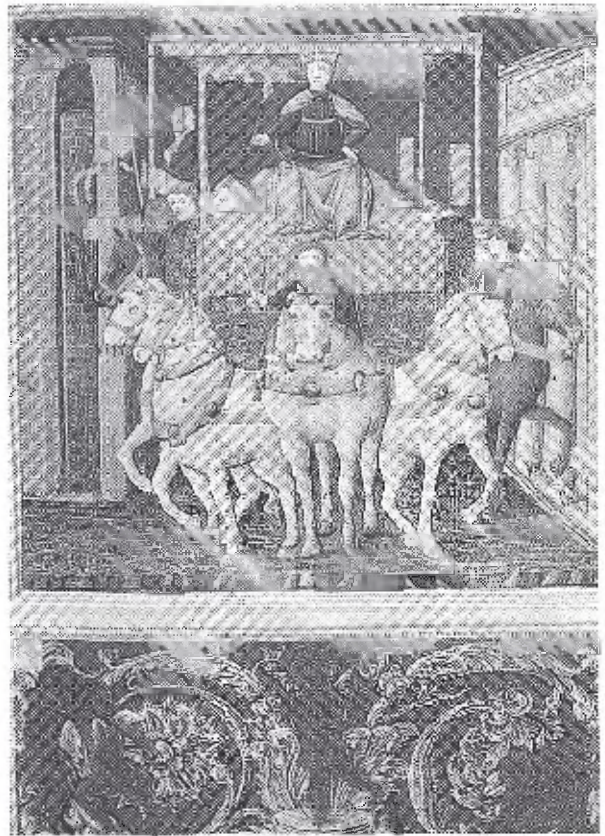


Figura 4. Representación de la entrada triunfal en Nápoles de Alfonso el Magnánimo en una miniatura realizada en su corte. La forma de la carroza y la disposición del cortejo permiten imaginar cómo serían las comitivas que llevaban al monarca a los torneos (Códice de mediados del siglo xv perteneciente a la Biblioteca Apostólica Vaticana que incluye el *Gesta Ferdinandi regis Aragonum*, de Lorenzo Valla, y el *De dictis et factis Alphonsi regis Aragonum et Neapolis*, de Antonio Beccadelli il Panormita).

plassa del Born lo jorn que lo dit senyor hi tench taula de júnvir.²⁷ Los protagonistas iban a ser el propio monarca y dos altos cargos de la corte: el *menescal* Bernat Centelles y el *cambrer* Ramon de Mur, y para ello toda la plaza se cubrió con telas de raso, damasquinados y sedas, formando un gran pabellón en cuyo interior numerosos estandartes y pendones conformaban un au-

²² Los terrenos para construir esta atarazana se compran en enero de 1427 (ARV, MR 8.768, fol. 85v.-86r.). Joan del Poyo aparece en las fuentes reales por primera vez en julio del 1428 (ARV, MR 8.773, fol. 6 r.). A lo largo de ese año son abundantes los envíos de madera hacia allí, y en septiembre se da una compensación a un notario poseedor de una parcela junto a la atarazana porque la habían invadido para levantar *l peu o fonament de torre* (*Idem*, fol. 113 r. y v.). La figura de Joan del Poyo ha sido estudiada por A. Serra Desfilis, “Al servicio de la ciudad: Joan del Poyo y la práctica de la arquitectura en Valencia (1402-1439)”, *Ars Longa* 5, 1994, pp. 111-119.

²³ Aparecen esporádicamente estos pagos por árboles cortados de *alberedes* urbanas en ARV, MR 8.771 y 8.773.

²⁴ Significativa es la carta enviada por los jurados de Valencia a Ot de Montcada, pidiéndole que suspenda la celebración de un *rench o taula de córrer puntes e d’altres fets d’armes molt perilloses* en su señorío de Xiva, el año 1399 (A. Rubio Vela, *Epistolari de la València medieval*, Valencia, Institut de Filologia Valenciana, 1985, pp. 337-338).

²⁵ Como ejemplo está el enfrentamiento que protagonizaron en la plaza del Mercado de Valencia *mossen Bernat Aranyó y mossen Ortoía*, el 28 de abril de 1428, en el que finalmente: *...lo senyor rey Alfonso presse lo camp e donal’s per bons amichs* (*Dietari del Capellà...*, cit., p. 131). Ese control del ímpetu guerrero de la nobleza no fue, no obstante, fácil, como lo demuestran las constantes *lletres de batalla* cruzadas entre miembros de la aristocracia a lo largo del siglo xv (*vid.* M. de Riquer, *Lletres de batalla, cartells de deseiiments i capitols de passos d’armes*, Barcelona, Barcino col. “Els Nostres Clàssics”, 3 volúmenes, 1963-1968).

²⁶ Así, durante la estancia del Magnánimo en Valencia de 1425-28 se montaron lizas o *renchs de júnvir* en el propio huerto del Real (ARV, MR, 8.765, fol. 64 v.).

²⁷ ARV, MR 8.759, fol. 77 r.

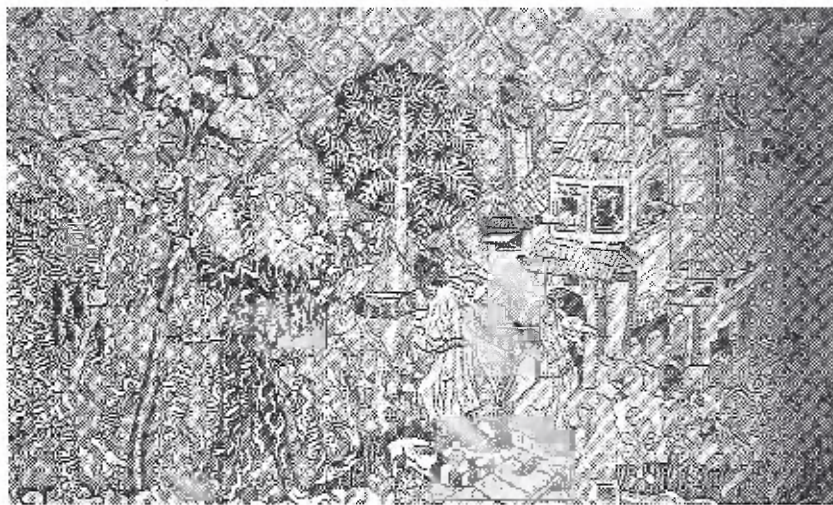


Figura 5. Hombres salvajes atacando el castillo del Amor. Estas alegorías se representaban con frecuencia en las fiestas cortesanas y en las cabalgatas organizadas por los municipios. El Salvaje formaba ya parte del imaginario colectivo medieval y mostraba la atracción por lo primitivo y lo violento (Tapiz alemán de hacia 1400 del Fine Arts Museum de Boston).

téntico estallido de color fruto del concurso de numerosos pintores.²⁸ Incluso el Magnánimo mandó derruir en parte los postigos que daban entrada a esta plaza para que no molestaran al desarrollo de las justas, de manera que meses más tarde era necesario contratar *obriers* de la ciudad que los rehicieran.²⁹

En Valencia el lugar indicado era la alargada plaza del *Mercat*, que igualmente se empaliaba con telas rojas y blancas levantándose grandes catafalcos de madera para las autoridades (Figura 3). Allí, los festejos casi continuos que el rey Alfonso organizó durante su prolongada estancia valenciana de la década de 1420 se caracterizaron por un progresivo recargamiento de las estructuras efímeras que se construyeron. Una fantástica iconografía que recogía la tradición de las viejas leyendas artúricas e incluso de la mitología clásica sirvió para exaltar al monarca como héroe sobrehumano. De esa manera en 1426 el Magnánimo acudía al mercado, donde iba a actuar como *aventurer* en un torneo, formando parte de una cabalgata para la que se construyeron *III grans entremeses bastits sobre tres carros desús los quals estava asseguda en una cadira en cascun*

d'ells una Deessa tenint una corona al cap e I pom d'or (Figura 4).³⁰ Cuatro meses más tarde, el 23 de junio, carpinteros y pintores hubieron de trabajar a destajo en levantar un *gran castell de fusta appellat de la Fada Morgana en lo qual havia V torres*. En él el rey y tres de sus altos cargos se defenderían del asalto de sus rivales.³¹ Al año siguiente participaron en el torneo *XII hòmens salvatges* vestidos con ropajes de cáñamo y cubiertos con grandes cabezas de cartón (Figura 5).³² Y finalmente, cuando el infante Pedro de Portugal visitó la ciudad en 1428, se organizaron los más suntuosos torneos, construyéndose a cargo del municipio diversos *castells de fusta* que servirían de marco a los combates entre caballeros, dejando impresionado al insigne huésped.³³

Poco de nuevo había en realidad en estas representaciones, puesto que en los entremeses alegóricos que las ciudades preparaban con motivo de las entradas reales ya estaban presentes todos esos motivos iconográficos. En concreto la recepción en Valencia de Fernando de Antequera se había cerrado en 1414 con dos *deeses*, seis salvajes y *quatre turcs ab osos*.³⁴ También los fa-

²⁸ El escribano Joan Cerdà presentaba un albarán por valor de 9.552 sueldos y 8 dineros barceloneses que habían costado *...les mantes, caçots de domasquí de seda vermells e blancs meytadats, sendats, terçanells, teles per folradures de les dites mantes, e foren fets standarts e pennons, astes pintades, e per loguer de draps de lana de què fon coberta la dita plaça a manera de pavelló, e de antenes, de cordes per a sostenir aquelles, e compres de sagoles e corrioletes per a l'ampaliar aquella de draps de ras a l'enorn, e per salaris de pintors e d'altres persones qui serviren a les dites coses...* (ARV, MR 8.759, fol. 72 v.).

