

[Recepción del artículo: 09/07/2019]
[Aceptación del artículo revisado: 29/08/2019]

**BELLEZA Y MEMORIA EN LA CORTE NAPOLITANA DE
ALFONSO V DE ARAGÓN (1442-1458)**
**BEAUTY AND MEMORY IN THE NEAPOLITAN COURT
OF ALFONSO V DE ARAGÓN (1442-1458)**

JOAN MOLINA FIGUERAS
Universidad de Girona
joan.molina@udg.edu

RESUMEN

Lejos de cualquier preferencia por un modelo estético concreto, las características determinantes de la idea de la belleza en la corte de Alfonso el Magnánimo fueron, por un lado, el lujo y la suntuosidad. Estos dos principios subyacen en buena parte de los encargos que hizo el monarca a sus agentes y embajadores. Otros criterios igualmente destacables fueron la rareza y excepcionalidad. Alfonso y sus cortesanos mostraron siempre una gran fascinación hacia obras que contenían detalles curiosos y sorprendentes, muchos de ellos fruto de la especial habilidad de sus creadores para desplegar una serie de artificios visuales. Este es el caso de los efectos especulares de las pinturas de Jan van Eyck o de la capacidad de Dello Delli para diseñar composiciones a partir de la perspectiva geométrica. Un interés por lo raro y lo excepcional que también alimentó el interés del monarca por curiosidades naturales o antigüedades, en algunos casos, como el caso de la Grotta de Virgilio, donde se aunaban memoria y leyenda mágica.

La búsqueda de la magnificencia y el esplendor añadieron una dimensión más al concepto de belleza en la corte alfonsí. Aquí las expresiones más paradigmáticas las hallamos en los múltiples espectáculos organizados por el monarca. En especial, en los banquetes, ocasión para una sofisticada y suntuosa exposición de todo tipo de objetos suntuosos, desde los tapices y las piezas de orfebrería profana, de las escenografías hasta las ricas indumentarias de los participantes. Un clima de fastuosidad que se acentuó aún más con la introducción de una serie de efectos y recursos (música, comida, decoraciones florales...) que les otorgaron una fuerte y evidente dimensión sinestésica. El resultado fueron unas manifestaciones efímeras que, gracias a los relatos de cronistas e historiadores, pervivieron en la memoria de la historia culta de Nápoles y contribuyeron a hacer del periodo aragonés una época dorada de la ciudad.

PALABRAS CLAVE: Alfonso el Magnánimo, estética medieval, arte de corte, Nápoles aragonesa, bodas, banquetes, torneos reales, renacimiento, Quattrocento.

ABSTRACT

Rather than a preference for any specific aesthetic model, the defining characteristics of the concept of beauty in the court of Alfonso the Magnanimous were luxury and sumptuousness. To a large extent, these two principles underlie the works that the monarch commissioned from his agents and ambassadors. Other criteria equally notable were strangeness and exceptionality. Alfonso and his courtesans always demonstrated a great fascination towards works that contained curious and surprising details, many of them being the fruit of the special skills that their creators deployed in a series of visual devices. This is the case with the spectacular effects in the paintings by Jan van Eyck or in the ability of Dello Delli to design compositions based on geometric perspective, an interest in the strange and the exceptional that also fed the monarch's interest in natural curiosities and antiquities in certain cases such as the Grotta by Virgilio, which brought together memory and magic legend.

The search for magnificence and splendour added another dimension to the concept of beauty in Alfonso's court. Here the most paradigmatic expressions are to be found in the multiple spectacles organised by the king, in particular, the banquets, which were occasions for a sophisticated and sumptuous display of all types lavish objects, from tapestries and profane pieces of silver and gold work to the rich clothing of the participants. It was a climate of opulence that was accented still further with the introduction of a series of effects and resources (music, food, floral decorations, etc.) that gave them a strong and clear synaesthetic dimension. This resulted in ephemeral manifestations that, thanks to the accounts of chroniclers and historians, survived in the memory of the history of worship in Naples and helped to make Aragonese rule a golden period for the city.

KEYWORDS: Alfonso the Magnanimous, Medieval Aesthetics, Court Art, Aragonese Naples, Royal weddings, banquets and tournaments, Renaissance, Quattrocento.

En 1442, tras diez largos años de campaña militar, Alfonso de Aragón alcanzó su codiciao sueño de convertirse en el señor del reino de Nápoles. Se inauguraba así un gobierno marcado, entre otros aspectos, por la promoción de todo tipo de imágenes y espectáculos religiosos y seculares, así como por reformas urbanísticas y edilicias que dejaron una fuerte impronta en la capital partenopea. Al margen de su valor devocional, celebrativo o monumental, es evidente que con buena parte de estos proyectos visuales y arquitectónicos se buscó consolidar la exaltación y legitimación de un monarca hispano que, como es bien sabido, había conquistado el reino italiano más por las armas que por sus derechos dinásticos.

La innegable dimensión retórica y propagandística de las obras auspiciadas por Alfonso y sus cortesanos ha hecho que, a menudo, quedase en segundo plano la reflexión sobre los ideales estéticos que las inspiraron y, en particular, sobre el concepto de belleza que tuvieron

el monarca aragonés y sus allegados.¹ Una especulación de esta naturaleza debe permitirnos responder preguntas como, ¿cuáles fueron los valores que impulsaron la adquisición de determinadas obras? ¿qué necesidades o inquietudes se buscó satisfacer con las producciones de los artistas? ¿hasta qué punto nos hallamos ante una posición original o bien ante una actitud compartida con otros príncipes y cortes de la época? Es cierto que la respuesta de éstas y otras cuestiones relacionadas supera con mucho las posibilidades de este limitado ensayo. Sin embargo, una somera revisión a una serie de testimonios próximos a la corte napolitana –desde imágenes hasta inscripciones y textos– así como a las opiniones realizadas por algunos humanistas cercanos a Alfonso, en especial las que Giovanni Pontano vertió en su libro sobre las virtudes sociales,² nos pueden ofrecer algunas ideas e hipótesis sobre un tema que necesariamente deberá ser revisado y ampliado en ulteriores estudios.

UNA ESTÉTICA HETERÓCLITA

Uno de los primeros aspectos a tener en cuenta es la inexistencia de un canon estético único en la corte alfonsí que, de esta manera, muestra una actitud similar a la de otros centros áulicos italianos de la época. Si bien en el terreno pictórico podemos apreciar una cierta preferencia por las corrientes del preciosista naturalismo tardogótico, una visión sobre el conjunto de las obras encargadas o adquiridas permiten constatar su heterogeneidad estética, una característica lógica atendiendo a la diversidad geográfica y cultural de sus autores. Al respecto solo cabe recordar que Alfonso se hizo con obras de una pléyade de maestros tan variada como son Donatello, Pisanello, Guillem Sagrera, Pietro da Milano, Jacomart, Berenguer Palau, el *Magister Vitae Imperatorum* o Giovanni di Paolo.³

Igualmente significativa se antoja la definición de espacios absolutamente heteróclitos. Así sucedió en el palacio del Castelnuovo, escenario de una amplia reforma emprendida a

¹ Algunas destacadas excepciones son las notas incluidas en los estudios de F. ESPAÑOL, “La cultura figurativa tardogótica al servicio de Alfonso el Magnánimo. Artistas y obras del Levante peninsular en Italia”, in J. ALEMANY, X. BARRAL, J. E. GARCÍA BIOSCA (eds.), *Mediterraneum. El esplendor del Mediterráneo medieval*, siglos XIII-XV, Barcelona, 2004, pp. 161-171; S. ROMANO, “Alfonso d’Aragona e Napoli” in L. PESTILLI, I.D. ROWLAND, S. SCHÜTZE (ed.), *Napoli e tutto il mondo. Napolitan Art and Culture from Humanism to Enlightenment*, Pisa-Roma, 2008, pp. 37-55; X. BARRAL, “Alfonso il Magnanimo tra Barcellona e Napoli, e la memoria del Medioevo” in A. C. QUINTAVALLE (ed.), *Medioevo: immagine e memoria*, Milán, 2009, pp. 649-667; R. CORNUDELLA, “Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos”, *Locus Amoenus* 10 (2009-2010), pp. 39-62; S. ROMANO, “Patrons and Paintings from the Angevins to the Spanish Hapsburgs”, in M. B. HALL, TH. WILLETTE (eds.), *Naples*, Cambridge, 2017, pp. 190-202.

² C. MINIERI RICCIO, “Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona dal 15 aprile 1437 al 31 maggio 1458 (estratti dalle Cedole della Tesoreria aragonese)”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, VI (1881), pp. 1-36, 231-258, 411-461. Por lo que respecta a Pontano, vid. G. PONTANO, *I libri delle virtù sociali*, F. TATEO (ed.), Roma, 1999. Sobre la retórica humanista en la corte de Alfonso, vid. M. BAXANDALL, *Giotto y los oradores, La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica (1350-1450)*, Madrid, 2010, pp. 142-173; J. WOODS-MARSDEN, “Art and Political Identity in Fifteenth-Century Naples: Pisanello, Cristoforo di Geremia and King’s Alfonso’s Imperial Fantasies” in CH. M. ROSENBERG (ed.), *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy, 1250-1500*, Notre Dame, 1990, pp. 11-37.

