A detailed marble bust of King Alfonso X of Castile, known as "el Magnánimo". The sculpture depicts his head and shoulders, showing him with a thoughtful expression, wearing a crown. The marble has a warm, light brown color.

ALFONSO EL MAGNÁNIMO

Joan Bellsolell

ARTUR RAMON ART

BARCELONA 1911

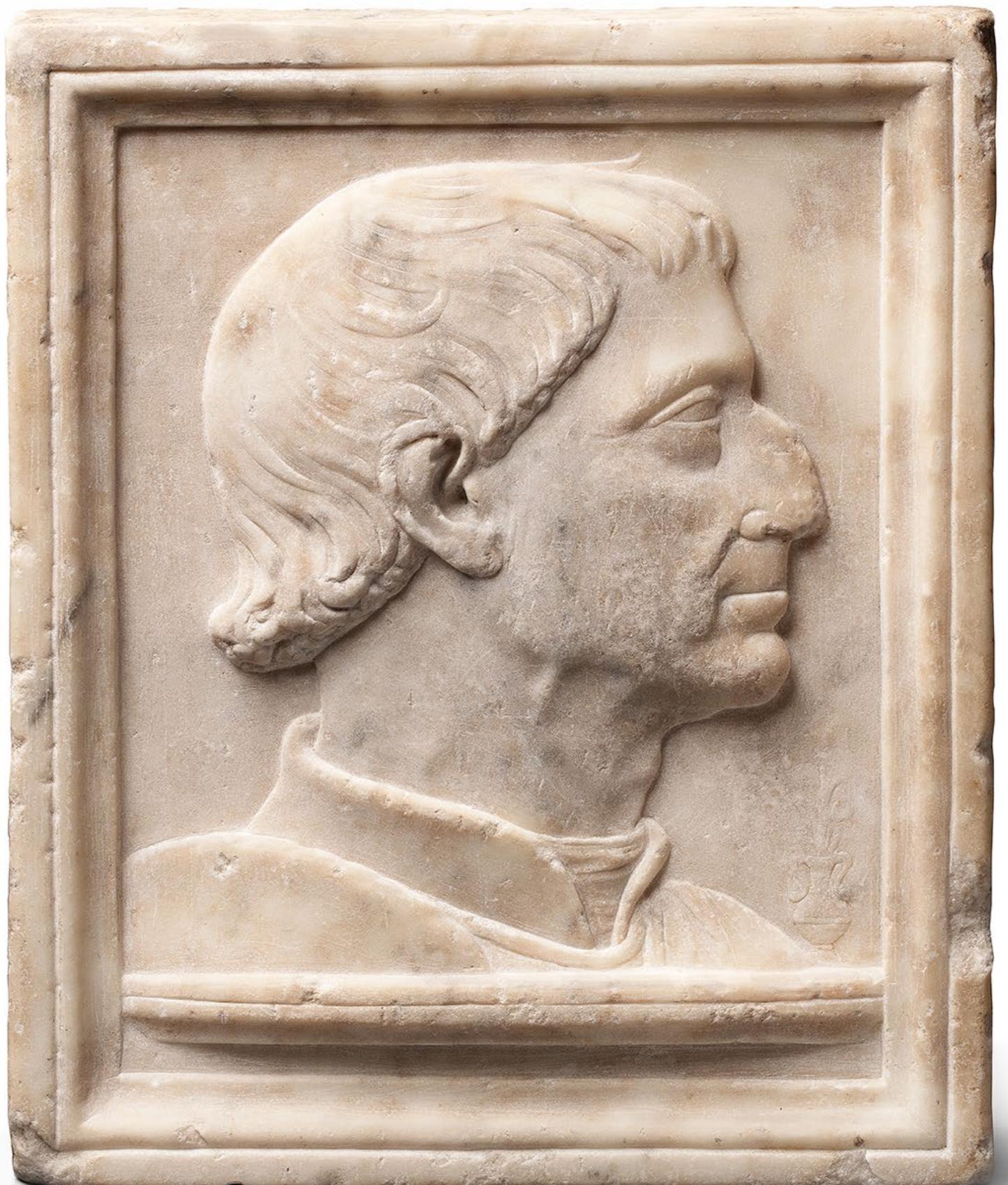
ALFONSO EL MAGNÁNIMO

JOAN BELLSOLELL



ÍNDICE

PRESENTACIÓN	7
EL RETRATO: CARTOGRAFÍA HISTÓRICA Y ELEMENTOS DESCRIPTIVOS	8
EL RELIEVE: ANÁLISIS HISTÓRICO-ARTÍSTICO	12
LA ATRIBUCIÓN DE LA AUTORÍA	26
HISTORIA EXTERNA: ANTICUARIOS, COLECCIONES Y COLECCIONISTAS	36
CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN	43
TEXTS IN ENGLISH	46
TEXTOS EN CATALÀ	62
BIBLIOGRAFÍA	78



PRESENTACIÓN

En nuestra fecunda trayectoria como galeristas, no habíamos logrado cumplir un viejo sueño: construir una muestra a través de una sola obra. Necesitábamos que se diesen las condiciones necesarias para convertir ese deseo en una realidad. Ahora se dan, y nos complace presentar la exposición dedicada al relieve del Renacimiento de Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia, atribuido a Isaia da Pisa.

Como bien explica Joan Bellsolell en su brillante y riguroso ensayo crítico, Alfonso V de Aragón, llamado el Magnánimo, es un personaje capital para entender el desarrollo de la Corona de Aragón en la primera mitad del siglo XV. Desde muy joven se ciñó a la corona y en 1421 pasó a Italia, donde quiso reencarnarse en los emperadores antiguos. Hombre de armas y de letras, humanista, estratega, Alfonso el Magnánimo fue uno de los más brillantes monarcas de su tiempo, y su territorio fue el Mediterráneo central. Fortaleció la antigua proyección mediterránea de la Corona de Aragón, conquistó Nápoles, se impuso al papado y frenó el avance turco en los Balcanes. Fue un hábil estratega, un príncipe y mecenas del Renacimiento, cuya irradiación cultural dejó una huella profunda.

La obra que motiva este proyecto es un ejemplo maravilloso de la iconografía del Magnánimo en Italia. Realizada en mármol blanco, la efigie del monarca, con la curva aguileña de su nariz tan reconocible, se recorta en la materia como si fuese una moneda de la época. Detalles naturalistas como el rizo del cabello, las arrugas en el cuello o la jarra, símbolo de sus armas, en bajorrelieve dan un aspecto naturalista a la pieza, que, vista a contraluz, nos recuerda los momentos estelares de la escultura del Renacimiento, de Donatello a Pisanello.

Queremos dar las gracias a todos los que han hecho posible que este proyecto viera la luz. A Albert Velasco, por su insistencia; a Joan Bellsolell, por su investigación y entusiasmo; a Joan Molina, por su apoyo; a Javier Chillida, restaurador, por haber recuperado la identidad de la obra; a nuestro editor, Fernando Rayón, por su compromiso innegociable con la calidad; y a Jordi Ainaud, traductor pero, sobre todo, amigo.

ARTUR RAMON

EL RETRATO: CARTOGRAFÍA HISTÓRICA Y ELEMENTOS DESCRIPTIVOS

La biografía del rey Alfonso el Magnánimo (1396-1458) tiene en la conquista del reino de Nápoles su episodio más determinante: guerras, victorias, derrotas, fastos, componendas, caballería, alianzas, celebraciones, triunfos, arte, cultura y humanismo son algunos de los ingredientes que lo caracterizan. Sin duda, el momento clave de su reinado, que ha pasado a la posteridad como el más emblemático, es la entrada en Nápoles y la procesión trienal del 26 de febrero de 1443 por parte de Alfonso y su comitiva, hoy reconocible en el arco triunfal de mármol que decora la fachada del paso entre torres de acceso al Castel Nuovo de Nápoles (fig. 1), también conocido como el *Maschio Angionio* (Molina Figueras, 2015). Se iniciaba así una relación artística entre el monarca y el mundo cultural y simbólico de la Antigüedad romana que se mantendría hasta más allá de la muerte del Magnánimo (Ryder, 1992) y que abarcaría todos los aspectos de la biografía del monarca y de su entorno más inmediato, en todas las disciplinas artísticas y casi cualquier lugar de los distintos territorios que gobernó (Bologna, 1977; Natale, 2001; Terés, 2011; Challéat, 2012).

Uno de estos capítulos afectados por la influencia que ejerció el mundo antiguo, pasado por el tamiz del Humanismo y el Renacimiento, fue el del género artístico del retrato. Y en el caso que aquí nos ocupa, el retrato escultórico. Nos hallamos ante un relieve de mármol rectangular, con un busto masculino que mira hacia la derecha, vestido con una prenda de la que solo se intuyen los hombros y el cuello abierto (quizás un jubón). En el mismo cuello, más abajo, se observan los apuntes de una camisa así como los cordones y correas de ajuste. Sobre el hombro derecho puede parecer que lleve una hombrera o protección de esta parte del cuerpo, perteneciente a una armadura. La cabeza del personaje presenta un rostro de nariz aguileña y facciones bien definidas, lo que permite constatar que se trata de un hombre de edad madura. Las comisuras, simples pero muy bien perfiladas, nos aportan una visión nítida de la boca, las mejillas, bolsas en los ojos y párpados. El peinado, de media melena, permite ver la frente así como la oreja, perfectamente tallada en sus lobulaciones. Un pequeño recorte en el



Una de las cuestiones que hay que tener en cuenta para identificar el retrato es que el relieve no incorpora ningún tipo de inscripción que identifique al personaje, lo que provoca dos lecturas o plantea dos interrogantes: por un lado, que exista una duda sobre la identidad del busto y, en segundo lugar, que esta duda desaparezca precisamente porque la falta de inscripción nos hace pensar que, cuando fue hecho el relieve, no había necesidad de identificar al rey ya que era sobradamente conocido y su imagen estaba bastante difundida, y por lo tanto, no daba pie a malentendido alguno. De hecho, el retrato con el que nos encontramos aquí cumple todas las características básicas que una representación de este tipo debe cumplir (individualismo, veracidad, naturalismo...) y al mismo tiempo, transmite los mensajes que solo se pueden leer a través de los elementos simbólicos que incorpora la misma figura (carácter, intereses, estatus...) (Falomir, 2008: 17), como pasaremos a analizar a continuación.

En primer lugar, el género del retrato tiene por objetivo representar a un personaje concreto; es decir, la función del retrato es aislar a una

Fig. 1:
Arco de triunfo
del Castel Nuovo,
Nápoles, c. 1455.
Foto: Wikipedia.

Fig. 2:
Isaia da Pisa
(atrib.), Relieve
de mármol
con el retrato
de Alfonso el
Magnánimo.
Artur Ramon
Art, Barcelona, c.
1443-1450.



Fig. 3:
Agostino di
Duccio, Alfonso
el Magnánimo,
Victoria &
Albert Museum,
Londres, mármol,
c. 1455. Foto:
colección en línea
del Victoria &
Albert Museum

persona para que sea reconocida como tal, y en este caso de forma individual porque aquí aparece un solo hombre. En este sentido, y con la ayuda de retratos paralelos, el relieve que tratamos cumple a la perfección este cometido porque no admite duda sobre la identidad del personaje. ¿Cuáles son estos paralelos que nos permiten realizar la identificación? Se trata de un conjunto de siete obras y representaciones, identificadas todas, y conservadas en instituciones distintas: *a)* el relieve anónimo de mármol con el retrato coronado de Alfonso conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres (fig. 3); *b)* la pintura atribuida al taller de Piero della Francesca que representa a Alfonso coronado y con el cetro en la mano, del Museo Jacquemart-André de París (fig. 4); *c)* el relieve de mármol, atribuido a Mino da Fiesole, con el busto de Alfonso, conservado en el Museo del Louvre (fig. 5); *d)* los dibujos de Pisanello en los que se representa al monarca, conservados básicamente en el Louvre (fig. 6); *e)* las múltiples medallas de bronce obra de Pisanello y Ragusa (fig. 7-8), conservadas en varios museos y gabinetes numismáticos del mundo, así como numerosas medallas renacentistas, de bronce que representan a Alfonso V, normalmente atribuidas a Cristoforo di Geremia (fig. 9); *f)* el relieve de bronce, anónimo, también conservado en el Victoria and Albert Museum, que representa a un Alfonso V casi idéntico al del relieve de mármol que nos ocupa (fig. 10); y *g)* el relieve de mármol conservado en la Fundació Mascort (fig. 11). Existen además otros ejemplos que trataremos más adelante, como el relieve del arco de triunfo del Castel Nuovo de Nápoles, varias miniaturas iluminadas o incluso un retrato muy posterior al mismo Alfonso, casi un epílogo de la fama de este gobernante, obra de Gian Domenico Montorsoli (1541-1543), que se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

Para conseguir que el retrato consiga representar a alguien concreto, a veces se vale de un complemento escrito que lo identifique sin confusión. No es nuestro caso, pero esto no dificulta su identificación porque, como hemos dicho,

la fama del personaje era tan grande que otros retratos permiten establecer su identidad. Así, el relieve conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres (fig. 3) sí incorpora una leyenda en letras capitales romanas («*DIVVS ALPHONSVS REX*») y lo mismo ocurre con las numerosas medallas de bronce que realizó Pisanello (fig. 7). En otras palabras, la inscripción no era necesaria porque era obvio a quien se representaba y además, las dimensiones del relieve tampoco permitían la incorporación de un texto porque, de haber existido, habría supuesto una reducción sustancial del tamaño del busto. Esto no significa que, en el momento de hacer el relieve, no se quisiera incorporar una leyenda alrededor.

Algunos ejemplares, además de la placa de mármol principal sobre la que se tallaba el busto, también incorporaban (normalmente con cerámica o con yeso) un complemento decorativo que rodeaba el rectángulo central y en el que se podía ubicar una inscripción o una corona de laurel para dar más dignidad a la composición. Normalmente, sin embargo, este añadido decorativo se pierde con los siglos, si es que se había llegado a hacer, y de aquí que la identificación de los retratados ya fuera problemática para algunos humanistas del siglo xv: Guarino Veronese escribía en 1457 a Alfonso el Magnánimo que muchas de las representaciones pictóricas y escultóricas que pretendían ser un retrato no eran válidas como instrumento de difusión de la imagen ya que no incorporaban un texto que explicara qué era lo que se observaba (Falomir, 2008: 110). Cuando la inscripción no aparece, solo queda el retrato en sí, de modo que, aparte de buscar sus paralelos —que ya hemos encontrado— hay que considerar al propio retrato como instrumento de identificación; es decir, la individualización del retratado es un elemento de identidad (una herramienta de trabajo para el historiador, por así decirlo), y el verismo y el naturalismo con que se trata son pruebas fehacientes para saber ante quién nos encontramos. Esto nos lleva a la parte más compleja del análisis de cualquier retrato, que es la de las emociones que desprende y que provoca.



Fig. 4:
Taller de Piero
della Francesca,
Alfonso el
Magnánimo
coronado y con
el cetro en la
mano, Musée
Jacquemart-
André, París, c.
1458-1460. Foto:
Delle Donne i
Torró, 2016.

EL RELIEVE: ANÁLISIS HISTÓRICO-ARTÍSTICO

La lectura del relieve debe centrarse en los diferentes elementos representados: la imagen de Alfonso el Magnánimo y los elementos complementarios al propio retrato.

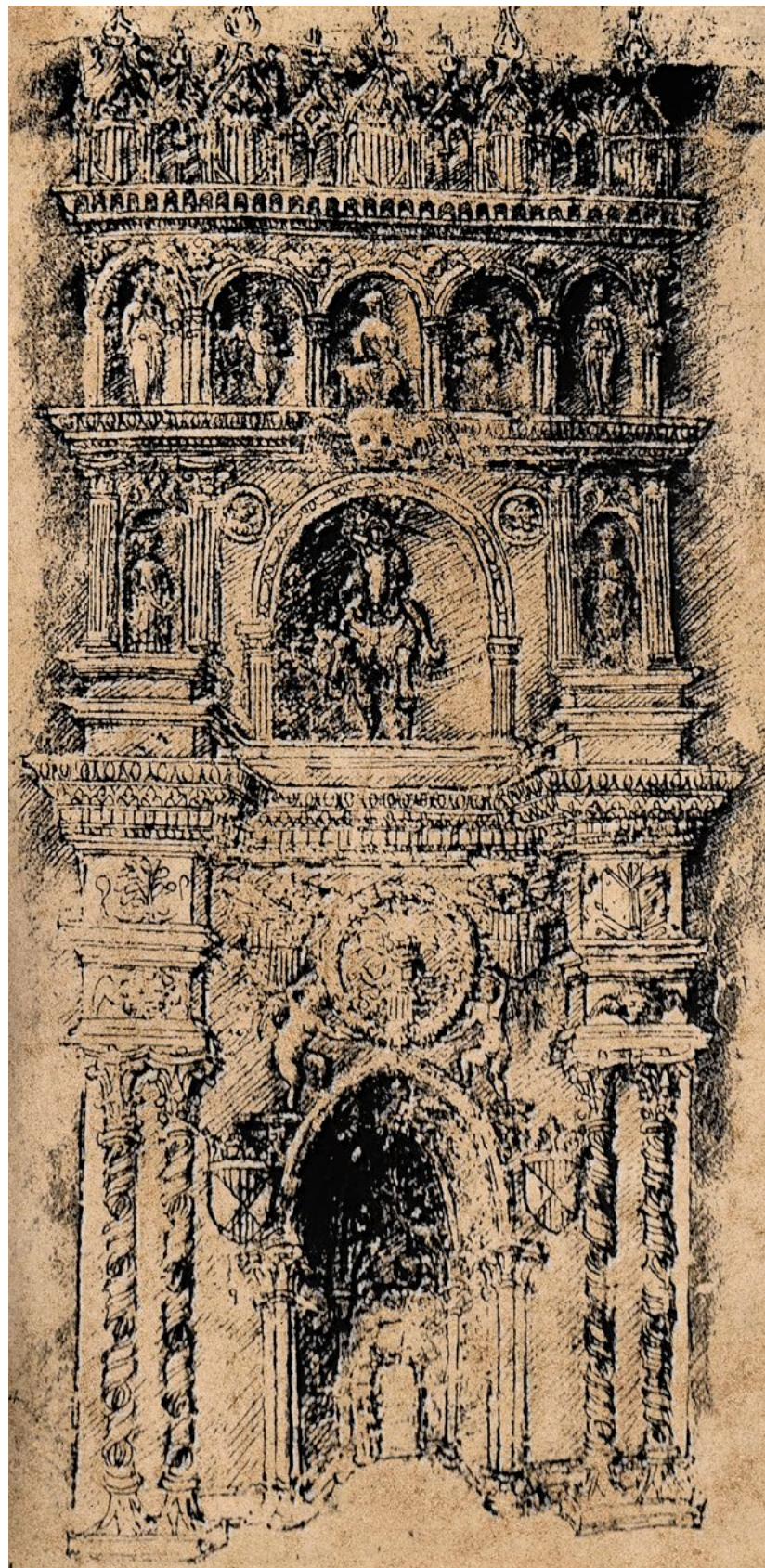
La voluntad de Alfonso V el Magnánimo de hacerse retratar traspasó múltiples fronteras artísticas, así que el relieve de mármol que nos ocupa debe verse desde varias perspectivas distintas y compararse con varios ejemplos coetáneos. De entrada debemos separar cualquier retrato que comentaremos a continuación del que ejecutó Gonçal Peris de Sarrià (en colaboración con Jaume Mateu) para el «Salón Dorado» del Ayuntamiento de Valencia (1427-1428), hoy conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (fig. 12). Este es un retrato seriado, sin intención naturalista ni afán alguno de verismo (Falomir, 2008: 170-171), muy alejado del relieve que comentamos aquí. De hecho, el mundo medieval en el que encaja la imagen de Peris de Sarrià casi desaparece en el relieve ya que, como hemos señalado, la llegada al mundo italiano a partir de 1443 supondrá un punto de inflexión en la imagen del rey.

Al llegar a Nápoles, Alfonso no era más que un caballero medieval con ansias de poder. Consciente de la necesidad de adquirir una gran cultura para conseguir sus objetivos, a partir de entonces, su vida se estructuró en torno a este eje. Además, en tierras italianas casi era un extranjero, así que puso en marcha una política de representación que le permitiera mostrarse como un hombre del Renacimiento. De entrada, con la celebración de la victoria y conquista del reino de Nápoles: el simple hecho de celebrarlo del modo en que lo hizo ya suponía establecer un discurso politicoartístico que le acompañaría el resto de su vida y que consistió en asimilarse a los antiguos emperadores romanos (Capilla Aledón, 2016). El encargado de llevar a buen puerto la campaña de propaganda del rey fue el pintor Antonio di Puccio Pisano, *Pisanello* (Cordellier, 1996; Syson, 2001: 123-155).

Antonio di Puccio Pisano, *Pisanello* era uno de los pintores más apreciados de la primera mitad del siglo xv, cotizado por las principales cortes renacentistas (sobre todo en Milán y Mantua), y fue llamado por Alfonso para dirigir el programa propagandístico de su reinado. Con los

Fig. 5:
Mino di Giovanni
(*Mino da Fiesole*),
Alfonso el Mag-
nánimo, Musée
du Louvre, París,
mármol, c. 1455.
Foto: Wikipedia.





años, Pisanello logró reunir una pequeña *koiné* escultórica que dio como principal resultado el arco del Castel Nuovo, donde participaron escultores de la talla de Isaia da Pisa, Francesco Laurana, Pere Joan, Pietro da Milano, Paolo Romano o Andrea dell'Aquila (Bologna, 1987: 13), por citar unos ejemplos.

Probablemente los objetos más valorados de la obra de Pisanello sean las medallas conmemorativas, con bustos de los principales hombres y mujeres de Estado (italianos o extranjeros), representados en retratos de perfil, de medio cuerpo y con los respectivos nombres, siempre en el verso de la medalla. En el reverso, casi siempre incorporaba imágenes mitológicas, divinidades, alegorías, virtudes e inscripciones (latinas normalmente, pero también griegas) que desprendían una erudición humanística con el objetivo de ensalzar a los personajes efigiados. Las medallas eran un ejercicio de arqueología, ya que su representación solo se entendía si quien las realizaba era conocedor del arte numismático, y más concretamente, de las series de retratos que decoraban las monedas de la antigua Roma, con bustos de emperadores, emperatrices, senadores, altos magistrados...; en definitiva, se asimilaba una tradición antigua a una nueva, proyectando el virtuosismo de aquellos personajes míticos de la Antigüedad sobre los gobernantes de los tiempos presentes. Pero la idea no era original de Pisanello, quien se limitó a extender una moda que se remontaba al siglo XIV, presente, por ejemplo, en la Roma de Cola di Rienzo o en los escritos de Petrarca, auténtico recuperador de la historia antigua a partir de la arqueología. Sin embargo, su fama como orfebre medallista fue inigualable y solo comparable a su propia fama como pintor (Jones, 2018). El éxito del formato medallístico se extendió más allá de los reyes y gobernantes de cada lugar y así, prácticamente cualquier integrante de la nobleza y practicante de un oficio letrado podía encargar su medalla. No es raro encontrar retratos de los miembros de las familias reales europeas, de embajadores, juristas, profesores de universidad, clérigos, artistas o escritores entre las principales colecciones numismáticas de los museos más destacados. Asimismo, la



práctica del retrato sobrepasaría las fronteras cronológicas del reinado del Magnánimo, con una gran eclosión en el siglo XVI y, de hecho, aún hoy es una práctica habitual para conmemorar eventos (Attwood, 2003).

La lista de medallas que Pisanello realizó para Alfonso es muy extensa (y la lista de las reediciones, aún más), pero entre las principales encontramos las que combinan el retrato del rey con sus símbolos heráldicos o con los motivos identificativos de su personalidad (libro, cetro, corona, la jarra y los lirios...) junto con escenas como la caza del jabalí, el águila imperial o el grifo, símbolos de la sabiduría (y una referencia directa a la nariz del mismo Alfonso, elemento distintivo en los retratos de Pisanello), virtudes cardinales y teologales, referencias a divinidades como Heracles... todo ello combinado con algunas inscripciones que buscan acentuar el carácter laudatorio de la medalla, como «TRIVMPHATOR ET PACIFICVS», «VENATOR INTREPIDVS», «FORTITVDO MEA ET LAVS MEA ET FACTVS EST MICHIS IN SALVTEM», «CORONANT VICTOREM REGNI MARS ET BELLONA», «INVICTVS ALPHONSVS REX TRIVMPHATOR» o «LIBERALITAS AUGUSTA» (fig. 7). Todos

los ejemplos conocidos son un discurso de asimilación y vínculo con la Antigüedad y sus dioses, no solo por la combinación de imagen y texto, sino también porque Alfonso fue consciente del papel que le correspondió vivir, e incorporó su imagen a la imaginería pública del reino, haciéndola acompañar de las inscripciones que Pisanello grababa en las medallas, pero también de epigramas antiguos (Montaner, 2007; Capilla Aledón, 2019). Estos textos cumplían la función de divisas, ya que así el lenguaje heráldico quedaba completamente superado por un mensaje moralmente muy superior. En este sentido, Alfonso concibió su imagen a partir de los *exempla* que implantó Julio César (Capilla Aledón, 2007: 379) además de los emperadores que le sucedieron (Iacono, 2009: 29).

Es en este contexto histórico y arqueológico donde se debe enmarcar el relieve de Alfonso V y el hecho de observarlo debe generar una serie de emociones que trasladen al observador al momento en el que fue realizado: por un lado, el relieve destila el carácter del monarca en sus facciones físicas, sí, pero también intelectuales (aficiones anticuarias); también debe constatar que su autor se movía en una tradición plena

Fig. 6:
Anverso en página 14 y reverso en la 15. Antonio Pisano (*Pisanello*), busto de Alfonso el Magnánimo y Alfonso el Magnánimo a caballo, Códice Vallardi, Musée du Louvre, París, c. 1445. Fotos: Marini, 1996 y Syson, 2001.

mente influenciada por las nuevas tendencias intelectuales del Humanismo, a pesar de que el apunte armado del hombro de Alfonso todavía delate un vestigio gótico, absolutamente natural y propio entre los gobernantes de la época (que, por ejemplo, también vemos en los retratos de Sigismondo Pandolfo Malatesta y al mismo tiempo, entre artistas como el propio Pisanello o compañeros suyos como Matteo de Pasti). Quizás Alfonso era consciente de estar participando del final de una época (medieval) y entrando en una nueva (renacentista). En definitiva, y más allá del ejercicio de vanidad implícito en todo retrato, el relieve debe verse como un organismo viviente, un reflejo de su contexto y un producto del carisma personal o del carácter extraordinario del personaje.

Fig. 7:
Antonio Pisano (Pisanello), Medalla de bronce de Alfonso el Magnánimo (verso: Alfonso como "Triumphator te Pacificus"; reverso: "Liberalitas Augusta"), Victoria & Albert Museum, Londres, c. 1448; Medalla de bronce de Alfonso el Magnánimo (verso: Alfons con la inscripción "Divus Alphonsus Aragoniae..."; reverso: "Fortitudo mea..."), Musée du Louvre, París, c. 1449. Fotos: Syson, 2001.