²⁹ El 8 de noviembre los *obriers* Pere Çacalm y Jaume de Sos cobran 1.650 sueldos por la *...reparació de la obra dels postissos de la plassa del Born de la dita ciutat quel dit senyor havia manats enderrocar en lo mes de agost proper passat per rahó del rench de júnir quel Senyor Rey tench en lo dit mes* (ARV, MR 8.759, fol. 106 r.). Ese impacto destructivo de los improvisados palenques reales se puede observar también en Teruel, donde en este caso se levantó uno de estos *renchs* ante el monasterio de San Francisco y para ello se arrasó un campo sembrado de trigo (ARV, MR 8.771, fol. 124 r., 24 de marzo de 1428).

³⁰ Se encargó de su construcción el *fuster* real Pasqual Esteve (ARV, MR 8.763, fol. 69 r.).

³¹ ARV, MR 8.763, fols. 69 r. y 133 v.-134 r. respectivamente.

³² ARV, MR 8.769, fol. 150 r. Se compran *...XII testes tretes de mol-le... y L alnes de canamàs de les quals foren fetes XII gonelles e XI parells de calces... les quals coses han servit a XII hòmens salvatges qui foren fets lo primer dia del mes de maig, en lo qual dia lo dit senyor còrrech lança a la italiana devant lo Royal de València*.

³³ *Dietari del Capellà...*, cit., p. 132: *...e l'infant de Portugal e totes les sues gents estagueren admirades, e digueren que verdaderament crehíel que en tot lo humiversal món no y havia tal ciutat...* El pago por *fer certs castells de fusta, los quals havien a servir per alguns entremeses fets a ops de la festa quis devia fer en lo Mercat de la ciutat...*, es recogido por S. Carreres Zacarés, *Ensayo de una bibliografía...*, cit., p. 131 de la reedición parcial en Valencia, 1998.

³⁴ *Dietari del Capellà...*, cit., p. 112. Sobre la iconografía del salvaje *vid.* F. Massip Bonet, "Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara (1414)", *XV CHCA*, tomo I, vol. 2, pp. 371-386, con abundante bibliografía sobre el tema. También J. Sánchez Amores, "Psicomaquia medieval: 'El hombre salvaje'", *Fragmentos* 10, 1984, pp. 60-71. Las entradas reales en Valencia y sus entremeses han sido estudiadas recientemente por R. Narbona Vizcaino, "La fiesta cívica: rito del poder real. Valencia, siglos XIV-XV", *XV CHCA*, tomo I, vol. 2, pp. 401-419.

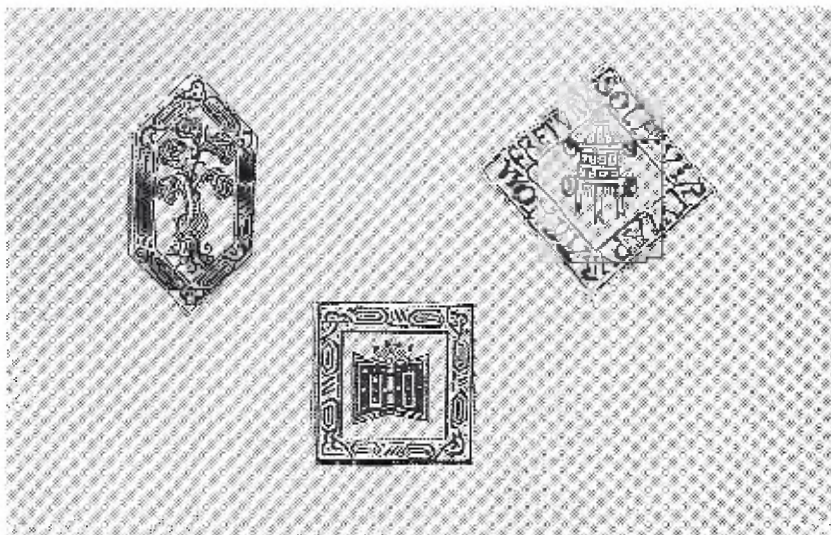


Figura 6. Las espigas de mijo, el libro abierto y el *Siti Perillós*. Emblemas heráldicos de Alfonso el Magnánimo hallados por los arqueólogos en la cerámica del *Palau del Real* de Valencia (composición a partir de los dibujos de V. Algarra en su obra citada en el texto).

miliares castellanos de Alfonso se dedicaban contemporáneamente a estas alambicadas aventuras caballerescas, haciendo montar el infante Enrique en Valladolid, en mayo de 1428, un castillo de madera con doce torres en las que habían otras tantas doncellas, una gran “Rueda de la Aventura” dorada y un carro con una diosa, quizá la Fortuna.³⁵

La propia cultura popular nutría el imaginativo repertorio de estas representaciones, realizadas todas ellas o bien en Carnaval o sobre todo en primavera, como trasunto de fiestas paganas relacionadas con el ciclo agrícola. Sin embargo nadie como el Magnánimo supo explotar ese filón escenográfico, incorporando toda la emblemática caballerescas, y especialmente la procedente de los romances artúricos, a su imagen personal.

En efecto, a los escudos de sus reinos Alfonso les añadió unas divisas propias, estrictamente identificadas con su persona y que son reflejo de una visión más individualista del Estado y de la propia fama. Tres símbolos distinguían sobre todo al Magnánimo, en los cuales se fundía la tradición caballerescas con el humanismo emergente, siempre con un mensaje subliminal de mesianismo regio: las espigas de mijo, el libro abierto y el *Siti Perillós* (Figura 6).³⁶

El mijo era un símbolo tradicional, relacionado con la caridad y con la abundancia que proporciona el buen gobierno. El libro abierto era más novedoso, y hablaba del carácter humanista del Magnánimo y su preocupación por la cultura, que le convierte en el primer príncipe seglar que tiene el saber como insignia. Con todo, el que aparecerá con mucha mayor frecuencia hasta convertirse casi en obsesivo será el *Siti Perillós*. Se trata de un motivo relacionado con el ciclo artúrico: es el sillón de la Tabla Redonda que debía quedar vacío porque sólo lo podía ocupar “aquél que no tendrá par”, el caballero puro de espíritu destinado a encontrar el Santo Grial. Se representaba como un sillón a veces llamcante, e iba acompañado de diversas leyendas en latín o catalán.³⁷ Aparece en las ropas del rey, en los más variados objetos de su entorno cotidiano y en la cerámica de sus palacios. Pero también se expone en la galera real, en la tienda de campaña del monarca y en los uniformes de su ejército, que de esta manera se reconocía sobre todo como una fuerza a su servicio personal. En su corte incluso se puede pensar que se intentaba reproducir el ambiente de Camelot, cuando a un caballero se le había adjudicado como sobrenombre “*Siti Perillós*” o “*Posevant*” (Perceval?).³⁸

La identificación del monarca con la caballería ideal

³⁵ Así aparece en la *Crónica del Halconero de Juan II*, citada por J. Yarza, “Reflexiones sobre lo fantástico en el arte medieval español”, recogido en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos, 1987, pp. 14-46, pp. 30-31.

³⁶ Existieron otras menos usadas, como la Montaña de Diamantes con la inscripción “*Naturae non artis opus*” o el Nudo, quizá reflejo del nudo de Salomón o de la orden angevina del mismo nombre (A. Ryder, *op. cit.*, p. 391). Dicho autor se equivoca cuando piensa que el emblema del *Siti Perillós* comenzó a usarlo el Magnánimo hacia 1435. Como inmediatamente veremos, es muy anterior.

³⁷ En el *Castelnuovo* portaba la inscripción “*In dextera tua salus mea, Domine*”, (A. Serra, “*E cosa catalana...*”, cit., p. 18) y en el Real de Valencia “*Virtut apurar no'm fretura sola*” (V. Algarra, *op. cit.*, p. 280).