³ Muchas son las panorámicas sobre el arte de la corte napolitana de Alfonso. Entre las últimas y más valiosas, vid. G. TOSCANO, *La biblioteca reale di Napoli al tempo della dinastia aragonese*, Valencia, 1998; J. BARRETO, *La Majesté en images. Portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon*, Roma, 2013.

inicios de los años 50 con el objetivo de volver a otorgar esplendor a una residencia que había quedado gravemente afectada durante el sitio de 1442 (Fig. 1). En el proyecto destacan diferentes obras e imágenes *all'antica*, en particular un conjunto de esculturas y relieves antiguos o antiquizantes colocados en diferentes ámbitos, desde el gran Arco de Triunfo hasta las puertas que separaban la Sala dei Baroni de la zona residencial.⁴ Junto a ellas se desarrollaron una serie de intervenciones arquitectónicas de claro sesgo tardogótico, como es el caso de la gran escalera de acceso a la planta noble, el flamígero rosetón de la capilla real y, por encima de todas ellas, la gran cúpula estrellada de la Sala dei Baroni.⁵ Asimismo, paralelamente fueron



Fig. 1. Castelnuovo, Nápoles

⁴ B. DE DIVITIIS, "Castel Nuovo and Castel Capuano in Naples: the transformation of two medieval castles into *all'antica* residences for the Aragonese Royals", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 76 (4), 2013, pp. 441-474 y Id., "Alfonso I of Naples and the Art of Building: Castel Nuovo in European Context", in S. BELTRAMO, F. CANTATORE, M. FOLIN (eds.), *A Renaissance Architecture of Power. Princely Palaces in the Italian Quattrocento*, Leiden 2005, pp. 320-343. Desde una perspectiva más amplia, A. SERRA DESFILIS, "Classical Legacy and Imperial Ideal in the Early Renaissance: the Artistic Patronage of Alfonso V the Magnanimous", in M. N. HARRIS y C. LEVAI (eds.), *Europe and its Empires*, Pisa, 2008, pp. 17-29.

⁵ A. SERRA, "È cosa catalana: la Gran Sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo", *Annali di architettura*, 12 (2000), pp. 7-16. J. DOMENGE, "La gran sala de Castelnuovo. Memoria del Alphonsi regis triumphus" en G. COLE-SANTI (ed.), *Le usate leggiadrie. I cortei, le ceremonie, le feste e il costume nel Mediterraneo tra il xv e xvi secolo*, Montella, 2010, pp. 290-333.

proyectados sugestivos ambientes con elementos propios de la tradición islámica, seguramente no muy distantes a los que el mismo Alfonso había promovido en los años 20 en su palacio del Real en Valencia o a los que sus antecesores habían encargado para los palacios de Barcelona o Zaragoza. Aunque no ha sido destacado como debiera por la historiadores dedicados al estudio del Castelnuovo, la documentación pone de relieve que en esta residencia trabajaron jardineros llegados de la huerta de Valencia que se encargaron de diseñar jardines de inspiración islámica, con naranjos y limoneros, en el patio principal –del mismo modo que también lo hicieron en las terrazas del Castel Capuano;⁶ que en 1451 Alfonso ordenaba que le enviaran moros hábiles en el trabajo de la madera, probablemente para tallar delicadas y coloristas techumbres en diversas estancias;⁷ o que se compraron miles de piezas cerámicas de reflejos metálicos de Manises decoradas con las divisas reales para decorar los pavimentos de diferentes salas.⁸ En suma, se dio forma a unos jardines, techumbres y pavimentos que, sin duda, otorgaron una imagen al Castelnuovo cuatrocentista muy distinta a la que hoy tenemos según las descripciones de la historiografía tradicional. Un castillo-palacio que a la muerte de Alfonso en 1458 se presentaría a los ojos de los espectadores como una suerte de fusión entre elementos de tradición artística angevina, clásica, italiana cuatrocentista, tardogótica catalanoaragonesa e islámica.⁹

En otro orden de cosas, esta suerte de *mélange* estética también determinó la concepción de algunos destacados espectáculos celebrados durante el gobierno de Alfonso. En este sentido,

⁶ En 1450 Guillem Guerau y Pere Franch, jardineros de la huerta de Valencia, *mestres de plantar e lligar tarongers e murtres e fer jardins* viajaron a Nápoles por orden real. S. CARRERES ZACARES, “Jardines valencianos”, *Las Provincias*, 24/IX/1926 y *Id.*, “El palacio del Real”, *El Fénix, periódico universal literario y pintoresco*, T. 1. 1846, p. 33. Probablemente se ocuparon de diseñar los jardines que en 1486 vió Philippe de Vigneulles, quién apuntó que *au dedant est la cour, grande et plantureuse et sont arvoult entour où sont plusieurs gens de mestier, qui là se tiennent, qui besongnent pour la court*. Cit. DE DIVITTIS, “Castel Nuovo and Castel Capuano”, pp. 458-450. Por otra parte, también tenemos noticia que se plantaron jardines altos en Castel Capuano, *El zardin del re era in loco alto, con muri grandi, arbori producono ogni generation de frutti, naranzieri et limoni*. (*Ibidem*, p. 473). Su naturaleza y composición no debieron ser demasiado diferentes de los jardines del Real de Valencia. P. DE INSAUSTI, *Los jardines del real de Valencia. Origen y plenitud*, Valencia, 1993, pp. 63-67.

⁷ Alfonso solicitó en 1451 que se trasladaran de Zaragoza a Nápoles *alguns moros molt abtes en lo dit magisteri de llenyam*. V. GARCÍA MARSILLA, “La cort d’Alfons el Magnànim i l’univers artístic de la primera meitat del Quatrecent”, *Seu Vella. Anuari d’Història i Cultura*, 3 (2001), pp. 17-53, p. 35, n. 48. La cuestión que no queda clara es si se trataba de maestros de techumbres o de simples carpinteros. Al respecto, vid. M. GÓMEZ FERRER, “Artesonados entre Italia y España en la arquitectura renacentista temprana”, *Studi e Ricerche*, 2 (2017), pp. 8-27, esp. 15-17. Por una carta que el embajador de Módena dirigió a Francesco II de Gonzaga en 1494, sabemos que los apartamentos privados del Castelnuovo tenían *li celii di diversi lavori stelanti de oro et azurino e tamarino et multo bene bene intesi aparate dopoi tute le mura de esse tanto tanto ornatamente che vera cosa regale erano iudicate* y que el estudio estaba *adobato alla moresca zentilmente* (DE DIVITTIS, “Castel Nuovo and Castel Capuano”, p. 472), una descripción que me inclina a pensar que se trataba de maestros de techumbres de tradición islámica.

⁸ El primer encargo a Juan Murci tuvo lugar en 1446 y consistió en 13.458 piezas de azulejos con las divisas reales del libro, el mijo y el sitio peligroso, pensadas para pavimentar diferentes estancias del Castelnuovo. J. G. OSMÁ, *Apuntes sobre la cerámica morisca, III: Las divisas del rey en los pavimentos de “obra de Manises” del Castillo de Nápoles (1446-1458)*, Madrid 1909, pp. 21-37, 70-86: 21-22; V. M. ALGARRA PARDO, “Azulejería gótica valenciana. Canal de mensajes de identificación social (estilo, espacios y usuarios)”, *Monografíes d’Arqueologia Medieval i Postmedieval*, 4, Barcelona, 1998, pp. 145-163, esp. 146-148.