Fig. 8:
Paolo da Ragusa, Medalla de bronce de Alfonso el Magnánimo (verso y reverso), Museo Nacional de Arte de Cataluña, Gabinete Numismático de Cataluña, Barcelona, post 1451. Foto: MNAC, colección en línea.

Si la influencia de Pisanello es evidente, el relieve con el retrato de Alfonso el Magnánimo que nos ocupa también se debe englobar dentro de un contexto escultórico muy amplio, que sigue un eje que va desde la ciudad de Florencia, pasando por Roma y llegando hasta Nápoles, con todas sus ramificaciones hacia las particularidades de cada ciudad, Estado o territorio de la época del Renacimiento (Crescentini y Strinati 2010; Bormand y Paolozzi, 2013). Este contexto tiene sus pilares fundamentales en la influencia que ejerció un personaje de la importancia capital de Donatello (a través de su famoso *panneggio donatelliano*), desde el punto de vista artístico, y al mismo tiempo, en Francesco Petrarca desde el punto de vista intelectual (Mantovani, 2006).

Las influencias del mundo donateliano no se restringieron a simples imitaciones por parte de quienes ansiaban impresionar al monarca, ya que se sabe que Alfonso en persona intentó convencer a Donatello de que viajara a Nápoles para realizar una estatua ecuestre de bronce que tenía que ocupar el espacio central del arcosolio del segundo piso del arco del Castel Nuovo. El proyecto se conoce gracias a los dibujos de Pisanello porque Donatello no llegó nunca a viajar a Nápoles para llevarlo a cabo, aunque sí le dio comienzo en Florencia, pero lo dejó inacabado con la manufactura de la cabeza del caballo, que se conserva en la

actualidad en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (Hersey, 1973; Bologna, 1987; Bormand y Paolozzi, 2013).

El marco que delimita el busto, perfectamente tallado y distribuido en varias molduras, es el mismo que podemos ver en tantos y tantos otros relieves realizados durante el siglo xv. En este sentido la influencia donateliana es evidente a partir de los portapaces realizados por el escultor florentino, que estableció una categoría figurativa a partir del lenguaje arquitectónico clásico y la herencia del arte antiguo. Así, podemos ver elementos parecidos en obras de Mino da Fiesole o del propio Donatello y, por poner unos ejemplos, en la *Virgen y el Niño Jesús y dos querubines* del Bode Museum de Berlín, o bien, en la *Virgen con el Niño Jesús* conservada en el Museo Civico de Pesaro y, asimismo y de nuevo, en la *Virgen y Niño Jesús* que se expone en el Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, en Roma. Prescindamos de momento de otros relieves que veremos más adelante y que utilizaremos para comparar otros aspectos. El éxito de esta fórmula de representación será tan grande que perdurará en generaciones de escultores de toda la geografía italiana más allá del primer tercio del siglo xvi (Abbate, 1992; Leone de Castris, 2010). Cabe señalar que el marco, en esta clase de representaciones, posee una doble funcionalidad, clara y precisa. En primer lugar, la personalización y focalización de la obra, es decir, concentrar la narración de lo que se está exponiendo para que sea identificado sin posibilidad de error. En nuestro caso, el marco subraya que nos encontramos ante un busto masculino, y más concretamente, de un retrato de Alfonso el Magnánimo. En segundo lugar, el encuadre pretende que el observador no tenga que buscar otros significados o mensajes. El marco pretende que la atención del espectador sea máxima sobre el retrato. De hecho, la identificación del personaje es tan concreta (y ya se debía ver así en el siglo xv) que no es necesario incorporarle ningún tipo de leyenda que ayude a identificar al personaje esfigiado. Esta doble funcionalidad hace que el relieve de mármol se pueda leer igual que leeríamos hoy en día una pintura enmarcada, con



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

Fig. 9:
Cristoforo di Geremia, Medalla de bronce de Alfonso el Magnánimo, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, c. 1458. Foto: Museo Nacional del Prado, colección en línea.

Fig. 10:
Anónimo, Relieve de bronce, con el busto de Alfonso el Magnánimo, Victoria & Albert Museum, Londres, c. 1450. Foto: Victoria & Albert Museum, colección en línea.

un mensaje claro y concreto y también con un claro simbolismo expositivo. No se puede entender la manufactura de esta pieza sin pensar que fue concebida para ser observada por un público, con el trasfondo social y cultural que ello implica (público experto, familiaridad con el retrato, conocimientos de historia, ambiente decorativo, motivo de conversación...; las posibilidades son infinitas). Finalmente, en la moldura inferior del marco cabe destacar la protuberancia que forma el busto del mismo Alfonso por encima del marco: es una técnica muy habitual entre este tipo de representaciones para intentar generar una sensación de profundidad, volumen y perspectiva.

Observando este retrato uno se da cuenta enseñada de que también se desprende de su confección un eco clasicizante, fruto de la influencia directa y cotidiana del mundo patrimonial de la antigua Roma. Para empezar, nos encontramos ante un retrato de mármol, referencia directa a las galerías de retratos de emperadores y ciudadanos romanos que fácilmente se podían ver en cualquier lugar de Italia. Realizar un retrato con este material era una declaración de intenciones de quien la encargaba y un mensaje hacia todos los observadores que se encontraran ante el mismo. Se establecía un lenguaje destinado a proclamar la grandeza y la legitimidad del poder, comprensible para toda la clase dirigente

~~ALFONSUS~~
~~IN ETERNVM~~
REFERENS ME
MORIAM SVI



y sobre todo para el mundo humanístico, del que partía la concepción de la imagen del gobernante (Delle Donne, 2018). Así, ya en 1443, para organizar su entrada triunfal en la ciudad, Alfonso mandó derribar parte de los muros exteriores de Nápoles y abrir una avenida, algo que recuerda mucho a lo que hizo Nerón para celebrar su triunfo (Iacono, 2009: 23). Pero sobre todo, la construcción del arco del Castel Nuovo, ya en la última fase de su reinado, supuso todo un despliegue de propaganda monumental con referencias a la Antigüedad. Sin ir más lejos, el carro triunfal del primer nivel del arco (fig. 13), con la figura del propio Alfonso (obra realizada a partir de los diseños de Pisanello), es un claro mensaje de asimilación iconográfica imperial, pasado por los filtros que Francesco Petrarca aplicó a la hora de explicar las vidas virtuosas de los personajes de la Antigüedad. No debemos olvidar que la escena del carro triunfal también tiene sus antecedentes familiares, como el carro triunfal que utilizó Fernando de Antequera en 1412 (Massip, 2009: 209 y ss.). El arco de triunfo es, en esencia, el símbolo del nacimiento de algo nuevo a partir de las ruinas de lo que ha sido destruido, una alegoría de la fragilidad terrenal frente a la eternidad.

La pasión por el mundo antiguo y la asimilación que se pretendía conseguir con los césares romanos llevó a Alfonso a encargar una serie de doce bustos, probablemente los doce césares de Suetonio, al escultor Desiderio da Settignano (Caglioti, 2006). Corría el año 1455 y, por las mismas fechas, Alfonso también fue retratado por Mino da Fiesole, quien lo representó como si se tratara de un emperador romano, en busto de perfil hacia el izquierda y *paludamentum* por encima. La única reminiscencia medieval en el retrato del rey es el apunte del collar con el Toisón de Oro que se observa colgando sobre el pecho. Este relieve acompañaba a la serie de los doce césares, convirtiendo así a Alfonso en el decimotercer emperador. El retrato en cuestión (fig. 5) se encuentra en el Museo del Louvre de París (Delle Donne, 2015: 162-163), y nos indica que el relieve que estamos tratando aquí pudo ser un punto de partida para que otros artistas hicieran su propio relieve.

Fig. 11:
(Página anterior)
Anónimo, Relieve
de mármol
de Alfonso el
Magnánimo,
Fundación
Mascort,
Torroella de
Montgrí. Foto.
Artur Ramon Art.

La tradición anticuaria y la fascinación por el mundo antiguo llevaron a muchos gobernantes a compararse con los antiguos emperadores a través del arte y la literatura. En este segundo apartado, Alfonso el Magnánimo vio cómo algunos de los principales humanistas y poetas del momento le dedicaban alabanzas extremas, equiparando al monarca aragonés con los grandes personajes de la Antigüedad (Ryder, 1992: 377-405). Así, Bernat Miquel define al rey a partir de todas las virtudes y lo llama «César», «triunfante», «magnánimo» y «rey de reyes», empleando paralelismos literarios muy propios del Humanismo, aprovechando las influencias de los tratados de Gil de Roma (*De regimine principum*) o Aristóteles (*Ética a Nicómaco*) (Torró, 2009: 103-112), ejemplos que también seguirá Pere Torroella (Torroella, 2011). Por su parte, Ausiàs March opta por comparar al rey con Alejandro Magno, Julio César y Octavio Augusto, y su ejemplo lo seguirán otros poetas como Carvajal, Pedro de Santa Fe, Dionís Guiot y Juan de Andújar (Cabré, 2016: 182 y ss.). Una analogía similar la encontramos Lleónd de Sos, que equipara a Alfonso a «Honor», la máxima de las virtudes y categoría muy superior a la grandeza de los emperadores y, al mismo tiempo, lo intitula *«Dux Italiae»*.

El colmo del elogio llega cuando lo califica de nuevo Constantino, como protector de la Iglesia católica (Rodríguez Risquete, 2016: 208 y 218). El autor de Montblanc Gaspar Pelegrí toma el mismo partido en su crónica *Historia Alphonsi primi regis* (Pelegrí, 2007; Delle Donne, 2011-2013). Giovanni Aurispa, en su obra *Contentio de presidentia* (1441) asimilará la lucha entre Alfonso V y Renato de Anjou como ejemplo comparable a las luchas entre Aníbal y Escipión el Africano. Giovanni Pontano, Poggio Bracciolini y Guarino Veronese tendrán discusiones eruditas sobre la conveniencia de comparar el Magnánimo con Julio César o Escipión el Africano, ya que dudaban sobre cuál de los dos era el modelo más virtuoso a seguir. Por su parte, Piero de Ricci no tiene inconveniente en decir que Julio César es el referente del Magnánimo no solo como modelo de conducta sino porque el mismo Alfonso era un lector

apasionado los textos de César (Iacono, 2009: 38-40). Angelo de Grassi, en su *Oratio panegirica*, se valdrá asimismo de los ejemplos de la Antigüedad para elevar al rey por encima de sus rivales y ponerlo como modelo de conducta a la altura de los emperadores (Delle Donne, 2015: 23-59). Giannozzo Manetti, utilizando el modelo del Panormita, señala que la coronación de Alfonso no fue el acto medieval de costumbre sino todo un homenaje a un nuevo emperador. Vespasiano da Bisticci explica que solo los emperadores antiguos desprendían tanta magnificencia en sus actos, en referencia al encuentro que presenció entre Alfonso y el emperador Federico III (Delle Donne, 2015: 164-165). Y finalmente, Antonio Beccadelli, *il Panormita*, posiblemente el más famoso de todos los cronistas del reinado de Alfonso en Nápoles, gracias al texto de *De dictis et factis Alphonsi regis Aragonum et Neapolis*, no solo le presuponía aficiones destinadas al crecimiento personal a través del colecciónismo numismático, ya que «con las medallas de aquellos sentía el afán de obrar virtuosamente, deseoso de adquirir una gloria pareja a la de los emperadores del pasado» (Beccadelli, 1990; Montaner, 2007). La equiparación de Alfonso con los emperadores no solo hace que el autor lleve al monarca hacia el terreno histórico-cultural sino que también adopte como título de su crónica el mismo encabezado que Valerio Máximo le puso a su obra, *Dicta aut facta*, dedicada al emperador Tiberio (Capilla Aledón, 2007: 381). Beccadelli también se encarga de vincular a Alfonso con cada una de las virtudes, enumeradas en función de sus intereses, de nuevo según el modelo de Valerio Máximo y sentando las bases intelectuales, a juicio de algunos autores, para que Pisanello diseñara los reversos de algunas de sus medallas (Capilla Aledón, 2007: 384-390). Esto denota que Alfonso estaba especialmente interesado en promover que se la considerara digno de los máximos honores y por eso hizo que lo relacionasen con la virtud de la magnanimidad, por la que ha pasado a la posteridad (Juncosa Bonet, 2011). Esta es también la razón por la que la corte humanística de Alfonso está formada por una lista de nombres casi interminable (Delle Donne, 2010). Vincular Alfonso con el linaje de



Fig. 12:
Gonçal Peris de
Sarrià (en colabo-
ración con Jaume
Mateu), Alfonso
el Magnánimo,
Museo Nacional
de Arte de Cata-
luña, Barcelona,
1427-1428. Foto:
MNAC, colección
en línea.

los emperadores parecía una obligación si se quería prosperar dentro de la corte, así que la nómina de artistas y humanistas que se dedicaron a construir la ascendencia del monarca hasta los antiguos emperadores fue igual de larga, y no podríamos concluir sin mencionar los nombres de Lorenzo Valla, Thomas de Chaul, o Bartolomeo Facio.

Las aficiones anticuarias del Magnánimo y su corte humanista no eran incompatibles con el consumo de productos de estética gótica, sobre todo del mundo del libro, si estos suponían un medio para expresar su poder y magnificencia. El lujo y ostentación son una constante en los inventarios de libros de la biblioteca del Magnánimo (De Marinis, 1947-1952; Petrucci, 1988; Molina Figueras, 2019b), pero este aspecto encaja perfectamente con el uso del retrato «a la romana», ya que el gasto económico en productos de tradiciones artísticas tan diferentes debe

verse como un interés por las manufacturas de alta calidad, idea extensible a cualquier elemento del que pudieran desprenderse belleza y suntuosidad (Molina Figueras, 2019). De ahí que el rey tuviera a su servicio a varios iluminadores de manuscritos (como Nicola Rapicano) y estuviera en contacto con los ambientes borgoñones más selectos (Woods-Marsden, 1988; Barreto, 2019). Alfonso V en ningún caso renunció a ser representado como el caballero que era, tal como aparece en el *Breviarium secundum ordinem cistercientium*, donde su presencia se expresa como si se tratara del mismísimo san Jorge (Swan, 1999: 80). A veces, se mezclaban las tradiciones, como por ejemplo cuando Íñigo de Ávalos encarga una edición de las *Epístolas* de Séneca iluminada con lujosas miniaturas que tienen a Alfonso de protagonista, con un retrato en el que aparece junto al mismo Séneca en un medallón a la romana (Ponzù, 2019: 197).

Alfonso consiguió crear una auténtica biblioteca humanística, prestigiosa y digna de un príncipe del Renacimiento, a la que acudían las mentes más privilegiadas en busca de códices de los textos más importantes de la cultura occidental. No es de extrañar, pues, que los principales humanistas del siglo xv se sintieran atraídos a Nápoles, donde podían disfrutar de la protección de un príncipe sensibilizado con las tendencias humanísticas (Mantovani *et al.*, 1993).

La influencia de la Antigüedad fue tan aguda en Alfonso que se haría extensiva a su linaje, y así se explica que uno de los grandes proyectos artísticos de la corte de los Trastámaras en Nápoles fuera la villa de Poggiooreale, obra que comenzó como pabellón de caza del Magnánimo y que sus herederos se encargaron de convertir en una auténtica obra maestra de la arquitectura renacentista, con múltiples elementos que recordaban la majestuosa arquitectura imperial (reaprovechando materiales antiguos), con jardines detalladamente trazados, fuentes y mecanismos de agua variados y estructuras clásicas en todo el recinto (Modesti, 2014).

Hay que centrar la mirada en un elemento del relieve que, a primera vista, puede parecer secundario pero que posee una importancia ca-



pital: la jarra y las flores que se pueden apreciar muy sutilmente en el ángulo inferior derecho, junto al hombro izquierdo del rey (fig. 14). Se trata de una representación de las señales heráldicas del orden de caballería de la Jarra y el Grifo (originalmente en castellano), también conocida como el orden de la Jarra y los Lirios o de la Jarra y la Estola (Villanueva, 1919; Muñoz, 2013: 385). No se debe confundir con la orden de la Jarretera inglesa. Esta orden de caballería fue fundada por Fernando I de Antequera el 15 de agosto de 1403 con el objetivo de forjar alianzas para las guerras en la que participaba en tierras castellanas; sin embargo, no fue hasta la resolución del Compromiso de Caspe de 1412 cuando

la orden adquirió vigor y reconocimiento gracias a la dignidad de rey de Aragón que pasó a ostentar Fernando (Valero Molina, 2014-2016). De hecho, gracias al nuevo título y a la necesidad de legitimarse ante las adversidades políticas, la señal de la jarra se extendió y utilizó en casi todos los actos y celebraciones públicas, el más famoso de los cuales posiblemente fue la entrada de Fernando I en Balaguer una vez derrotado Jaume de Urgell (Ruiz Quesada, 2011; Muñoz Gómez, 2013; Alós Trepat, 2016; Muñoz Gómez, 2017a; Muñoz Gómez, 2018). Muy pronto la señal de la jarra se adoptaría para identificar a los miembros de la familia real y, por supuesto, también a Alfonso, miembro de la orden de

caballería desde su niñez. De hecho, como homenaje, Alfonso el Magnánimo hizo incorporar la figura de su padre al *Libro de horas* que el cardenal Juan de Casanova encargó iluminar a Lleónard Crespí. En las miniaturas de Crespí aparece Fernando de Antequera, muerto, en su oficio de difuntos, debidamente identificado con la señal de la Jarra y los Lirios (Español, 2001: 215; Español, 2002-2003: 106; Planas, 2015). Ejemplos representativos de la jarra se pueden encontrar igualmente en muchos otros lugares (Alcoy, 2004: 89-91). La orden de la Jarra y la Estola, además, debe considerarse asimismo como un motivo de enaltecimiento del espíritu de cruzada, tan vivo a mediados del siglo xv, so-

Fig. 13:
Arco de Triunfo del Castel Nuovo, detalle del carro triunfal del primer nivel, Nápoles, c. 1455.
Foto: Wikipedia.

Fig. 14:
(Página siguiente)
Isaia da Pisa
(atrib.), Relieve de mármol con el retrato de Alfonso el Magnánimo. Detalle con la jarra y los lirios, Artur Ramon Art, Barcelona, c. 1443-1450.



bre todo tras la caída de Constantinopla. La conquista de Nápoles no haría más que aumentar la pertinencia de ser representado con esta señal heráldica (Molina Figueras, 2011). Todavía en tiempos de Fernando II el Católico era habitual encontrar dichos símbolos en relación con el retrato del monarca (Serrano Coll, 2014: 165-174).

La descripción genérica de las señales de la orden suele ser una jarra de la que cuelga un pequeño grifo y de cuyo interior salen tres lirios que a veces son identificados como azucenas. Automáticamente se establece un paralelismo de patronaje con uno de los personajes clave del cristianismo: la Virgen María. De hecho, la orden de caballería se pondría bajo la advocación y protección de la Virgen, destacando así la intencionalidad mixta, guerrera y devocional, que tenía; a saber, batallar contra el enemigo para proteger al mundo cristiano. Además, la señal de la jarra y los lirios era un símbolo ampliamente difundido entre la imaginería y la iconografía bajomedievales: solo hay que fijarse en casi todas las representaciones de la Anunciación, donde aparece de una manera u otra, por ejemplo entre la figura del arcángel Gabriel y María, o bien, con el mismo arcángel ofreciendo un ramo de lirios a la Virgen. Por citar solo unos ejemplos de cronología alfonssina, cabe destacar el retablo de San Miguel de la ermita de la Pobla de Cérvoles (1440-1445), obra de Bernat Martorell actualmente en el Museo Diocesano de Tarragona, o bien, el retablo de la Virgen de la iglesia parroquial de Santa María de Verdú (1434-1436), obra de Jaume Ferrer conservada en el Museo Episcopal de Vic; también el retablo de la Virgen, san Miguel y san Jorge de la capilla de la Paeria de Lleida (1445-1450), obra de Jaume Ferrer y taller; y finalmente, la miniatura de la Anunciación representada en el *Salterio ferial y libro de horas* de Bernat Martorell (1430-1435), custodiado en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (Cornudella, 2012; Macias, 2012abcd) (fig. 15).

Como es bien sabido, los lirios son una representación de la pureza, la fe y la gracia divina. Por lo tanto, toda esta simbología pasa a definir a la orden de caballería y, por extensión, al linaje de los Trastámaro y, lógicamente, a Alfonso

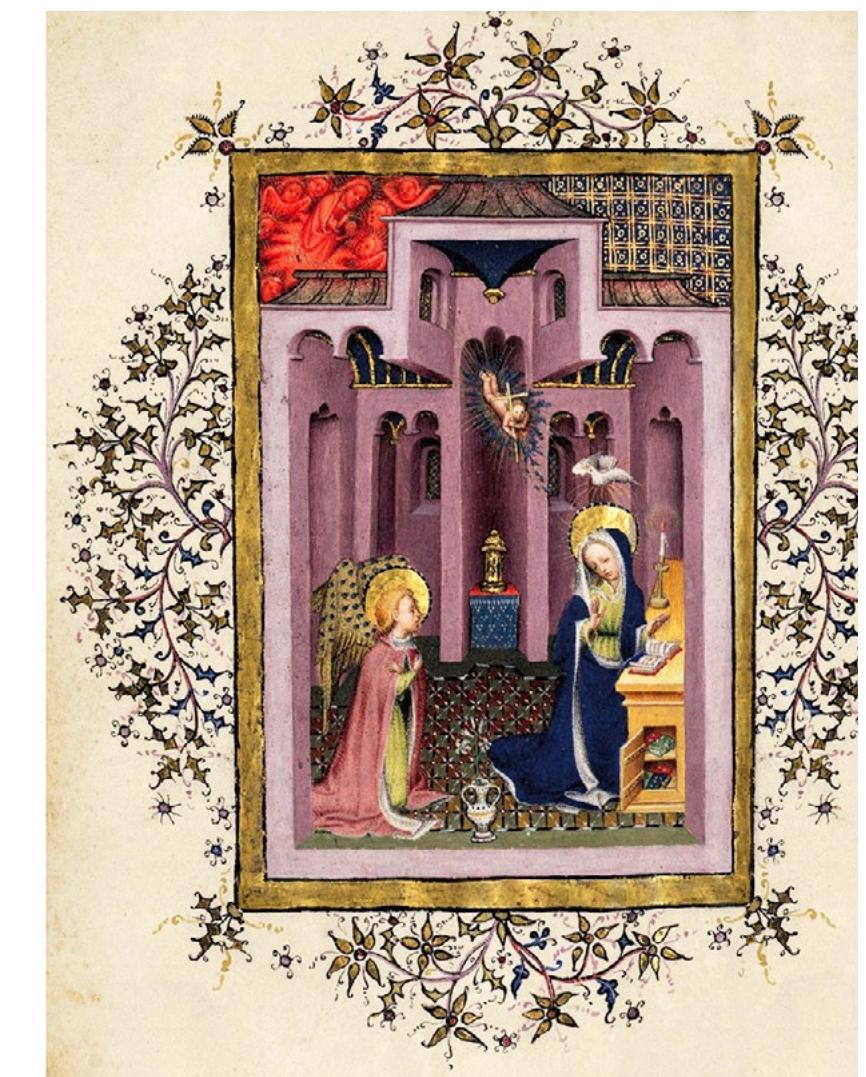


Fig. 15:
Bernat Martorell,
«Anunciación»
del *Salterio ferial*
y *libro de horas*,
Archivo Histórico
de la Ciudad
de Barcelona,
1430-1435. Foto:
MNAC colección
en línea.

Pero el símbolo de la jarra y los lirios era algo más que una señal de devoción mariana: al convertirse en símbolo del monarca y de su familia, también pasaba a ser un símbolo de pertenencia a un linaje y un recuerdo de Fernando I de

Antequera. Por eso su sucesor lo hará representar en lugares bien destacados: sin ir más lejos, el 26 de marzo de 1443, en la entrada triunfal de Nápoles, Alfonso hizo su aparición con un collar del que colgaba la señal de la jarra y la estola (Ryder, 1992: 310). En el mismo arco de triunfo napolitano aparece junto con otros símbolos a los que nos referiremos a continuación (Hersey, 1973). Y por supuesto, la influencia establecida desde el contexto artístico del momento hizo que otros significativos personajes también adoptaran el símbolo: en este sentido se puede establecer una analogía con la esposa de Alfonso, María de Castilla, que también lo utilizaba para sus comparecencias públicas, tal como se señala en el *Cancionero de Stúñiga* (Menéndez Pidal, 2000: 83): «Vestida estava de blanco / Un parche de oro çennia: / Collar de iarras al cuello / Con un griffo que pendia».

Si Alfonso incorporaba los tres lirios marianos de la Anunciación, María también incorporaba tres flores, en este caso de azafrán, porque esta planta es el símbolo mariano de la Pasión de Cristo (Narbona, 2014-2015: 444-445). Además, las tres flores, lirios y azafrán, son sinónimos del misterio trinitario, de modo que entre los dos monarcas se establece un vínculo relacionado con la figura de la Virgen, al tiempo que se da un cruce premeditado entre sus discursos heráldicos. Tampoco hay que olvidar que María de Castilla utilizaba una segunda señal heráldica que guarda relación directa con Alfonso: se trata de la imagen del «hornos con las siete llamas» (Toldrà Parés, 2013; Narbona, 2014-2015: 448), equiparables a las siete virtudes, cardinales y teologales, figuras muy utilizadas en el entorno cultural y artístico de Alfonso como en el mismo arco del Castel Nuovo, o bien en las múltiples obras literarias que el entorno humanístico del rey compondría en su alabanza. El poeta Lleónd de Sos no vacila en utilizar la figura de María y las siete virtudes para personificar al monarca (Rodríguez Risquete, 2016: 209). En definitiva, los ciclos marianos son una constante intercambiable entre miembros de la familia, no solo en tierras de la Corona de Aragón sino también entre los integrantes de la rama de los Trastámaras de la Corona de Castilla (Molina Figueras, 2014; Cañas Gálvez, 2016), y

por ello observar la jarra con los lirios en el relieve que nos ocupa supone una referencia directa al linaje Trastámaras y su vinculación a la devoción mariana. De hecho, la devoción mariana se convertirá en un elemento común más allá de la institución monárquica y, como es conocido, también afectará a las instancias municipales, como en el caso del famoso retablo de la *Virgen de los «consellers»* de Lluís Dalmau (1443) (Molina Figueras, 1999). No podemos olvidar que Alfonso el Magnánimo y los integrantes de su familia no solo incorporaron los símbolos de la jarra y los lirios, sino que también adoptaron numerosas representaciones simbólicas para representar su poder: la «Silla Peligrosa», el ramo de mijo, el orbe, el cetro, el libro, un casco de guerrero... Todo ello se integró en un gran discurso retórico para convertir la imagen del monarca en algo casi mítico, comparable a las leyendas artúricas (Molina Figueras, 2012; Capilla Aledón, 2017).