³⁸ A dicho cortesano se le daban 220 sueldos barceloneses de su salario o *quitació* en 1431 (ARV, MR 8.790, fol. 78 r.). En cuanto a las otras apariciones de este símbolo, lo encontramos por ejemplo en una *roba del dit senyor scollada de drap de cetí ras blau fofrada de maries gibelines*, en la qual són brodades XXII cadires appellades lo *Siti Perillós* (ARV, MR 8.768, fol. 148 r. y v., mayo de 1427). Un año antes el pintor Gonçal García pintaba un arpa con *Sitis Perillosos* (ARV, MR 8.765, fol. 69 r.). Para la tienda real el pintor Joan Saragossa pinta un *siti perillós* y lo tallador e los fochs del dit siti de la tenda nova (J. Sanchis Sivera, “Pintores medievales en Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1929, pp. 42-43). En 1431 el *sotsCambre* Joan de Bonastre paga por un *...drap de lana brodat de les armes reals de Aragó e de Sicilia, e de les divises dels Mills e dels Sitis Perillosos a ops de la Galea Real* (ARV, MR 8.790, fol. 101 r.). Finalmente, en 1429 Alfonso el Magnánimo requería que se elaboraran en Valencia 915 chaquetas para su ejército *...de drap blanch cascuna de quatre Sitis Perillosos, que són de drap de grana perfilats de fil d'or e d'argent e de sedes de diversitat de colors* (Vid. L. P. Martínez Sanmartín, *Guerra, estado y economía productiva en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media*, Tesis de Licenciatura inédita, Universitat de València, 1995 (agradezco al autor su amabilidad al permitirme consultar el original).

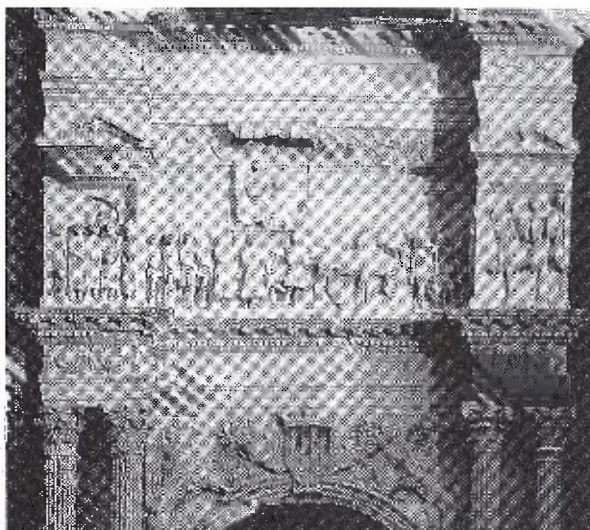


Figura 7. Representación de la entrada triunfal de Alfonso el Magnánimo en Nápoles en 1443, en el arco de triunfo del *Castelnuovo* de Nápoles, obra de Francesco di Laurana y Pietro da Milano. El monarca se destaca subido a un carro tirado por caballos y ante él se observan unas lenguas de fuego que formarían parte de la representación del *Siti Perillós*.

del rey Arturo, en un ambiente cultural que leía con fruición estas novelas, equivalía a atribuirle un destino glorioso, que se ha identificado con la conquista de Nápoles. Y en efecto, la solemne entrada del cortejo del Magnánimo en la ciudad partenopea se convierte en una verdadera apoteosis con referencias tanto al pasado romano como, sobre todo, a la “materia de Bretaña”. El rey aparece en lo alto de un carro tirado por cinco caballos blancos, como se le representa en el arco de triunfo del *Castelnuovo*, y delante de él, como no, *...estava lo Siti Perillós, molt belament aparelat a molt gran maravela* (Figura 7). Después entre los entremeses que habían hecho los florentinos había una doncella con una corona en la mano *volent mostrar que hun tant senyor mereys ésser coronat*, y de nuevo un castillo con una silla vacía, dorada y ornada con brocados, con cuatro ángeles que llevaban una corona *significanti hun tal príncep e valerós senyor en tal cadira deu seure e ésser coronat de emperador*. Después venía un personaje vestido de Julio César, resaltando los lazos con el pasado clásico, y le seguía el entremés de los catalanes, presidido de nuevo por otro castillo con el *Siti Perillós* y diez caballeros con las divisas reales peleando con *X hòmens salvatges*, junto con cuatro mujeres que representaban las Virtudes. Las profecías que algunos aduladores habían hecho a Alfonso se habían cum-

plido, e incluso había quien le auguraba la consecución del Imperio.³⁹ El Magnánimo estaba en la cima de su poder y lo demostraba con este despliegue visual, repleto de mensajes en clave, pero fácilmente descifrables por el público napolitano.

El cuidado del espíritu

El monarca piadoso

Sin embargo, la retórica caballeresca no bastaba ya para adornar al monarca a principios del siglo xv. Junto a esas virtudes debían contarse otras de carácter más espiritual: algunas tan tradicionales como la piedad religiosa, otras tan nuevas como las ansias de saber y la protección de la cultura. Ambos aspectos acabarían de perfilar la imagen pública del Magnánimo, que lo mostraba como prototipo del príncipe renacentista.

La sacralización de la monarquía aragonesa comenzó en el siglo xiii, aunque nunca se desarrolló tanto como en otros reinos. Desde ese momento, las crónicas oficiales intentaron rodear a la familia real de un halo de beatitud y los diversos monarcas se preocuparon por adquirir reliquias que santificaran con su presencia su capilla privada.⁴⁰

En cambio, precisamente fue Alfonso el Magnánimo quien procedió a la liquidación de la colección real de reliquias, que quedaron en depósito en la catedral de Valencia donde aún siguen— como garantía de un préstamo realizado por el brazo eclesiástico a la Corona en 1437 (Figura 8).⁴¹ A. Torra ha interpretado ese hecho como resultado de la aparición de una nueva liturgia del poder monárquico, de carácter laico, que tenía que ver con el Humanismo, al tiempo que achaca al cambio dinástico el desinterés por recuperar estos símbolos sagrados de la familia.⁴² Sin duda el pragmatismo de que hizo gala el Magnánimo, anteponiendo sus urgencias económicas a la tradición religiosa es uno de los rasgos de su personalidad que aparecerá con frecuencia. Así las imágenes sagradas de su capilla se utilizaron en más de una ocasión como aval para obtener préstamos. En abril de 1426 ya mandó desmontar un altar de plata presidido por una imagen de la Virgen, que aparecía flanqueada por San Juan Bautista, San Pedro, Santiago, San Andrés, y al menos seis figuras de ángeles, algunos de ellos sosteniendo candelabros, y ofreció las figuras a diversos acreedores.⁴³ El mismo cabildo valenciano había protagonizado en alguna ocasión anterior este tipo de operaciones, que suponían una mejora, aunque fuera temporal, del tesoro catedralicio. En concreto, en enero del mismo año 1426 el rey Alfonso recuperaba una serie de joyas entre las

³⁹ *Dietari del Capellà...*, cit., pp. 163-165. Sobre el carácter mesiánico del rey y el futuro que se le profetizaba vid. M. Aurell, “Messianisme royal de la couronne d’Aragon (14e-15e siècles)”, *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 52, n.º 1, janvier-février 1997, pp. 119-155.

⁴⁰ Este proceso en A. Torra Pérez, “Reyes, santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa”, *XV CHCA*, tomo I, vol. 3, pp. 493-517. También A. M. Adroer i Tesis, “Algunas notas sobre la capilla del palau major de Barcelona”, *Anuario de Estudios Medievales* 19 (1989), pp. 385-392.

⁴¹ El acta notarial del depósito efectuado el 18 de marzo de 1437, con un inventario de las reliquias está en el Archivo de la Catedral de Valencia, Protocolo de J. Pastor 3.545, fol. 489 (P. Llorens Raga, *Relicario de la catedral de Valencia*, Valencia, 1964, pp. 182-185).

⁴² A. Torra, *op. cit.*, p. 516.

⁴³ Por todas las estatuas, que fueron cuidadosamente pesadas y descritas, se obtuvieron 15.400 sueldos de tres mercaderes valencianos y un florentino (ARV, MR 8.763, fol. 22 v., 23 de abril de 1426). Se recuperaron no obstante con cierta rapidez, el 16 de mayo siguiente (*idem*, fol. 114 v.).