⁹ Uno de los estudios más agudos sobre el conjunto palatino sigue siendo el de R. FILANGIERI, *Castelnuovo. Regia angioina ed aragonesa di Napoli*, Nápoles 1964, donde ya queda clara esta heterogeneidad estética, sin bien desatendiendo los aportes de origen islámico.

la gran entrada triunfal de 1443 fue una calculada combinación de elementos propios de las seculares tradiciones florentina y catalana con otros recuperados expresamente de la tradición clásica.¹⁰ La imagen del monarca montado en un lujoso carro, tirado por cinco caballos blancos a la manera de un *adventus* imperial debió provocar, sin duda, un gran impacto visual, cultural e ideológico entre los espectadores de la época. Por un lado, se rompía con la tradición angevina de entrar en la ciudad a caballo para visitar los *seggi*, los edificios sede de las instituciones administrativas de Nápoles, una costumbre que tras 1443 Alfonso retomó. Por el otro, el carro se erigió, gracias a las crónicas de los humanistas de corte y a las imágenes, en el epicentro de la memoria de la ceremonia y acabaría convirtiéndose en uno de los iconos de la propaganda alfonsí. Buena prueba de ello es el relieve del arco de entrada al Castelnuovo, presidido por el espectacular carro triunfal que transporta a Alfonso, sin corona, sentado en un trono cubierto de paños y sosteniendo el orbe con la mano; a su lado, algunos patricios napolitanos sostienen el palio; detrás, lo siguen un numeroso grupo de nobles y embajadores. Una rememoración de la ceremonia que, con pocas variantes, también fue reproducida en diversos manuscritos cuatrocentistas de acuerdo con los mismos parámetros temáticos (Fig. 2). La exaltación narrativa del carro triunfal dio lugar incluso a una exégesis, culta y arbitraria en clave antigua, de una serie de acciones rituales de la entrada (desde la destrucción de un trozo de la murallas de la ciudad al gesto de Alfonso de rechazar la corona de laurel o la no exhibición de enemigos cautivos). De esta manera se configuró un espectáculo heteróclito: un gran desfile compuesto tanto por múltiples *tableaux-vivants* diseñados de acuerdo con tradiciones celebrativas florentinas y catalanas como por elementos, caso del gran carro triunfal, recuperados del mundo clásico. Y aunque a menudo se ha incidido en el papel de los humanistas de corte en la definición de la entrada todo indica que en su diseño también debieron participar otros *performers* de naturaleza y cultura muy diferente.¹¹

La presencia de obras, imágenes y escenarios estéticamente heteróclitos demuestra una vez más la relatividad de las categorías historiográficas, demasiado cerradas y estancas a la hora de analizar las realidades artísticas. Alfonso fue un príncipe del Renacimiento pero de un

¹⁰ Entre los estudios más significativos de la ceremonia, H. W. KRUFF, M. MALMANGER, "Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel. Das monument und seine politische bedeutung", *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, Institutum Romanum Norvegiae*, 6 (1975), pp. 213-305; PH. HELLAS, *Lebende Bilder in der Italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlín, 1999, pp. 61-86; F. MASSIP, "De ritu social a spectacle del poder: l'Entrada triomfal d'Alfons el Magnànim a Nàpols (1443), entre la tradició catalana i la innovació humanística" in G. D'AGOSTINO y G. BUFFARDI (eds.), *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo: i modelli politico-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci, gli infussi sulla società e sul costume*, (XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona, Nápoles, 1997), vol. 2, Nápoles, 2000, pp. 1859-1892; A. PINELLI, "Fatti, parole, immagini. Resoconti scritti e rappresentazioni visive del trionfo napoletano di Alfonso d'Aragona", in G. ALISIO, S. BERTELLI, A. PINELLI, *Arte e politica tra Napoli e Firenze. Un cassone per il trionfo di Alfonso d'Aragona*, Modena, 2006, pp. 33-75; A. IACONO, "Il trionfo di Alfonso d'Aragona tra memoria classica e propaganda di corte", *Rassegna Storica Salernitana* 51 (2009), pp. 9-57; BARRETO, *La Majesté en images*, pp. 65-76; F. DELLE DONNE, *Alfonso il Magnanimo e l'invenzione dell'umanesimo monarchico. Ideologia e strategie di legittimazione alla corte aragonesa di Napoli*, Roma, 2015, pp. 116-144; R. CHILÀ, "La fête urbaine plutôt que le rite curiel: Alphonse le Magnanime et Naples (1442-1458)", in D. CARRANGEOT, B. LAURIoux y V. PUECH (dirs.), *Rituels et cérémonies de cour, de l'Empire Romain à l'Âge Baroque*, Vileneuve d'Ascq, 2018, pp. 39-59.

¹¹ J. MOLINA FIGUERAS, "De la historia al mito. La construcción de la memoria visual y escrita de la entrada triunfal de Alfonso V de Aragón en Nápoles (1443)", *Codex Aquilarensis* 31 (2015), pp. 201-232.



Fig. 2. El carro triunfal de Alfonso de Aragón. Lorenzo Valla, *De rebus gestis Fernandi I* y Antonio Panormita, *De dictis et factis Alphonsi*, Ciudad del vaticano, Biblioteca Apóstolica vaticana, ms. Vat. Lat. 1565, fol. 123 v. (ca. 1455-1460)

Renacimiento donde la búsqueda del antiguo no fue óbice para la demanda de obras y ambientes de estética islámica o tardogótica. Algo que no debe sorprendernos si tenemos en cuenta que estamos hablando de un monarca hispano con veleidades humanistas que gobernaba un territorio de tradición angevina y cuya corte era un espacio cosmopolita, integrado por personajes llegados de diferentes lugares de las penínsulas italiana e ibérica.

La biblioteca palatina fue, sin lugar a dudas, un instrumento cultural y de prestigio concebido de acuerdo con standards del humanismo de corte del cuatrocientos.¹² Pero también un espacio integrado por manuscritos de lujo. En este sentido, Alfonso reunió una amplia biblioteca que destacaba tanto por la variedad de títulos —muchos de ellos al servicio del activo grupo de humanistas que contrató— como por la belleza de las encuadernaciones, las caligrafías y, por supuesto, las ilustraciones de muchos de sus ejemplares.¹³ Y es que el rey quería libros, pero sobre todo libros bellos: *los millors e pus bells llibres*, como indicó en 1433

¹² A. PETRUCCI *Biblioteca, libri, scritture nella Napoli Aragonese*, in Guglielmo Cavallo, *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*, Laterza, Roma-Bari, 1989, pp. 189-202; G. TOSCANO, *Alfonso il Magnanimo (1396-1458). Un re bibliofilo tra cultura tardogotica e umanesimo latino*, in Milvia Bollati (ed.), *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona re di Napoli*, Modena, 2006, vol 1: 9-61; M. CICCUTO *La Biblioteca degli Aragona di Napoli dagli esordi tardo-gotici alla maturità umanistica*, in *Napoli Nobilissima*, 7 (2006), pp. 179-186.

¹³ T. DE MARINIS, *La biblioteca napoletana dei Re d'Aragona*, Milán-Verona, 6 vols. 1947-1969; TOSCANO, *La Biblioteca Reale di Napoli*, passim.



Fig. 3. Inicial con Virgilio y Dante; heráldica de Alfonso de Aragón Divina Commedia, Londres, British Library, Yates Thompson ms. 36, fol. 1. (ca. 1445)

Pavia por encargo de Gianlucido Gonzaga y que, a la muerte de este y ante la posibilidad de una venta, había despertado el vivo interés bibliófilo del aragonés.¹⁶

Algunas de estas características se observan en la sofisticada versión de la Divina Comedia propiedad de Alfonso (Yates Thompson 36, BL, Londres) (Fig. 3). Realizado poco después de 1442 se trata de uno de los códices ilustrados de la Divina Commedia más ricos y complejos de todos cuantos se realizaron durante la Baja Edad Media.¹⁷ Tres grandes iniciales,

al obispo de Tarragona Dalmau de Mur, un promotor de exquisito gusto que actuó como su agente en la adquisición de libros de lujo.¹⁴ Numerosas noticias nos informan de los desvelos de sus bibliotecarios y copistas, mayoritariamente catalanes o valencianos (Lluís Cescases, Tomás Aulesa, Jaume Torres, Juan de Caspe), para satisfacer el ansia de su señor en este terreno y conseguir para él los mejores y más espléndidos ejemplares. De hecho la pasión bibliófila de Alfonso fue tan acentuada (y pública) que otros príncipes italianos se sirvieron de ella como estrategia diplomática. Es el caso del astuto Cosme de Médici quien, sabedor de la afición del aragonés por las *Décadas* de Tito Livio, decidió en 1444 –en un momento de turbulentas relaciones entre Florencia y Nápoles– regalarle un bello manuscrito del historiador romano, el conocido *Codex Regius*, confeccionado entre 1425-27 y espléndidamente decorado con iniciales de *bianchi girare*.¹⁵ Por su parte, el duque Francesco Gonzaga demostró no menos sutileza y habilidad cuando decidió evitar que Alfonso se hiciese con un espléndido Libro de Horas empezado a pintar por Belbello di

¹⁴ A. RYDER, *El reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1987, p. 155; F. ESPAÑOL, *Cientes de calidad y mercado artístico en la Corona de Aragón* in S. BRUQUET S. BRUQUET y J.-V. GARCÍA MARSILLA (eds.), *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, Valencia, 2015, pp. 45-76, p. 53

¹⁵ A. BECCADELLI, *Dels fets e dits del Gran Rey Alfonso*, M. VILALLONGA (ed.), Barcelona, 1990, vol. I, XXXVI, 82.

¹⁶ TOSCANO, *Alfonso il Magnanimo (1396-1458)*, p. 22.

¹⁷ M. BOLLATI (ed.), *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona re di Napoli*, Modena, 2006, 2 voll. Dos últimos estudios en J. MOLINA FIGUERAS, “*L'avara povertà di Catalogna? Il manoscritto Yates Thompson, un canto al lusso tardogotico e alla cultura umanistica nella corte napoletana di Alfonso d'Aragona*” in M. CICCUTO y L. M. G. LIVRAGHI (eds.), *Dante Visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo*, Florencia 2019, pp. 73-89 y V. VITALE, “*L'impero di Alfonso il Magnanimo nella Commedia Aragonesa*”, en *Ibid.*, pp. 91-118.