Finalmente, no podemos dejar de destacar que en el relieve no observamos la figura del grifo; quizás estaba y el desgaste de la superficie lo haya borrado, o tal vez no estuviera nunca. La figura del grifo es importante en la imaginería de Alfonso ya que este animal fantástico es un símbolo de sabiduría y una alegoría del buen gobierno. Sin ir más lejos, en el arco del Castel Nuovo hay dos grifos gigantes que sostienen cornucopias llenas de lirios (fig. 16). Su influencia se extiende a muchas instituciones de poder, como por ejemplo la sillería del coro de la catedral de Barcelona, donde un busto del héroe Belerofonte acompañado del grifo y la quimera preside uno de los respaldos superiores, de madera y dorado, que acompaña las sesiones de los canónigos.

Nos queda una última cuestión en relación al retrato: la cronología de su manufactura. Aquí entra en juego un detalle histórico muy interesante que no se expresa en el busto: en 1445 Alfonso el Magnánimo y Felipe III el Bueno de Borgoña intercambiaron y se concedieron mutuamente las dignidades de miembros de sus respectivas órdenes de caballería, a saber, la Jarra y el Grifo y el Toisón de Oro (Menéndez Pidal de Navascués, 2000: 83; Mira y Delva, 2007: I, 367). Esto fue motivo de orgullo para el rey de Nápoles, que, en un ejercicio de va-



nidad, desde entonces se hacía representar con el collar del Toisón en el pecho. Esta circunstancia no se da en nuestro relieve y, por tanto, debemos suponer que su cronología se movería entre la conquista de Nápoles en 1443 y 1445, aunque, como veremos a través de la atribución de autoría, el arco cronológico puede alargarse hasta 1450. Si a esto le añadimos que el retrato aún respira cierto gótico por la presencia del fragmento de hombrera sobre el hombro derecho de Alfonso, cabría pensar en un ideólogo del retrato de tendencias más medievales que renacentistas, como el heraldo Jean Courtois, borgoñón, tratadista, heraldista y autor de numerosos textos de temática ca-

balleresca, destinados a enaltecer al monarca, muy en consonancia con la imagen de caballero que aún desprende aquí (Riquer, 1982: 144). La presencia de este personaje en Nápoles encajaría muy bien si tenemos en cuenta que el modelo artístico en el que se basa el relieve es Pisanello, un autor profundamente influido por el arte borgoñón y especialista en ciclos pictóricos relacionados con los códigos y el lenguaje de la práctica caballeresca (Marini, 1996; Syson, 2001: 43-85) y, al mismo tiempo, entendiendo los profundos vínculos e intereses que Alfonso tenía con Borgoña, derivados en una política artística de primer nivel (Cornudella, 2009-2010; García Marsilla, 2011).

Fig. 16:
Arco de Triunfo
del Castel
Nuovo, detalle
de los grifos
sosteniendo las
cornucopias con
lirios, Nápoles,
c. 1455. Foto:
Wikipedia.

LA ATRIBUCIÓN DE LA AUTORÍA

La investigación de la autoría de este relieve ha tenido en cuenta todos los elementos que hemos ido mencionando anteriormente. De entrada, hemos buscado un escultor capaz de entender las múltiples dimensiones del contexto cultural de Alfonso el Magnánimo, con la problemática estética del paso del mundo medieval al renacentista; al mismo tiempo, alguien que estuviera familiarizado con el mundo interno del monarca (cuestiones familiares, heráldicas y simbólicas). También debía ser un escultor consciente de los vínculos e intereses del rey con respecto al pasado de la Antigüedad romana; el conocimiento de algunos de los textos que se estaban redactando en ese momento en honor de Alfonso debía ser casi imprescindible. Finalmente, tenía que ser un escultor plenamente integrado en la tradición renacentista, con capacidad suficiente para crear una pieza de la calidad que se desprende del relieve que nos ocupa. Creo que podemos descartar, por lo pronto, un escultor autóctono, trasladado por Alfonso V desde tierras peninsulares para trabajar en las reformas del Castel Nuovo, como Pere Joan o Guillem Sagrera, entregados a los trabajos de reforma de la fortaleza y a quienes resulta bastante conflictiva la atribución de obra debido a las pocas evidencias que dejaron (Manote Clivilles, 2000).

Por lo tanto, hay que fijarse en los autores italianos, familiarizados con los trabajos de Pisanello y los modismos de Donatello y que también estuvieran acostumbrados a trabajar con mármol. Se impone un estudio que conjugue el análisis estilístico con los condicionantes históricos que hemos señalado más arriba.

La imagen de Alfonso el Magnánimo se difunde en casi todas las disciplinas artísticas conocidas. El rey era consciente de lo que significaba su aparición, y, ya por encargo propio, ya por cuenta ajena, lo vemos representado en pinturas, esculturas (como el relieve del altar de la Epifanía en la capilla Caracciolo di Vico de Nápoles), relieves (como el de la antigua colección Barrachina, actualmente en la Fundación Mascort de Torroella de Montgrí (Morte y Sesma, 2015)), miniaturas de manuscritos (como el *Libro de horas* ilustrado por Lleónard Crespí) (Español, 2001: 111, 116, 127 y 153; Español, 2002-2003; Planas, 2015) e incluso en piezas de orfebrería (Domenge, 2014), por citar unos ejemplos. Por todo ello, la identificación del escultor no es una tarea sencilla.

Si echamos un vistazo a la nómina de escultores que trabajaron un momento u otro para Alfonso nos damos cuenta de que la lista es francamente



extensa (Hersey, 1973): las procedencias y, por tanto, las tradiciones artísticas de los escultores eran muy diversas, pues llegaban desde ciudades y regiones tan diferenciadas como Florencia, Pisa, Roma, Milán, Dalmacia, Urbino o Sicilia. Los principales nombres son conocidos de sobra: Filippo y Domenico Gagini, Paolo Romano, Andrea dell'Aquila, Gregorio di Lorenzo, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, Antonio Rossellino, Tino di Camaino, Cristoforo di Geremia, Giovanni Dalmata, Matteo Civitali, Agostino di Duccio, Andrea Guardi, Pietro Martino di Milano, Giorgio Schiavone, Antonio da Pisa, Francesco Laurana, Domenico Rosselli, Niccolò da Ragusa, Antonello Freri, Benedetto da Maiano, Guglielmo Monaco e Isaia da Pisa. Todos estos escultores tienen en común que formaban parte de la *koiné* «donatelliana», es decir,

salían del taller del maestro florentino o bien estaban profundamente influidos por su obra y seguían sus directrices en su producción propia, pero la mayoría presentan un inconveniente, y es que casi todos fueron a Nápoles a lo largo de la década de 1450.

En efecto, el gran problema al que nos enfrentamos a la hora de definir una única autoría es la gran cantidad de escultores que podían haber realizado el relieve que nos ocupa. Todos los señalados más arriba tienen obra conocida y documentada que puede tener similitudes con el relieve de Alfonso. Esto, sin embargo, no supone un inconveniente; al contrario, ya que, como veremos a continuación, el conjunto de artistas y obra conservada con los que podemos comparar nuestro relieve también permite establecer suficiente información para llegar a una conclusión.

Fig. 17:
Isai da Pisa,
Tumba del
cardenal Antonio
Martínez de
Chávez, San Juan
de Letrán, Roma,
c. 1450. Foto:
Fondazione Zeri,
colección en
línea.

cientes matices para llegar a una conclusión de entidad. Y dejémoslo dicho ya desde el principio, aunque siempre desde la prudencia: solo hay un nombre que pueda cumplir con todos los requisitos para atribuirle la pieza: Isaia da Pisa.

El análisis estilístico que se nos impone, combinado con el contexto histórico, hace que fijemos el punto de mira en diferentes obras del momento, como la puerta de la Sala de los Barones, obra de Domenico Gagini, florentino, decorada con diferentes bustos y *tondi*. Gagini fue autor del busto de Pietro Speciale, maestro racional de Sicilia a las órdenes del Magnánimo, y de la hornacina dedicada a santa Bárbara, también en el Castel Nuovo, donde hace gala de la mejor técnica aplicando toda clase de recursos visuales según la perspectiva (Caglioti, 1998; Caglioti y Hyerace, 2009). Es un busto que recuerda al nuestro de Alfonso, por las facciones ligeras, casi inacabadas, pero sin la finura del de Alfonso. Quizá por sus reducidas dimensiones puede recordar el busto de la colección Mascort (fig. 11), porque incorpora una inscripción identificativa que se come buena parte de la superficie de mármol (Coniglio, 2019: 313). Una segunda obra que puede ayudar a entender la atribución que hacemos es la tumba de Ladislao di Durazzo en San Giovanni a Carbonara (Nápoles), obra de Andrea Guardi, donde los goticismos se combinan con un incipiente lenguaje moderno. Dentro de esta *koiné* artística que Alfonso el Magnánimo creó a partir de la década de 1450 también encontramos el nombre de Guglielmo Monaco, autor (con firma incluida) del único retrato en formato de medallón que se puede observar en las puertas de bronce del Castel Nuovo, en una obra realizada ya durante la década comprendida entre 1465 y 1475 (Barreto, 2011). Pero estos ejemplos, a pesar de las semejanzas que podamos ver con nuestro relieve, se escapan de nuestra cronología y, por lo tanto, deben ser deudores de un escultor anterior y que tuviera una obra lo bastante significativa como para ser influyente.

Por su parte, el retrato de Alfonso V deriva directamente del género medallístico, y más en concreto, de la imagen del mismo que



generó Antonio Pisano *Pisanello* (Cordellier, 1996; Syson, 2001: 109-137), quien, como hemos visto, es autor de múltiples medallas en las que se representaba el busto del rey tal y como lo vemos en este relieve (Barreto, 2003). La atribución a un seguidor de Pisanello y no al propio Pisanello se debe a varios factores: el primero y más importante es la falta absoluta de obra escultórica que se pueda atribuir a Pisanello. Aparte de las medallas de bronce, a Pisanello se le conoce sobre todo por su obra

pictórica, presente de norte a sur por toda la península italiana, especialmente en Milán y Mantua, pero también en Nápoles, donde se le atribuyen algunas obras (Barreto, 2013). Solo conocemos el conjunto de dibujos conservados en el Museo del Louvre que puedan servirnos de paralelo con el que comprar el busto de Alfonso V (fig. 6). En ellos se observa básicamente el busto de Alfonso de perfil, tal como lo conocemos por las múltiples medallas (igual que en el relieve que tratamos aquí) y también

se le ve en lo que habría sido el monumento ecuestre que debía protagonizar la escena central del arco del Castel Nuovo. Establecido el retrato ideal de Alfonso, es en este entorno controlado absolutamente por Pisanello donde encontramos a nuestro autor.

Isaia Ganti da Pisa es un escultor de tradición romana a pesar del topográfico de su nombre, formado en el taller de Donatello, con quien trabajó en el monumento Brancacci de

Fig. 18:
Isaia da Pisa,
Tabernáculo
del Sagrado
Sacramento del
altar mayor de
Santa María la
Mayor, Roma,
c. 1460. Foto:
The Art Institute
of Chicago,
colección en
línea.



Fig. 19: Anónimo, Alfonso el Magnánimo, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, mármol, c. 1450. Foto: Museo Arqueológico Nacional, colección en línea.

Nápoles durante de la década de 1420 y más adelante en Roma, donde también coincidió con Paolo Romano, Andrea dell'Aquila y Antonio Averlino *Filarete* para finalmente integrarse en el taller de Pisanello, de nuevo en Nápoles, aunque los encargos hicieran de él un artista itinerante (Caglioti, 1993). Siempre se movió en una tradición tardogótica de reminiscencias renacentistas, como se observa en obras como el sepulcro Farnese de la iglesia de San Giacomo y Cristoforo en Isola Bisentina, o en la tumba del cardenal Antonio Martínez de Chávez en la basílica romana de San Juan de Letrán (fig. 17), así como en la figura de la Fortaleza del arco del Castel Nuovo. A veces se han atribuido (erróneamente) algunas de sus obras a la mano de Arnolfo di Cambio (Caglioti, 2004b). Isaia da Pisa mantenía además un vínculo especial con el mundo de la orfebrería, tan necesario en la manufactura de las medallas «isanellianas», gracias a su contacto con escultores y orfebres como Paolo da Ragusa, procedente de Dalmacia y autor de la medalla con el busto de Alfonso V que se conserva en el Gabinete Numismático del MNAC (fig. 8), donde se reproduce exactamente el mismo busto y retrato del rey que en el relieve que nos ocupa.

Podemos atribuir el relieve de Alfonso a Isaia da Pisa si lo comparamos con los relieves del tabernáculo del Sagrado Sacramento del altar mayor de Santa María la Mayor de Roma (1461-1464), donde la calidad de los acabados revela una técnica muy versada en el cincelado del mármol. Sin embargo, aún se intuye al escultor primerizo en los rostros de los ángeles (fig. 18). De entrada, el retrato de Alfonso que observamos representa a un monarca todavía relativamente joven, lejos de la imagen del mismo que nos han dejado los retratos hechos por Mino da Fiesole en el Museo del Louvre (fig. 5), los anónimos (aunque atribuidos a Agostino di Duccio) que se hallan en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (fig. 19) o el Victoria and Albert Museum de Londres (fig. 3) o la imagen que se puede ver en el carro triunfal del arco del Castel Nuovo (Caglioti 2012ab) (fig. 13).

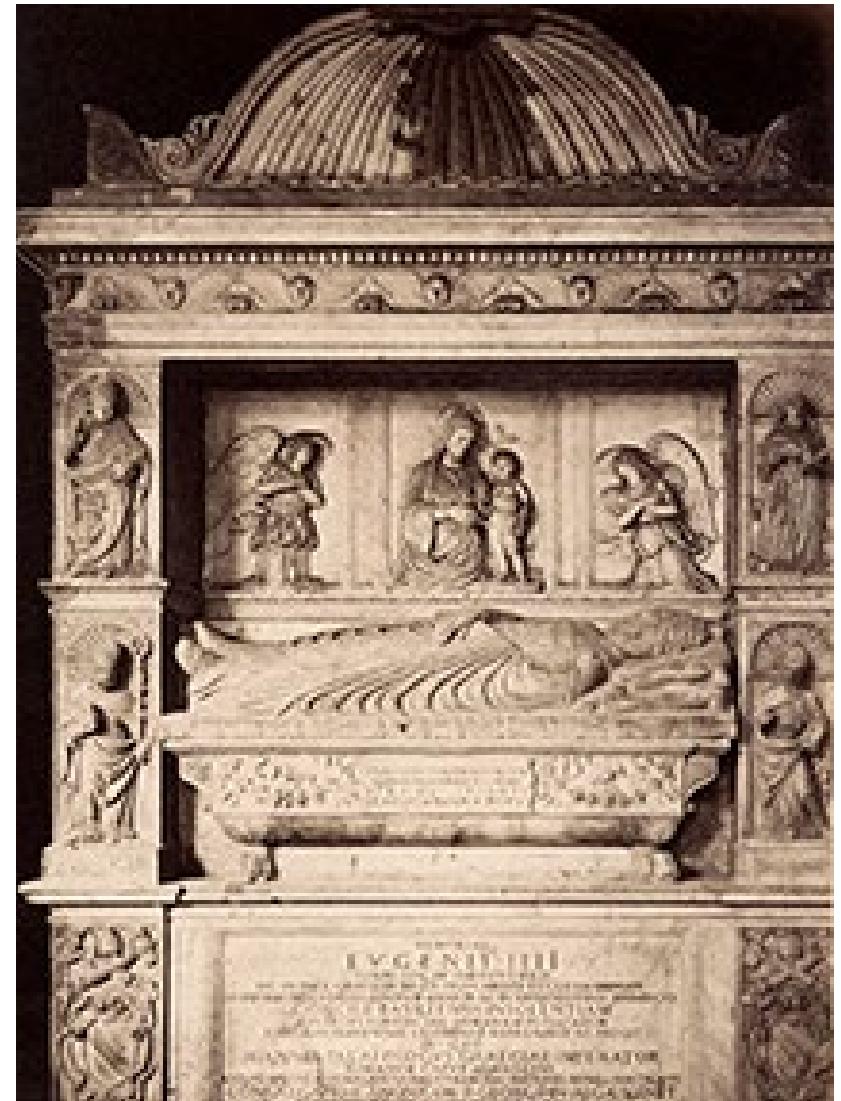


Fig. 20: Isaia da Pisa, Virgen y el Niño, acompañados de los santos Pedro y Pablo, el papa Eugenio IV y el cardenal Pietro Barbo, Gruta vaticana, Ciudad del Vaticano, c. 1460. Foto: Fondazione Zeri, colección en línea.

Nos encontramos con un retrato bastante moderno en la mayoría de los aspectos, cuyos detalles estilísticos definen la mano del autor: la adopción de las soluciones donatelianas, con el empleo sutil de la técnica del relieve aplano o *stacciato*, hace que casi parezca inacabado. Se aprovecha el veteado del mármol que no moleste ni interfiera en la visura, con una alta sinuosidad del bajorreieve, sin estridencias, casi como si se estuviera haciendo un calco de un dibujo. La composición es perfeccionista hasta el más mínimo detalle, no sobra nada... Todo ello hace que se desprenda de la obra el carácter del personaje (poder, dignidad, personalidad) y el observador deduzca



Fig. 21:
Isaia da Pisa,
Sepulcro de santa
Mónica, iglesia
de San Agustín,
Roma, c. 1460.
Foto: Wikipedia.

Fig. 22:
Anónimo,
Relieve de
Augusto. Museo
Nacional de Arte
de Cataluña,
Barcelona, c.
1500-1530.
Foto: Museo
Nacional de Arte
de Cataluña,
colección en línea.

perfectamente que se encuentra ante el rey. Es un retrato compilador de las influencias recibidas, una simbiosis entre el elemento intelectual y el visual. Es un retrato renacentista y humanista. Alfonso el Magnánimo es representado para su paso a la posteridad como príncipe del Renacimiento y como un nuevo Marco Aurelio (Crescentini y Strinati, 2010: 364-365).

La misma sutileza que observamos en las líneas del busto de Alfonso las podemos ver en la definición de los querubines que decoran la lauda de la tumba del pintor Fra Angelico en la iglesia de Santa María Sopra Minerva (1455) o en el rostro del mismo pintor. En cambio, queda muy alejado de las soluciones empleadas en el relieve de *La Virgen y el Niño Jesús, acompañados de los santos Pedro y Pablo, el papa Eugenio IV y el cardenal Pietro Barbo* (1451), donde más bien parece reproducir, en detalles, los estereotipos del arte de los sarcófagos paleocristianos, idea que se repite en el sepulcro de santa Mónica, en la iglesia de los agustinos de Roma (Caglioti,

1986) (figs. 20 y 21). Incluso lo podemos apreciar en el contraste en el relieve del *Padre eterno bendiciendo* de la iglesia de la Santísima Trinidad de Viterbo, donde la figura divina apenas tiene relieve, mientras, en cambio, el libro que sostiene la misma figura está tallado con un alto relieve, quizás por otra mano (Caglioti, 2004a: 164). También se ha querido ver la mano de Isaia da Pisa en el relieve de Augusto procedente de la colección de Miquel Mai, actualmente expuesto en las salas del MNAC (Caglioti, 2012b: 98) (fig. 22). Asimismo, el intento de buscar la profundidad con la voluptuosidad de la base del relieve será reconocido por otros escultores como Mino da Fiesole, quien utiliza la misma técnica en el busto de *Faustina la joven* que se conserva en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston o en la *Dama florentina* del Bargello florentino, e incluso en el *Galba* del Museo Nacional Arqueológico, nuevamente en Florencia (Caglioti, 2008: 78-80). Los ejemplos en los que Isaia da Pisa demuestra su competencia son bastante numerosos, y fruto de ello



recibió el reconocimiento con imitaciones posteriores. Esto no impide que algunas piezas suyas puedan pasar por obras de otros autores, ya que el hecho de haber trabajado con numerosos escultores durante años hace que algunas puedan ser intercambiables (La Bella, 2008: 197-201). En el monumento fúnebre de Eugenio IV podemos observar similitudes en la capa pluvial de san Gregorio Magno —o en las vestiduras de la mayoría de las figuras— con el uso de la técnica del bajorrelieve en el busto de Alfonso. Y comparando con la misma figura de Eugenio IV observamos que el cincelado de los ojos se repite entre ella y nuestro busto. En cuanto a la cabellera, podríamos destacar la de la figura de la Templanza del sepulcro del cardenal Giulio Acquaviva, en San Juan de Letrán, donde los mechones forman profundas olas y curvaturas hasta definirse.

Es curioso que el poeta y jurista Bernat Miquel señale en sus poesías que, estando en Nápoles y observando el arco triunfal del Castel Nuovo, ve la figura de Alfonso con el cetro y el orbe dorado en cada una de sus manos, una referencia al friso central de la procesión triunfal (Torró, 2009: 108). Esto indica que ya en el tiempo en que se estaban llevando a cabo las obras, resultaba complicado, cuando no imposible, identificar la mano de los muchos escultores en la ciudad capaces de realizar un relieve como el que nos ocupa.

Parece evidente que el retrato del Magnánimo bebe directamente de la influencia que desde mediados del siglo xv se extendía por todos los principales centros italianos, y que es la reproducción sistemática de bustos de emperadores, que tiene en el zócalo de la fachada de la cartuja de Pavía su ejemplo más emblemático. Isaia da Pisa no era ajeno a la moda y también procuró hacerse un lugar en este mercado, por ejemplo, con el relieve ecuestre de Nerón y Popea Sabina, encargado por el poeta Porcellino y actualmente conservado en el Philadelphia Museum of Art, donde reproduce un retrato del emperador Nerón conocido por las monedas imperiales del s. II (Caglioti, 2004a). La solución ondulante de los muslos del caballo es muy similar a la utilizada para definir el cuello y la mandíbula en el

relieve de Alfonso (fig. 23). Recordemos que el mundo artístico de Pisanello no solo se dejaba sentir en el género numismático o medallística, sino también a la hora de preparar las ilustraciones de las ediciones de las obras de Tito Livio o Suetonio, donde los bustos de emperadores eran una constante y servían para que otros artistas los adoptaran como modelos para sus respectivas obras. Las influencias del mundo anticuario y del arte clásico son una constante en Isaia da Pisa, como demuestran la lápida sepulcral del cardenal Giovanni Berardi (1449), en la capilla de San Nicolás de Tolentino, en la iglesia de San Agustín de Roma, o el monumento fúnebre del papa Eugenio IV, antiguamente en San Salvadore in Lauro y actualmente en la basílica de San Pedro del Vaticano, y en tercer lugar, el monumento funerario a Maddalena Orsini, también en San Salvadore in Lauro de Roma.

No podemos pasar por alto que trabajos como este relieve de Alfonso pudieron tener su impacto en otras obras: Mino da Fiesole, reproduciendo los retratos del emperador Aureliano Augusto (Florencia, Museo Nacional del Bargello), el mismo *Alfonso el Magnánimo* (París, Louvre); Desiderio da Settignano con *Julio César* (París, Louvre) o un *Joven emperador* (París, Jacquemart-André); Gregorio di Lorenzo con un *Agripa o Antonino Pío* (Ferrara, Casa Romei); Francesco di Giorgio Martini, en sus últimos años, frecuentó los ambientes napolitanos por encargo de los monarcas —aragoneses y franceses— y quizás, fruto de la influencia de aquellos momentos, realizó el famoso busto de Federico da Montefeltro, en mármol, conservado en el Museo Civico de Pesaro, que representa al famoso *condottiero* en una actitud y perspectiva parecidas a las del retrato de Alfonso el Magnánimo (fig. 24). Incluso se puede decir que están cortados por el mismo patrón por lo que se refiere al enmarcado, la vestimenta (la armadura de caballero), la nariz aguileña... pero no en cuanto a las medidas, superiores en el relieve del de Urbino. También cabe destacar la relación directa con un segundo relieve de Federico da Montefeltro, obra atribuida de nuevo a Martini —pero también a Domenico Rosselli y Benedetto da Maiano



(Pisani 2001) — localizado en la iglesia de San Francisco en Mercatello sul Metauro, relieve que hace pareja con un segundo *tondo* que representa a Ottaviano Ubaldini della Carda. Un caso similar lo encontramos en Domenico Rosselli, que va de Florencia a Urbino exportando el modelo anticuario e influenciando a las generaciones de escultores de finales del siglo xv y principios del xvi. Una vez muerto Alfonso el Magnánimo, la diáspora de artistas presentes en la corte napolitana fue significativa, y así se explica que figuras como Benedetto da Maiano aprovecharan el impulso para realizar bustos tan significativos como los de Beatriz de Aragón y Matías Corvino, reyes de Hungría (Caglioti, 2011; Parmiggiani, 2014); o bien el caso de Antonello Freri, que se dedica a hacer monu-

mento fúnebres como los de Angelo Balsamo y Fernando de Acuña, en Messina y Catania, ya a principios del siglo xvi.

Así pues, Isaia da Pisa cumple con los requisitos míminos indispensables que se desprenden de la visura del relieve de Alfonso el Magnánimo: una obra que oscilaba entre las viejas tradiciones góticas y las nuevas renacentistas; formado con Donatello e integrado en el taller napolitano de Pisanello, con quien convivió numerosos años en la ciudad partenopea; conocedor del mundo anticuario y familiarizado con los ambientes literarios; y, finalmente, un escultor del gusto clásico que se acabaría imponiendo en torno a las empresas artísticas de la corte napolitana.

Fig. 23:
Isaia da Pisa,
Nerón y
Popea Sabina,
Philadelphia
Museum of
Art, Filadelfia,
mármol, c. 1458-
1460. Foto:
Philadelphia
Museum of Art,
collection on line.

HISTORIA EXTERNA: ANTICUARIOS, COLECCIONES Y COLECCIONISTAS

Alfonso el Magnánimo no estaba solo: a lo largo del siglo xv y aún buena parte del xvi, la mayoría de las cortes italianas manifestaron interés por beneficiarse del arte del retrato en mármol, a la romana, identificándose con los antiguos emperadores romanos, a los que se estudiaba con pasión leyendo las antiguas crónicas de Tito Livio, Suetonio, Cicerón o Valerio Máximo; y al mismo tiempo, con el consumo de la nueva literatura humanística, especialmente los textos de Petrarca, Valla, Flavio Biondo, Coluccio Salutati, Enea Silvio Piccolomini —futuro papa Pío II—, y también con la difusión de los libros de vistas antiguas, especialmente de Andrea Fulvio, Francesco Colonna, la recuperación de las obras de Vitruvio, o las fórmulas matemáticas de Luca Pacioli. Las principales familias, pues, poseían entre sus bienes máspreciados series de retratos de emperadores, antiguos y modernos, que decoraban los ambientes públicos y más exhibidos, como las galerías de los palacios, o bien los espacios más privados, como cámaras personales de reposo o de estudio.