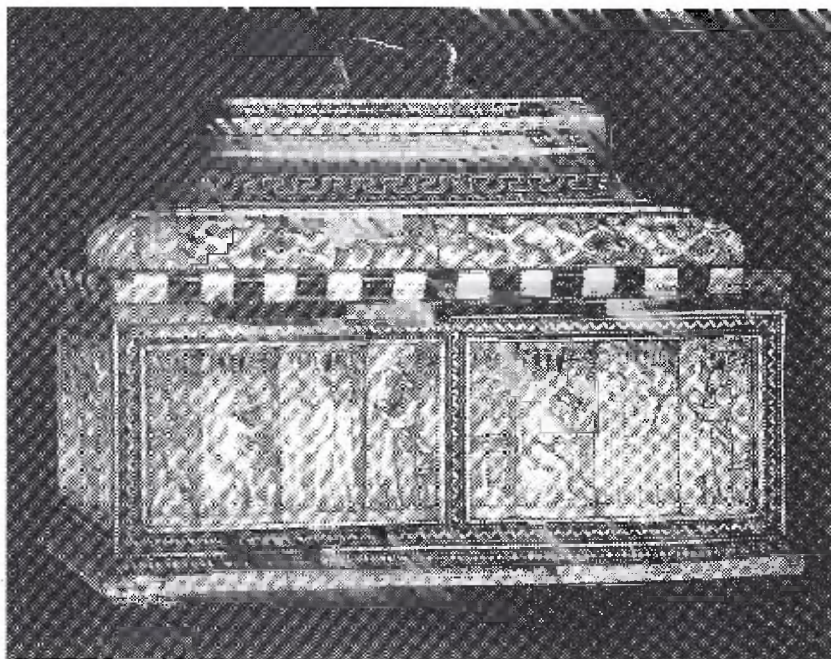


Figura 8. Arqueta-relicario de la catedral de Valencia, hecha de madera con aplicaciones de hueso. Obra del taller de los Embriacchi de alrededor de 1420-1425. Casi con total seguridad es una de las piezas que Alfonso el Magnánimo dejó como garantía de un préstamo al cabildo valenciano. Curiosamente no está decorada con motivos religiosos, sino con la historia de París.

que destacaba por su interés artístico un pequeño díptico de oro que incluía escenas de la Piedad y los Santos Juanes y el retrato del Duque de Berry, quien probablemente se lo habría regalado al rey aragonés.⁴⁴

Esta utilización de las piezas de orfebrería y platería permite comprender el porqué de la predilección del Magnánimo por esas artes, incluso por delante de la pintura. No se trata sólo, como se ha llegado a decir, de un gusto artístico retardatario, sino sobre todo de la clara percepción de las ventajas que esos objetos ofrecían a su poseedor. Aparte de que, por el material precioso de que estaban hechas esas obras, la apreciación de su valor estaba mucho más generalizada, y por tanto era más “popular” que en el caso de las pinturas, las joyas se podían utilizar como presente entre casas reales, y sobre todo representaban un auténtico activo financiero que se podía empeñar a cambio de capital líquido.⁴⁵

A pesar de todo esto, el Magnánimo nunca podría considerarse un rey impío, ni existe una verdadera contradicción entre su carácter calculador para la política y su religiosidad, que continuó acaparando una buena parte de la demanda artística de la corona. La capilla

real, el espacio privado de la espiritualidad del Magnánimo, estuvo siempre bien provista de todo tipo de mobiliario litúrgico y ornamentos lujosos. En las cuentas del tesorero se registra con frecuencia la adquisición de cálices, patenas, candelabros, cortinas para cubrir el crucifijo del altar, y dalmáticas o casullas para los oficiantes, algunas historiadas, como las de la *passió de Jesucrist, ab senyals de IIII llibres uberts obrats de perles e armes reyalis*, por la que se gratificaba con cien florines al bordador real en 1427.⁴⁶ Todos esos instrumentos pasaban a formar parte de una especie de ajuar religioso del monarca que se trasladaba con él en cada uno de sus desplazamientos, y que se iba engrosando gracias al trabajo de los artesanos reales o a la compra de piezas especialmente apreciadas. Dos ejemplos de ambas políticas se observan en el año 1424: en julio los *argenters* del Magnánimo, Guido Antoni y Joan de Pisa, realizan una *ymatge de Sant Miquel e una figura del demoni sumit deüis los peus del dit Sant* por 13.000 sueldos; y en octubre se adquiere de la reina Margarita, viuda de Martín el Humano y ahora recluida en el monasterio de Valdonzella, un díptico de oro con figuras de santos y de la Piedad por nada menos que 18.905 sueldos, en una operación que encierra un claro sentido

⁴⁴ La descripción de esta obra en concreto es digna de ser transcrita aquí, y es como sigue: *...Item dues taules d'aur ensemps unides qui's tanquen e's ohren a manera de libre, les quals a pari de fora són picades e lavorades de diverses ymatges, fullatges e obres altres de punçó e a la part de dins en la una taula se mostra figurada la Pietat acompanyada de IIII àngels, tot de obra lavada, cuberts d'esmalts de diverses colors; e en l'altra taula se mostren III miges imatges de la dita obra lavada e smaltada, la una de Sent Johan Babbista e l'altra de Sant Johan Evangelista e l'altra de l'hom vell feta a semblança del duch de Berri, qui està agenollat davant la dita pietat ab l'títol en la ma. E en cascuna de les dues taules ha en l'entorn de les dites figures XLVIII grans de perles de compte qui són per tot LXXXXVI grans ab algunes coses esmaltades de blau e roigicler al peu de les dites ymatges. Les quals taules ab l'agulla qui serveix a cloure aquelles a march de València pesen X marches II onzes miga —algo menos de dos kilos y medio— e estan conservades en una camisa o bossa de drap de li estoffada de cotó dins l'estoig de cuyr... Para rescatar todas las joyas se hubieron de pagar 66.000 sueldos (ARV, MR 8.763, fols. 116 v.-119 r.).*

⁴⁵ A. Ryder hace un somero listado de las joyas que fue comprando a lo largo de su vida, para las que creó una estancia en el Castelnuovo de Nápoles llamada significativamente la *Torre dell'Oro*. Su valoración de esta “afición” es en cambio negativa: “La suma total gastada en piedras y metales preciosos podría ensombrecer la reputación de Alfonso como mecenas de las artes y las ciencias” (*op. cit.*, pp. 424-426).

⁴⁶ ARV, MR 8.768, fol. 150 r. Otros gastos de este tipo son por ejemplo, las *II lances de argent blanch per a la capella del palau de Barcelona* que se hicieron en 1424 (ARV, MR 8.759, fol. 119 r.); la *cortina de reitaula e l'pali de altar* que se compraban en Zaragoza en 1425 (ARV, MR 8.760, fol. 66 v.); o el *stoyx de cuyr en lo qual stà la cera de la sua capella que serveix a donar pau* en Teruel en 1427 (ARV, MR 8.769, fol. 169 v.) entre otros muchos.

legitimador, al pasar uno de los símbolos materiales de la antigua dinastía a la nueva.⁴⁷

La pintura formaba parte importante de ese espacio sagrado, de manera que hasta nueve retablos se hallaban en el interior de la capilla del Real de Valencia a la muerte de la reina María, en su mayoría encargados por el Magnánimo.⁴⁸ Ya es muy conocida la inclinación que el rey Alfonso sintió hacia el arte flamenco, sobre todo después de conocer Jan Van Eyck en 1427, lo que le llevó a coleccionar obras de este autor y a enviar a un pintor recién entrado en la corte, el valenciano Lluís Dalmau, a Flandes para que aprendiera los secretos del nuevo estilo. Incluso invirtió la cifra astronómica de 5.000 ducados –90.000 sueldos– en unas tapicerías diseñadas por Roger Van der Weyden para su alcoba.⁴⁹

Sin embargo preferirá finalmente la síntesis entre lo internacional y lo flamenco que le ofrecían sobre todo los artistas valencianos, y especialmente su pintor de corte, Jacomart, que fue reclamado desde Nápoles. Su primer encargo en Italia, acabado en 1444, tiene un fortísimo contenido político: pintar un enorme cuadro del *Milagro de Santa Maria della Pace*, según el cual la misma Virgen se le apareció en sueños a Alfonso para revelar la estratagema por la que podría rendir Nápoles. Esa obra estaba destinada a la iglesia de Campovecchio, el lugar donde el Magnánimo tenía su campamento y, por tanto, donde se supone que ocurrió el hecho milagroso, y cada 2 de junio se la sacaba en procesión por las calles de Nápoles conmemorando la entrada de los aragoneses en la ciudad. Como vemos, la imagen del rey sacro, directamente relacionado con lo sobrenatural, no estaba ni mucho menos agotada.⁵⁰ Al contrario, el carácter semidivino del monarca se resaltaba incluso en el interior de su capilla, donde aparecía rodeado de una parafernalia especial, ocupando un sitio en alto y enmarcado por cortinas, tal y como se puede observar en una miniatura de su *Libro de Horas*, hoy conservado en el British Museum (Figura 9).⁵¹

Aún quedaba un complemento indispensable para

las ceremonias litúrgicas: la música. En marzo de 1426 se adquirían unos órganos *ab II manxetes* por 1.100 sueldos, para que tocara el francés Perrinet Peronoteau, *xandre i sonadors dels òrguens* de la capilla real, a quien se le pagaba unos honorarios de ocho sueldos diarios –el doble que a cualquier maestro artesano–, desplazándose incluso con sus pesados instrumentos allá donde fuera el rey.⁵² El monarca recurría por tanto, como lo hará siempre, a artistas de los países que se hallaban a la vanguardia de Europa para satisfacer sus gustos personales, y además supo innovar combinando instrumentistas y vocalistas, dando lugar a una nueva forma de composición sacra que será imitada por todo el continente.⁵³