115 escenas en los *bas-de-page* recreadas dentro de compartimentos rectangulares con un marco dorado y un sinfín de *capolettere* coloreadas –las que abren cada *terzina*– le otorgan una riqueza visual y suntuosidad pocas veces igualada en los códices dantescos; de hecho, al contemplarlo uno tiene la sensación de oro desbordante. Todo indica que el manuscrito fue un encargo o un regalo áulico concebido para la satisfacción estética, intelectual y política del monarca aragonés poco tiempo después de su celebrada conquista de la capital del Reino de Nápoles. Un libro de lujo dotado de un suntuoso y rico repertorio de imágenes que fue realizado por dos miniaturistas sieneses de acuerdo con los modelos tardogóticos tan caros a Alfonso. Un libro, además, dedicado a una de las obras más apreciadas en los círculos humanistas de la época y, por lo tanto, indispensable en cualquier biblioteca de corte que se preciara de estar a la moda de las corrientes culturales de la época.

DE STRANYA FAYÇO. INGENIO Y ARTIFICIO

¿Cuál fue el criterio para valorar la belleza de muchos de los libros y de las obras que atesoró el rey? Más allá de la *mélange* estética que se vivía en la corte alfonsí –reflejo del cosmopolitismo de la urbe partenopea y del propio bagaje cultural de la corte aragonesa– así como de la atracción hacia diversos modelos artísticos, todo indica que la idea de belleza puede y debe relacionarse con varios valores que están al margen de cualquier categoría puramente artística. En este sentido, la mentalidad coleccionista del monarca aragonés ofrece numerosos puntos de contacto con la de otros príncipes cuatrocentistas, como el duque Jean de Berry, que desde comienzos del siglo XV se distinguieron por la reunión de un heteróclito y sorprendente conjunto de objetos¹⁸.

Desde inicios de su reinado Alfonso adquirió numerosas obras, desde pinturas, libros y tapices hasta gemas y perlas, a través del oficio de una serie de agentes y mercaderes que comerciaban en el norte de Europa, entre los que destacan Andreu Pol y Joan Gregori.¹⁹ Mediante cartas e intermediarios, el monarca expresó claramente cuáles eran los criterios que se debían tener en cuenta a la hora de seleccionar las obras. En este sentido, por un lado se observa la lógica querencia hacia objetos realizados con los mejores y más sofisticados materiales, ya sean tapices hechos con buenas lanas o piezas de orfebrería de oro y plata que incorporasen todo tipo de gemas y piedras preciosas.²⁰ En resumen, piezas de lujo. Sin embargo, resulta mucho

¹⁸ P. A. MARIAUX, “Collecting (and Display)” in C. RUDOLPH (ed.), *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Oxford-New York, 2006, pp. 213-232.

¹⁹ C. MINIERI RICCIO, “Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona”, *Archivio Storico per le Provincie Napoletane*, VI (1881), pp. 1-36, 231-258, 411-461; C. MARINESCU, “Les affaires commerciales en Flandre d’Alphonse V d’Aragon, roi de Naples (1416-1458)”, *Revue Historique*, V (1939), p. 33-48; R. CORNUDELLA, “Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos”, *Locus Amoenus* 10 (2009-2010) pp. 39-62. Cabe reconocer que algunos de estos agentes, conocedores de los gustos del monarca, llegaron ser decisivos para la adquisición de ciertas obras. Así sucedió con Andreu Pol, quién en 1453 señaló al rey la conveniencia de adquirir una serie de tapices una serie de tapices con la historia del rey Asuero -de la que ya tenía una- porque eran muy bellas. C. MARINESCU, “Notes sur le faste a la cour d’Alphonse V d’Aragon, roi de Naples”, *Mélanges d’Histoire Générale*, vol. I (Cluj, 1927), p. 133-146, esp. 137 y 141, doc. 2.

²⁰ El rey pide que *sien de bones lanas e colors, e demostren obra reyal, car nostre desig es que sien dels bells que’s puxen dividir e obrar, així de caces com de batiments e altres noves invencions*. J. M. MADURELL, “Documents culturals catalans medievals (1307-1485)”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXVIII

más interesante constatar la inclinación del rey hacia creaciones capaces de despertar la curiosidad y fascinación de los espectadores por su rareza y excepcionalidad. Tal y como nos recuerda Pontano, esta preferencia por lo extraordinario marcó claramente la política de adquisición de objetos.²¹ De hecho, la búsqueda de piezas que se distinguieran por su sofisticación y rareza constituye uno de los principales preceptos que Alfonso señala a sus agentes Juan de Benedetti y Andreu Pol en Flandes a la hora de adquirir tapices o obras de orfebrería. La documentación nos informa de la demanda de tejidos *de noves invencions* y de paramentos de lujo hechos *de la més stranya e nova manera que fer es puxen* para decorar las mesas de los banquetes.²² Por su parte, cuando el rey solicitó una serie de tapices a Guillaume au Vaisel, marchand de Arras, le indicó que debían ser piezas bellas pero sobre todo que *facen delit a nos e ats altres que'ls veuran*, o lo que es lo mismo, que causaran sorpresa y placer a todos los visitantes de la corte.²³ Una idea que también determinó el diseño de sofisticadas piezas de orfebrería profana, como un juego de saleros de oro, diamantes y rubíes decorados con caprichosas figuras de hombres y elefantes.²⁴ Sabemos igualmente que cuando Ciriaco de Ancona le regaló una pieza de ámbar que contenía una mosca con alas abiertas, Alfonsó mostró una gran satisfacción y la apreció en sobremanera por tratarse de una pieza exótica. De hecho, fue precisamente esta atracción del monarca hacia todo tipo de objetos estrambóticos, capaces de despertar la curiosidad y fascinación de cualquier espectador de la época, la que que unas décadas más tarde recordaría Pontano cuando, al escribir sobre la magnificencia del monarca aragonés, destacaba su capacidad para medir las obras no tanto por su precio como por su rareza.²⁵

Lo interesante es que este concepto de extraordinario no sólo se aplicó a los objetos naturales sino también a los artísticos. Frente a la capacidad “innata” de la naturaleza para la producir objetos fascinantes, los artistas debían recurrir al artificio, a una especial habilidad manual e intelectual, para poder otorgar a sus creaciones una forma sorprendente o un efecto visual inaudito.²⁶ Esta fue, según el mismo Pontano, una de las principales razones del gran interés que Alfonso demostró hacia las pinturas Jan van Eyck: *Nonnunquam etiam artificium*

(1979-1982), doc. núm. 119, p. 397. Considerados objetos de lujo, los tapices fueron considerados al mismo nivel que las gemas más preciosas procedentes de Oriente. PONTANO, *I libri delle virtù sociali (De splendore 5)*, p. 234-236.

²¹ El humanista rememora que Alfonso pretendió que los artistas y mercaderes le vendieran todo lo extraordinario, en especial fantásticas gemas y perlas (PONTANO, *I libri delle virtù sociali (De splendore 7)*, p. 239. En este terreno la inclinación del monarca trastámara –como la de otros monarcas aragoneses anteriores a él– se ha considerado deudora de los gustos y comportamientos de Jean de Berry. CORNUDELLA, Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck, pp. 41-42.

²² En 1450 encargó a Andreu Pol que adquiriese en Flandes *draps y paraments de ras* –con frecuencia, paramentos para camas– de *les pues belles ystorias que poran trobar* así como vajillas de plata de formas curiosas (*de stranya fayçó*). MARINESCU, “Les affaires commerciales”, pp. 39-40.

²³ *obrets o obrar façats en manera que facen delit a nós e ats altres que'ls veuran*. MADURELL, “Documents culturals catalans”, dc. 119, p. 397.

²⁴ Sobre esta y otras curiosas piezas, vid. J. DOMENGE, “La imatge sumptuària d'Alfons el Magnànim: joies documentades, representades, imaginades” in F. DELLE DONNE & J. TORRÓ *L'immagine di Alfonso il Magnanimo tra letteratura e storia, tra Corona d'Aragona e Italia*, Florencia, 2016, pp. 139-175.

²⁵ *qui non tam precium quam ipsam raritatem metiebatur, maximam fecit*. PONTANO, *I libri delle virtù sociali (De magnificentia 19)*, p. 213.

²⁶ Sobre el concepto de artificio, S. PERKINSON, “Engin and Artifice: Describing Creative Agency at the Court of France, ca. 1400”, *Gesta*, 41 (2002), pp. 51-67.