El valor de un retrato —fuera cual fuese su formato— era tan alto que se utilizaba la destreza de los artistas como método de pago, de modo que se encargaban retratos para sellar alianzas, como regalo diplomático, soborno, para promocionarse dentro del entramado político... Un retrato era una carta de presentación que mostraba los intereses del efigiado, cuál era su psicología y cuáles sus pretensiones.

La combinación entre intereses personales, pasión por la cultura clásica y gusto por el arte hizo, pues, que los bustos de mármol se expanden como un producto de mercado de primera necesidad, solo apto para bolsillos llenos. El caso más extraordinario, ya mencionado más arriba, es el de la cartuja de Pavía, con las obras de diferentes artistas que no dudaban crear su propio taller para comercializar bustos partes. Ya hemos dicho que Alfonso encargó una serie de doce emperadores a Desiderio da Settignano, los *Doce césares* de Suetonio, pero además hizo decorar el arco del Castel Nuovo con relieves con las efigies de César y Trajano.

Uno de estos ejemplos con los que podemos comparar el busto de Alfonso el Magnánimo es el de Federico da Montefeltro, duque de Urbino, obra atribuida a Francesco di Giorgio Martini (1475), conservado en el Museo Civico de Pesaro (fig. 24). A pesar de las lógicas diferencias por tratarse de personas distintas, se evidencia una misma tradición tras los dos retratos: el marco exterior, el busto de perfil, la indumentaria ceñida del cuello —aunque va vestido con armadura— peinado de media melena, nariz aguileña, las lobulaciones de la oreja y, por último, el saliente de la base para indicar profundidad son casi idénticos en uno y otro. Sin embargo también hay diferencias significativas: la calidad del busto de Federico es superior en los acabados al de Alfonso, la técnica del *stiacciato* es plenamente efectiva y genera una sensación de profundidad absoluta en el de Urbino; la

inscripción del pie en letras capitales romanas es un detalle a tener en cuenta; y el busto de Federico mira a la izquierda mientras que el de Alfonso mira a la derecha, aunque este detalle se debe a la voluntad del duque de hacerse retratar desde esta perspectiva porque había perdido el ojo derecho en combate (Petrucci, 2001: 384-385). Sensaciones parecidas nos causa la contemplación de los bustos del Montefeltro que se conservan en el Museo del Bargello o en la iglesia de San Francisco en Mercatello: ambos miran hacia la izquierda y parten del mismo modelo preliminar (seguramente por indicación del propio duque de Urbino), pero el busto del Bargello, de nuevo, repite las formas de lo que ya hemos dicho del de Pesaro, mientras que el de Mercatello, de formato medallístico, parece seguir el modelo que Agostino di Duccio utilizó para el busto de Alfonso el Magnánimo que se conserva en Londres (fig. 3). A pesar de las circunstancias, la visura de los relieves despierta una sensación de familiaridad y quién sabe si de dependencia. La cronología del busto de Alfonso es anterior en cerca de veinte años a la de los de Montefeltro y no sería extraño que los avatares históricos hubieran tenido un papel a la hora de realizarlos, es decir, si el busto del Magnánimo no habría influido en los del Museo del Bargello, el Civico de Pesaro y el de San Francisco en Mercatello.

Un segundo caso, muy parecido a todo lo que ya hemos visto, lo encontramos en Sigismondo Pandolfo Malatesta: gran aficionado a las reformas artísticas que convirtieron Rímini en un núcleo cultural de primer orden de la época del Renacimiento, colección medallas de Pisanello, Agostino di Duccio y Matteo de' Pasti y no reparó en medios a la hora de legitimar su poder, obteniendo por la fuerza de las armas, para ser equiparado a los príncipes italianos (Riello, 2008: 184-185 y Donati, 2001). Por ejemplo, podemos fijarnos en su retrato pictórico, atribuido a Piero della Francesca, que se conserva en el Louvre, donde aparece un Malatesta de perfil hacia la izquierda, vestido con camisa y peinado de media melena que recuerda el retrato de Alfonso el Magnánimo que se conserva en el Museo Jacquemart-André de París (fig. 25). No hay que olvidar que Malatesta

consiguió lo que Alfonso anduvo buscando, sin éxito, de Donatello: un retrato ecuestre; en este caso, obra del escultor Andrea Bregno. Pueden hallarse otros paralelos italianos en los bustos de Francesco Sforza, en Milán, de Accelino di Meliaducce Salvago o de Giovanni Gioviano Pontano (Bayer, 2011), donde el retrato de mármol traspasa las fronteras del hecho artístico para representar todo un complejo contexto cultural, demostrando que eran muchos los lugares donde se hacía sentir la influencia de la política de representación de Alfonso el Magnánimo. Un caso paradigmático de colección anticuaria lo encontramos en la colección Bardini de Florencia.

Aunque el busto de Alfonso el Magnánimo es una pieza claramente de manufactura italiana, renacentista, del siglo xv y directamente relacionada con los ambientes humanísticos que se respiraban en las cortes italianas, hay que tener en cuenta que dicho busto, muy probablemente, fuese propiedad de algún personaje vinculado a Alfonso —un funcionario, un clérigo, un noble— y por lo tanto, una vez terminados los servicios de su propietario en Nápoles, la pieza pudo salir de Italia para ir a decorar los ambientes domésticos de su dueño. Esta era una práctica habitual entre los grandes prohombres al servicio de la monarquía, que importaron arte renacentista siempre que pudieron. Seguramente han pasado a la posteridad los casos emblemáticos de las tumbas humanísticas que dignatarios como Ferran Folc de Cardona-Anglesola, Bernat de Vilamarí y Juan de Aragón encargaron y luego trasladaron a Cataluña. Pero si ampliamos la mirada a las colecciones anticuarias de los siglos xv y xvi nos encontramos con diferentes coleccionistas de estatuas, inscripciones, fragmentos pétreos y podríamos ubicar una pieza en lugares distintos: las residencias de Lluís Desplà, Pere de Cardona, Miquel Mai, Pau de Fluvia o el palacio Requesens fueron decoradas con numerosas piezas de importación o bien con elementos lapidarios recogidos de excavaciones arqueológicas.

El archidiácono Lluís Desplà mandó decorar el patio de su casa (la actual Casa del Arcediano de Barcelona) con sarcófagos romanos, numerosas

inscripciones epigráficas, columnas romanas y bustos de emperadores, que combinaba con esculturas de Bartolomé Ordóñez y un retablo de devoción particular muy conocido como es la famosa *Piedad Desplà*. Por su parte, Miquel Mai acumuló una colección de más de setenta esculturas, de entre las que destaca una serie de diecinueve relieves con bustos de emperadores y virtudes, pero que además incluía tapices, pinturas, corales, retablos, objetos de orfebrería y un largo etcétera.

Hay que decir que muchas de las piezas que formaban las colecciones anticuarias desde la época moderna han acabado configurando las colecciones de escultura renacentista de los principales museos del mundo. Sin ánimo de ser exhaustivo, cabe destacar algunos casos, tanto a nivel hispánico como internacional: para empezar, en las colecciones del Museo Nacional de Arte de Cataluña se encuentra una parte de la ya mencionada colección de Miquel Mai (Bellsolell Martínez, 2019: 107-156). En segundo lugar, en el Museo del Prado existe un conjunto de cuarenta y cinco relieves, con bustos de emperadores, emperatrices y retratos anónimos (Coppel Areizaga, 1998; Claveria, 2017b). En el Museo Arqueológico de Sevilla figuran algunas piezas con bustos de personajes no identificados (Beltrán Fortes, 2013). En el ámbito internacional podríamos destacar muchas instituciones, especialmente germánicas e italianas, pero nos limitaremos a señalar el Museo Stefano Bardini (Nesi y Bacci, 2012), junto con la colección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Christiansen y Weppelmann, 2011) y el Detroit Institute of Arts (Darr, 2002). Curiosamente ninguno de estos ejemplos incluye un retrato de Alfonso el Magnánimo en mármol y solo se conocen los ejemplares conservados en el Victoria and Albert Museum, la Fundación Mascort y el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

No podemos conocer con precisión el origen de la pieza así como tampoco su historia externa (básicamente los propietarios o las manos por las que pasó el relieve a lo largo de los siglos) pero sí podemos situar una pieza de este nivel en el contexto histórico-artístico de los siglos xv y xvi, sobre todo a nivel catalán.

Si aquí añadimos las aficiones anticuarias a nivel hispánico, el número de colecciones en las que integrar nuestro relieve se dispara hasta una cifra inalcanzable: citemos como simple botón de muestra las de Martín de Gurrea y Aragón, Vincencio Juan de Lastanosa, Gaspar Galcerán de Castro Pinós, Diego Hurtado de Mendoza, el virrey Juan de Aragón, Luis de Ávila, Per Afán de Ribera, el cardenal Despuig y el virrey Pedro de Toledo (Mancini, 2001; Morán Turina, 2010; Carbonell Buades, 2013; Claveria, 2013; Domínguez, 2017; Claveria, 2017).

La ubicación más probable para nuestro relieve dentro del coleccionismo peninsular sería entre el inmenso patrimonio artístico que amasó Enric Folc de Cardona-Aragón y Fernández de Córdoba (1588-1640), sexto duque de Cardona y virrey de Cataluña en diferentes épocas. En su casa solariega de Arbeca, entre los cientos de objetos que se hicieron inventariar a la muerte del duque, se hallaba un «cuadro de mármol del rey Alfonso, de medio cuerpo». En ningún lugar se dice que fuera un retrato del Magnánimo, pero es significativo que un linaje de larga vinculación con Italia —y sobre todo con Nápoles— poseyera un retrato de este tipo, y que además se dejase constancia del mismo con esta descripción tan genérica. Es muy probable que se trate de un busto de Alfonso V (Carbonell Buades, 1995: 168-169).

A partir de aquí solo podemos hacer elucubraciones: son conocidas las aficiones anticuarias de varias familias de la nobleza barcelonesa. Por ejemplo, Pau de Fluvia, consejero jefe (*conseller en cap*) de la ciudad de Barcelona a finales del siglo xvi y principios del xvii, acumulaba más de ciento treinta esculturas entre las que figuraban dos «cuadros de mármol» (Carbonell Buades, 1995: 161-164) y algunos bustos de emperadores. Otro caso sería el de Lluís Terré de Picalquers, propietario de tres pinturas al óleo de tres emperadores (Carbonell Buades, 1995: 152). Por otra parte, la acumulación de piezas escultóricas era una costumbre bastante extendida entre las clases pudientes, con múltiples ejemplares y temáticas, donde un busto del Magnánimo no desentendería: son los casos de Joaquim Setantí, Francesc

Fig. 24:
Francesco di Giorgio Martini,
Federico da Montefeltro,
Museo Civico de Pesaro, mármol,
1475. Foto:
Wikipedia.



Dalmau, Joan Miquel Sabastida y otras familias de apellidos insignes (Requesens, Malla, Sanclement, Rocabertí, Erill, Centelles, Caçador, Pinós...).

Y si desde el punto de vista artístico la atribución del relieve nos ha llevado a elegir entre numerosos candidatos, a la hora de buscarle propietarios con intereses intelectuales, la lista crece de manera exponencial: sin duda hay una serie de nombres que destacan por encima del resto, con cronologías diversas, pero todos ellos vinculados al mundo italiano y napolitano original de la pieza que nos interesa. Por ejemplo, deberíamos considerar la larga nómina de funcionarios que participaron en la corte humanística del Magnánimo —y los siguientes gobernantes— así como en los embajadores que viajaban (desde Barcelona y Valencia principalmente) en misiones diplomáticas y volvían cargados de objetos artísticos adquiridos a tierras partenopeas. Es inútil elaborar aquí un listado de estos personajes, pero quizás deberíamos poner en primer lugar los nombres de Bernat de Pau, Jaume Pau, el cardenal Joan Margarit o el jurista mallorquín Bartomeu de Verí, el poeta y caballero Pere Torroella, el príncipe Carlos de Viana, el almirante Bernat de Vilamarí y una larga retahíla de mercaderes.

La generación posterior al rey Alfonso fue la que promovió de manera más contundente el traslado de los ideales humanísticos y renacentistas desde Nápoles hasta tierras catalanas, acompañándolo siempre con un trasfondo intelectual. Es el caso de Pere Miquel Carbonell, notario de Barcelona nombrado por orden del propio Alfonso V. La fascinación por la figura del monarca se expresa en la biografía que le dedica en las páginas de sus famosas *Crónicas de España*, donde utiliza toda la herencia humanística de autores napolitanos como Giovanni Gioviano Pontano, Antonio Beccadelli *il Panormita* (incluyendo la traducción de su crónica al catalán de Jordi de Centelles) o los escritos de Lorenzo Valla (Carbonell, 1997). Carbonell es conocido por su afición a buscar antigüedades del pasado romano de la ciudad de Barcelona, junto con personajes destacados del Humanismo latinizante como Jeroni Pau (primo suyo) y el archidiácono Lluís Desplà. Los tres buscaban inscripciones epigráficas para colecionar en sus

respectivas residencias y justificar sus escritos teóricos (en especial, Carbonell y Pau). Jeroni Pau, además, como habitante de la ciudad de Roma, tenía una perspectiva privilegiada sobre los descubrimientos arqueológicos del momento y asesoraba en todo lo necesario para complementar los intereses de sus compañeros (Guzmán, Espluga y Ahn, 2016). En el caso de Desplà, como hemos señalado, las inscripciones se acompañaban de bustos de emperadores con el objetivo de justificar la continuidad histórica de la ciudad de Barcelona desde la Antigüedad hasta su época (Bellsolell Martínez, 2018 y en prensa). El cuarto personaje digno de mención es un canónigo tortosino llamado Francesc Vicent, quien escribió varias composiciones, de trasfondo humanístico, pensadas para acompañar el repertorio de antigüedades que el obispo Pere de Cardona acumulaba en su casa de la calle del Pino. Quién sabe si todas o una parte de las piezas de la colección son las que luego pasaron a manos del virrey Enric Folc de Cardona-Aragón. El penúltimo caso conocido de un barcelonés que teorizó sobre la importancia de la Antigüedad en los tiempos modernos fue el poeta Juan Boscán, de quien se sabe que decoró su residencia con bustos y medallones renacentistas (Bellsolell Martínez, 2013). Boscán fue testigo de primera fila de la herencia dejada por la dinastía de Alfonso el Magnánimo en Nápoles en sus estancias en la ciudad italiana acompañando a la corte. Las influencias de los lugares paradigmáticos como la villa de Poggio Reale así como de los ambientes cultos se sienten en los versos de su obra y fueron un motivo a tener en cuenta para el traslado de varios mármoles a Barcelona durante el primer tercio del siglo XVI.

En definitiva, el origen local de este relieve se debería buscar entre estos ambientes, teniendo en cuenta que muchos de los patrimonios artísticos de la época siguen pendientes de estudio en los inventarios de bienes notariales. En este sentido, y guiándonos por los conocimientos de los que disponemos a día de hoy, constatamos que el origen más probable del retrato de Alfonso el Magnánimo seguramente se encuentre en la ya mencionada colección del virrey Enric Folc de Cardona-Aragón.

Fig. 25:
Piero della
Francesca,
Sigismondo
Pandolfo
Malatesta, Musée
du Louvre, París,
post 1450. Foto:
Musée du Louvre,
colección en
línea.



TÍTULO:

RETRATO DEL REY ALFONSO IV EL MAGNÁNIMO (V SEGÚN EL CÓMPUTO DE ARAGÓN)

ÉPOCA:

entre 1443 y 1450

AUTOR:

atribuido a Isaia da Pisa
por el historiador Joan
Bellsolell Martínez

MATERIAL:

placa de mármol
blanco con tonalidades
amarillas, rojizas y
grises

TÉCNICA:

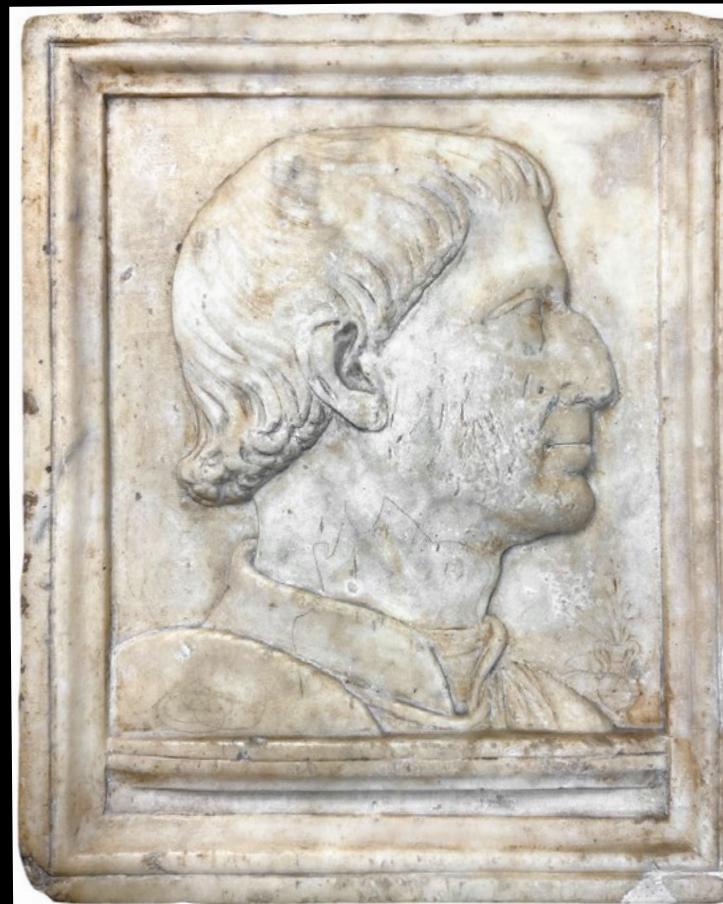
bajorrelieve (*stiacciato*
o schiacciato)

DIMENSIONES:

34,5 × 28 × 4,5 cm

PESO:

11,4 Kg



CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

JAVIER CHILLIDA

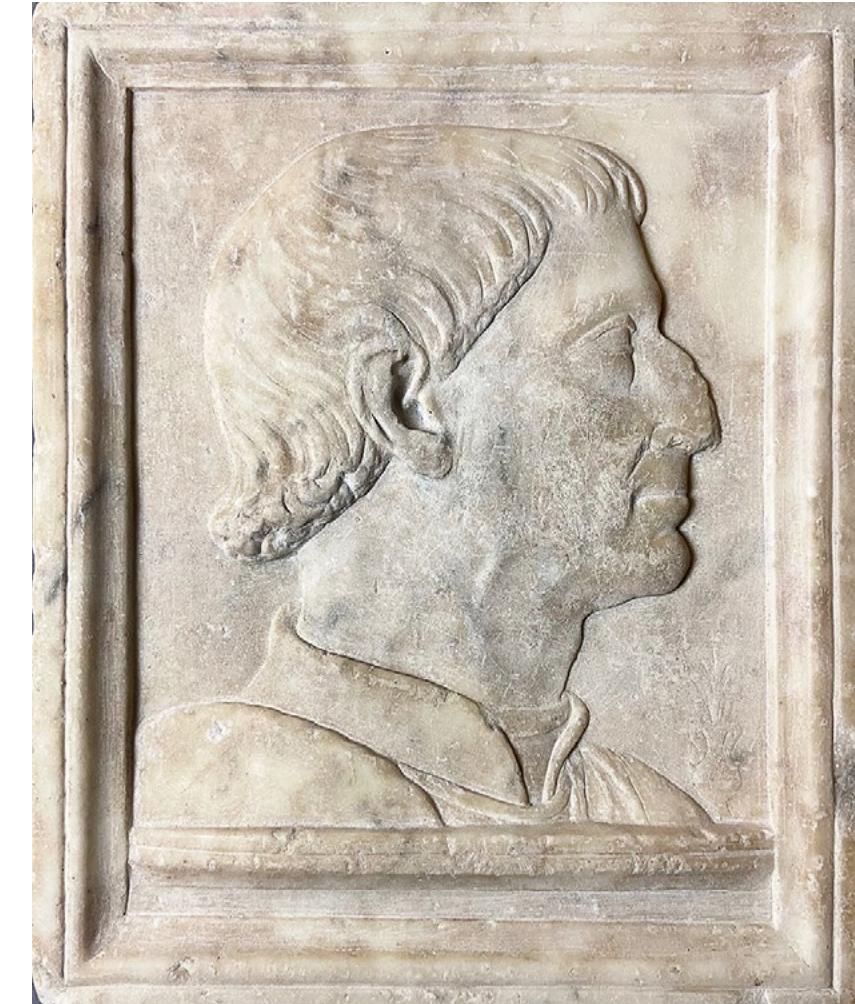
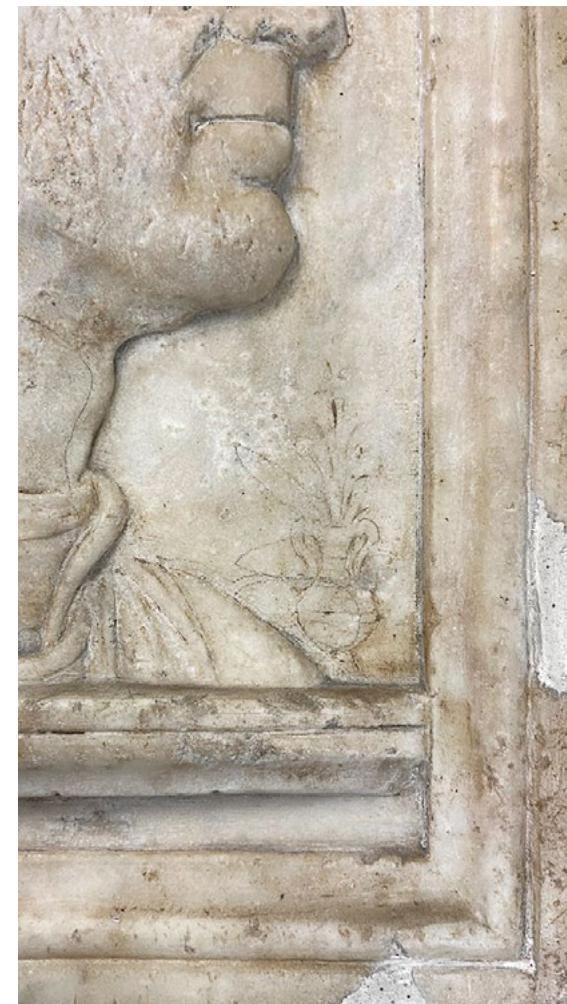
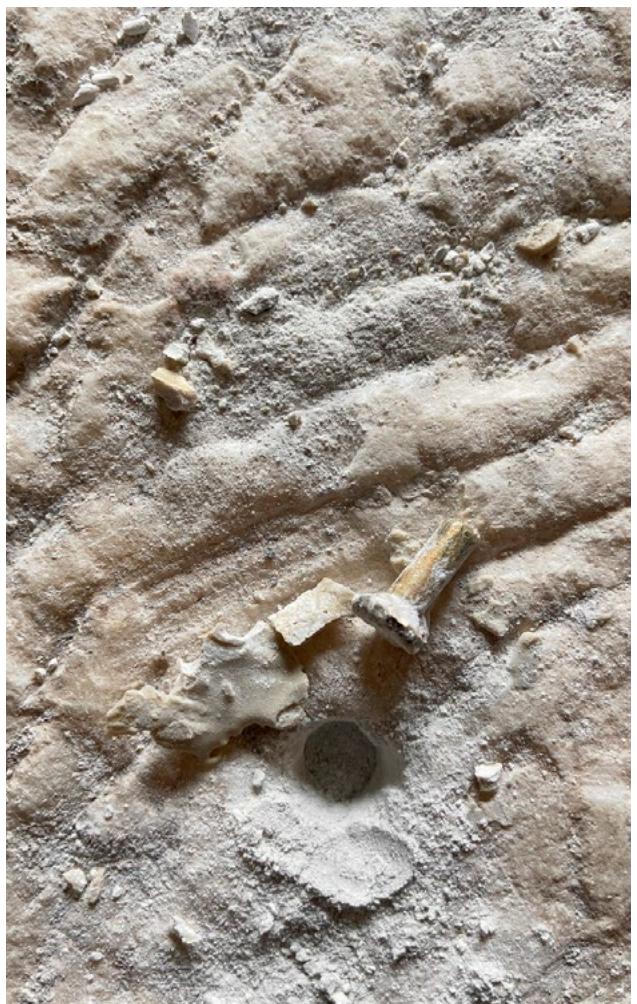
Chillida Conservación-Restauración Art SLU

El retrato del rey Alfonso el Magnánimo fue ejecutado en el mármol mediante el uso de las herramientas de talla tradicionales utilizadas también en la actualidad, como son los punteros, los cinceles planos y curvos, las escofinas y abrasivos como la piedra pómex o el vidrio triturado para el acabado.

El relieve representa la parte superior de los hombros y la cabeza de perfil del rey mediante la técnica del *stiacciato* o relieve aplanoado, técnica ampliamente desarrollada en el Renacimiento italiano, cuyo representante máximo fue el escultor florentino Donatello.

La figura está enmarcada por una moldura de gola inversa y «surge» de un fondo plano en donde destacan sutilmente un rizo de pelo en la parte superior de la cabeza y el jarrón con las tres flores de lis en el ángulo inferior derecho, emblema de la Corona de Aragón.

El reverso de la placa es superficialmente irregular, trabajado al inicio con un cincel plano y luego rayado con un puntero fino manejado en posición oblicua a la superficie de la piedra. Conserva restos de un mortero de cal y arena, lo que parece indicar que la pieza fue embutida en una pared.



CONSERVACIÓN

Las principales deficiencias que se constataban en el estado de conservación de la pieza eran de origen antrópico y afectaban fundamentalmente a su apariencia estética. Aparte de la suciedad grasa superficial que recubría el mármol, numerosas incisiones realizadas con un utensilio metálico en la mejilla del retratado alteraban la delicado modelado de la piedra. Líneas de lápiz de grafito en el cuello y hombro del personaje y en torno al jarrón con las flores de lis, además

de las reposiciones de yeso y de mortero en las molduras del marco, alteraban asimismo la visión unitaria de la obra.

En cuanto al reverso, la piedra presentaba un orificio central y cuatro más realizados con taladro en los ángulos, de factura reciente. Estos últimos estaban ocupados por tornillos de latón fijados con adhesivo epoxi, que sirvieron para colgar la pieza verticalmente en una pared.

RESTAURACIÓN

El trabajo de restauración fue desarrollado en fases sucesivas:

Eliminación de los tornillos de latón y de la resina epoxi del reverso del mármol con mini-taladro y bisturí.
Eliminación de las reposiciones de yeso y mortero de las molduras del marco con cincel, martillo y bisturí.
Limpieza de la piedra con una solución de carbonato de amonio y agua desmineralizada.

Reintegración volumétrica de las incisiones en la mejilla del personaje con mortero fino de cal y carbonato cálcico.

Reintegración cromática del mortero de reintegración con acuarelas.

En el reverso de la pieza han sido conservados los restos de mortero existentes.