La demanda de arte sacro por parte de la corona no se agotaba, sin embargo, en el interior de la capilla de palacio. El rey debía mostrarse también públicamente como monarca cristiano, protector y propagador de la Fe. De esta manera los reyes aparecían apadrinando a judíos o moros que se convertían al cristianismo en sonoros actos públicos; ofrecían una dádiva especial para aquellos frailes novicios que cantaban misa por primera vez; y tenían su propio *almoines*, delegado del abad de Poblet, que solía vestir a numerosos pobres vergonzantes a cargo del erario real sobre todo en el Jueves Santo. Y por lo que se refiere a los objetos artísticos, la monarquía ofrecía a menudo piezas litúrgicas u otro tipo de ornamentos a los centros de devoción más importantes de sus reinos, a condición, por supuesto, de que dichos elementos lucieran bien visibles las armas reales. Así en mayo de 1426 se encargaron unas rejas adornadas con *flors e escudets divisades de les armes d'Aragó e de Sicília ab moltes fullatges* para cerrar el altar de los Santos Corporales de Daroca.⁵⁴ Y en agosto del mismo año el Magnánimo regaló a otro de los lugares de peregrinación en esta época, la capilla de Santa María de Gràcia del convento de San Agustín de Valencia, un cáliz y una patena de plata dorada con esmaltes que representaban las armas de Aragón y Sicilia y los emblemas del libro abierto y las espigas de mijo.⁵⁵

⁴⁷ Esa pieza se describe como *Unes taules d'ur plugadisses fets a manera de libre, les quals se mostren a part de ffora lavorades de obra de puntó de algunes ymages o figures de àngels e sants e santes quis mostren entre alguns fullatges acabats de la dita obra. E a la part de dins se mostren les dites taules obrades de algunes ymatges levorades molt sotilment de la dita obra ab figura de la Pietat de Jhesucrist e altres diverses figures...* (ARV, MR 8.759, fol. 94 r.); el San Miquel en *Idem*, fol. 87 v.

⁴⁸ J. Toledo Guirau, *Inventario del Palacio Real de Valencia a la muerte de doña María, esposa de Alfonso el Magnánimo*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1961, pp. 64-65. Dado que las compras de la tesorería de la reina son bastante modestas es lógico pensar que dichos retablos serían encargados por el mismo rey.

⁴⁹ *Vid.* A. Ryder, *op. cit.*, p. 418, y la bibliografía citada por él.

⁵⁰ *Idem*, p. 419. La estratagema en cuestión era penetrar por los túneles que suministraban agua a la ciudad y parece que más bien se inspiró en un tratado de Procopio, el *Libro de las guerras con los bárbaros*, recientemente traducido para él por Leonardo Aretino (*Idem*, p. 304). *Vid.* a este respecto J. Molina i Figueras, "La Hagiografía del poder. Acerca del sentido político de las imágenes de santos producidas en Nápoles y Barcelona a mediados del Cuatrocientos", *El Mediterráneo y el Arte Español*, XI Congreso del CEHA, Valencia, 1998, pp. 87-92.

⁵¹ El *perpunter* real, Antoni Guerau, cobraba el 31 de diciembre de 1426 1.259 sueldos por "unes cortines a ops del senyor rey quant stà en la sua capella o en altra part oint l'ofici divinal, e per l' sitial per servey del dit senyor en la dita capella" (ARV, MR 8.765, fol. 138 v.).

⁵² ARV, MR 8.763, fols. 103 y 104. En diciembre de 1496 se paga a Martí de Conca y a otros *bastaixos*, *per ço com tornaren los òrguens de la sua capella de Llíria a València e, com foren entorn a mig camí, per manament del dit Senyor tornaren aquells a Llíria per que servissen a la festa de Capdany, e après feta o passada la dita festa tornaren aquells a la dita ciutat de València* (*Idem*, fol. 135 v.).

⁵³ Entre las loas que dirige al Magnánimo A. Beccadelli "el Panormita" destacamos la siguiente: "Cualquiera que sobresalga en música por toda Europa es atraído hacia Nápoles por ricas recompensas. Cada día se oyen alabanzas a Dios y a los santos cantadas en el coro; una música espléndida se ejecuta durante los servicios impartiendo gozo y alegría a todos los corazones" (*De dictis et factis Alphonsi regis Aragonum et Neapolis*, impresa en Basilea 1538, libro IV, proemio, citada por A. Ryder, *op. cit.*, p. 414).

⁵⁴ ARV, MR 8.765, fol. 93 r., 6 de mayo de 1426.

⁵⁵ *...Un calzer ub sa patena d'argent daurat, lo canó e peu del qual és lavorat de VI cayres, en lo qual se mostren VIII esmalts, ço és en lo dit peu III, en la I dels quals és òvisat les armes d'Aragó e de Sicília, e los restants II apparen en camper blau les òvises del dit senyor dells llibres e espigues de mill, e en lo botó del dit canó de calzer són los restants VI esmalts petits, los III òvisats de les dites armes de Sicília e los res-*

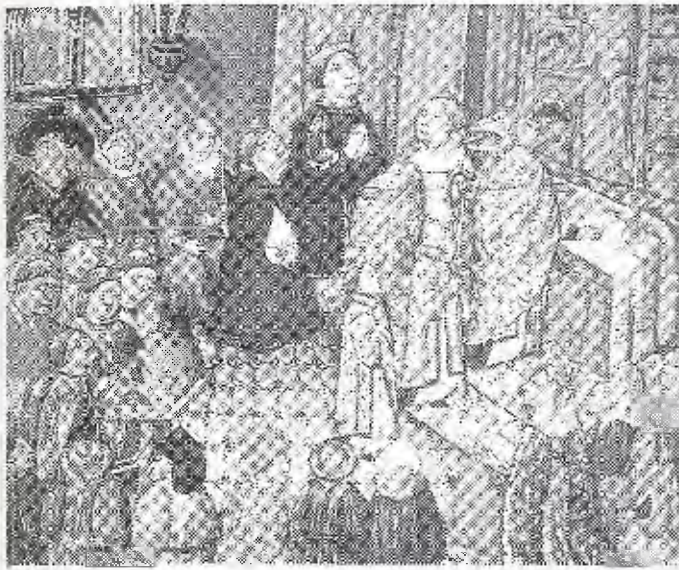


Figura 9. El rey Alfonso asistiendo a misa en su capilla palatina rodeado de su séquito. Se observa la presencia de un retablo con escultura y pintura, el coro de cantores, la reina con un misal abierto y el soberano enmarcado en un ostentoso cortinaje adornado con las barras de la casa de Aragón (miniatura del *Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo*, obra de Leonard Crespi, British Museum B.M. ms. Add. 28.962, fol. 381 v.).

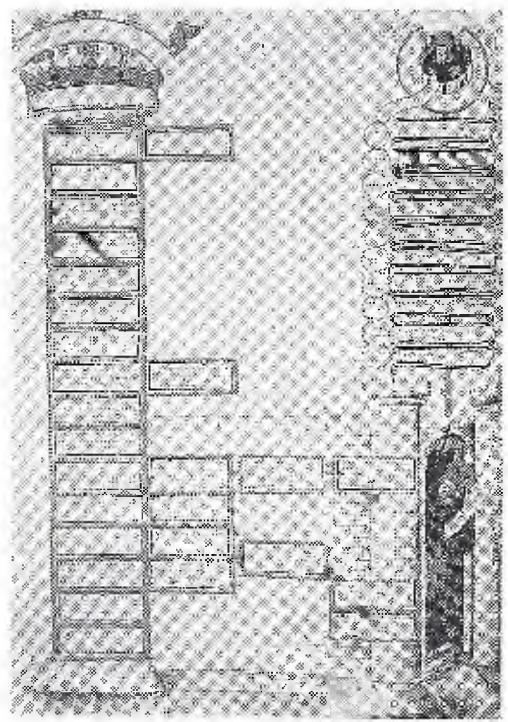


Figura 10. La genealogía de los reyes de las Dos Sicilias, representación que intenta refrendar los derechos del Magnánimo a dicho trono (miniatura del *Descendentia Regum Siciliae*, fol. 5 v. miniado por Leonard Crespi, Biblioteca Universitaria de Valencia).