*ipsum commendat munera: quid tam habuit in delitiis idem hic Alfonsus, quam tabellam Ioannis pictoris?*²⁷ El monarca fue propietario de, al menos, dos obras desaparecidas del célebre pintor flamenco: un tríptico pintado para el genovés Battista Lomellini (referenciado por Bartolomeo Facio) y una tabla con un San Jorge.²⁸ De la figura del santo caballero sabemos, por una descripción de una copia realizada por Colantonio, que uno de sus rasgos más apreciados eran una serie de artificios especulares, como el reflejo del dragón en la defensa de la pierna izquierda.²⁹ Es decir, lo que causó asombro y fascinación de la pintura del maestro flamenco fueron los efectos visuales, las rarezas, aquello que resultaba difícil de explicar, que causaba estupor y dejaba con la boca abierta al espectador. Un aspecto que convirtió a sus pinturas en algo extraordinario, fuera de lo común, en una creación semejante a una curiosa perla o una gema.

Igualmente, el dominio de cualidades para crear formas artificiosas debió ser uno de los principales motivos que impulsaron a Alfonso a contratar los servicios del pintor florentino Dello Delli, un maestro del que dice que era famoso por su ingenio y dominio *en geometria e otras sciencias demostratives*.³⁰ Cuando el rey afirma que le encarga trabajos que destaquen por *qualque singularitat de obra en nuestro Castiello nuevo de Nápoles* es muy probable que se refiriera a su habilidad para concebir composiciones diseñadas con la perspectiva geométrica que, a mitad del siglo xv y en el contexto napolitano, aún debía resultar un recurso pictórico singular y sorprendente. Un efecto que, ahora en el terreno de la arquitectura, también debió causar la asombrosa cúpula estrellada de la Sala dei Baroni. Pese a todos los precedentes que se quieran buscar en construcciones de la Corona de Aragón, Guillem Sagrera proyectó una enorme y sofisticada cubierta centrada con un óculo que nada tenía que ver con las tradiciones y experiencias del reino napolitano. No en balde, algunos de sus admiradores, la cualificaron de *cosa catalana*³¹ (Fig. 4).

Como muchos otros monarcas de su época, Alfonso experimentó una gran atracción hacia todo tipo de curiosidades naturales, desde piedras preciosas hasta cuernos de unicornio, dientes de ballena y cabezas de serpiente. Es muy probable que muchas de ellas fuesen conservadas y admiradas en la biblioteca junto a los preciosos códices, en ocasiones también contemplados como auténticas *mirabilia* por su suntuosidad.³² Pero en otros casos sabemos que las curiosidades naturales fueron contempladas *in situ*, como sucedió con ocasión de los

²⁷ PONTANO, *I libri delle virtù sociali (De magnificentia)* 19, p. 212.

²⁸ Para una revisión de las obras flamencas que poseyó el rey aragonés, vid. CORNUDELLA, Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck, p. 47-59.

²⁹ En una descripción de la copia de esta tabla ejecutada por Colantonio, Pietro Summonte señala que en *la sinistra gamba riververaba la imagine del dragone, così ben rappresentata in la luce delle arme come in vetro di specchio*. P. SUMMONTE, “La lettera a M. Michiel (1524)”, in F. NICOLINI (ed.), *L’arte napoletana dal Rinascimento e la lettera de P. Summonte a M.A. Michiel*, Nápoles, 1925, p. 161.

³⁰ J. RUBIÓ, “Alfons el Magnànim, Rei de Nàpols i Daniel Florentino, Leonardo da Bisuccio i Donatello”, in *Miscel·lània Puig i Cadafalch*, Vol. I, Barcelona, 1947-1951, pp. 25-35, p. 29.

³¹ SERRA, “È cosa catalana”, *passim*.

³² Sobre el concepto de curiosidad natural, vid. P. A. MARIAUX, “Trésor et collection. Le sort des curiosités naturelles dans les trésors d’église autour de 1200”, in L. BURKART, P. CORDEZ, P. A. MARIAUX & Y. POTIN, *Le trésor au Moyen Âge*, Neuchâtel 2005, pp. 27-53; P. CORDEZ, *Trésor, mémoire, merveilles. Les objets des églises au Moyen Âge*, Paris, 2016.



Fig. 4. Guillem Sagrera. Cúpula estrellada, Sala dei Baroni, Castelnuovo, Nápoles (1450-1457)

festejos organizados para celebrar la boda de Federico III con Eleonora de Portugal (1452). En el programa de actos de este evento se incluyó una cacería que se desarrolló cerca de Anagnò, en los Campos Flegreos. Lo interesante de este caso es que los invitados, muchos de ellos germánicos, fueron agasajados con la visita a una serie de baños y edificios antiguos así como la Solfatara di Pozzuoli, un volcán en el que aún hoy podemos admirar una serie de fisuras que desprenden vapor de agua que contiene hidrógeno sulfurado³³ (Fig. 5). Las efusiones gaseosas, el fuerte olor a azufre y el impactante paisaje casi lunar hicieron que desde antiguo se creyese que este lugar estaban las Puertas del Infierno. Es suma, se combinó la actividad cinagética con una excursión a diferentes restos arqueológicos antiguos y a una serie de curiosidades naturales que, de acuerdo con los parámetros de la época, cabría calificar como *mirabilia*. No creo equivocarme al afirmar que para la mayoría de los invitados al banquete debió tratarse de una sorprendente excursión de la que se acordarían durante el resto de sus vidas. Y es que más allá de su –improbable– dimensión humanística, la contemplación de las ruinas antiguas y, sobre todo, de los sorprendentes efectos naturales de un paisaje volcánico cargado de historia y leyendas hizo que la fiesta organizada por Alfonso se convirtiera en una experiencia particular y única por su capacidad para generar una sensación de estupor y asombro.

³³ Sobre las fiestas para conmemorar la boda Federico III y su viaje a Nápoles, vid. PONTANO, *I libri delle virtù sociali (De splendore, V)* pp. 234-236; ADDESSO, pp. 38-50; C. BASKINS, “The Triumph of Marriage: Frederick III and Leonora of Portugal, 1452” in *The Triumph of Marriage: Painted Casonni of the Renaissance*, Boston, 2009, pp. 47-65.



Fig. 5. La Solfatara, Pozzuoli

Uno de los lugares que, sin duda, los invitados de Alfonso también debieron visitar fue la cripta neapolitana, un túnel de 700 metros excavado en el s. I d.c. en la colina de Possillipo para comunicar la zona urbana de Nápoles con los Campos Flegreos (Fig. 6). Para reducir la pendiente de sus accesos y así facilitar su uso, en 1455 el monarca aragonés encargó a Bruno Risparella rebajar la altura del suelo en once metros en la parte oriental y en dos metros en la occidental. La acción es recordada una lápida aún hoy visible.³⁴ En buena medida la atracción de Alfonso hacia esta sorprendente obra de ingeniería debió radicar en una antigua creencia que atribuía su construcción a una acción mágica de Virgilio –de hecho, era conocida como la gruta de Virgilio–. Dicha leyenda fue alimentada por la existencia en el lado de Mergellina de un antiguo mausoleo funerario –un colombario– que, según diversas tradiciones populares, se identificó como la tumba del poeta romano.³⁵ Es por este motivo por lo que, desde época antigua, la construcción fue meta del turismo culto y, ya en época medieval, también fue descrita elogiosamente por escritores, cronistas y viajeros, entre los que podemos destacar Cino da Pistoia, Petrarca y Boccaccio.³⁶ No hace falta ser demasiado perspicaz para observar

³⁴ *Opus domini Bruno/Risparelle D(e) Napoli/Sub anno D(omi)ni MCCCCLV/Sub Regno Ihe(su) / (in nomi)ne D(omi)ni n(ost)ri/D(omi)ni Alfonsi Regis Utriusq(ue) Sicili(a)e 2C.*

³⁵ M. CAPASSO, *Il sepolcro di Virgilio*, Nápoles, 1983; F. SARDELLA, *Hic est Virgilius. Il Parco di Mergellina: un luogo tra storia e mito*, Nápoles, 1988 y, especialmente, S. D. OVIDIO, “The Crypta Neapolitana: Perception of a Roman Tunnel throughout History” in L. KOUNENI (ed.), *The Legacy of Antiquity. New Perspectives in the Reception of the Classical World*, Cambridge, 2013, pp. 8-29.

³⁶ Desde el siglo XII, a los testimonios literarios se añadieron los relatos legendarios, propios de la tradición oral y que, a partir de entonces, fueron registrados en textos escritos. Esta tradición popular ya aparece plenamente desarrollada en la trecentista *Cronaca di Partenope*. S. KELLY, *The Cronaca Di Partenope: An Introduction to and Critical Edition of the First Vernacular History of Naples (c. 1350)* (*Medieval Mediterranean*, vol. 89), Leiden, 2011.



Fig. 6. Cripta neapolitana
o Grotta di Virgilio,
Nápoles

que el sugestivo tono antiquizante pero también legendario y maravilloso tanto de la tumba de Virgilio como de la gruta debieron despertar un acentuado interés en Alfonso, que quiso contribuir a su perfecta identificación y conocimiento. Prueba de ello es otra lápida, ahora colocada frente al *colombario*, en la que el monarca advierte al visitante de la importancia del edificio ante el que se encuentra³⁷ (Fig. 7). Otra oportunidad donde podemos observar una lección de erudición clásica con una fascinante visualización de un edificio vinculado a un personaje que se movía entre la historia y la leyenda.