En lo referente al mantenimiento de la obra, se recomienda la limpieza del polvo superficial con una brocha suave en seco y la no utilización de productos de limpieza comerciales.

TEXTS IN ENGLISH

PRESENTATION

In our fruitful record as gallery owners, we had not managed to fulfil an old dream: to build an exhibition around a single work. The right conditions were required to make that dream come true. Those conditions are in place now, and we are pleased to present the exhibition dedicated to the Renaissance relief of Alfonso the Magnanimous, King of Aragon, Naples and Sicily, attributed to Isaia da Pisa.

As Joan Bellsolell explains in his illuminating, thorough study, Alfonso V of Aragon, known as the Magnanimous, is a key figure in the development of the Crown of Aragon in the first half of the 15th century. He became king in his youth and in 1421 moved to Italy, where he re-

invented himself as a Roman emperor. A man of arms and letters, a humanist, a strategist, Alfonso the Magnanimous was one of the most brilliant monarchs of his time, and the Central Mediterranean was his playing field. He strengthened the traditional influence of the Crown of Aragon in the region, conquered Naples, overcame the Papacy and stopped the Turkish advance in the Balkans. He was a skilled strategist, a prince and a patron of the Renaissance, whose cultural influence left a deep mark.

The work behind this project is a wonderful example of the iconography of the Magnanimous in Italy. Carved in white marble, the effigy of the monarch, with his unmistakable aquiline nose, is cut into the stone as if it were a coin of the

time. Realistic details such as the curls of his hair, the wrinkles on his neck or the jar which was part of his heraldic arms, in bas-relief, give a naturalistic look to the piece, which, seen against the light, reminds us of the highlights of Renaissance sculpture, from Donatello to Pisanello.

We would like to thank all those who have made this project possible. Albert Velasco, for his insistence; Joan Belsolell, for his research and enthusiasm; Joan Molina, for his support; Javier Chillida, for having restored the identity of the work; our publisher, Fernando Rayón, for his uncompromising commitment to quality; and Jordi Ainaud, for his translations but, above all, for his friendship.

ARTUR RAMON

THE PORTRAIT: HISTORICAL CARTOGRAPHY AND DESCRIPTIVE ELEMENTS

The most decisive episode in the biography of King Alfonso the Magnanimous (1396-1458) was the conquest of the kingdom of Naples: wars, victories, defeats, pomp, conspiracies, chivalry, alliances, celebrations, triumphs, art, culture and humanism are some of the ingredients that defined the king and his life. Without doubt, the key moment of his reign, the one that has passed to posterity as most emblematic, is Alfonso's entry into Naples in a triumphal procession with his retinue on 26 February 1443, today recognizable in the marble triumphal arch that decorates the façade between the tow-

ers guarding the entrance to the Castel Nuovo in Naples (fig. 1), also known as the *Maschio Angionio* (Molina Figueras, 2015). Thus began an artistic relationship between the monarch and the cultural and symbolic world of Roman antiquity that would continue after the death of the Magnanimous (Ryder, 1992) and would extend to every single aspect of the biography of the king and his immediate surroundings, to all kinds of artistic disciplines and to virtually all the territories over which he ruled (Bologna, 1977; Natale, 2001; Terés, 2011; Challeát, 2012).

One of the aspects that came under the influence of the ancient world, filtered through the sieve of Humanism and the Renaissance, was the artistic genre of portraiture. And in this case, the sculptural portrait.

What we have before us is a rectangular marble relief, with a male bust that

looks to the right, dressed in a garment of which only the shoulders and open neck can be discerned (perhaps a doublet). Further down on the neck, we can see the outline of a shirt together with its laces and straps. On the right shoulder he seems to wear a pauldron, a piece of armour designed to protect this part of the body. The head has a pointed nose and well-defined features typical of a mature man. The simple but very well outlined corners of his eyes and mouth give us a clear view of the mouth, cheeks, eye bags and eyelids. His medium-length hair does not cover the forehead and allows us to see an ear with perfectly carved lobes. The receding hairline, exposing a small triangular section of the forehead separating the fringe from the rest of the hair, has a distinct personality. The locks of hair carved in marble form little waves along the upper edge of the relief and give a sense of depth between the bust and the background. Fine chisel

work and polishing on the jaw define the contour of the lower part of the skull, followed by a neck whose veins and Adam's apple are just visible. Finally, the relief is surrounded by a frame with mouldings on all four sides (fig. 2).

All of these personal identifying features allow us to affirm, without a doubt, that this is a portrait of King Alfonso V the Magnanimous - a portrait that follows the model established and replicated on numerous occasions by the painter and medallist Antonio di Puccio Pisano, *Pisanello*, in drawings - such as this one from the Codex Vallard of the Louvre Museum (fig. 6) - or on medals - such as this one kept at the Victoria and Albert Museum in London (fig. 7).

In order to identify the sitter, one of the questions that must be taken into account is that the relief does not include any inscription that might be of assistance, which raises two possibilities. First, that the identity of the sitter was unclear. Second, that the lack of an inscription actually proves that there was no doubt regarding his identity at the time when the relief was made - there was no need to identify the king since he was well known as his picture was widely circulated, and therefore there could be no misunderstandings in that respect. In fact, our portrait fulfils all the essential requirements for this kind of representation (individuality, truthfulness, realism...) while at the same time conveying messages that can only be read through the symbolic elements included in the work itself (personality, interests, status...) (Falomir, 2008: 17), as will be discussed below.

First of all, the genre of the portrait is intended to represent a specific individual. The purpose of a portrait is to single out a person or a group of persons so that he, she or they can be identified. In our case,

it is a single man. In this respect, our relief fulfils this purpose perfectly because its comparison with similar works leaves no doubt as to the sitter's identity. Which are the works that allow us to identify him? A set of seven portraits of Alfonso, unequivocally identified in all of them, kept in different institutions: *a*) the anonymous marble relief with a crowned portrait of Alfonso kept at the Victoria and Albert Museum in London (fig. 3); *b*) a painting attributed to Piero de la Francesca's workshop depicting Alfonso crowned and holding a sceptre, at the Musée Jacquemart-André in Paris (fig. 4); *c*) a marble relief, attributed to Mino da Fiesole, with the bust of Alfonso, kept at the Louvre Museum (fig. 5); *d*) the portrait drawings of the king made by Pisanello, most of which are kept at the Louvre (fig. 6); *e*) a number of bronze medals designed by Pisanello and Ragusa (figs. 7-8), kept in various museums and numismatic offices around the world, as well as many Renaissance bronze medals depicting Alfonso V, usually attributed to Cristoforo di Geremia (fig. 9); *f*) an anonymous bronze relief portrait of Alfonso V, also kept at the Victoria and Albert Museum, almost identical to our marble relief (fig. 10); and *g*) a marble relief kept at the Fundació Mascort in Torroella de Montgrí, Girona, Spain (fig. 11). There are also other examples that will be discussed later, such as the relief in the triumphal arch in the Castel Nuovo in Naples, several miniatures in manuscripts and even a portrait painted many years after Alfonso's death, as a kind of posthumous tribute to the king, by Gian Domenico Montorsoli (1541-1543), now kept at the Kunsthistorisches Museum in Vienna.

In order to get the portrait to point at someone in particular, sometimes a text identifying the sitter unequivocally was added. This is not our case, but the absence of such a textual element does not

make identification difficult because, as said before, the sitter was so well-known that other portraits allow us to establish his identity. Thus, the relief at the Victoria and Albert Museum in London (fig. 3) does include a legend in Roman capital letters ("DIVVS ALPHONSVS REX") and the same is true of the numerous bronze medals made by Pisanello (fig. 7). In other words, the inscription was not necessary because the identity of the sitter was obvious. Besides, the size of the relief made it difficult to include an inscription because it would have resulted in a substantial reduction in the size of the bust. This does not mean that, at the time when the relief was carved, there could not have been a legend around it. In some cases, around the marble plate on which the bust was carved, there was a decorative element (usually made of ceramic or plaster) bearing an inscription or a laurel wreath to add dignity to the composition. But over the centuries, such ornaments have been lost, if they were there in the first place, and hence the identification of the sitters was already a problem for some 15th century humanists: Guarino Veronese wrote in 1457 to Alfonso the Magnanimous that many of the pictures and sculptures that were supposed to portray him were not valid as an instrument to make his image widely known because they did not include a legend explaining who it was they portrayed (Falomir, 2008: 110). In the absence of an inscription, only the portrait itself remains. Therefore, apart from seeking its parallels - which we have already found - we must consider the portrait itself as an instrument of identification; that is to say, the individualisation of the person portrayed as an element of identity (a working tool for the historian, so to speak), and the realism and naturalism with which it is dealt are reliable evidence of who we are looking at. This brings us to the most complex part of the analysis of any portrait, which is discussing the emotions it conveys.

THE RELIEF: HISTORICAL AND ARTISTIC ANALYSIS

The reading of the relief should focus on the different elements represented: the image of Alfonso the Magnanimous and the complementary elements included in the portrait.

The desire of Alfonso V the Magnanimous to have himself portrayed crossed many artistic boundaries. In this respect, the marble relief that we are discussing must be examined from several different points of view and compared with several contemporary examples. To begin with, all the portraits that we will comment on below must be separated from the one painted by Gonçal Peris de Sarrià (in collaboration with Jaume Mateu) for the "Golden Hall" of the City Hall of Valencia (1427-1428), currently at the National Museum of Art of Catalonia (MNAC) (fig. 12). The portrait by Peris de Sarrià is part of a series and is not aimed at naturalism or historical accuracy (Falomir, 2008: 170-171), completely unlike the relief we are discussing here. In fact, the medieval world into which the image of Peris de Sarrià fits is virtually absent from our relief since, as has been pointed out, Alfonso's arrival in the Italian world in 1443 was a turning point in terms of the image of the king.

When King Alfonso arrived in Naples, he was just a medieval knight thirsty for power. Aware of his need to acquire a great culture in order to achieve his goals, from then on, that became his focus in life. Besides, he was virtually a stranger in Italy, so he put into place a representation policy that showed him as a Renaissance man, beginning with the celebration of his victory in the conquest of the kingdom of Naples: the simple fact of celebrating it the way he did already meant establishing

a political-artistic discourse that would accompany him for the rest of his life and that was based on likening him to the ancient Roman emperors (Capilla Aledón, 2016). The person in charge of carrying out the king's propaganda campaign was the painter Antonio Pisanello (Cordellier, 1996; Syson, 2001: 123-155).

Antonio di Puccio *Pisanello* was one of the most appreciated painters of the first half of the 15th century. The most important Renaissance courts (especially in Milan and Mantua) competed for his services, and he was called by Alfonso to direct the propaganda program of his reign. Over the years, Pisanello managed to put together a small sculptural *koine* that resulted in the arch of the Castel Nuovo, in which sculptors such as Isaia da Pisa, Francesco Laurana, Pere Johan, Pietro da Milano, Paolo Romano and Andrea dell'Aquila participated (Bologna, 1987: 13), to name but a few.

Probably the most highly regarded works created by Pisanello were his commemorative medals with busts of the most illustrious Heads of State (Italian or foreign), portrayed in profile and half-length and with their respective names, always on the verse. On the reverse of the medals, Pisanello nearly always included mythological or allegorical images, with divinities, virtues and inscriptions (mostly in Latin, but also in Greek), resorting to humanist erudition to extol the portraitees. The medals were an exercise in archaeology, since their representation could only be understood if the artist who designed them was familiar with numismatic art, and more specifically, with the series of portraits that decorated the coins of ancient Rome, with busts of emperors, empresses, senators, magistrates...; in short, an ancient tradition was assimilated into a new one, projecting the virtuousness of those mythical characters of antiquity onto the current rulers. But the idea was

not original to Pisanello, who merely followed a fashion that can be traced back to the 14th century, to be found, for example, in the Rome of Cola di Rienzo or in the writings of Petrarch, committed to reclaiming antiquity through archaeology. However, Pisanello's fame as a goldsmith and medallist was second to none and only comparable to his own fame as a painter (Jones, 2018). The popularity of his medals went beyond kings and local rulers, to the extent that almost any member of the nobility or any scholar could have his or her medal coined. It is not unusual to find portraits of members of European royal families, ambassadors, jurists, university professors, clergy, artists or writers among the main numismatic collections of the most prominent museums. Likewise, the practice of portraiture went beyond the chronological boundaries of King Alfonso's reign, flourishing especially after the 16th century and, in fact, it is still commonly used to commemorate events (Attwood, 2003).

The list of medals that Pisanello made for Alfonso is very long (and the list of reissues is even longer). Some of the most popular combine the king's portrait with his heraldic symbols or with motifs related to him (a book, a sceptre, a crown, the jug and the lilies...) together with scenes such as the hunting of the boar, the imperial eagle or the griffin, symbols of wisdom (and a direct allusion to Alfonso's nose, which features conspicuously in Pisanello's portraits of him), the cardinal and the theological virtues, divinities such as Heracles... all combined with some inscriptions that emphasize the laudatory nature of the medal, such as "TRIVMPHATOR ET PACIFICVS", "VENATOR INTREPIDVS", "FORTITVDO MEA ET LAVS MEA ET FACTVS EST MICHI IN SALVTEM", "CORONANT VICTOREM REGNI MARS ET BELLONA", "INVICTVS ALPHONSVS REX TRIVMPHATOR" or "LIBERALITAS AUGUSTA" (fig. 7). All the

known examples share a common narrative linking Alfonso to Antiquity and likening him to its gods, not only through the combination of image and text, but also because Alfonso, very aware of his role in life, embedded his own image onto the public imagery of his kingdom, accompanied by the inscriptions that Pisanello engraved on the medals and also by ancient epigrams (Montaner, 2007; Capilla Aledón, 2019). These texts were used as mottoes, in which the language of heraldry was completely superseded by a much higher moral message. In this respect, Alfonso based his image on the *exempla* created by Julius Caesar (Capilla Aledón, 2007: 379) and the emperors who succeeded him (Iacomo, 2009: 29).

It is in this historical and archaeological context that the relief of King Alfonso V must be framed and its contemplation must generate a series of emotions that take the viewer back to the time when it was carved: the relief not only conveys the personality of the monarch through his physical features, but also his intellectual qualities (his antiquarianism); it should also be noted that its author was moving in a tradition strongly influenced by the new intellectual trends of Humanism, even though the pauldron on Alfonso's shoulder is still a Gothic detail, perfectly natural among the rulers of the time (something that can also be seen, for example, in the portraits of Sigismondo Pandolfo Malatesta and in the works of other artists of the period, including Pisanello or some of his colleagues like Matteo de' Pasti). Perhaps Alfonso was aware that he was leaving an era (the Middle Ages) and entering a new period (the Renaissance). In short, beyond the exercise of vanity implicit in every portrait, the relief must be seen as a living organism, a reflection of its context and a by-product of the sitter's personal charisma or his outstanding nature.

If the influence of Pisanello is obvious, the relief with the portrait of Alfonso the Magnanimous which we are discussing must also be placed within a very broad sculptural context, following an axis that goes from the city of Florence, through Rome and on to Naples, with peculiar branches in each and every city, state or territory of Renaissance Italy (Crescentini and Strinati 2010; Bormand and Paolozzi, 2013). This context has its fundamental pillars in the influence exerted, from the artistic point of view, by such an outstanding figure as Donatello (through his famous *panneggio donatelliano*) and simultaneously, from the intellectual point of view, by Francesco Petrarca (Mantovani, 2006).

The influence of Donatello's world was not restricted to simple imitation by those who wanted to impress the monarch, as it is well-known that Alfonso himself tried to persuade Donatello to travel to Naples to make a bronze equestrian portrait of him that was to occupy the central space of the arcosolium on the second register of the arch of the Castel Nuovo. The project is known thanks to Pisanello's drawings because Donatello never went to Naples to carry it out, although he did start it in Florence, but left it unfinished with the manufacture of the horse's head, which is now kept at the National Archaeological Museum in Naples (Hersey, 1973; Bologna, 1987; Bormand and Paolozzi, 2013).

The frame surrounding the bust, perfectly carved with several mouldings, is almost identical to the frames of many other reliefs carved in the 15th century. In this respect, the obvious influence comes from Donatello's paxes, who established a figurative category based on the classical architectural language and the tradition of ancient art. Similar elements can be seen in the works of Mino da Fiesole or

of Donatello himself and, to name but a few examples, in the *Madonna and Child with two cherubs* in the Bode Museum in Berlin, or in the *Madonna and Child* in the Museo Civico in Pesaro and, again, in the *Madonna and Child* in the Museo Nazionale in Palazzo Venezia in Rome. Let us put aside for a moment other reliefs that shall be discussed later to compare other aspects. Such was the success of this formula of representation that it continued for generations of sculptors from all over Italy beyond the first third of the 16th century (Abbate 1992; Leone de Castris, 2010). It should be noted that the frame, in this kind of representation, has a clear and precise double purpose. First, it provides individuality and focus to the work by concentrating its narrative on the elements on display so that the sitter can be identified without the possibility of error. In our case, the frame emphasizes that we have before us a male bust, and more specifically, a portrait of King Alfonso the Magnanimous. Secondly, the frame prevents the viewer from looking for other meanings or messages. The frame focuses the viewer's attention on the portrait. In fact, the sitter is portrayed in such detail (and it must have looked like this already in the 15th century) that there is no need to add any legends or inscriptions to identify the effigy. This double function means that the marble relief can be read just as a framed painting would be read today, with a clear and specific message and also with a clear explanatory symbolism. It is impossible to understand the manufacture of this piece without thinking that it was conceived to be observed by an audience, with the social and cultural background that this implies (expert audience, familiarity with the portrait, knowledge of history, decorative atmosphere, conversation motif...; the possibilities are infinite). Finally, in the lower moulding of the frame, it is worth noting that King Alfonso's bust protrudes

above the frame – this is a very common technique in this type of representations, in an attempt to create the illusion of depth, volume and perspective.

When looking at this portrait, one immediately realizes that its execution harks back to Classical Antiquity, under the direct and daily influence of the heritage of ancient Rome. To begin with, what we have before us is a marble portrait, a direct reference to the portrait galleries of Roman emperors and citizens that could be seen anywhere in Italy. Making a portrait with this material was a declaration of intentions by the person who commissioned it and a message to all its viewers. It established a language that sought to proclaim the greatness and legitimacy of power, a language understood by the entire ruling class and above all, by the Humanist community, from which this particular conception of the image of the ruler originated (Delle Donne, 2018). Thus, as early as 1443, in order to organise his triumphal entry into the city, Alfonso ordered part of the outer walls of Naples to be demolished and an avenue to be opened, something which is very reminiscent of what Nero did to celebrate his triumph (Iacono, 2009: 23). But above all, the construction of the arch of the Castel Nuovo, in the last phase of his reign, was a monumental display of propaganda with references to Antiquity. To give just one example, the triumphal chariot on the first level of the arch (fig. 13), with the figure of Alfonso himself (made from Pisanello's designs), is a clear message of imperial iconographic assimilation, sieved through the filters that Francesco Petrarca applied when explaining the virtuous lives of the characters of Antiquity. We should not forget that the use of a triumphal chariot had some precedents in King Alfonso's own family, such as the triumphal chariot used by Ferdinand I of Aragon in 1412 (Massip, 2009: 209ff). The

triumphal arch is, in essence, the symbol of the birth of something new from the ruins of what has been destroyed, an allegory of earthly fragility in the face of eternity.

King Alfonso's passion for the ancient world and his deliberate identification with the Roman Caesars led him to commission a series of twelve busts, probably Suetonius twelve Caesars, from the sculptor Desiderio da Settignano (Caglioti, 2006). That was in 1455 and, around the same time, King Alfonso was also portrayed by Mino da Fiesole, who depicted him as a Roman emperor, in a bust in profile to the left and wearing a *paludamentum*. The only medieval reminiscence in the king's portrait is the inclusion of a necklace with the Golden Fleece hanging over his chest. This relief accompanied the series of the twelve Caesars, thus making Alfonso the thirteenth emperor. The portrait in question (fig. 5) is in the Louvre Museum in Paris (Delle Donne, 2015: 162-163), and it seems to indicate that our relief could have been an inspiration for the reliefs of other artists.

The antiquarian tradition and fascination with the ancient world led many rulers to compare themselves with the ancient emperors through art and literature. In this respect, some of the leading humanists and poets of the time devoting extravagant praise on Alfonso the Magnanimous, equating the Aragonese monarch with the great figures of Antiquity (Ryder, 1992: 377-405). Thus, Bernat Miquel described the king as a paragon of all virtues and called him "Caesar", "triumphant", "magnanimous" and "king of kings", using literary parallels typical of Humanism, showing the influence of the treatises of Giles of Rome (*De regimine principum*) or Aristotle (*Nicomachean Ethics*) (Torró, 2009: 103-112), an example that Pere Torroella (Torroella, 2011) also followed. For his part, the Valencian

poet Ausiàs March chose to compare the king with Alexander the Great, Julius Caesar and Augustus, in which he was followed by other poets such as Carvajal, Pedro de Santa Fe, Dionís Guiot and Juan de Andújar (Cabré, 2016: 182ff). Another similar analogy is found in Lleóndar de Sos, who equated Alfonso to "Honor", the supreme virtue, far superior to the greatness of the emperors, while, at the same time, calling him "*Dux Italiae*" and culminating on Lleóndar describing Alfonso as a new Constantine as a defender of the Catholic Church (Rodríguez Risquete, 2016: 208 and 218). Gaspar Pelegrí, a Catalan author born in the town of Montblanc, near Tarragona, took the same approach in his *Historia Alphonsi primi regis* (Pelegrí, 2007; Delle Donne, 2011-2013).

Giovanni Aurispa, in his *Contentio de presidentia* (1441) equated the rivalry between Alfonso V and René of Anjou with the rivalry between Hannibal and Scipio the African. Giovanni Pontano, Poggio Bracciolini and Guarino Veronese held learned debates about the convenience of comparing the Magnanimous with Julius Caesar or Scipio the African, as they doubted which of the two should be followed as the more virtuous model. For his part, Piero de Ricci had no objection to saying that Julius Caesar was the model of the Magnanimous not only in terms of conduct but also because Alfonso himself was a passionate reader of Caesar's texts (Iacono, 2009: 38-40). Angelo de Grassi, too, in his *Oratio panegyrica*, resorted to examples from Antiquity to elevate the king above his rivals and put him on a par with the Roman emperors (Delle Donne, 2015: 23-59). Giannozzo Manetti, following the model of the Panormita, pointed out that Alfonso's coronation was not the usual medieval act, but a real homage to a new emperor. Vespasiano da Bisticci, discussing the meeting he witnessed between King Alfonso and Emperor Frederick III,

wrote that only the ancient emperors showed such magnificence in their acts, (Delle Donne, 2015: 164-165). And finally, Antonio Beccadelli, *il Panormita* – probably the most famous of all the chroniclers of Alfonso's reign in Naples, thanks to his *De dictis et factis Alphonsi regis Aragonum et Neapolis* – not only considered him an equal to his illustrious forebears but also assumed the king's hobbies contributed to his personal improvement, including numismatic collecting, since "with their medals he felt the urge to be virtuous and was eager to acquire a glory equal to that of the emperors of the past" (Beccadelli, 1990; Montaner, 2007). The comparison of Alfonso with the emperors not only allows Beccadelli to place the monarch on the historical and cultural scene but also explains the adoption as a title for his chronicle of the same words, *Dicta aut facta*, which Valerius Maximus used for his work on Emperor Tiberius (Capilla Aledón, 2007: 381). Beccadelli is also responsible for linking Alfonso with each and every virtue, listed according to his own interests, following in this, too, the model of Valerius Maximus and laying, according to some scholars, the intellectual foundations for Pisanello's designs for the reverses of some of his medals (Capilla Aledón, 2007: 384-390). This suggests that Alfonso was especially interested in promoting the idea that he was worthy of the highest honours, which is why he was keen on being associated with the virtue of magnanimity, an association that passed to posterity in his by-name, the Magnanimous (Juncosa Bonet, 2011). This is also the reason why the humanist court of Alfonso included an almost endless list of names (Delle Donne, 2010). Linking Alfonso to the lineage of the emperors seemed to be compulsory if one wanted to prosper within the court, so the list of artists and humanists who dedicated themselves to tracing back the king's ancestry to the Roman emperors

was just as long, and featured such well-known names as Lorenzo Valla, Tommaso Chaula or Bartolomeo Facio.

The Magnanimous's antiquarian interests and his humanist court were not incompatible with the consumption of products that stuck to the aesthetic of the Gothic, especially books, if these were a means of expressing his power and magnificence. Luxury and ostentation are a constant in the inventories of books in the library of the Magnanimous (De Marinis, 1947-1952; Petrucci, 1988; Molina Figueras, 2019b), but this aspect fits in perfectly with his use of "Roman-style" portraits, since the economic expenditure on products from such different artistic traditions should be seen as an interest in high quality craftsmanship that extended to any element from which beauty and sumptuousness could be derived (Molina Figueras, 2019). Hence, the king had several manuscript illuminators at his service (such as Nicola Rapicano) and was in contact with the most refined Burgundian circles (Woods-Marsden, 1988; Barreto, 2019). Alfonso V never renounced being represented as the knight he was, as he appears in the *Breviarium secundum ordinem cisterciensem*, where he is portrayed almost as if he were Saint George himself (Swan, 1999: 80). Sometimes, traditions were mixed, as for example when Íñigo de Ávalos commissioned an edition of the *Epistles* of Seneca illuminated with luxurious miniatures where Alfonso featured conspicuously, including a Roman-style medallion in which he was portrayed next to Seneca (Ponzu, 2019: 197).

Alfonso managed to create a real humanist library, prestigious and worthy of a Renaissance prince, where the brightest minds went in search of codices of the most important texts of Western culture. It is not surprising, then, that the leading

humanists of the 15th century were attracted to Naples, where they could enjoy the patronage of a prince who was sensitive to Humanism (Mantovani *et al.*, 1993).

The influence of Antiquity was so strong on Alfonso that it extended to his lineage, and this explains why one of the great artistic projects of the Trastámarra court in Naples was Villa Poggio Reale, a building that began as a hunting lodge for the Magnanimous and which his heirs took it upon themselves to turn into a veritable masterpiece of Renaissance architecture, with many elements reminiscent of the majestic imperial architecture (reusing ancient materials), with carefully laid out gardens, a wide range of fountains and waterworks and classical structures throughout the site (Modesti, 2014).