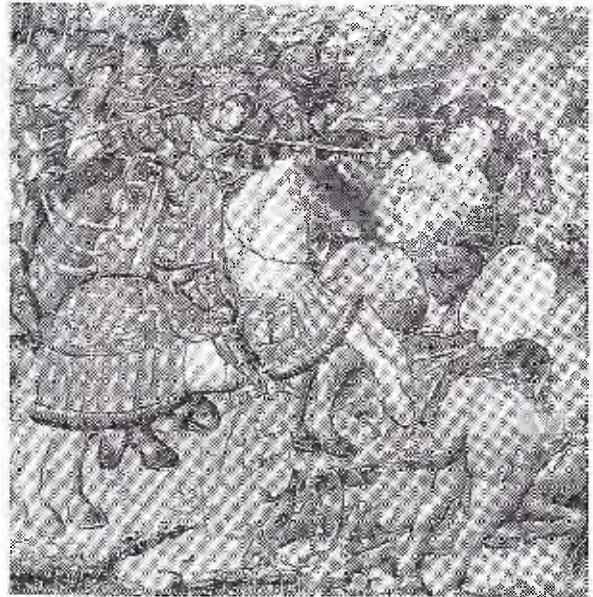


Figura 11. Alfonso el Magnánimo batallando contra los infieles. Se resalta en este caso su papel como monarca cristiano defensor de la fe. Es de destacar el aspecto de la armadura y el emblema del libro abierto que aparece en la cubierta del caballo (*Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo*, fol. 78 r.).

Por supuesto a ello habría que añadir las fundaciones, sobre todo de conventos, protagonizadas directamente por el rey o por algún miembro de su familia. Destaca en este aspecto sobre todo la labor de su esposa María en Valencia, donde participó activamente en la creación del monasterio masculino de Santa María de Jesús en

1428, y después en la refundación del de la Trinidad en 1445. Allí, después de expulsados los monjes trinitarios, impulsó la constitución de una comunidad de monjas clarisas venidas de Gandía para la cual la reina ordenó la casi total reconstrucción del edificio, en el que ella misma habría de recibir sepultura.⁵⁶

tants de les armes d'Aragó, e en lo mig de la dita patena e càlzer se mostra un esmolt major que lo proper dit, divísat de les armes d'Aragó, lo qual calzer lo dit senyor manà donar graciosament a Santa Maria de Gràcia dels frares agustins de València (ARV, MR 8.765, fol. 89 v., 29 de agosto de 1426).

⁵⁶ Las noticias de estas fundaciones son recogidas por los dietarios de la época, por ejemplo por el *Dietari del Capellà...*, cit., pp. 131 y 186 respectivamente; y por el *Llibre de Memòries de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de València*

La piedad de los reyes tenía casi siempre, por tanto, una intencionada dimensión pública, y el episodio que nos relata el *Dietari del Capellà...*, en el que el Magnánimo acude a misa a pie a la catedral de Valencia, acompañado por su hermano Enrique, *ab una roba de brocat carmesí rocegant per terra, forrada de marts gebelins*, y seguidos ambos por un cortejo de nobles a los que el rey había regalado colchas brocadas, resume por sí sola el carácter propagandístico que los actos religiosos llegaban a adquirir para la monarquía.⁵⁷

El monarca erudito

La pasión por los libros que caracterizó al rey Alfonso se halla también en parte relacionada con la religiosidad. Así entre los primeros volúmenes de su propiedad que aparecen inventariados en 1425 hay un Salterio, una Biblia, un *Flors Sanctorum*, una historia de San Isidoro y San Alfonso y otros muchos de carácter piadoso, todos ellos iluminados y con cubiertas lujosas, que probablemente se usarían tanto para la lectura privada como para las necesidades de la capilla.⁵⁸ Esos libros litúrgicos se podían encomendar a los *scriptoria* monásticos más prestigiosos, que hacían verdaderas ediciones de lujo a cargo de copistas e iluminadores de gran reputación, como el breviario que se encarga a Bartomeu d'Aragó, monje de Ripoll, en 1428.⁵⁹

Sin embargo este tipo de producción libraria parece ya una reliquia del pasado en el contexto de principios del siglo xv. La mayoría de los libros se conseguían en un mercado urbano que se hallaba ya muy desarrollado, y donde existían *libraters* que vendían obras acabadas, o bien se encargaban a artesanos que ejecutaban las distintas fases del proceso de producción del códice: se compraban las hojas; se encomendaba la escritura a un calígrafo; luego las miniaturas a un iluminador; de ahí se pasaba al *lligador* que lo encuadernaba; y en

algunos casos las cubiertas eran adornadas por un *argenter*.⁶⁰

Además, y sobre todo, los gustos literarios del Magnánimo no se limitaban ni mucho menos a las obras religiosas, sino que incluían desde libros de derecho, a manuales de ajedrez o cetrería, pasando por romances y, sobre todo, las obras de los clásicos, que formarían una de las primeras y más importantes bibliotecas humanistas del mundo. Llegó incluso a prohibir la exportación de libros de sus reinos en 1426, en una elocuente orden en la que se consideraba este comercio como el "saqueo de un tesoro", y exigía a los estudiantes que viajaban al extranjero que depositaran una fianza por los libros que se llevarán consigo, para asegurar que los volverían a traer con ellos "u otros mejores".⁶¹

Al menos desde 1431 existe ya un auténtico bibliotecario real, un tal Pere Ombert, que recibe en esa fecha el apelativo de *guardià dels llibres del dit senyor*.⁶² Y el número de volúmenes que debe custodiar crece día a día, gracias a los regalos que le hacen otras casas reales y a la actividad infatigable de sus embajadores, que rastrean las novedades por todo el continente, como Lluís Despuig al que se pide que cuando vaya a Venecia compre las obras que encuentre de Horacio, Ovidio, Estacio, Valerio Flaco, Claudiano, Lucrecio y un largo etcétera.⁶³

Pero sobre todo, la confección de libros implicó a un elevado número de artistas que trabajaban en los talleres reales de forma eventual o permanente. Algunas obras son muestra de esta labor llevada a cabo conjuntamente por diversos miniaturistas en el interior del mismo *Castelnuovo*, como el *Libro de Horas* de la Biblioteca Nazionale de Nápoles, en el que, según G. Toscano, participaron tres artistas diferentes.⁶⁴

El estilo a seguir era también en este caso el gótico internacional hispano, con una participación muy destacada de los miniaturistas valencianos, como Pere Bonna, Domingo Crespi, y sobre todo Leonard Crespi.

(1308-1644) (S. Carreres ed.), Valencia, 1930 (2 vols.) vol. I, pp. 513 y 579. Sobre este último monasterio *vid.* D. Benito Gochlich, "El Real Monasterio de la Trinidad", *Cátalogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Generalitat, t. II, 1983, pp. 677-684; y A. Zaragoza, "Real Monasterio de la Trinidad (Valencia)", *Monumentos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Generalitat, 1995, tomo X, pp. 140-149, que recogen toda la bibliografía anterior.

⁵⁷ *Dietari del Capellà...*, cit., pp. 128-129.

⁵⁸ E. González Hurtebise, "Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como infante y como rey (1414-1424)", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1907, pp. 148-188, especialmente pp. 182-185.

⁵⁹ Sólo los materiales costaron 550 sueldos (ARV, MR 8.773, fol. 201 r.).

⁶⁰ Ejemplos de compras de libros acabados las encontramos por ejemplo durante la estancia del rey Alfonso en Barcelona en 1431, donde se adquieren del *librater* Guillem Çacoma tres libros de gran forma, lo *I appellat Inforcada, l'altre appellat mestre Pons sobre lo Testament Novell* y un *Decretal* para regalar al rey de Navarra, todo por 1.769 sueldos, más 77 s. para el corredor (ARV, MR 8.790, fol. 76 r.). A lo largo de ese volumen se recogen numerosas operaciones de este tipo con ese librero y otro, Joan Dezplà, como protagonistas. Del otro sistema, en el que el cliente dirige el proceso productivo, tenemos noticias de las diferentes fases, aunque no referidas a la misma obra. Así para la famosa obra de las *Sucesions del Realme de Sicilia* de la que hablaremos más adelante, se compran del *scrivent* Joan Sanxer *III* *es dotzenes de pergamins de aynes rases a fulls a forma reyal* por 57 s. (ARV, MR 53, fol. 37 r., año 1438); en 1439 se encarga la redacción de un *Directorium Pacis* al doctor en leyes Jaume Pelegrí, en lo *qual són XII sistems de letra spesa*, por 140 s. (ARV, MR 54, fol. 297 r.); ese mismo año Leonard Crespi cobra 990 s. por *il·luminar, istoriar e caplletrar unes ores del senyor rey (Ilem)*, fol. 311 v.); en 1443 Domingo Sala *ligador de llibres de València* cobra 110 s. por *ligar e guarnir aquelles unes Horas del rey—de cubertes de fust e cobrir de vellut carmesí e fer en aquelles capçanes de fil d'or e de seda carmesina* (ARV, MR 58, fols. 282 v. 283 r.); y finalmente esas mismas Horas son *guarnides d'or fi* por el *argenter* valenciano Manuel Escrivà por 1.651 s. y 10 dineros. Como consecuencia uno de estos libros podía llegar a costar casi 3.000 sueldos, el equivalente a casi tres años del salario de un artesano.