³⁷ *Siste viator pauca legito/Hic Vergilus tumulus est/Sub Anno D(omi)ni MCCCLV/Sub reg(no) Ihe(su)/(in nomi) ne D(omi)ni n(ost)ri/ D(omi)ni Alfonsi Regis Utrivsq(ue) Sicii(a)e 2C.*



Fig. 7. Inscripción próxima al columbario o tumba de Virgilio, Nápoles

MAGNIFICENCIA Y ESPLENDOR

Si la rareza y la excepcionalidad constituyen dos de los principios que definen el concepto de belleza en la corte alfonsí, no menos destacados resultan la magnificencia y el esplendor.³⁸ El mismo Pontano nos recuerda que ambas virtudes definieron la personalidad de Alfonso y que se pusieron de manifiesto a través de su búsqueda en toda clase de espectáculos efímeros. Gracias a numerosas crónicas y a la abundante bibliografía hoy disponemos de un cuadro bastante preciso de las manifestaciones festivas, rituales y litúrgicas desarrolladas en la Nápoles alfonsí, ya sean banquetes, entradas a la ciudad, cabalgadas y justas o bien ceremonias religiosas y procesiones; ya sean fiestas celebradas en espacios abiertos o en iglesias o salas de recepción de los palacios reales. Algunos de los espectáculos más complejos sirvieron para celebrar hechos puntuales, como fue el caso de la entrada triunfal organizada para celebrar la conquista de la capital del reino (1443), las celebraciones para homenajear al emperador Federico III en ocasión de su matrimonio con Eleonora de Portugal (1452) y, más adelante, los pactos matrimoniales Sforza-Aragona (1455) o las justas desarrolladas con motivo de éstos y otros acontecimientos de naturaleza excepcional (especialmente, matrimonios y nacimientos de príncipes). Por contra, otras fiestas tuvieron un carácter ritual y se celebraron anualmente, circunstancia que, sin ir más lejos, caracterizó a la procesión del dos de junio a Santa Maria della Pace en Campovecchio, a diversas ceremonias litúrgicas celebradas en Santa Chiara y en la capilla del Castelnuovo o a los banquetes de la Piazza dell'Incoronata. Al margen de carácter o tipo de representación, laica o profana, todas las noticias y estudios sobre este periodo coinciden en dos aspectos: la notable inflación en la producción de espectáculos efímeros y, sobre todo, la explosión de magnificencia y esplendor a que dieron lugar.³⁹

³⁸ *Sed magnificentia ipsa sumpsit nomen a magnitudine, versaturque in aedificiis, spectaculis, muneribus. At esplendor, quod in ornamentis domesticis, in cultu corporis, in supelectile, in apparatu rerum diversarum praelucet.* PONTANO, *I libri delle virtù sociali (De splendore, 1)*, p. 224; *Suis temporibus rex Alfonsus vicit omnes aetatis illius reges tum in iis comparandis atque exhibendis, quae ad sacrificiorum apparatus et sacerdotum spectarent ornatum.* PONTANO, *I libri delle virtù sociali (De Magnificentia, 13)*, p. 196.

³⁹ *Rex Alfonsus eodem tempore et regiam, in qua habitabat, et templum, ubi sacra faciebat, et multorum legatorum domus mirifice ornabat, et quidem vario ornamentorum genere; ac nihilo minus, tanquam parum abundaret, Galliam ulteriorem auetis, Syriam gemmas pene spoliavit, ingentibus precibus propositis.* PONTANO, *I libri delle virtù*

Los delicados paños que decoraron los catafalcos de las justas, las flores y tapices que llenaron las calles recorridas por las cabalgadas o las espléndidas piezas de orfebrería que presidieron las mesas de los banquetes ilustran por sí mismas la riqueza y el fasto de las decoraciones y escenografías; tanto, como el lucimiento de suntuosas vestimentas y ricas joyas nos hablan de la sofisticada presentación de sus protagonistas.⁴⁰ No es que estos fueran aspectos nuevos: es bien sabido que las fiestas celebradas en la Europa del siglo xv un espectacular refinamiento y sofisticación, y el caso de la vanguardista corte de Felipe el Bueno de Borgoña resulta paradigmático.⁴¹ Pero podemos decir que Alfonso de Aragón no le fue a la zaga y se afanó por conseguir una brillantez sin igual en las celebraciones que auspició. No sin razón Pontano llegó a afirmar que su afición a promover suntuosas fiestas y banquetes le llevó a contraer numerosas deudas; tantas, que casi le condujeron a la bancarrota.

La búsqueda del esplendor y la magnificencia son aspectos que definen claramente los banquetes, quizás uno de los espectáculos donde estas virtudes se pusieron de relieve de manera más acusada. Lorenzo Valla describe en su *Novencarmen* (1439-1441) algunos de los ágapes que Alfonso celebró con sus barones en Gaeta, poco antes de la conquista de Nápoles. Se trataba de banquetes a *plein air* que tuvieron lugar en un bosque, bajo magníficos pabellones y acompañados de música y danzas. De su escenografía sobresale la gran exhibición de *ornamenta*: todo un espectacular conjunto de objetos preciosos, entre los que destacan las piezas de orfebrería profana y los grandes tapices, que causaron estupor entre los habitantes la ciudad, los cuales, nos dice Valla, incluso dejaron de trabajar para mirar y admirar.⁴² El mismo cuadro nos describe Pontano, que señala que para Alfonso nada fue más espléndido que los banquetes.⁴³ Y para ilustrar esta idea nos habla de la fastuosa decoración del ágape celebrado

sociali (*De magnificentia*, 5), p. 234. Además de los elogios de Giovanni Pontano, que las apreció como muestras de la virtud del príncipe, también las citaron encomiásticamente desde los cronistas del siglo xv y xvi, como duque de Osuna, Tristano Caracciolo y Velardiniello, hasta eminentes eruditos ochocentistas como Francesco Torraca y Benedetto Croce. Una visión panorámica en M. PIERI, "Sumptuosissime pompe: lo spettacolo nella Napoli aragonese", in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, I, Roma, 1985, pp. 39-82 y C. A. ADDESSO, *Teatro e festività nella Napoli aragonese*, Florencia 2012, pp. 1-29.

⁴⁰ *Rex Alfonsus et cados et dolia et situlas ex argento habuit, crateres etiam ex auro, toralia et mappas et tela conquistissima. Itaque eius mensis nihil splendidius (...). Talem igitur splendidi hominis supelectilem esse volumus: cuius quidem tametsi proprium est curare ut sit multa et peregrina...* PONTANO, *I libri delle virtù sociali* (*De Splendore*), 3, p. 230. Nos hablan del fasto cortesano y del uso intensivo de todo tipo de objetos de lujo, desde vajillas hasta tapices, el estudio de O. PÉREZ MONZÓN, "Ornado de tapicerías y aparadores de muchas vaxillas de oro y plata. Magnificencia y poder en la arquitectura palatina bajomedieval castellana", *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013) pp. 259-285 y el volumen coordinado por M. A. ZALAMA, M. J. MARTÍNEZ, J. PASCUAL (eds.), *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*, Gijón, 2018.

⁴¹ J. T. BLOOM, "Performance as Paradigm: the Visual Culture of the Burgundian Court" in W. BLOCKMANS et al. (eds.), *Staging the Court of Burgundy*, Londres, 2011, pp. 143-147.

⁴² *Dixit et egressus procerum comitante caterva / Arboriis loca adit semper aperta comis. / Parte alia famuli pictis aulea tapetis / Regalisque thoros, sedula turba, ferunt / Poculaque ex auro solido distintaque gemmis / Argentumque humilis grande ministerii / Preterea quicquid convivia regia poscunt / Munera vestra super Liber et alma Ceres.* L. VALLA, *Novencarmen*, VII 1-8. Cit. A. IACONO, "L'immagine di Alfonso nell'inedito Novencarmen di Lorenzo Valla" in F. DELLE DONNE & J. TORRÓ *L'immagine di Alfonso il Magnanimo tra letteratura e storia, tra Corona d'Aragona e Italia*, Florencia, 2016, pp. 77-101, p. 83-84. Como apunta Iacono, se trata de típico banquete del cuatrocientos celebrado en un bosque, bajo pabellones reales y amenizado con música y danzas.