We must focus our attention next on an element of the relief which, at first sight, may seem secondary but which is of capital importance: the vase and the flowers which can be seen very subtly carved in the lower right corner, next to the left shoulder of the king (fig. 14). This is a representation of the heraldic signs of the knightly Order of the Jar and the Griffin (originally in Spanish), also known as the Order of the Jar and the Lilies or the Jar and Stole (Villanueva, 1919; Muñoz, 2013: 385). It should not be confused with the English Order of the Garter. This chivalric order was established by Ferdinand of Antequera on 15 August 1403 with the aim of forging alliances for the wars in which he was involved in Castile; however, it was not until the resolution of the Compromise of Caspe in 1412 that the order gained strength and recognition after Ferdinand became King of Aragon as Ferdinand I (Valero Molina, 2014-2016). In fact, thanks to his new title and his need to legitimise itself before his political opponents, the sign of the jar was used in almost all the acts and pub-

lic celebrations in which Ferdinand took part, most famously in his triumphal entry into Balaguer after the defeat of Count James of Urgell (Ruiz Quesada, 2011; Muñoz Gómez, 2013; Alós Trepat, 2016; Muñoz Gómez, 2017a; Muñoz Gómez, 2018). Very soon the sign of the jar was adopted to identify the members of the royal family including, of course, Alfonso, a member of his father's chivalric order since his childhood. In fact, as a tribute to Ferdinand, Alfonso the Magnanimous had his father portrayed in the *Book of Hours* that Cardinal Joan de Casanovas commissioned Leonard Crespí to illuminate. In Crespí's miniatures, Ferdinand of Antequera lies dead in the office of the dead performed over his body, duly identified with the sign of the Jar and the Lilies (Español, 2001: 215; Español, 2002-2003: 106; Planas, 2015). The sign of the jar can also be found in many other places (Alcay, 2004: 89-91). The order of the Jar and Stole was also intended as a glorification of the crusading spirit, so alive in the mid-15th century, especially after the fall of Constantinople. The conquest of Naples merely increased the relevance of this heraldic sign in a portrait (Molina Figueras, 2011). As late as in the reign of King Ferdinand the Catholic, those symbols were still commonly associated with royal portraits (Serrano Coll, 2014: 165-174).

In broad terms, the emblem of the chivalric order is usually described a jar on which there is a small griffin perched and from which three lilies come out. A parallelism can automatically be established with one of the key figures of Christianity: the Virgin Mary. In fact, the chivalric order of the Jar and Stole was placed under the invocation and protection of the Virgin, thus highlighting the order's mixed aims, both warlike and devotional; namely, to fight the infidel in order to protect Christendom. Additionally, the sign of the jar and the lilies was a symbol

widely used in the imagery and iconography of the late Middle Ages: one only has to look at almost all the representations of the Annunciation, where it appears in one way or another, for example between the figure of the archangel Gabriel and Mary, or with the same archangel offering a bouquet of lilies to the Virgin. To mention but a few examples contemporary of King Alfonso, there was the altarpiece of St. Michael from the chapel of La Pobla de Cérvoles, near Lleida (1440-1445), a work by Bernat Martorell currently in the Diocesan Museum of Tarragona, or the altarpiece of the Virgin from the parish church of Santa María de Verdú, also near Lleida (1434-1436), a work by Jaume Ferrer kept at the Episcopal Museum of Vic, Barcelona; as well as the altarpiece of the Virgin, St. Michael and St. George from the chapel of La Paeria in Lleida (1445-1450), painted by Jaume Ferrer and workshop; and finally, the miniature of the Annunciation in the *Ferial Psalter and Book of Hours* by Bernat Martorell (1430-1435) kept at the Historical Archive of the City of Barcelona (Cornudella, 2012; Macias, 2012abcd) (fig. 15). As it is known, lilies are a representation of purity, faith and divine grace. Therefore, all this symbolism comes to define the chivalric order and, by extension, the lineage of the Trastámaras and, of course, Alfonso the Magnanimous. The iconographic diffusion of the chivalrous insignia went beyond its original borders and can be seen in multiple portraits, especially in Hispanic and Germanic countries (Menéndez Pidal, 2000: 83), since, ultimately, they were the symbol of a political and military alliance aimed at balancing the European political network, based on the ethos and codes of conduct and behaviour of chivalry (Torres Fontes, 1980).

But the symbol of the jar and the lilies was more than a sign of Marian devotion: because it was a symbol of the monarch

and his family, it also became a tribute to Ferdinand I of Aragon as well as a symbol of those belonging to his lineage. That is why Alfonso, Ferdinand's successor, had it represented in prominent places: on 26 March 1443, at his triumphal entry into Naples, Alfonso appeared with a necklace from which the sign of the Jar and Stole hung (Ryder, 1992: 310). In the Neapolitan triumphal arch at the Castel Nuovo, it is included with other symbols which we will discuss below (Hersey, 1973). And, of course, its influence on the artistic context of the time led other significant characters to adopt the symbol: here, an analogy can be established with Alfonso's wife, María of Castile, who also used it for her public appearances, as is pointed out in the *Cancionero de Stúiga* (Menéndez Pidal, 2000: 83): "All dressed in white, / with a golden badge. / A necklace with jars around her neck / from which a griffin hung". If Alfonso included the Marian symbol of the three lilies of the Annunciation, Mary resorted to three different flowers, saffron crocuses, because this plant is the Marian symbol of the Passion of the Christ (Narbona, 2014-2015: 444-445). Besides, the three flowers – lilies or saffron crocuses – are synonymous with the Trinitarian mystery, so that a link is established between the two monarchs in relation to the figure of the Virgin, while there is a premeditated cross between their heraldic discourses. Neither should we forget that Mary of Castile used a second heraldic sign that is directly related to Alfonso: the "oven with seven flames" (Toldrà Parés, 2013; Narbona, 2014-2015: 448), comparable to the seven virtues, cardinal and theological, which were widely used in Alfonso' cultural and artistic environment – in the arch of the Castel Nuovo, for instance – or in the many literary works that the king's humanists wrote in his praise. The Catalan poet Leonard de Sos did not hesitate to describe the monarch as the embodiment

of the seven virtues and the qualities of the Virgin (Rodríguez Risquete, 2016: 209). In short, the Marian cycles are a constant interchangeable between members of the family, not only in the lands belonging to the Crown of Aragon but also among the members of the Trastámar branch of the Crown of Castile (Molina Figueras, 2014; Cañas Gálvez, 2016), and so the presence of the jar with lilies in our relief must be seen as a direct allusion to the Trastámaras and their Marian devotion. In fact, Marian devotion was quite common apart from the Crown, as it can be found in other institutions like city councils, as in the case of the famous altarpiece of the *Virgin of the "Consellers"* painted by Lluís Dalmau (1443) for the Barcelona City Council (Molina Figueras, 1999). We cannot forget that Alfonso the Magnanimous and the members of his family not only used the symbols of the jar and the lilies, but also a wide range of symbolic representations of their power: the "Siege Perilous", the millet branch, the orb, the sceptre, the book, a warrior's helmet... All of this was integrated into a great rhetorical discourse whose purpose was to turn the king into an almost mythological figure, comparable to the Arthurian legends (Molina Figueras, 2012; Capilla Aledón, 2017). Finally, we cannot fail to note that there is no griffin in the relief; perhaps it was there and the wear and tear of time has erased it, or perhaps it was never there. The griffin is important in Alfonso's imagery as this fantastic animal is a symbol of wisdom and an allegory of good government. In the very same arch of the Castel Nuovo, for instance, one can see two giant griffins holding cornucopias full of lilies (fig. 16). Griffins can also be found in the seats of many institutions, including the choir stalls in Barcelona cathedral, where a bust of the hero Bellerophon accompanied by a griffin and the Chimera presides over one of the upper wooden and gilded backs of the seats where the canons held their offices.

One last question remains in relation to the portrait: the time when it was carved. Here a very interesting historical detail comes into play, albeit something that cannot be found in our relief: in 1445 Alfonso the Magnanimous and Philip III the Good of Burgundy exchanged and conferred membership in their respective orders, namely the Jar and the Griffin and the Golden Fleece, on each other (Menéndez Pidal de Navascués, 2000: 83; Mira-Delva, 2007: I, 367). This was a source of pride for the king of Naples, who, in an exercise in vanity, had the necklace of the Golden Fleece always depicted on his chest from then on. The Golden Fleece is absent from our relief and therefore we must assume that it was carved between the conquest of Naples in 1443 and 1445, although, as we will see when discussing the attribution of authorship, the chronological arc can be extended to 1450.

If we add to this the fact that the portrait still possesses a certain Gothic quality due to the presence of the paudron on Alfonso's right shoulder, we might conclude that the mind behind our portrait was more medieval than from the Renaissance. Such would be the case of the herald Jean Courtois, a Burgundian treatise writer, a heraldist and author of numerous texts on chivalric topics, intended to praise the king, very much in line with the knightly air that our relief still exudes (Riquer, 1982: 144). Courtois's presence in Naples would fit in very well if we bear in mind that the artistic model on which the relief is based is Pisanello, an author deeply influenced by Burgundian art and a specialist in pictorial cycles related to the ethos and the language of chivalry (Marini, 1996; Syson, 2001: 43-85) who, at the same time, understood the deep ties and interests that Alfonso had with Burgundy, which resulted in a first-rate artistic policy (Cornudella, 2009-2010; García Marsilla, 2011).

ATTRIBUTION OF AUTHORSHIP

The research on the attribution of our relief has taken into account all the elements discussed above. In the first place, we have looked for a sculptor who could understand the multiple dimensions of the cultural context of Alfonso the Magnanimous, with the aesthetic problems of the transition from the medieval world to the Renaissance; at the same time, someone who was familiar with the internal world of the monarch (family, heraldic and symbolic issues). He must also have been a sculptor who was aware of the king's links and interests concerning ancient Rome; knowledge of some of the texts that were being written at that time in honour of Alfonso must have been almost essential. Finally, he had to be a sculptor fully integrated into the Renaissance tradition, with sufficient capacity to create a piece of the quality that our relief exudes. I believe that we can rule out, for the time being, a native sculptor, transferred by Alfonso V from the Peninsula to work on the renovation of the Castel Nuovo, such as Pere Joan or Guillem Sagrera, who were involved in refurbishing the fortress and to whom the attribution of specific works is highly controversial because of the scarcity of evidence (Manote Clivilles, 2000). Therefore, we must turn to Italian authors who were familiar with Pisanello's works and Donatello's language and who were also used to working with marble. A study is needed that combines stylistic analysis with the historical conditioning factors that we have mentioned above.

The image of King Alfonso the Magnanimous was present in almost all known artistic forms. The king was aware of its importance, and, whether commissioned by himself or by others, we see portraits of him in paintings,

sculptures (such as the relief of the altar of the Epiphany in the Caracciolo di Vico chapel in Naples), reliefs (such as the one in the Barrachina collection currently at the Mascort Foundation in Torroella de Montgrí (Morte y Sesma, 2015)), illuminated manuscripts (such as the *Book of Hours* illustrated by Lleóard Crespi) (Español, 2001: 111, 116, 127 and 153; Español, 2002-2003; Planas, 2015) and even in pieces of silverware (Domènec, 2014), to name but a few examples. Because of all these reasons, identifying the sculptor is not an easy task.

If we take a look at the list of sculptors who worked for Alfonso at one time or another, we realise that it is fairly long (Hersey, 1973): the origins and, therefore, the artistic traditions of the sculptors were very diverse, as they came from cities and regions as different as Florence, Pisa, Rome, Milan, Dalmatia, Urbino and Sicily. The main names are well known: Filippo and Domenico Gagini, Paolo Romano, Andrea dell'Aquila, Gregorio di Lorenzo, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, Antonio Rossellini, Tino da Camaino, Cristoforo di Geremia, Giovanni Dalmata, Matteo Civitali, Agostino di Duccio, Andrea Guardi, Pietro Martino da Milano, Francesco Schiavone, Antonio da Pisa, Francesco Laurana, Domenico Rosselli, Pietro da Ragusa, Antonello Freri, Benedetto da Maiano, Guglielmo Monaco and Isaia da Pisa. All these sculptors have in common that they were part of the "Donatellian" *koine* – either they had belonged to the workshop of the Florentine master or were deeply influenced by his work and followed his style in their own production. But there is a problem with most of these artists, which is that nearly all of them went to Naples in the 1450s.

Indeed, the great problem we face when it comes to point at a single author is the large number of sculptors who could

have carved the relief in question. All of those mentioned above have known and documented work that may have similarities with Alfonso's relief. This, however, is not a disadvantage; on the contrary, as we will see below, the group of artists and the body of work with which we can compare our relief also allows us to establish enough nuances to reach a solid conclusion. And let us say right from the start, although not without unduly caution, that there is only one name that can fulfil all the requirements to be attributed the authorship of the relief: Isaia da Pisa.

An indispensable stylistic analysis of the relief within its historical context points in the direction of several works made at the time, such as the door of the Sala dei Baroni in the Castel Nuovo, decorated with busts and *tondi* by the Florentine Domenico Gagini. Gagini sculpted the bust of Pietro Speciale, Rational Master of the Kingdom of Sicily under the Magnanimous, as well as the statue of Saint Barbara, also in the Castel Nuovo, where he displayed his skills at employing all kinds of visual resources to create perspective (Caglioti, 1998; Caglioti and Hyerace, 2009). The bust portrait of Pietro Speciale reminds us of Alfonso's portrait because of the light carving of the features, in an almost *non finito* fashion, but without the finesse of our relief. Its small size, because of the identifying inscription that uses up a large part of the marble surface, may remind us of the bust in the Mascort Collection (fig. 11) (Coniglio, 2019: 313). Another work that may help to understand our attribution is the tomb of Ladislao di Durazzo in San Giovanni a Carbonara in Naples by Andrea Guardi, where Gothic elements combine with an early modern language. Within this artistic *koine* that Alfonso the Magnanimous created in the 1450s we also find the name of Guglielmo Monaco, who was the signed author of the only portrait in medallion format on the

bronze doors of the Castel Nuovo, a work whose execution took place between 1465 and 1475 (Barreto, 2011). But these examples, despite the similarities we can see with our relief, do not fit our chronology. Therefore, the relief portrait of Alfonso must be attributed to a previous sculptor whose body of work was significant enough to influence other artists.

On the other hand, our portrait of Alfonso V derives directly from medals, particularly from the medals depicting Alfonso designed by Antonio Pisano *Pisanello* (Cordellier, 1996; Syson, 2001: 109-137), who, as we have seen, was the author of many medals with the bust of the king that bear a close resemblance to our relief (Barreto, 2003). The attribution to a follower of Pisanello and not to Pisanello himself is due to several factors: first and foremost is the complete lack of sculptures that can be attributed to Pisanello. Apart from his bronze medals, Pisanello is known as a painter, active throughout the whole Italian peninsula, especially in Milan and Mantua, but also in Naples, where some works can be attributed to him (Barreto, 2013). However, the only parallel to our bust among his works as a painter is to be found in a set of drawings kept at the Louvre Museum (fig. 6). These drawings include the bust of Alfonso in profile, as depicted in so many medals (and in our relief), as well as the design for the equestrian monument that was meant to be part of the central scene of the triumphal arch of the Castel Nuovo. It is in this milieu, tightly controlled by Pisanello with his ideal portraits of Alfonso, that we must find our author.

Isaia Ganti da Pisa is a sculptor in the Roman tradition in spite of his name. He was trained in Donatello's workshop, with whom he worked on the Brancacci monument in Naples in the 1420s and later in Rome, where he also coincided with Paolo Romano, Andrea dell'Aquila and Antonio

Averlino Filarete. Eventually, he joined Pisanello's workshop in Naples, although the commissions he received made him an itinerant artist (Caglioti, 1993). He combined the late Gothic tradition with Renaissance elements, as can be seen in works such as the Farnese tomb in the church of San Giacomo and Cristoforo in Isola Bisentina or in the tomb of Cardinal Antonio Martinez de Chavez in the Roman basilica of San Giovanni in Laterano (fig. 17), as well as in the figure of Fortitude in the arch of the Castel Nuovo. Some of his works have sometimes been (mistakenly) attributed to the hand of Arnolfo di Cambio (Caglioti, 2004b). Isaia da Pisa also had close ties with goldsmithery, a requisite for the manufacture of "Pisanellian" medals, thanks to his contact with sculptors and goldsmiths such as Paolo da Ragusa, from Dalmatia, who coined the medal with the bust of Alfonso V kept in the Numismatic Cabinet of the MNAC (fig. 8), where the portrait of the king is virtually identical to his depiction in our relief.

We can attribute our relief of Alfonso to Isaia da Pisa after comparison with the reliefs of the tabernacle of the Holy Sacrament on the high altar of Santa Maria Maggiore in Rome (1461-1464), where the quality of the finish reveals a very skilled technique in the chiselling of the marble. However, his younger hand can still be perceived in the faces of the angels (fig. 18). To begin with, the portrait of Alfonso we are looking at represents a monarch who is still relatively young, far from his depiction in the portraits made by Mino da Fiesole currently at the Louvre (fig. 5), in the anonymous portraits (attributed to Agostino di Duccio) kept at the Museo Arqueológico Nacional in Madrid (fig. 19) and at the Victoria and Albert Museum in London (fig. 3) or the image that can be seen on the triumphal chariot of the arch of Castel Nuovo (Caglioti 2012a; Caglioti, 2012b) (fig. 13).

Ours is a portrait that is quite modern in most respects, whose stylistic details reveal the hand of its author: the adoption of Donatello's solutions, with the subtle use of the technique of flattened relief or *stiacciato*, makes it look almost unfinished. The marble veining is used in such a way that it does not disturb or interfere with the viewer's eye. The bas-relief flows with a high degree of sinuosity, smoothly, almost as if it was copied from a drawing. The composition reveals perfectionism down to the smallest detail, nothing is superfluous... Everything in the work helps to convey the character of the sitter (his power, dignity, personality) and the viewer can safely infer that he or she is in the presence of the king. This portrait is a sum of influences, a symbiosis between the intellectual and the visual. It is a humanist, Renaissance portrait. Alfonso the Magnanimous is thus portrayed to be celebrated as a Renaissance prince and a new Marcus Aurelius (Crescentini and Strinati, 2010: 364-365).

The same subtlety that one can see in the lines of Alfonso's bust can be found in the cherubs that decorate Fra Angelico's tombstone in the church of Santa Maria Sopra Minerva (1455) or in the face of the Franciscan painter. On the other hand, it is far from the solutions used in the relief of the *Virgin and Child, accompanied by Saints Peter and Paul, Pope Eugene IV and Cardinal Pietro Barbo* (1451), where it seems to reproduce, in detail, the stereotypes of Paleochristian sarcophagi, something he repeated in the tomb of Saint Monica, in the church of the Augustinians in Rome (Caglioti, 1986) (**figs. 20 and 21**). We can even see it in the contrast in the relief of the *Eternal Father Blessing* in the church of the Santissima Trinità in Viterbo, where the divine figure has hardly any relief at all, whereas the book He holds is carved in high relief, perhaps by another hand (Caglioti, 2004a: 164). The hand of Isaia da Pisa has also been seen

in the relief of Augustus from the collection of Miquel Mai, currently on display at the MNAC (Caglioti, 2012b: 98) (fig. 22). Likewise, the successful attempt to create the illusion of depth with a protrusion at the base of the relief was recognised by other sculptors such as Mino da Fiesole, who used the same technique in his bust of a *Woman in Profile (Possibly Faustina the Elder)* kept at the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston or his *Florentine Lady* at the Bargello Museum in Florence, and even in his *Galba* at the National Archaeological Museum in Florence as well (Caglioti, 2008: 78-80). The works in which Isaia da Pisa demonstrates his skill are quite numerous, and as a result he received recognition with later imitations. This did not prevent some of his works from being misattributed to other authors, because the fact that he worked with many other sculptors over the years meant that some of their output is almost interchangeable (La Bella, 2008: 197-201). In the funeral monument of Eugene IV there are some similarities between the cope of Saint Gregory the Great - or the garments of most of the figures - and the use of the bas-relief technique on the bust of Alfonso. Comparing it with the figure of Eugene IV we can see that the chiselling of the eyes is identical in both. As for the hair, we could point at the similarities with the figure of Temperance in the tomb of Cardinal Giulio Acquaviva, in San Giovanni in Laterano, whose tufts form deep waves and curves that outline them.

It is intriguing that the Catalan poet and jurist Bernat Miquel pointed out in his poems that, while he was in Naples looking at the triumphal arch of the Castel Nuovo, he saw the figure of Alfonso with the sceptre and the golden orb in his hands, a reference to the central frieze of the triumphal procession (Torró, 2009: 108). This indicates that already at the time when the works were being carried

out, it was complicated, if not impossible, to identify the hand of the many sculptors in the city capable of creating a relief like the object of our discussion.

It seems quite clear that the portrait of the Magnanimous was directly influenced by the systematic reproduction of busts of emperors that became widespread throughout Italy from the mid-15th century, most famously exemplified by the decoration of the lower part of the facade of the Certosa di Pavia. Isaia da Pisa was no stranger to fashion and also sought to make a name for himself in this market, for example, with the equestrian relief of *Nero and Poppea Sabina*, commissioned by the poet Porcellino and now kept in the Philadelphia Museum of Art, where Isaia reproduced a portrait of Emperor Nero known from second century imperial coins (Caglioti, 2004a). The undulations in the horse's thighs are very similar to those used to define the neck and jaw in our relief (fig. 23). Let us not forget that Pisanello's imagery was not only present in coins and medals, but also in the illustrations for the editions of the works of Titus Livius or Suetonius, where the busts of emperors were always present and served as models for other artists for their own works. The influences of the ancient world and classical art are a constant in Isaia da Pisa, as shown by the tombstone of Cardinal Giovanni Berardi (1449), in the chapel of Saint Nicholas of Tolentino, in the church of Saint Agustin in Rome, or the funeral monument to Pope Eugene IV, formerly in San Salvatore in Lauro and now in St. Peter's Basilica in the Vatican, and thirdly, in the funeral monument to Maddalena Orsini, also in San Salvatore in Lauro in Rome.

We cannot overlook the fact that works like this portrait of King Alfonso could have had an impact on other works: Mino da Fiesole's reproduction of the portraits of Emperor Aurelian (Florence,

National Museum of the Bargello) or his *Alfonso the Magnanimous* (Paris, Louvre); Desiderio da Settignano's *Julius Caesar* (Paris, Louvre) or his *Young Emperor* (Paris, Jacquemart-André); Gregorio di Lorenzo's *Agrippa* or *Antoninus Pius* (Ferrara, Casa Romei).

Francesco di Giorgio Martini, in his last years, was a frequent visitor in Naples, where he received commissions from the Aragonese and Angevine kings, and perhaps as a result of the influence he received at that time, he made the famous bust of Federico da Montefeltro in marble kept at the Museo Civico of Pesaro, which portrays the famous *condottiero* in an attitude and perspective similar to those of the portrait of Alfonso the Magnanimous (fig. 24). They can be said to follow the same pattern in terms of framing, clothing (the knight's armour), the aquiline nose... although they differ in size, the larger of the two being the portrait of the Duke of Urbino. It is also worth noting the direct relationship with a second relief portrait of Federico da Montefeltro, which was attributed to Martini - but also to Domenico Roselli and Benedetto da Maiano (Pisani 2001) - currently in the church of San Francesco in Mercatello sul Metauro, a relief that is paired with a second *tondo* representing Ottaviano Ubaldini della Carda. Much like Martini, Domenico Roselli went from Florence to Urbino promoting the imitation of antique models and influencing generations of sculptors of the late 15th and early 16th centuries. After the death of Alfonso the Magnanimous, there was a significant diaspora of artists from the Neapolitan court, which explains why figures such as Benedetto da Maiano took advantage of the situation to carve such outstanding busts as those of Beatrice of Aragon and Matthias Corvinus, kings of Hungary (Caglioti, 2011; Parmiggiani, 2014); or the case of Andrea Fulvio, Francesco Colonna, the rediscovered works of Vitruvius and the mathematical formulas of Luca Paccioli.

those of Angelo Balsamo and Fernando de Acuña, in Messina and Catania, at the beginning of the 16th century.

Thus, Isaia da Pisa fulfils the minimum indispensable requirements that can be inferred from an analysis of the relief portrait of Alfonso the Magnanimous: a work that oscillated between the old Gothic tradition and the new Renaissance models; an artist who was trained with Donatello and joined the Neapolitan workshop of Pisanello, with whom he lived for many years in the Parthenopean city; a man familiar with Classical Antiquity and with contemporary literary circles; and finally, a sculptor of classical taste who eventually imposed himself on the artistic endeavours of the Neapolitan court.

EXTERNAL HISTORY: ANTIQUARIANISM, COLLECTIONS AND COLLECTORS

Alfonso the Magnanimous was not alone: throughout the 15th century and even much of the 16th century, most Italian courts showed an interest in benefiting from the art of marble portraiture, in the Roman style, which equated the contemporary rulers to the ancient Roman emperors, who were passionately studied by reading the ancient chronicles of Titus Livius, Suetonius, Cicero or Valerius Maximus, while at the same time consuming the new humanist literature, especially the works of Petrarch, Valla, Biondo Flavio, Coluccio Salutati, Enea Silvio Piccolomini - the future Pope Pius II - together with the increasingly popular books of *vade mecum* of ancient sites, especially those by Andrea Fulvio, Francesco Colonna, the rediscovered works of Vitruvius and the mathematical formulas of Luca Paccioli.

The main families, therefore, had among their most precious possessions a series of portraits of emperors, both ancient and modern, which decorated the public and busiest areas, such as palace galleries, or the most private spaces, such as personal chambers for rest or study.

The value of a portrait – whatever its format – was so high that the artists' skill was used as a method of payment, so that portraits were commissioned to seal alliances, as a diplomatic gift, a bribe, to promote themselves within the political framework... A portrait was a letter of introduction that showed the interests of the sitter, his psychology and his ambitions.

The combination of personal interests, passion for classical culture and taste for art turned marble busts into luxury goods, only affordable to the well-heeled. The most extraordinary case, already mentioned above, is that of the Certosa di Pavia, where some of the artists did not hesitate to create their own workshops to market their busts elsewhere. We have already said that Alfonso commissioned a series of twelve emperors from Desiderio da Settignano, based on Suetonius's *Twelve Caesars*, but he also had the arch of Castel Nuovo decorated with reliefs with the effigies of Caesar and Trajan.

One of these examples with which we can compare the bust of Alfonso the Magnanimous is that of Federico da Montefeltro, Duke of Urbino, a work attributed to Francesco di Giorgio Martini (1475), kept in the Museo Civico di Pesaro (fig. 24). Despite the logical differences between the two portraits, the same tradition can be seen behind them: the outer frame, the bust in profile, the clothing worn around the neck – although Federico wears an armour – half-length hair, a hooked nose, well-defined earlobes and, finally, the protrusion at the bottom to create the illusion of depth are almost

identical in both portraits. However, there are also significant differences: the quality of Federico's bust is superior to Alfonso's in terms of finish, the technique of *stiacciato* is fully effective and creates a sense of depth in Federico's portrait; the inscription at the foot in Roman capital letters is another difference worth mentioning; and Federico's bust looks to the left while Alfonso's looks to the right, although this detail is due to the duke's desire to have himself portrayed from this perspective because he had lost his right eye in combat (Petrucci, 2001: 384-385). The contemplation of the busts of Federico da Montefeltro in the Bargello Museum and in the church of San Francesco in Mercatello bring about similar sensations in the viewer: both look to the left and follow the same pattern (probably the guidelines provided by the Duke of Urbino himself), but the Bargello bust, again, repeats the forms of what we have already said of the Pesaro bust, while the Mercatello bust, imitating a medal, seems to follow the model that Agostino di Duccio used for the bust of Alfonso the Magnanimous kept at the Victoria and Albert Museum in London (fig. 3). In spite of the circumstances, the viewer feels an affinity between these reliefs, which might be based on a relationship of dependence. After all, the bust portrait of Alfonso is about twenty years older than the bust portrait of the Duke of Urbino, and it would hardly be a surprise if historical events had played a role in their making; that is to say, if the bust of the Magnanimous had influenced those at the Bargello Museum, the Museo Civico of Pesaro and at the church of San Francesco in Mercatello.