⁶¹ Archivo de la Corona de Aragón *Reial Cancelleria* 2.680, fol. 36 y 2.682, fol. 114, el 18 de enero y el 31 de mayo de 1426 respectivamente (citado por A. Ryder, *op. cit.*, pp. 390-391).

⁶² Se le cita por primera vez el 25 de junio de 1431 (ARV, MR, 8.790, fol. 76); en 1436 ocupa ya ese cargo otra persona, Lluís Cescases, que es enviado a Nápoles (ARV, MR 53, fol. 28 r. y v.).

⁶³ A. Ryder, *op. cit.*, p. 394.

⁶⁴ G. Toscano, "En la otra orilla del Mediterráneo: la miniatura en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo (1442-1458)", *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, cit., pp. 189-194.

Éste entra en contacto con el rey durante la estancia del monarca en Valencia en la década de 1420, y recibe al principio encargos bastantes mecánicos en los que cobra por la cantidad de letras decoradas. En concreto en 1425 se le pagan 49 sueldos por *caplletrar e parrafar l libre scrit en pergamins de cabrit appellat "Les Canòniques del rey en Jacme"*, en el cual, se decía, había 208 *lletres florejadades d'atzur d'Acre e de vermelló e de girasol*; y en 1428 realizaba 1.284 *lletres majors d'adzur d'Acre e de vermelló florejadades* para un libro titulado *Gloses sobre'ls Furs*.⁶⁵ A partir de estos primeros trabajos, el rey Alfonso confiará a este iluminador algunas de las obras más emblemáticas de su biblioteca, especialmente aquellas que presentan una clara intencionalidad política. Destacan entre ellas dos: el *Descendentia Regum Siciliae* o *Llibre de les Successions del Reynalme de Sicília*, realizado en 1438 y hoy en la Biblioteca Universitaria de Valencia, en el que se subrayaban los derechos legítimos del Magnánimo al trono partenopeo (Figura 10); y el magnífico *Libro de Horas* del British Museum, de 1439-1443, una obra de uso más privado pero en la que abundan las representaciones del rey como prototipo del monarca cristiano, y que por tanto aparece orando, asistiendo a misa, guerreando contra los infieles, etc. (Figuras 9 y 11).⁶⁶

La "factoría" real

Precisamente una de las grandes novedades que presenta la organización de la corte del Magnánimo es su intento de centralizar la producción de los objetos de lujo que en ella misma se consumen, con miras a un mayor control de la calidad. En efecto, el rey tiene, por ejemplo, y como ya hemos visto, sus propios joyeros, de procedencia italiana, y que en las fuentes aparecen como Guido Antoni y Joan de Pisa. Ambos trabajan en talleres ubicados en el mismo palacio donde habita el rey, y así en las cuentas de las obras que se hacen en el Real de Valencia en 1425 se habla de *la casa dels marbres, llà on està lo hu dels argenters del dit senyor*, para cuya puerta se hace una cerradura (Figura 12).⁶⁷ Igualmente mientras el rey permanece en dicho palacio ordena alquilar una casa cercana para que trabaje en ella el bordador real, otro italiano llamado Conti del Castell, que en colaboración con el *argenter* Guido Antoni, deberá adornar lujosamente numerosas ropas del monarca.⁶⁸ Pronto se encuentran en esa casa un número variable de entre seis y diez jóvenes bordadores a las órdenes del maestro italiano, en una verdadera factoría bajo la supervisión directa del monarca.⁶⁹ Parecida polí-



Figura 12. Aspecto del taller de un platero en el siglo xv. Así debieron ser los obradores que los joyeros reales tenían en el interior de palacio (San Eloy trabajando, de un retablo anónimo procedente de Saturi (Cerdeña), Museo Nacional de Cagliari).

tica se sigue con las armas del rey, ya que poco más tarde se alquila otra casa cercana al monasterio de la Trinidad para que trabaje el *armuser*, un tal Johanno.⁷⁰ E igualmente cabe suponer que tienen sus obradores dentro del palacio el sastre y el zapatero del monarca, respectivamente los franceses Ayne de Clève y Lambert lo Ligoys, el pelctero Joan Çapinya y el *perpunter* Antoni Guerau entre otros. Todos ellos forman parte del séquito real y reciben por tanto sus honorarios o *quitacions* fijos, puesto que nunca les falta el trabajo en una corte con un nivel de consumo suntuario realmente importante. Sus salarios no son espectaculares, ya que ascienden a 1.080 sueldos anuales para el zapatero y a 1.440 el de los demás, cobrados en pagos trimestrales, una cifra pa-

⁶⁵ J. Sanchis Sivera en "Pintores medievales...", cit., 1929, pp. 36-37.

⁶⁶ Sobre este miniaturista vid. F. Almarche Vázquez, "Leonard y Domingo Crespi, miniaturistas valencianos del siglo xv", *Archivo de Arte Valenciano*, 1920, pp. 14-22; y A. Villalba Dávalos, *La miniatura valenciana en los siglos xv y xv*, Valencia, 1964, especialmente las páginas 89-90 y 223-240. Tradicionalmente se ha asignado la fecha de 1437 al *Llibre de les Successions*, sin embargo la referencia a la compra de los pergaminos vista más arriba obliga a retrasar al menos en un año dicha cronología.

⁶⁷ ARV, MR 9.206, fol. 86 v.

⁶⁸ La primera noticia del alquiler de esta casa al *ciutadà* de Valencia, Pere d'Odena, es del 17 de julio de 1427 (ARV, MR 8.765, fol. 65 r.). Los pagos aparecen desde entonces regularmente, por 110 sueldos al mes (*lâem*, fol. 75 r.). El primer vestido que es producto de esta cooperación es una *merlota de cetí blau*, en la que el joyero coloca *certa obra d'aur feta a manera de paternostres per la borderia* (*Idem*, fols. 71 r. y 77 v.).

⁶⁹ En abril de 1426 aparecen junto a Conti del Castell *X brodadors que havien vagat en brodar una roba de setí blau ras del dit senyor* (ARV, MR 8.763, fol. 81 r.). El 28 de septiembre de 1426 ya se habla de *aiguns jovers brodadors* sin especificar el número (ARV, MR 8.765, fol. 76 v.); y el 27 de enero de 1428 *VI brodadors* trabajan allí en *III paramenis e III miges mànegues de domesquí blanch per ops de II dàlmatiques de diacha e sotsdiacha quei dit Senyor ha manades fer per servey de la sua capella* (ARV, MR 8.769, fol. 93 r.).

⁷⁰ ARV, MR 8.769, fol. 92 v., 24 de septiembre de 1427.

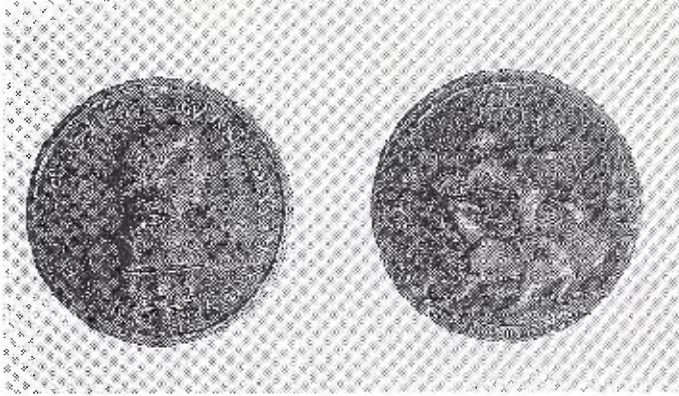


Figura 13. Las dos caras de la medalla de Alfonso el Magnánimo realizada por Pisanello, con su busto de perfil y una escena de cacería en la que se lee *Venator intrepidus* (Madrid, Museo Arqueológico Nacional).