⁴³ *Itaque eius mensis nihil splendidius.* PONTANO, *I libri delle virtù sociali* (*De Splendore*, 3), p. 230.

en Anagno después de la cacería, en el que admira el resplandor de los tapices, mantas, ábacos y palcos decorados con ramos de cintas de flores y ricos tejidos;⁴⁴ y en las mesas, la presencia de todo tipo de piezas de orfebrería de plata, cráteras de oro junto a manteles y servilletas de telas muy curiosas.⁴⁵ Una descripción coincidente con la que nos ofrecen otros cronistas de la corte, como Bartolomeo Facio o Gaspar Miralles.⁴⁶ No menos elegante y suntuosas eran las vestimentas de los participantes, hechas de ricos tejidos y adornadas con lujosas joyas.⁴⁷ La idea que subyace de todo ello es que los banquetes no sólo fueron una fiesta gastronómica sino un auténtico espectáculo visual.⁴⁸ Incluso que muchas viandas no sólo se prepararon para satisfacer el paladar de los comensales sino también su placer visual. Al respecto podemos recordar que en un banquete que Alfonso ofreció al cardenal de Capranica y algunos embajadores extranjeros se sirvió a cada uno de ellos un gran castillo de azúcar con torres decoradas con las armas del rey y de cada uno de los invitados más distinguidos.⁴⁹

Cualquiera de las múltiples justas o ludi equestres que se organizaron en la Piazza dell'Incoronata durante el reinado de Alfonso comportó una compleja y variada demanda de vestidos, armaduras, cimeras, escudos y premios (que, con frecuencia, incluían joyas con gemas preciosas) así como cadafalcos y palcos engalanados con tapices. Sin embargo, en ocasiones se superó con creces este ya de por sí espectacular *attrezzo* convencional. Así sucedió en las justas celebradas durante tres días con motivo de la recepción del emperador Federico III de Alemania.⁵⁰ Las crónicas cuentan que para tal ocasión no sólo se construyeron unas gradas a la manera de un teatro, sino que también tuvieron lugar espectáculos pirotécnicos, una parada de la magnífica colección de caballos del monarca –una de las mejores de Italia– y un sorprendente desfile de animales exóticos –con camellos, leones, un elefante, un leopardo y cuatro lobos. Por si esto fuera poco, la calle de la Incoronata fue cubierta con un conjunto de paños azules que simulaban un cielo estrellado que incluía la representación de los planetas y las constelaciones.⁵¹ Es decir, para la justa imperial se concibió una compleja y original escenografía de tintes cósmicos.

Otra interesante variante fue la celebración de justas nocturnas, como la organizada en ocasión de los pactos matrimoniales Sforza-Aragona de 1455. Tras el banquete y el baile,

⁴⁴ PONTANO, *I libri delle virtù sociali (De splendore)*, 5), pp. 234-236.

⁴⁵ PONTANO, *I libri delle virtù sociali (De splendore)*, 3), p. 231.

⁴⁶ Miralles comenta que, junto a los labellones del rey y el emperador, *foren fetes coses de murta ligada, que hera cosa de gran meravella (...), moltes i variades viades; fonts de vi blanc i negre hon anaven nadant copes, taces, anaps e gots, tots d'argent*. M. MIRALLES, *Crònica e dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, V. M. RODRIGO LIZONDO (ed.), Valencia, 2011, p. 212.

⁴⁷ Sobre la fastuosidad de las vestimentas y joyas, vid. J. V. GARCÍA MARSILLA, “Intercanvis culturals i lideratge estètic: la demanda artística d'Alfons el Magnànim” in R. M. TERÉS (ed.), *Capitula facta et firmata: inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Barcelona, 2011, pp. 113-140 y DOMENGE, “La imatge sumptuària”, *passim*.

⁴⁸ *Multa enim inde non ad gustum solum conficiuntur, verum ad oculorum ac spectantium voluptatem* (PONTANO, *I libri delle virtù sociali (De Conviventia)*, 5), p. 262). Igualmente se señala que para entretener a los comensales deben emplearse artistas del espectáculo. PONTANO, *I libri delle virtù sociali (De Conviventia)*, 2) pp. 257-259.

⁴⁹ BARRETO, *La Majesté en images*, pp. 91-92.

⁵⁰ ADDESSO, *Teatro e festività nella Napoli aragonese*, p. 39.

⁵¹ ADDESSO, *Teatro e festività nella Napoli aragonese*, pp. 45-46.

la jornada culminó con un espectacular y múltiple combate a la luz de las antorchas en el que participaron numerosos caballeros, entre ellos consumados especialistas como Joan Roís de Corella, Giacomo Caetani y Andreas Guglielmus.⁵² El éxito de la propuesta seguramente explica su reedición diez años más tarde, con motivo del matrimonio entre Alfonso, duque de Calabria, y Hipólita Sforza. Eso sí, en esta ocasión se trató más bien de un juego cortesano, ya que enfrentó a hombres y mujeres, estas últimas vestidas como Amazonas.

Así pues, si bien la mayoría de los elementos de las festividades aragonesas son coincidentes con los practicados en otras cortes europeas, en el caso de algunas de las celebraciones más solemnes y excepcionales detectamos la introducción de aspectos innovadores que afectaron tanto a la escenografía como al programa de actividades. Otra cuestión es saber que se pretendió con la introducción o la nueva concepción de este tipo de fórmulas nuevas y diversas. Parece evidente que para un cierto público, culto y cortesano, algunas de las innovaciones debieron tener un sentido claramente humanista, como debió suceder con el carro triunfal en la entrada de 1443 o la excursión para admirar las maravillas de los Campos Flegreos. Sin embargo, creo que en la mayoría de espectadores la sorpresa constituyó la emoción más básica y fundamental. De hecho este debió ser el principal objetivo que perseguían aquellos que concibieron este tipo de espectáculos: fascinar y asombrar para así concitar una corriente de admiración hacia su promotor, hacia el rey. Y esto no sólo con los espectáculos efímeros desarrollados en el espacio público. En ocasión de la visita del emperador Federico III, la emperatriz Leonor, sobrina de Alfonso, y el archiduque Alberto, hermano del emperador en 1452, el monarca aragonés ordenó que la gran Sala del Castelnuovo fuese decorada con unos bellos y enormes tapices de lana y seda de oro dedicados a la historia de la Pastorella que habían sido confeccionados en Flandes a medida de la gran sala del palacio. Se trataba de una famosa serie de tapices con la más que probable representación de un, por el momento, ignoto programa alegórico que luego pasaron a manos de los Este.⁵³ Un conjunto, en definitiva, que al margen de sus lecturas simbólicas, debió ser concebido para suscitar el deleite y, de este modo, la admiración, de los egrejos visitantes a la residencia napolitana.

Más allá de los objetos utilizados en las escenografías de los espectáculos y la suntuosidad de las indumentarias, el tono de magnificencia y esplendor de las fiestas también estuvo determinado por su fuerte dimensión sinestésica. Las descripciones y crónicas de las fiestas nos permiten reconstruir unos espectáculos que no sólo eran atractivos para la vista sino para el resto de los sentidos. Los propios humanistas de corte se hicieron eco de tan impactante explosión sensorial y, en ciertas ocasiones, decidieron sublimarla en sus textos. Así ocurrió en las crónicas sobre la entrada triunfal de 1443, en las que se observa una enfatización retórica y ampulosa de una serie de elementos dotados de una fuerte carga sensorial.⁵⁴ Este es el caso del ensordecedor

⁵² La justa es descrita por Zupardo a la manera de un poema épico moderno en su *Alfonseis*, vid. *Idem*, p. 55.

⁵³ CORNUDELLA, “Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck, p. 56-57. Las series de tapices de origen flamenco también fueron utilizadas para cubrir la capilla del Castel Nuovo en la festividad de santa Eulalia de 1452.

⁵⁴ De los versos de Jonata se desprende esta fascinación de los sentidos: *Mirasti le gran piacze de person carcate/e'l gran soni e 'l gran adobamento/ li momenti, acti, partiti e posati/ E'l signor tucti in assempiamenti,/ in procession di po il carro tende/fulciti di drappi et de illustre genti*. F. TATEO, “Sulla ricezione di Dante in ambiente devoto: Il Giardino di Marino Jonata”, in R. PACIOCCO et alii (ed.), *Aspetti della cultura dei laici in area adriatica*, Nápoles, 1988, p. 245. También la decoración de las calles con flores (*omnia floribus contrasta varia odorum ac*



Fig. 8. Detalle entrada triunfal, trompeteros. Gran Arco del Castelnuovo, Nápoles

sonido de trompetas, tambores y flautas (Fig. 8); el reluciente carro de oro y púrpura del rey, conducido por cinco caballos blancos; el lujo y sofisticación de las indumentarias que visten los integrantes de la comitiva, desde Alfonso hasta los barones pasando por mercaderes y

vaporum suavitate fragrabant mientras de los seggi se decoraban con tapices (*erant vero hac sessiones tum pulcherrimis aulaeis pictisque stragulis ornatae*). B. FACIO, *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, D. PIETRAGALLA, (ed.), Alessandria, 2004, p. 312. Esta fascinación de los sentidos (mirar, oler, tocar...) es la que también se desprende de las descripciones de Jonata y el Panormita. En su estudio del triunfo, Distaso habla de la “explosión visiva” G. DISTASO, *Scenografía epica. Il Trionfo di Alfonso*, Bari, 1999, p. 43.