A second case in point, very similar to the previous one, was Sigismondo Pandolfo Malatesta: A keen promoter of the artistic reforms that turned Rimini into a major cultural centre of the Renaissance, he collected medals by Pisanello, Agostino di Duccio and Matteo de'Pasti and spent

lavishly in order to legitimize his power, obtained by force of arms, and be regarded as the equal of any Italian prince (Riello, 2008: 184-185; Donati, 2001). For example, we can look at his painted portrait, attributed to Piero della Francesca, which is kept in the Louvre, where Malatesta is depicted in profile to the left, dressed in a shirt and with medium-length hair which resembles the portrait of Alfonso the Magnanimous kept at the Jacquemart-André Museum in Paris (fig. 25). One must not forget that Malatesta managed to acquire what Alfonso sought in vain from Pisanello: an equestrian portrait – in Malatesta's case, by the sculptor Andrea Bregno.

Other Italian parallels can be found in the busts of Francesco Sforza, in Milan, of Accelino di Meliaducce Salvago or of Giovanni Gioviano Pontano (Bayer, 2011), where the marble portrait goes beyond the boundaries of art to represent a whole complex cultural context, showing that there were many places where the influence of the representation policy of Alfonso the Magnanimous was felt. The Bardini collection in Florence was a paradigmatic case of antiquarian collecting.

Although the bust portrait of Alfonso the Magnanimous is clearly a piece of Italian Renaissance sculpture from the 15th century and directly related to the humanistic atmosphere that prevailed at Italian courts, it should be borne in mind that the bust was most probably owned by someone with ties to Alfonso – a civil servant, a clergyman, a nobleman – and therefore, once its owner had fulfilled his duties in Naples, the piece was to leave Italy to decorate its owner's home. This was a common practice among the great men in the service of the monarchy, who imported Renaissance art whenever they could. The funerary monuments commissioned in Italy and then moved to Catalonia by dignitaries such as Ferran Folc de Cardona-Anglesola, Bernat de

Vilamarí and Juan de Aragón are well-known enough. However, if we look at 15th- and 16th-century antiquarians in Catalonia, we can identify a number of collectors of statues, inscriptions and stone fragments among whom we could locate our relief: the residences of Lluís Desplà, Pere de Cardona, Miquel Mai, Pau de Fluvia and the Requesens Palace were decorated with numerous imported pieces and lapidary elements collected from archaeological sites.

Archdeacon Lluís Desplà had the courtyard of his house (the present Casa de l'Ardiaca in Barcelona) decorated with Roman sarcophagi, numerous epigraphic inscriptions, Roman columns and busts of emperors, which he combined with sculptures by Bartolomé Ordóñez and a well-known altarpiece of particular devotion, the famous *Pieta* by Bartolomé Bermejo. For his part, Miquel Mai accumulated a collection of more than seventy sculptures, including not only nineteen reliefs with busts of emperors and virtues, but also tapestries, paintings, coral branches, altarpieces, silverware, etcetera.

It must be said that many of the pieces that made up the antiquarian collections of that period have ended up in the Renaissance sculpture collections of the world's leading museums. Without claiming to be exhaustive, it is worth highlighting some cases, both in Spain and elsewhere: to begin with, the collections of the National Museum of Art of Catalonia (MNAC) include part of the aforementioned collection by Miquel Mai (Bellsolell Martínez, 2019: 107-156). Secondly, in the Museo del Prado there is a set of forty-five reliefs, with busts of emperors, empresses and anonymous portraits (Coppel Areizaga, 1998; Claveria, 2017b). Some pieces with busts of unidentified figures are found in the Archaeological Museum of Seville (Beltrán Fortes, 2013). Out of Spain, we could mention many institutions, especially

in Germaniy and Italy, but we will limit ourselves to the Stefano Bardini Museum (Nesi-Bacci, 2012) and the collections of the Metropolitan Museum of Art in New York (Christiansen and Weppelmann, 2011) and the Detroit Institute of Arts (Darr, 2002). Oddly enough, in none of these institutions can we find a marble portrait of Alfonso the Magnanimous and only the examples kept in the Victoria and Albert Museum, the Mascort Foundation and the National Archaeological Museum in Madrid are known to us.

We cannot know exactly where the relief came from nor its provenance (basically the sequence of its ownership over the centuries), but we can place a work of such quality within the historical-artistic context of the 15th and 16th centuries, particularly in Catalonia.

If we include in our analysis the antiquarians and antique collectors in Spain at that time, the number of possible collections to which our relief may have belonged becomes impossibly high: it would include, to name but a few, those of Martín de Gurrea y Aragón, Vincencio Juan de Lastanosa, Gaspar Galcerà de Castre Pinós, Diego Hurtado de Mendoza, Viceroy Juan de Aragón, Luis de Ávila, Per Afán de Ribera, Cardinal Despuig and Viceroy Pedro de Toledo (Mancini, 2001; Morán Turina, 2010; Carbonell Buades, 2013; Claveria, 2013; Domínguez, 2017; Claveria, 2017).

The most probable location for our relief within a Spanish collection would be among the immense artistic heritage amassed by Enric Folc de Cardona-Aragón y Fernández de Córdoba (1588-1640), sixth Duke of Cardona and Viceroy of Catalonia at different times. In his family seat in Arbeca, near Lleida, among the hundreds of objects that were inventoried on the Duke's death, there was a "half-length marble painting of King Alfonso".

Nowhere is it said that it was a portrait of the Magnanimous, but it is significant that a lineage with long ties to Italy – and especially to Naples – possessed such a portrait, and that it was recorded with such a generic description. It is very likely that it is a bust of Alfonso V (Carbonell Buades, 1995: 168-169).

From this point on, we can only speculate: the antiquarianism fashionable among several families of the Barcelona nobility is well known. For example, Pau de Fluvia, chief counsellor (*conseller en cap*) of the city of Barcelona at the turn of the 17th century, accumulated more than one hundred and thirty sculptures, including two "marble pictures" (Carbonell Buades, 1995: 161-164) and some busts of emperors. Another case in point would be that of Lluís Terré de Picalquers, who owned three oil paintings of three emperors (Carbonell Buades, 1995: 152). On the other hand, the accumulation of sculptural pieces was a fairly widespread custom among the wealthy classes, with multiple examples and themes, where a bust of the Magnanimous would not be out of place: these are the cases of Joaquim Setantí, Francesc Dalmau, Joan Miquel Sabastida and other families with illustrious surnames (Requesens, Malla, Sancliment, Rocabertí, Erill, Centelles, Caçador, Pinós...).

And if from the artistic point of view the attribution of the relief has led us to choose among numerous candidates, when looking for owners with intellectual interests, the list grows exponentially: there is no doubt that there are a series of names that stand out above the rest, with different chronologies, but all of them linked to the original Italian and Neapolitan world where our relief came from. For example, we should consider the long list of officials who participated in the humanist court of the Magnanimous – and his successors – as well as the ambassa-

dors who travelled (from Barcelona and Valencia mainly) in diplomatic missions and returned home loaded with works of art acquired in Naples. It is useless to draw up a list here, but one might venture the names of Bernat de Pau, Jaume Pau, Cardinal Joan Margarit or the Mallorcan jurist Bartomeu de Verí, the poet and knight Pere Torroella, Prince Carlos de Viana, Admiral Bernat de Vilamarí and a long list of merchants.

The generation that followed King Alfonso was the one that most strongly promoted the transfer of humanist and Renaissance ideals from Naples to Catalonia, because of their intellectual background. This is true of Pere Miquel Carbonell, a notary from Barcelona appointed by Alfonso V himself. Carbonell's fascination with the monarch resulted in the biography of the king which he wrote as part of his famous *Chronicles of Spain*, where he resorted to the entire humanist tradition of Neapolitan authors such as Giovanni Gioviano Pontano, Antonio Beccadelli *il Panormita* (including the Catalan translation of his chronicle by Jordi de Centelles) or to the writings of Lorenzo Valla (Carbonell, 1997). Carbonell was

famously fond of seeking out antiquities from Barcelona's Roman past, a passion he shared with other local humanists like Jeroni Pau (his cousin) and the archdeacon Lluís Desplà. All three looked for epigraphic inscriptions to collect in their respective residences and to justify their theoretical writings (especially Carbonell and Pau). Jeroni Pau, who lived in Rome for more than a decade, had a privileged perspective on the archaeological discoveries of the time and advised his friends in Barcelona on anything they might need to further their pursuits (Guzmán, Espluga and Ahn, 2016). In the case of Desplà, as we have pointed out, the inscriptions in his collection were accompanied by busts of emperors with which he sought to trace a continuous historical line of the city of Barcelona from Antiquity to his time (Bellsolell Martínez, 2018 and forthcoming). The fourth character worth mentioning is a canon from Tortosa called Francesc Vicent, a man with a humanist background who wrote several explanatory texts on some of the antiques that Bishop Pere de Cardona collected in his house on Carrer del Pi in Barcelona. Who knows if all or some of the items in Bishop Pere's collection later

passed into the hands of Viceroy Enric Folc de Cardona-Aragón. One of the last authors from Barcelona who theorized on the relevance of Antiquity to modern times was the poet Joan Boscà, who is known to have decorated his home with Renaissance busts and medallions (Bellsolell Martínez, 2013). Boscà was a first-hand witness to the legacy left by the dynasty of Alfonso the Magnanimous in Naples during his stays in the Italian city accompanying the court. The influence of such iconic places as Villa Poggio Reale as well as of the cultivated circles he moved in can be felt in his poems and was a reason that led him to take several marbles to Barcelona in the first third of the 16th century.

As for the back, the stone had a central hole and four more holes drilled in the corners, recently made. The latter were filled by brass screws fixed with epoxy adhesive in order to hang the piece vertically on a wall.

CONSERVATION AND RESTORATION

TITLE:

Portrait of King Alfonso V the Magnanimous

DATE:

between 1443 and 1450

AUTHOR:

attributed to Isaia da Pisa by historian Joan Bellsolell Martínez

MATERIAL:

white marble with yellow, red and grey tones

TECHNIQUE:

bas-relief (*stiacciato* or *schiacciato*)

MEASUREMENTS: 34.5 × 28 × 4.5 cm

WEIGHT: 11.4 kg

CONDITION

DESCRIPTION

The portrait of King Alfonso the Magnanimous was executed in marble using traditional carving tools still in use today, such as punches, flat and curved chisels, rasps and abrasives such as pumice stone or crushed glass for finishing.

The relief depicts the upper part of the shoulders and the profile head of the king by means of the *stiacciato* or flattened relief technique, widely used in the Italian Renaissance and whose most outstanding proponent was the Florentine sculptor Donatello.

The figure is framed by a cyma recta moulding and "emerges" from a flat background where a curl at the top of the head and the jar with three lilies at the bottom right corner, emblem of the Crown of Aragon, stand out subtly.

The back of the plate is superficially irregular, worked at first with a flat chisel and then scratched with a fine punch at an angle to the surface of the stone. It retains traces of a lime and sand mortar, which seems to indicate that the piece was embedded in a wall.

person altered the delicate modelling of the stone. Lines of graphite pencil on the neck and shoulder of the portraitee and around the jar with the lilies, as well as the replacements of plaster and mortar on the frame mouldings, also altered the unitary vision of the work.

As for the back, the stone had a central hole and four more holes drilled in the corners, recently made. The latter were filled by brass screws fixed with epoxy adhesive in order to hang the piece vertically on a wall.

RESTORATION

The restoration work was carried out in successive phases:

Removal of the brass screws and epoxy resin from the back of the marble with a mini drill and scalpel.

Removal of the plaster and mortar replacements from the frame mouldings with chisel and hammer and scalpel.

Cleaning of the stone with a solution of ammonium carbonate and demineralised water.

Volumetric reintegration of the incisions in the cheek of the portraitee with a fine mortar of lime and calcium carbonate.

Chromatic reintegration of the reintegration mortar with watercolours.

On the back of the piece, the existing mortar remains have been kept.

Regarding the maintenance of the work, we suggest cleaning the surface dust with a soft dry brush and not to use commercial cleaning products.

JAVIER CHILLIDA

Chillida Conservación-Restauración Art SLU

TEXTOS EN CATALÀ

PRESENTACIÓ

En la nostra fecunda trajectòria com a galeristes, no havíem aconseguit complir un vell somni: construir una mostra a través d'una sola obra. Calia que es donessin les condicions necessàries per convertir aquest desig en una realitat. Ara es donen, i ens complau presentar l'exposició dedicada al relleu del Renaixement d'Alfons el Magnànim, rei d'Aragó, Nàpols i Sicília, atribuït a Isaia da Pisa.

Com bé explica Joan Bellsolell en el seu brillant i rigorós assaig crític, Alfons IV, anomenat el Magnànim, és un personatge cabdal per entendre el desenvolupament de la Corona d'Aragó en la primera meitat del segle XV. Des de molt jove es va cenyir la corona i el 1421 va passar a

Itàlia, on va voler reencarnar en els emperadors antics. Home d'armes i de lletres, humanista, estrateg, Alfons el Magnànim va ser un dels més brillants monarques del seu temps, i el seu territori va ser la Mediterrània central. Va engrandir l'antiga projecció mediterrània de la Corona d'Aragó, va conquerir Nàpols, es va imposar al papat i va frenar l'avenç turc als Balcans. Va ser un àgil estrateg, un príncep i un mecenes del Renaixement, i la seva irradiació cultural va deixar una petja profunda.

L'obra que motiva aquest projecte és un exemple meravellós de la iconografia del Magnànim a Itàlia. Realitzada en marbre blanc, l'efígie del monarca, amb la corba aguilena del seu nas tan reconeixible, es retalla en la matèria com si fos una mone-

da de l'època. Detalls naturalistes com ara els rinxols dels cabells, les arrugues al coll o la gerra, símbol de les seves armes, en baix relleu, donen un aspecte naturalista a la peça, que, vista a contrallum, ens recorda els moments estel·lars de l'escultura del Renaixement, de Donatello a Pisanello.

Volem donar les gràcies a tots els qui han fet possible que aquest projecte veiés la llum. A Albert Velasco, per la seva insistència; Joan Bellsolell, per la seva recerca i entusiasme; Joan Molina, pel seu suport; Javier Chillida, restaurador, per haver recuperat la identitat de l'obra; al nostre editor, Fernando Rayón, pel seu compromís innegociable amb la qualitat; i Jordi Ainaud, traductor però, sobretot, amic.

ARTUR RAMON

EL RETRAT: CARTOGRAFIA HISTÒRICA I ELEMENTS DESCRIPTIUS

La biografia del rei Alfons el Magnànim (1396-1458) té en la conquesta del regne de Nàpols el seu episodi més determinant: guerres, victòries, derrotes, fasts, conxordes, cavalleria, aliances, celebracions, triomfs, art, cultura i humanisme són alguns dels ingredients que el caracteritzen. Sens dubte, el moment determinant del seu regnat, que ha passat a la posteritat com a més emblemàtic, és l'entrada a Nàpols i la processó triomfal del 26 de febrer de 1443 per part d'Alfons i la seva comitiva, avui recognoscible en l'arc triomfal de marbre que decora la façana

del pas entre torres d'accés al Castell Nou de Nàpols (fig. 1), també conegut com el *Maschio Angionio* (Molina Figueras, 2015). S'iniciava així una relació artística entre el monarca i el món cultural i simbòlic de l'antiguitat romana que es mantindria fins més enllà de la mort del Magnànim (Ryder, 1992) i que abraçaria tots els aspectes de la biografia del monarca i el seu entorn més immediat, en totes les disciplines artístiques i gairebé qualsevol indret dels diferents territoris que va governar (Bologna, 1977; Natale, 2001; Terés, 2011; i Challeát, 2012).

Un d'aquests capitols afectats per la influència que va exercir el món antic, passat pel sedès de l'humanisme i el Renaixement, va ser el del gènere artístic del retrat. I en el cas que ens ocupa aquí, el retrat escultòric.

Ens trobem davant d'un relleu de marbre rectangular, amb un bust masculí que

mira cap a la dreta, vestit amb alguna peça de roba de la qual només s'intueixen les espatlles i el coll obert (potser un gipó). Al mateix coll, a sota, s'observen els apunts d'una camisa així com les filatures i corretges de tancament. Sobre l'espatlla dreta pot semblar que porti un espatllà o protecció d'aquesta part del cos, pertanyent a una armadura de cavaller. El cap del personatge presenta un rostre amb nas aguilenc i les faccions ben marcades, remarcant que es tracta d'un home d'edat madura. Les comissures, simples però molt ben definides, ens aporten una visió nítida de la boca, les galtes, les ulleres de sota l'ull i les paralles. El pentinat, de mitja melena, permet veure el front així com l'orella, perfectament tallada en les seves lobulacions. Un petit retall als cabells del front, amb forma triangular, separa el serrell de la cabellera i ens ofereix una entrada molt característica i personal. Els cabells, fets buidant franges en el marbre, queden traçats en forma de

petites onades que delimiten el contorn superior i ofereixen una sensació de profunditat entre el bust i el fons del relleu. Un fi treball de picat i poliment fa que la mandíbula delimiti el crani per la part inferior i doni pas a un coll on s'intueixen les venes i la prominència de la nou. Finalment, el relleu presenta un marc de motllures als quatre costats del voltant del bust (fig. 2).

Tots aquests elements, tots ells personals i identificatius, ens permeten afirmar, sense cap mena de dubte, que es tracta d'un retrat del rei Alfons IV el Magnànim (cinquè segons el còmput d'Aragó). Encara més, el retrat que tenim aquí segueix el model esbossat, i representat en moltes ocasions, pel pintor i medallista Antonio di Puccio Pisano, *Pisanello*, en dibuixos —com el conservat en Còdex Vallardi del Museu del Louvre (fig. 6)— o en medalles —com la que es conserva al Victoria and Albert Museum de Londres (fig. 7).

Una de les qüestions que cal tenir en compte per identificar el retrat és que el relleu no incorpora cap mena d'inscripció que identifiqui el personatge, la qual cosa provoca dues lectures o planteja dos interrogants: per una banda, que existeixi un dubte sobre la identitat del bust i, en segon lloc, que aquest dubte desaparegui precisament perquè la manca d'inscripció ens fa pensar que, quan va ser fet el relleu, no calia identificar el rei ja que era sobradament conegut i la seva imatge era prou difosa, i per tant, no provocava cap malentès. De fet, el retrat amb què ens trobem aquí compleix totes les característiques bàsiques que una representació d'aquest tipus ha de complir (individualisme, veracitat, naturalisme...) i alhora, transmet els missatges que només es poden llegir a través dels elements simbòlics que incorpora la mateixa figura (caràcter, interessos, estatus...) (Falomir, 2008: 17). Hi entrarem tot seguit.

En primer lloc, el gènere del retrat té com a objectiu representar un personatge concret; és a dir, la funció del retrat és aïllar una persona perquè sigui reconeguda com a tal, i en aquest cas de manera individual perquè només hi apareix un sol home. En aquest sentit, i amb l'ajuda de retrats paral·lels, el relleu que tractem permeten establir-ne la identitat. Així, el relleu conservat al Victoria and Albert Museum de Londres (fig. 3) sí que incorpora una llegenda en lletres capitals romanes («DIVVS-ALPHONSVS-REX») i així mateix amb les nombroses medalles de bronze que va realitzar Pisanello (fig. 7). Dit d'una altra manera, la inscripció no calia que hi fos perquè era obvi a qui es representava i a més a més, les mides del relleu tampoc no permetien incorporar-hi un text perquè, en cas que s'hagués fet, hauria implicat reduir substancialment la mida del bust. Això no vol dir que en el moment de fer el relleu no es volgués incorporar una llegenda al voltant. Alguns exemplars, a banda de la placa de marbre principal sobre el que es feia el bust, també incorporaven (normalment amb ceràmica o amb guix) un complement decoratiu que encerclava el rectangle central i on es podia posar una inscripció o bé una corona de llorer per donar més dignitat a la composició. Normalment, però, aquest afegit decoratiu es perd amb els segles, si és que s'arribava a fer, i d'aquí que la problemàtica per identificar els retrats ja fos una realitat per a alguns humanistes del segle xv: Guarino Veronese escrivia el 1457 a Alfons el Magnànim que moltes de les representacions pictòriques i escultòriques que pretenien ser un retrat no eren vàlides com a instrument de difusió de la imatge ja que no incorporaven un text que expliqués què era el que s'hi observava (Falomir, 2008: 110). Quan la inscripció no apareix només queda el retrat en si, de manera que, a banda de buscar-ne els paral·lels, que ja hem trobat, cal entendre el mateix retrat com a motiu d'identificació; és a dir, la individualització del retrat és un element d'identitat (una eina de

Per aconseguir que el retrat aconsegueixi representar a algú concret, de vegades es val d'un complement escrit que l'identifiqui sense confusió. No és el nostre cas, però això no en dificulta la identificació perquè, com hem dit, la fama del personatge és tan gran que d'altres retrats permeten establir-ne la identitat. Així, el relleu conservat al Victoria and Albert Museum de Londres (fig. 3) sí que incorpora una llegenda en lletres capitals romanes («DIVVS-ALPHONSVS-REX») i així mateix amb les nombroses medalles de bronze que va realitzar Pisanello (fig. 7). Dit d'una altra manera, la inscripció no calia que hi fos perquè era obvi a qui es representava i a més a més, les mides del relleu tampoc no permetien incorporar-hi un text perquè, en cas que s'hagués fet, hauria implicat reduir substancialment la mida del bust. Això no vol dir que en el moment de fer el relleu no es volgués incorporar una llegenda al voltant. Alguns exemplars, a banda de la placa de marbre principal sobre el que es feia el bust, també incorporaven (normalment amb ceràmica o amb guix) un complement decoratiu que encerclava el rectangle central i on es podia posar una inscripció o bé una corona de llorer per donar més dignitat a la composició. Normalment, però, aquest afegit decoratiu es perd amb els segles, si és que s'arribava a fer, i d'aquí que la problemàtica per identificar els retrats ja fos una realitat per a alguns humanistes del segle xv: Guarino Veronese escrivia el 1457 a Alfons el Magnànim que moltes de les representacions pictòriques i escultòriques que pretenien ser un retrat no eren vàlides com a instrument de difusió de la imatge ja que no incorporaven un text que expliqués què era el que s'hi observava (Falomir, 2008: 110). Quan la inscripció no apareix només queda el retrat en si, de manera que, a banda de buscar-ne els paral·lels, que ja hem trobat, cal entendre el mateix retrat com a motiu d'identificació; és a dir, la individualització del retrat és un element d'identitat (una eina de

treball per a l'historiador, si es vol), i el verisme i el naturalisme amb què és tractat són proves fefaents per saber davant de qui ens trobem. Això ens porta a la part més complexa de l'anàlisi de qualsevol retrat, que és la de les emocions que despren i que provoca.

EL RELLEU: ANÀLISI HISTÒRICO ARTÍSTICA

La lectura del relleu s'ha de centrar en els diferents elements representats: la imatge d'Alfons el Magnànim i els elements complementaris al mateix retrat.

La voluntat d'Alfons IV el Magnànim per fer-se retratar va traspassar moltes fronteres artístiques, així que el relleu de marbre que ens ocupa ha de ser vist des moltes perspectives diferents i comparat amb diversos exemples contemporanis del moment. D'entrada hem de separar qualsevol retrat que comentarem a continuació del que va fer Gonçal Peris de Sarrià (en col·laboració amb Jaume Mateu), per a la «Sala Daurada» de la Casa de Ciutat de València (1427-1428), avui conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 12). Aquest és un retrat seriós, sense intenció naturalista ni cap voluntat de verisme (Falomir, 2008: 170-171), ben lluny del relleu que comentem aquí. De fet, el món medieval en què s'encaixa la imatge de Peris de Sarrià gairebé desapareix en el relleu perquè, com hem assenyalat, l'arribada al món italià a partir de 1443 suposarà un punt d'inflexió en la imatge del rei.

En arribar a Nàpols, Alfons no era més que un cavaller medieval amb ànsies de poder. Conscient de la necessitat de tenir una gran cultura per aconseguir els seus objectius, a partir de llavors, la seva vida

es va estructurar al voltant d'aquest pal de paller. A més a més, a terres italianes gairebé era un estranger, així que va engregar una política de representació que li permetés mostrar-se com un home del Renaixement. D'entrada, amb la celebració de la victòria i conquesta del regne de Nàpols: el simple fet de celebrar-ho de la manera que ho va fer ja suposava establir un discurs politicoartístic que l'acompanyaria la resta de la seva vida i que va consistir a assimilar-se als antics emperadors romans (Capilla Aledón, 2016). L'encarregat de dur a bon port la campanya de propaganda del rei va ser el pintor Antonio Pisanello (Cordellier, 1996; Syson, 2001: 123-155).

Antonio di Puccio *Pisanello* era un dels pintors més preuats de la primera meitat del segle xv, cotitzat per les principals corts renaixentistes (especialment a Milà i Màntua), i va ser cridat per Alfons per dirigir el programa propagandístic del seu regnat. Amb els anys, Pisanello va aconseguir reunir una petita *koiné* escultòrica que va donar com a principal resultat l'arc del Castell Nou, on hi varen participar escultors de la talla d'Isaia da Pisa, Francesco Laurana, Pere Joan, Pietro da Milano, Paolo Romano o Andrea dell'Aquila (Bologna, 1987: 13), per posar-ne uns exemples.

Probablement els objectes més valorats de l'obra de Pisanello siguin les medalles commemoratives, amb bustos dels principals homes i dones d'Estat (italians o estrangers), representats en retrats de perfil, de mig cos i amb els respectius noms, sempre al vers de la medalla. Al revers, gairebé sempre hi incorporava imatges mitològiques, divinitats, allegories, virtuts i inscripcions (llatines normalment, però també gregues) que desprenen una erudició humanística amb l'objectiu d'enaltir els personatges efigiats. Les medalles eren un exercici del senglar, l'àguila imperial o el griu, símbols de la saviesa (i una referència

ció només s'entenia si qui les realitzava era coneixedor de l'art numismàtic, i més concretament, de les sèries de retrats que decoraven les monedes de l'antiga Roma, amb busts d'emperadors, emperadrius, senadors, alts magistrats...; en definitiva, s'assimilava una tradició antiga a una de nova, projectant el virtuosisme d'aquells personatges mítics de l'antiguitat sobre els governants dels temps presents. Però la idea no era original de Pisanello: ell només va estendre una moda que venia des del segle xiv, present, per exemple, a la Roma de Cola di Rienzo o en els escrits de Petrarca, autèntic recuperador de la història antiga a partir de l'arqueologia. No obstant això, la seva fama com a orfebre medallista va ser inigualable i només era equiparable a la seva pròpia fama com a pintor (Jones, 2018). L'èxit del format medallístic va estendre's més enllà dels reis i governants de cada indret i així, pràcticament qualsevol integrant de la noblesa i practicant d'un ofici lletrat podia encarregar la seva medalla. No és estrany trobar retrats dels membres de les famílies reials europees, d'ambaixadors, juristes, professors d'universitat, clergues, artistes o escriptors entre les principals col·leccions numismàtiques dels museus més destacats. Alhora, la pràctica del retrat sobrepassaria les fronteres cronològiques del regnat del Magnànim, amb una gran eclosió al segle xvi i, de fet, encara avui és una pràctica habitual per commemorar esdeveniments (Attwood, 2003).