Figura 14. Retrato del Magnánimo, obra de Pisanello que aparece en el Códice Vallardi del Museo del Louvre. Se trata probablemente de un apunte tomado del original, en el que se intentan mostrar los rasgos personales del monarca dentro de un género que tendrá mucho éxito en el Renacimiento.

recida a la que podría ganar un maestro artesano en la ciudad. Pero si tenemos en cuenta que tenían la manutención asegurada, y que no estaban sujetos a las variaciones del mercado, no cabe duda que estamos hablando de una auténtica élite privilegiada del artesanado de la época. Incluso la relación establecida con estos profesionales era tan dilatada en el tiempo que llegaban a hacer carrera en el servicio al rey, de manera que por ejemplo el mencionado Ayne de Clève comenzó siendo *ajudant de sartre*, tal y como se le llamaba en 1424, para ascender más tarde a *sartre del senyor rey*.⁷¹

Entre estos artesanos existían numerosos pintores e imagineros cuyas funciones en el seno de la corte eran extraordinariamente variadas, a pesar de que se observa una creciente tendencia a la especialización. De esta manera se encargó al pintor Manuel Llopis que dibujara las letras, los *sitis perillosos* y las joyas que se habían de bordar en una chaqueta del rey en 1443. También los mapas necesarios para la cancillería eran obra de los pintores, cobrando Jaume Mateu por *deboxar e pintar en pergami Spanya, ço és, Aragó, Castella, Granada, Portugal e I troç de Navarra* en 1425; y Pere Crespi *una gran carta hon és dividada toda Ytalia* en 1436.⁷² Muchos de esos pintores se dedicaban a las

más simples decoraciones, y de hecho vivían sobre todo de pintar escudos, estandartes, vajillas o cofres del rey. Eran los llamados *pintors de vexilles*, entre los que destacaron sobre todo Vicent del Port y Jaume Fillol.⁷³

Sólo unos pocos eran reconocidos como auténticos pintores del rey, dedicados a pintar retablos para sus capillas, como Dalmau, Jacomart o Joan Reixac, que recibían por ello altos honorarios y el derecho a situar las armas reales sobre la puerta de sus casas. Ellos serían los indicados también para hacer retratos del rey, que aparecería al menos como donante de alguno de esos cuadros, cuando no como protagonista, como en el caso del ya citado *Milagro de Santa Maria della Pace* de Jacomart. De hecho será su capacidad para la realización de medallas con la imagen del monarca de claro regusto clásico una de las razones por las que Alfonso el Magnánimo elija a Pisanello como uno de sus pintores de corte. Una de las medallas que realizó para el monarca, en cuyo reverso lo ensalzaba como *venator intrepidus*, destaca sus rasgos personales aún dentro de una cierta idealización, y se ha dicho que el retrato que aparece en el llamado *Códice Vallardi* del Louvre podría ser el apunte previo para esta obra (Figuras 13 y 14).⁷⁴ Igualmente la representación del Magnánimo en

⁷¹ Así se le llamaba el 1 de febrero de 1424 (ARV, MR 8.759, fol. 99 r.). Las *quitacions* de todos estos cargos aparecen cada tres meses en todos los cuadernos de tesorería.

⁷² Respectivamente en J. Sanchis Sivera, "Pintores medievales en Valencia", cit., 1930-31, p. 4; ARV, MR 45, fol. 301 r., año 1425; y J. Sanchis Sivera, *op. cit.*, 1929, p. 42.

⁷³ Sobre estos pintores *vid.* M. Framis y L. Tolosa, "Pintors medievals a la cort reial de València", *XV CHCA*, t. I, vol. 5, pp. 425-435.

⁷⁴ A. Igual Ubeda, *Iconografía de Alfonso el Magnánimo*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1950. Bastante antes, en 1424 un *argen-*

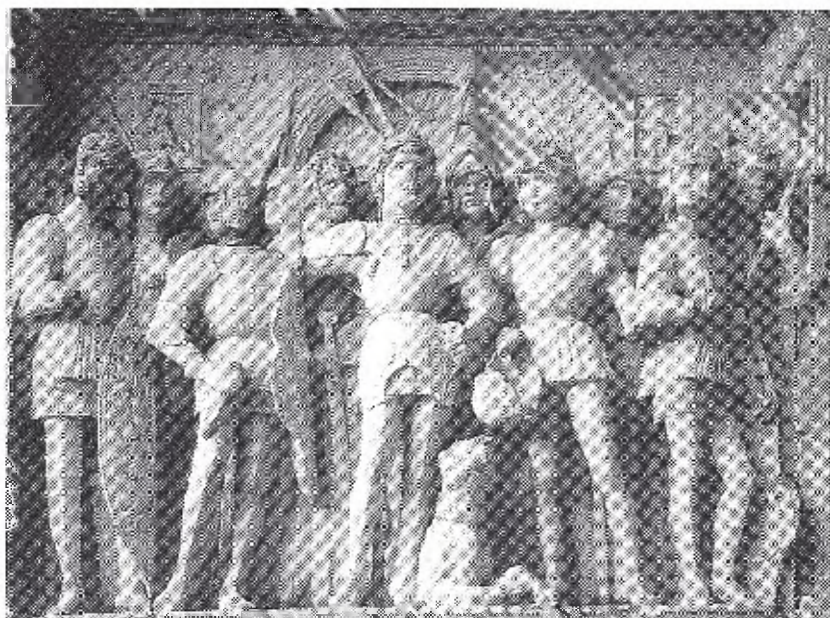


Figura 15. Relicivo del arco del *Castelnuovo* de Nápoles en el que Alfonso el Magnánimo aparece rodeado por su guardia. Aunque las armaduras son las propias del siglo xv, la forma de los rostros, la concepción de la escena y la corona de laurel que lleva el rey remiten a la Antigüedad clásica.

los relieves del arco del *Castelnuovo* hace gala de ese equilibrio entre el retrato que permite identificar la individualidad del monarca y el recurso a la herencia clásica, que presenta por ejemplo al rey en uno de los laterales vestido con una corona de laurel (Figura 15).

Al servicio de esa exaltación del Magnánimo, artistas flamencos, franceses, catalanes o italianos, aportan influencias muy variadas, como ocurre con todos los demás artesanos que están a su servicio, y traen consigo las novedades que tienen lugar en sus países de origen. La corte se convierte así en una auténtica "torre de Babel" que se refleja en la cultura material. En ella se pueden encontrar sillas de montar y libreas de caza italianas; capas con capuchón hechas a la *guisa de Castilla*; zapatos *borzaquins francesos*; espadas y espuelas de *obra morisca*; tiendas de campaña hechas a la *turquesca*; cinturones alemanes; tejidos y arcos ingleses; armaduras de Milán, además de músicos de todas las nacionalidades y halcones para practicar la cetrería que vienen lo mismo de África que de Flandes o Alemania. La corte ejercía por tanto más que nunca un papel de dinamizadora de los intercambios tanto materiales como culturales, e imponía la moda allá por donde pasaba, en un ambiente cosmopolita en el que se valoraban muy positivamente los objetos hechos *de nova manera*. Si además tenemos en cuenta que entre los encargos recibidos por los artesanos reales abundaban aquellos que se destinaban a regalos para familiares del monarca, pero también para nobles o burgueses vasallos suyos, de ello se desprende que la difusión de esas novedades sería bastante rápida y vendría reforzada por el prestigio indudable que le proporcionaba la corona. Las clases privilegiadas disponían de esta manera de un referente consumista muy cercano, al que intentaron emular en la medida de sus posibilidades, y eso favorecería sin duda el florecimiento de las artes en esta primera mitad del siglo xv.

* * *

La corte principesca ejerció por tanto una función básica de orientación del gusto artístico, en una sociedad en la que la emulación era la forma más frecuente de difusión de nuevos estilos. En una sociedad tradicionalmente conservadora los ambientes reales, y en concreto el que rodeó a Alfonso el Magnánimo, utilizaron el exotismo y el aspecto cambiante de las modas para resaltar su primacía incluso en lo material. El arte fue utilizado por la corona, como se había hecho siempre, para remarcar de la forma más directa posible las virtudes del soberano, haciendo ostentación pública de aquellos aspectos que interesaba destacar ante el pueblo: su equidad, su destreza guerrera, su religiosidad o su cultura. Sin embargo ahora los mensajes visuales que se emiten están mucho más cuidadosamente estudiados y seleccionados, y se controla muy estrechamente la producción de las obras y los objetos artísticos. Frente a los modelos más primitivos del pasado, la monarquía se sitúa en esta época a la vanguardia de un proceso generalizado de refinamiento de las costumbres y de las formas que se convierte en una estrategia más para atraer hacia la corte a la nobleza. Ese proceso por el cual el Estado autoritario se convierte, muy sutilmente, también en árbitro de los placeres estéticos, culminará sin duda en siglos posteriores, pero se puede ya observar un claro precedente en el ambiente cortesano de Alfonso el Magnánimo y en el de otros monarcas coetáneos. La demanda artística que ellos generaron, tanto por su importancia cuantitativa como por su especial naturaleza, contribuyó de forma decisiva al gran florecimiento de las artes que se produce en la primera mitad del siglo xv, y favoreció la difusión por todo el continente de las novedades que se estaban gestando en Flandes y en Italia.

ter de Barcelona llamado Branç de Constança había hecho para él *I anell d'aur a ops del dit senyor de XXII quirats e de pes de III quartis de onza. II argenc VI grans sculpit a figura del dit senyor seant en cadira e tinent ceptre en ma ab l'escut als peus divisat a les armes reynals ab lretes entorn*, por lo que recibió 385 sueldos (ARV, MR 8.759, fol. 81 r.), aunque no es probable que tuviera carácter de verdadero retrato.