ciudadanos; la multitud de fragancias y efluvios que se respiran en unas calles llenas de flores; las espléndidas decoraciones con tapices y flores de los *seggi*; o la construcción de fuentes de vino blanco y tinto. Música, objetos suntuosos, perfumes..., un cúmulo de experiencias sensoriales que nos remiten a un espectáculo no sólo de luces resplandecientes de púrpura y oro sino también de otros efectos sensoriales que acabaron por convertir la entrada triunfal en una auténtica experiencia sinestésica. La sugestión suscitada entre los napolitanos fue tan grande que, a decir del Panormita, muchos de ellos alcanzaron el éxtasis y el clamor de sus exclamaciones de júbilo al paso del carro llegaron a ahogar el sonido de las trompetas y flautas.⁵⁵ Una excitación y clímax colectivos que otros cronistas aprovecharon para incorporar a su descripción experiencias religiosas de carácter milagroso. En este campo destaca el relato del obispo de Grassis quién, tras describir el carro con todo lujo de detalles, afirma que los enfermos se acercaban a él para recobrar la salud y que, tras su paso, muchas mujeres redoblaron su fecundidad.⁵⁶

Aunque quizás sin alcanzar este nivel, otras manifestaciones festivas del reinado de Alfonso estuvieron marcadas por una dimensión multisensorial similar (por otro lado, común a las grandes fiestas de la época). Es el caso de los espectáculos organizados en 1452 con motivo de la estancia de Federico III o otros de grandes eventos, en los que, como ya hemos visto, la música, las decoraciones florales y el vino constituyeron un aspecto fundamental. Bien podemos decir que las decoraciones efímeras en calles y plazas (arcos, tapices, entremeses) pero también las experiencias sensoriales generadas por los recursos señalados (música, flores, vino...) debieron provocar una transfiguración paradisíaca de ciertos espacios urbanos; la ciudad, o al menos parte de ella, se convertía en una “ciudad ideal” a ojos de los asombrados espectadores. Un efecto psicológico difícil de medir pero, sin duda, muy trascendente por sus múltiples efectos, entre ellos la capacidad para aumentar la impresión y el recuerdo de los espectáculos en la memoria colectiva.⁵⁷

¿En qué medida todo esto fue concebido de manera consciente? Como ya se ha indicado, tanto Valla como Pontano señalan que los banquetes no sólo fueron reuniones para comer sino una óptima ocasión para todo tipo de experiencias sensitivas, desde espectáculos visuales hasta números musicales. Más allá de reflejar un topos literario (e iconográfico), lo cierto es que las descripciones de ambos humanistas parecen ajustarse bastante bien a la realidad, como lo demuestran los datos que disponemos sobre el ágape organizado en 1452 con ocasión del matrimonio de Federico III y Eleonora.⁵⁸

⁵⁵ *Sed ubi eminens in curru visus est, tantus et virorum astantium et mulierum supra tecta domorum spectantium clamor et plausus exortus est, ut nec tibicinum cantus, quanquam essent hi pene innumerabiles, pre clamore exultantium quicquam omnino exaudiri possent.* A. PANORMITA, “Alphonsi Regis Triumphus”, in Id. *Alphonsi regis dicta ac facta memoratu digna*, Pisa, Gregorius de Gentis, 1485. Edición transcrita en DISTASO, *Scenografia epica*, pp. 37-47, p. 39.

⁵⁶ *egri quoque, neglecto medentium imperio, ad conspectum tuum, quasi ad salutem sanitatem que properare; tum etiam feminis fecunditatis sue maxime voluptas.* DE GRASSIS, *Oratio panigerica dicta domino Alfonso*, F. DELLE DONNE (ed.), Roma, 2006, p. 17.

⁵⁷ Cuenta Miralles que para las justas de la Piazza dell’Incoronata se levantaron cadafalcos para Eleonora, mujer de Ferrante, “*hon havia moltes maneres de sons, menistrès, xantres e moltes maneres de festes que no sé screuir ni dir*”. MIRALLES, *Crònica e dietari del capellà d’Alfons el Magnànim*, p. 212.

⁵⁸ Sobre las decoraciones efímeras (con tapices, todo tipo de flores y arcos triunfales) en el espacio urbano durante las cabalgatas del emperador y el rey por las calles de Nápoles. Vid. ADDESSO, *Teatro e festività nella Napoli aragonese* p. 41.

Al margen de expresar una idea de belleza no cabe olvidar que la magnificencia y esplendor de los espectáculos fueron también un medio de expresión para consolidar el prestigio y la memoria del monarca. En primer lugar, cabe recordar el papel que desarrollaron en la ocupación-transformación de lugares pertenecientes a la tradición angevina. Es bien sabido que Alfonso no desarrolló una política de *damnatio memoriae* hacia los edificios e imágenes de la dinastía francesa que había gobernado el Reino de Nápoles durante más de un siglo y medio sino más bien al contrario, que en estos espacios promovió obras y reformas de signo personal. Es decir, que insertó su figura en el palimpsesto urbanístico y monumental partenopeo sin provocar una violenta ruptura con el pasado reciente. Una actitud que también detectamos en el terreno de las fiestas, ya fueran profanas o religiosas. Las ceremonias litúrgicas celebradas en Santa Chiara y en la capilla del Castelnuovo; las justas organizadas en Santa Maria dell’Incoronata y San Giovanni a Carbonara; las entradas con cabalgatas que seguían itinerarios puntuados por la visita a los *seggi* o los banquetes desplegados en la nueva Sala dei Baroni –esta sí, una nueva construcción que sustituía la antigua *Sala Maio*⁵⁹– revelan claramente la ocupación de unos espacios y rituales de larga tradición angevina con una serie de ceremonias oficiadas según los nuevos usos aragoneses.

Por otra parte, es evidente que con el lujo y sofisticación que revistió a los espectáculos Alfonso buscó impresionar a todo tipo de espectadores, desde los propios napolitanos hasta a los embajadores de las cortes italianas o a los nobles germánicos que acompañaban al emperador. No debemos olvidar que por muchas razones (enfrentamientos históricos, rivalidad comercial...) buena parte de los italianos, y en particular los napolitanos, consideraban que Alfonso (y por extensión todos sus cortesanos llegados de la Península Ibérica) era un “catalano”, adjetivo que en aquel momento equivalía a “barbaro”. Pensemos, además, que en 1423 Alfonso había sido expulsado de la ciudad y que el recuerdo de los enfrentamientos y violencias generados durante su corta estancia aún eran muy vivos. Sin ninguna duda las fiestas, fueran del signo que fueran, constituían un medio, mucho más rápido y efectivo que la siempre lenta y costosa promoción de grandes edificios y monumentos, para rehabilitar una negativa imagen personal y dinástica; para construir una nueva idea de un monarca que era visto como una auténtico *parvenu* en la política italiana. Y, además, de hacerlo ante un público local y, a través de los embajadores, ante todas las cortes de la península y más allá. Esto es, *urbi et orbe*.⁶⁰

A la vista del papel que desempeñaron todas estas fastuosas celebraciones en el proceso de mistificación de la Nápoles de Alfonso y de sus sucesores parece que la elección fue acertada. La extraordinaria pirotecnia visual y retórica de las fiestas y los proyectos artísticos ofreció un material perfecto para que los humanistas y cortesanos, desde el Panormita y Valla hasta Pontano, elaborasen una atenta y cuidada imagen de Alfonso. A sus ojos las fiestas y las obras se convirtieron en una expresión paradigmática de la magnificencia y el esplendor del monarca y, por extensión, en una de las señas de identidad del nuevo periodo aragonés. Una idea que obtuvo una notable fortuna historiográfica: de hecho, el recuerdo nostálgico de las celebraciones

⁵⁹ DOMENGE, “La gran sala de Castelnuovo”, pp. 290-333.

⁶⁰ Que las fiestas constituyeron un elemento fundamental para cimentar el prestigio y la memoria de Alfonso más allá de Nápoles, lo demuestra tanto la constante participación y/o presencia en ellas de embajadores representantes de todas las señorías de Italia como el efecto de sorpresa y admiración que les causaron. Vid. ADESSO, *Teatro e festività nella Napoli aragonese*, p. 59.

aragonesas se convirtió en uno de los pilares para la construcción de la tópica idealización cinco-seicentista de la Nápoles del Magnánimo y de sus sucesores.⁶¹ Tan sólo cabe recordar el tono de las poesías de Jacobiti y Verdiniello en las que las celebraciones aragonesas fueron evocadas como la expresión de una época dorada, de los *giorni felici* del reino.

“*Saie quanno fuste Napule corona? Quanno regnava casa d’Aragona*”⁶²

⁶¹ *Ibidem*, p. 17.

⁶² Una idílica estampa a la que también contribuyó Tristano Caracciolo en su *De varietate fortunae* (1509), cuando señala que Alfonso organizó *regia spectacula edidit et magnicas cuisvis generis nuptias celebravit, equestres hastarum ludos, convivia et sacrorum pegmata exhibit publice; et, ut paucis absolvam, nil denique omisit, quod sibi laudem et gloriam, populoque hilaritatem exhibere posset*. T. CARACCILO, *De varietate fortunae*, in *Idem, Opuscoli storici*, G. PALADINI (ed.), RLS, XXI-1, Bologna 1934, p. 45