La llista de medalles que Pisanello va realitzar per a Alfons és molt extensa (i la llista de les reedicions, encara més), però entre les principals hi trobem les que combinen el retrat del rei amb els seus símbols heràldics o amb els motius identificatius de la seva personalitat (lliure, ceptre, corona, la guerra i els lliris...) juntament amb escenes com la cacera del senglar, l'àguila imperial o el griu, símbols de la saviesa (i una referència

directa al nas del mateix Alfons, element distintiu en els retrats de Pisanello), virtuts cardinals i teologals, referències a divinitats com Hèrcules... tot plegat combinat amb algunes inscripcions que busquen accentuar el caràcter laudatori de la medalla, com «TRIVMPHATOR ET PACIFICVS», «VENATOR INTREPIDVS», «FORTITVDO MEA ET LAVS MEA ET FACTVS EST MICHI IN SALVTEM», «CORONANT VICTOREM REGNI MARS ET BELLONA», «INVICTVS ALPHONSVS REX TRIVMPHATOR» o «LIBERALITAS AUGUSTA» (fig. 7). Tots els exemples coneguts són un discurs d'assimilació i lligam amb l'antiguitat i els seus déus, ja no només per la combinació d'imatge i text sinó també perquè Alfons va ser conscient del paper que li va pertocar de viure, i va incorporar la seva imatge a la imatgeria pública del regne, fent-la acompanyar de les inscripcions que Pisanello gravava a les medalles, però també d'epígrames antics (Montaner, 2007; Capilla Aledón 2019). Aquests textos complien la funció de divises ja que així el llenguatge heràldic quedava completament superat per un missatge moralment molt superior. En aquest sentit, Alfons va concebre la seva imatge a partir dels *exempla* que va implantar Juli Cèsar (Capilla Aledón, 2007: 379) a més a més dels emperadors que el succeïren (Iacomo, 2009: 29).

És en aquest context històric i arqueològic que s'ha d'emmarcar el relleu d'Alfons IV i el fet d'observar-lo ha de generar un seguit d'emocions que traslladin l'observador al moment en què va ser realitzat: per una banda, el relleu destila el caràcter del monarca en les seves faccions físiques, sí, però també intel·lectuals (aficions antiquàries); també ha de remarcar que el seu autor es movia en una tradició plenament influenciada per les noves tendències intel·lectuals de l'Humanisme, malgrat que l'apunt armat de l'espatlla d'Alfons encara delatava un vestigi gòtic, absolutament natural i propi

entre els governants de l'època (que, per exemple, també veiem en els retrats de Sigismondo Pandolfo Malatesta i alhora, entre artistes com el mateix Pisanello o companys seus com Matteo de'Pasti). Potser Alfons era conscient d'estar participant del final d'una època (medieval) i entrant en una de nova (renaixentista). En definitiva, i més enllà de l'exercici de vanitat implícit en tot retrat, el relleu s'ha de veure com un organisme vivent, un reflex del seu context i un producte del carisma personal o del caràcter extraordinari del personatge.

Si la influència de Pisanello és evident, el relleu amb el retrat d'Alfons el Magnànim que ens ocupa també s'ha d'englobar dins d'un context escultòric molt ampli, que traça un eix des de la ciutat de Florència, passant per Roma i arribant fins a Nàpols, amb totes les seves ramificacions cap a les particularitats de cada ciutat, Estat o territori de l'època del Renaixement (Crescentini i Strinati, 2010; Bormand i Paolozzi, 2013). Aquest context té els seus pilars fonamentals en la influència que va exercir un personatge tan cabdal com Donatello (a través del seu famós *panneggio donatelliano*), des del punt de vista artístic, i alhora, en Francesco Petrarca des del punt de vista intel·lectual (Mantovani, 2006).

Les influències del món donatellian no es varen restringir a simples imitacions per part d'aquells que volien impressionar al monarca, ja que se sap que el mateix Alfons IV va intentar convèncer Donatello perquè viatgés a Nàpols per realitzar una escultura eqüestre de bronze que havia d'ocupar l'espai central de l'arcosoli del segon pis de l'arc del Castell Nou. El projecte es coneix gràcies als dibuixos de Pisanello perquè Donatello no va arribar mai a viatjar a Nàpols per dur-lo a terme. En canvi, sí que va començar el projecte des de Florència, però el va deixar inacabat amb la manufatura del cap del cavall, que avui en dia es

conserva al Museu Arqueològic Nacional de Nàpols (Hersey, 1973; Bologna, 1987; Bormand i Paolozzi, 2013).

El marc que delimita el bust, perfectament tallat i distribuït en diferents motllures, és el mateix que podem veure en tants i tants altres relleus realitzats durant el segle xv. En aquest sentit la influència donatelliana és evident a partir dels portapaus realitzats per l'escultor florentí, el qual va establir una categoria figurativa a partir del llenguatge arquitectònic clàssic i l'hèrència de l'art antic. Així, podem veure'n de semblants en obres de Mino da Fiesole o del mateix Donatello i, per posar-ne uns exemples, en la *Marededéu i el Nen Jesús i dos querubins* del Bode Museum de Berlín, o bé, en la *Marededéu amb el Nen Jesús* conservada al Museo Civico de Pesaro i, així mateix i de nou, amb la *Marededéu i Nen Jesús* que s'exposa al Museo Nazionale del Palazzo Venezia, a Roma. Deixem de banda aquí altres relleus que veurem més endavant i que utilitzarem per comparar-ne altres aspectes. L'exit d'aquesta fórmula de representació serà tan gran que perdurarà en generacions d'escultors de tota la geografia italiana més enllà del primer terç del segle xvi (Abbate, 1992; Leone de Castris, 2010). Cal assenyalar que el marc, en aquesta mena de representacions, té una doble funcionalitat, clara i precisa.

En primer lloc, la personalització i focalització de l'obra, és a dir, concentrar la narració d'allò que s'està exposant per tal que sigui identificat sense possibilitat d'error. En el nostre cas, el marc subratlla que ens trobem davant d'un bust masculí i més concretament d'un retrat d'Alfons el Magnànim. En segon lloc, l'emmarcament pretén que l'observador no hagi de buscar altres significats o missatges. El marc pretén que l'atenció de l'espectador sigui màxima sobre el retrat. De fet, la identificació del personatge és tan concreta (i ja es devia veure així al segle xv) que no cal incorporar-hi cap mena

d'inscripció que ajudi a identificar el personatge efigiat. Aquesta doble funcionalitat fa que el relleu de marbre es pugui llegir igual com llegiríem, avui en dia, una pintura emmarcada, amb un missatge clar i concret i també amb un clar simbolisme expositiu. No es pot entendre la manufactura d'aquesta peça sense pensar que va ser concebuda per ser observada per un públic, amb el rerefons social i cultural que això implica (públic expert, familiaritat amb el retratat, coneixements d'història, ambient decoratiu, motiu de conversa...); les possibilitats són infinites). Finalment, en la motllura inferior del marc cal destacar la protuberància que forma el bust del mateix Alfons per damunt del marc: és una tècnica molt generalitzada entre aquest tipus de representacions per intentar generar una sensació de profunditat, volum i perspectiva.

Observant aquest retrat un s'adona de seguida que de la seva confecció també se'n desprèn un eco classicitzant, fruit de la influència directa i quotidiana del món patrimonial de l'antiga Roma. Per començar ens trobem davant d'un retrat de marbre, referència directa a les galeries de retrats d'emperadors i ciutadans romans, que fàcilment es podien veure a qualsevol indret d'Itàlia. Realitzar un retrat amb aquest material era una declaració d'intencions de qui l'encarregava i un missatge cap a tots els observadors que s'hi trobessin al davant. S'establia un llenguatge destinat a proclamar la grandesa i la legitimitat del poder, entenedor per a tota la classe dirigent i sobretot per al món humanístic, del qual partia la concepció de la imatge del governant (Delle Donne, 2018). Així, el 1443, per organitzar la seva entrada triomfal a la ciutat, Alfons va fer enderrocar part dels murs exteriors de Nàpols i obrir una avinguda, cosa que recordava molt el que va fer Neró per celebrar el seu triomf (Iacono, 2009: 23). Però sobretot, la construcció de l'arc del Castell Nou, ja en l'última fase del seu

regnat, va comportar tot un desplegament de propaganda monumental amb referències a l'antiguitat. Sense anar gaire lluny, el carro triomfal del primer nivell de l'arc (fig. 13), amb la figura del mateix Alfons (obra realitzada a partir dels dissenys de Pisanello), és un clar missatge d'assimilació iconogràfica imperial, passat pels filtres que Francesco Petrarca va aplicar a l' hora d'explicar les vides virtuosos dels personatges de l'antiguitat. No hem d'oblidar que l'escena del carro triomfal també té els seus antecedents familiars, com el carro triomfal que va utilitzar Ferran d'Antequera el 1412 (Massip, 2009: 209 i seg.). L'arc de triomf és, en essència, el símbol del naixement d'alguna cosa nova a partir de les ruïnes d'allò que ha estat destruït, una al·legoria de la fragilitat terrenal enfront de l'eternitat.

La passió pel món antic i l'assimilació que es pretenia aconseguir amb els cèsars romans va portar Alfons a encarregar una sèrie de dotze bustos, probablement els dotze cèsars de Suetoni, a l'escultor Desiderio da Settignano (Caglioti, 2006). Era 1455 i, per les mateixes dates també va ser retratat per Mino da Fiesole, qui el va representar com si es tractés d'un emperador romà, en bust de perfil cap a l'esquerra i *paludamentum* per damunt. L'única reminiscència medieval en el retrat del rei és l'apunt del collar amb el Toisó d'Or que s'observa penjant sobre el pit. Aquest relleu acompanyava la sèrie dels dotze cèsars, convertint així Alfons en el tretzè emperador. El retrat en qüestió (fig. 5) es troba al Museu del Louvre de París (Delle Donne, 2015: 162-163), i ens indica que el relleu que estem tractant aquí va poder ser un punt de partida perquè d'altres artistes fessin el seu propi relleu.

La tradició antiquària i la fascinació pel món antic van portar molts governants a fer-se comparar amb els antics emperadors a fer-se comparar amb els antics emperadors a través de l'art i la literatura. En aquest segon apartat, Alfons el Magnànim va veure com alguns dels principals humanistes i poetes del moment li dedicaven lloances extremes, equiparant el monarca aragonès amb els grans personatges de l'antiguitat (Ryder, 1992: 377-405). Així, Bernat Miquel defineix el rei a partir de totes les virtuts i l'anomena «Cèsar», «triomfant», «magnànim» i «rei dels regnats», utilitzant paralel·lismes literaris molt propis de l'humanisme, aprofitant les influències dels tractats de Gil de Roma (*De regimine principum*) o Aristòtil (*Ètica a Nicòmac*) (Torró, 2009: 103-112), exemples que també seguirà Pere Torroella (Torroella, 2011). Per la seva banda, Ausiàs March escollirà comparar el rei amb Alexandre Magne, Juli Cèsar i Cèsar August, i el seu exemple el seguiran altres poetes com Carvajal, Pedro de Santa Fe, Dionís Guiot i Juan de Andújar (Cabré, 2016: 182 i seg.). Una altra analogia semblant la trobem en Lleonard de Sos, que equipa Alfons a «Honor», la màxima de les virtuts i categoria molt superior a la grandesa dels emperadors i, al mateix temps, el titula «Dux Italiae». El súmmum de l'elogi arriba quan el qualifica de nou Constantí, en tant que protector de l'Església catòlica (Rodríguez Risquete, 2016: 208 i 218). El montblanquí Gaspar Pelegrí prendrà el mateix partit en la seva crònica *Historia Alphonsi primi regis* (Pelegrí, 2007; Delle Donne, 2011-2013). Giovanni Aurispa, a la seva obra *Contentio de presidentia* (1441) assimilarà la lluita entre Alfons IV i Renat d'Anjou com a exemple comparable a les lluites entre Aníbal i Escipió l'Africà. Giovanni Pontano, Poggio Bracciolini i Guarino Veronese tindran discussions eruditessobre la conveniència de comparar el Magnànim amb Juli Cèsar o Escipió l'Africà, ja que dubtaven sobre quin dels dos era el model més virtuós a seguir. Per la seva banda, Piero de'Ricci no té inconvenient a dir que Juli Cèsar és el referent del Magnànim no tan sols com a model de conducta sinó perquè el mateix Alfons era

un lector apassionat dels textos de Cèsar (Iacono, 2009: 38-40). Angelo de Grassis, en la seva *Oratio panegirica*, també es valdrà dels exemples de l'antiguitat per elevar el rei per damunt dels seus rivals i posar-lo com a model de conducta i un igual als emperadors (Delle Donne, 2015: 23-59). Giannozzo Maneti, utilitzant el model del Panormita, assenyala que la coronació d'Alfons no era el tradicional acte medieval sinó tot un homenatge a un nou emperador. Vespasiano da Bisticci explica que només els emperadors antics desprenien tanta magnificència en els seus actes, en referència a la trobada que va presenciar entre Alfons i l'emperador Frederic III (Delle Donne, 2015: 164-165). I finalment, Antonio Beccadelli *il Panormita*, possiblement el més famós de tots els cronistes del regnat d'Alfons a Nàpols gràcies al text del *De dictis et factis Alphonsi regis Aragonum et Neapolis*, no només l'equiparava en aquesta obra als seus excelsos avantpassats sinó que també li pressuposava aficions destinades al creixement personal a través del col·leccióisme numismàtic, ja que «ab les medalles de aquells se despertava a obrar virtuosament, desigós de guanyar glòria semblant a la dels emperadors passats» (Beccadelli, 1990; Montaner, 2007). L'equiparació d'Alfons amb els emperadors no només fa que l'autor porti el monarca cap al terreny historicocultural sinó que també adopti com a títol de la seva crònica l'encapçalament que Valeri Mèxic va posar a la seva obra, *Dicta aut facta*, dedicada a l'emperador Tiberi (Capilla Aledón, 2007: 381). Beccadelli també s'encarrega de lligar Alfons amb cadascuna de les virtuts, enumerant-les segons el seu interès, utilitzant de nou el model de Valeri Mèxic i posant les bases intel·lectuals, segons alguns autors, perquè Pisanello dissenyés els reversos d'algunes de les seves medalles (Capilla Aledón, 2007: 384-390). Això denota que Alfons estava especialment interessat a

promoure que se'l considerés digne dels màxims honors i per això va fer que el relacionessin amb la virtut de la magnanimitat, per la qual ha passat a la posteritat (Juncosa Bonet, 2011). Aquesta és també la raó per la qual la cort humanística d'Alfons està formada per una llista de noms gairebé interminable (Delle Donne, 2010). Vincular Alfons amb el llinatge dels emperadors semblava una obligació si es volia prosperar dins de la cort, així que la nòmina d'artistes i humanistes que es van dedicar a construir l'ascendència del monarca fins als antics emperadors va ser igual de llarga, i no la podríem acabar sense mencionar els noms de Lorenzo Valla, Thomas de Chaula o Bartolomeo Facio.

Les aficions antiquàries del Magnànim i la seva cort humanista no eren incompatibles amb el consum de productes d'estètica gòtica, especialment pel que fa al món del llibre, si aquests suposaven un mitjà per expressar el seu poder i magnificència. El luxe i l'ostentació són una constant en els inventaris de llibres de la biblioteca del Magnànim (De Marinis, 1947-1952; Petrucci, 1988; Molina Figueras, 2019b), però aquest aspecte encava perfectament amb l'ús del retrat «a la romana» ja que la despesa econòmica en productes de tradicions artístiques tant diferents s'ha de veure com un interès per les manufactures d'alta qualitat, idea extensible a qualsevol element que pogués desprendre bellesa i sumptuositat (Molina Figueras, 2019a). Per aquest motiu el rei tindrà al seu servei diferents il·luminadors de manuscrits (com Nicola Rapicano) i mantindrà el contacte amb els ambients borgonyons més selectes (Woods-Marsden, 1988; Barreto, 2019). Alfons IV en cap cas va renunciar a ser representat com el cavaller que era, tal com apareix al *Breviarium secundum ordinem cistercientium*, on la seva presència s'expressa com si es tractés del mateix sant Jordi (Swan, 1999: 80). De vegades, es

mesclaven les tradicions, com per exemple quan s'encarregava —per part d'Íñigo d'Ávalos— una edició de les *Epístoles de Sèneca*, il·luminades amb luxoses miniatures on Alfons era protagonista, amb un retrat en què apareixia junt amb el mateix Sèneca en un medalló a la romana (Ponzu, 2019: 197).

Alfons va aconseguir crear una autèntica biblioteca humanística, prestigiosa i digna d'un príncep del Renaixement, on acudien les ments més privilegiades a la recerca de còdexs dels textos més important de la cultura occidental. No és estrany doncs, que els principals humanistes del segle xv se sentissin atrets a Nàpols, on podien gaudir de la protecció d'un príncep sensibilitzat amb les tendències humanístiques (Mantovani et al., 1993).

La influència de l'antiguitat va ser tant punyent en Alfons que la faria extensible al seu llinatge i així s'explica que un dels grans projectes artístics de la cort Trastàmara a Nàpols fos la vil·la de Poggio Reale, obra que va començar com a pavelló de caça del Magnànim i que els seus hereus es varen encarregar de convertir en una autèntica obra mestra de l'arquitectura renaixentista, amb múltiples elements que recordaven la majestuosa arquitectura imperial (reaprofitant materials antics), amb jardins detalladament traçats, fonts i mecanismes d'aigua variats i estructures clàssiques arreu del recinte (Modesti, 2014).

Cal centrar la mirada en un element del relleu que, a primera vista, pot semblar secundari però que té una importància cabdal: la gerra i les flors que es poden apreciar molt subtilment en l'angle inferior dret, a tocar de l'espatlla esquerra del rei (fig. 14). Es tracta d'una representació dels senyals heràldics de l'orde de cavalleria de la Gerra i el Griu (originalment de «la Jarra y el Grifo» en

castellà), també coneguda com l'orde de la Gerra i els Lliris o de la Gerra i l'Estola (Villanueva, 1919; Muñoz, 2013: 385). No s'ha de confondre amb l'orde de la Garrotera anglesa. Aquest orde de cavalleria va ser fundat per Ferran I d'Antequera el 15 d'agost de 1403 amb l'objectiu de forjar aliances per a les guerres en què participava en terres castellanes. No va ser fins a la resolució del Compromís de Casp de 1412, però, que l'ordre no va agafar volada i reconeixement gràcies a la dignitat de rei d'Aragó que va passar a ostentar Ferran (Valero Molina, 2014-2016). De fet, gràcies al nou càrrec obtingut i a la necessitat de legitimar-se davant les adversitats polítiques, el senyal de la gerra es va estendre i utilitzar en gairebé tots els actes i celebracions públiques, el més famós dels quals possiblement va ser l'entrada de Ferran I a Balaguer un cop derrotat Jaume d'Urgell (Ruiz Quesada, 2011; Muñoz Gómez, 2013; Alós Trepat, 2016; Muñoz Gómez, 2017; Muñoz Gómez, 2018). Ben aviat el senyal de la gerra s'adoptaria per identificar els membres de la família reial i naturalment, també a Alfons, membre de l'orde de cavalleria des d'infant. De fet, com a homenatge, Alfons el Magnànim va fer incorporar la figura del seu pare al *Llibre d'hores* que el cardenal Joan de Casanovas va encarregar il·luminar a Leonard Crespi. En les miniatures de Crespi hi apareix Ferran d'Antequera, mort, en el seu ofici de difunts, degudament identificat amb el senyal de la Gerra i els Lliris (Español, 2001: 215; Español, 2002-2003: 106; Planas, 2015). Els exemples representatius de la gerra es poden trobar igualment en molts altres llocs (Alcoy, 2004: 89-91). L'orde de la Gerra i l'Estola, a més, també s'haurà de veure com un motiu d'enaltiment de l'esperit de croada, tan viu a mitjan segle xv, sobretot després de la caiguda de Constantinoble. La conquesta de Nàpols no faria sinó augmentar la pertinència

de ser representat amb aquest senyal heràldic (Molina Figueras, 2011). Encara en època de Ferran II el Catòlic era habitual trobar-se els símbols en qüestió en relació amb el retrat del monarca (Serrano Coll, 2014: 165-174).

La descripció genèrica dels senyals de l'orde acostuma a ser una gerra d'on penja un petit griu (o grifó) i de l'interior de la qual en surten tres lliris que a vegades són identificats com a assutzenes. Automàticament s'estableix un paralellisme de patronatge amb un dels personatges clau del cristianisme, Maria, la Mare de Déu. De fet, l'orde de cavalleria es posaria sota l'advocació i protecció de la Verge, destacant així la intencionalitat mixta, guerrera i devocional, que tenia l'orde; és a dir, batallar contra l'enemic per protegir el món cristià. A més a més, el senyal de la gerra i els lliris era un símbol absolutament difós entre la imatgeria i la iconografia baixmedieval: només cal fixar-se en gairebé totes les representacions de l'Anunciació, on apareix d'una manera o altra, per exemple entre la figura de l'arcàngel Gabriel i Maria, o bé, amb el mateix arcàngel oferint un ram de lliris a la Mare de Déu. Per posar només uns exemples de cronologia alfonsina, podem destacar el retaule de sant Miquel de l'ermita de la Pobla de Cérvoles (1440-1445), obra de Bernat Martorell actualment al Museu Diocesà de Tarragona, o bé, el retaule de la Mare de Déu de l'església parroquial de Santa Maria de Verdú (1434-1436), obra de Jaume Ferrer conservada al Museu Episcopal de Vic; també el retaule de la Mare de Déu, sant Miquel i sant Jordi de la capella de la Paeria de Lleida (1445-1450), obra de Jaume Ferrer i taller; i finalment, la miniatura de l'Anunciació representada al *Salter ferial i llibre d'hores* de Bernat Martorell (1430-1435), custodiada a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (Cornudella, 2012; Macias, 2012abcd) (fig. 15). Com és

coneugut, els lliris són una representació de la pureza, la fe i la gràcia divina. Per tant, tota aquesta simbologia passa a definir l'orde de cavalleria i per extensió, la nissaga dels Trastàmara i, lògicament, Alfons el Magnànim. La difusió iconogràfica de la insígnia cavalleresca va traspassar fronteres i es pot veure en múltiples retrats, especialment a terres hispàniques i germàniques (Menéndez Pidal, 2000: 83), perquè, en última instància, eren el símbol d'una aliança política i militar destinada a equilibrar les balances de l'entramat polític europeu, basant-se en els cànons i codis de conducta i comportament de la cavalleria (Torres Fontes, 1980).

Però el símbol de la gerra i els lliris era quelcom més que un senyal de devoció mariana: en convertir-se en símbol del monarca i de la seva família, també passava a ser un símbol de pertinença a un llinatge i un record de Ferran I d'Antequera. Per això el seu successor el farà representar a llocs ben destacats: sense anar més lluny, el 26 de març de 1443, en l'entrada triomfal de Nàpols, Alfons va fer la seva aparició amb un collar d'on penjava el senyal de la gerra i l'estola (Ryder, 1992: 310). Al mateix arc de triomf napoleònic hi apareix juntament amb altres símbols als quals ens referirem tot seguit (Hersey, 1973). I per descomptat, la influència establerta des del context artístic del moment va fer que altres significatius personatges també adoptessin el símbol: en aquest sentit es pot establir una analogia amb la muller d'Alfons, Maria de Castella, que també l'utilitzava per a les seves compareixences públiques, tal com es remarcava en la *Cancionero de Stúñiga* (Menéndez Pidal, 2000: 83): «Vestida estaba de blanco / Un parche de oro cennia: / Collar de iarras al cuello / Con un griffo que pendia». Si Alfons incorporava els tres lliris marians de l'Anunciació, Maria també incorporava tres flors, en aquest cas de

safrà, perquè aquesta planta és el símbol marià de la Passió de Crist (Narbona, 2014-2015: 444-445). A més a més, les tres flors, lliris i safrà, són sinònims del misteri trinitari així que entre els dos monarques s'estableix un vincle relacionat amb la figura de la Mare de Déu i alhora, hi ha un encreuament premeditat entre els seus discursos heràldics. Tampoc s'ha d'oblidar que Maria de Castella utilitzava un segon senyal heràldic que té la seva relació directa amb Alfons: es tracta de la imatge del «forn amb les set flames» (Toldrà Parés, 2013 i Narbona, 2014-2015: 448), equiparables a les set virtuts, cardinals i teologals, unes figures molt utilitzades en l'entorn cultural i artístic d'Alfons com en el mateix arc del Castell Nou, o bé en les múltiples obres literàries que l'entorn humanístic del rei va compondre per a la seva lloança. El poeta Lleonard de Sos no dubta a utilitzar la figura de Maria i les set virtuts per personificar el monarca (Rodríguez Risquete, 2016: 209). En definitiva, els cicles marians són una constant intercanviable entre membres de la família, no només en terres de la Corona d'Aragó sinó també entre els integrants de la branca dels Trastàmara de la Corona de Castella (Molina Figueras, 2014; Cañas Gálvez, 2016), i per això observar la guerra amb els lliris en el relleu que ens ocupa suposa una referència directa al llinatge Trastàmara i la seva vinculació a la devoció mariana. De fet, la devoció mariana esdevindrà un element comú més enllà de la institució monàrquica i, com és conegut, també afectarà les instàncies municipals, com en el cas del famós retaule de la *Verge dels consellers* de Lluís Dalmau (1443) (Molina Figueras, 1999). No podem obrir que Alfons el Magnànim i els integrants de la seva família no només varen incorporar els símbols de la guerra i els lliris, sinó que també varen adoptar nombroses representacions simbòliques per representar el seu poder: el «Siti Perillós», el ram de

mill, l'orbe, el ceptre, el llibre, un casc de guerrer... Tot plegat va esdevenir un gran discurs retòric, convertint la imatge del monarca en alguna cosa gairebé mítica, comparable a les llegendes artúriques (Molina Figueras, 2012; Capilla Aledón, 2017). Finalment, no podem deixar de destacar que en el relleu no hi observem la figura del griu; potser hi era i el desgast de la superfície l'ha eliminat, o potser no hi ha estat mai. La figura del griu és important en la imatgeria d'Alfons ja que aquest animal fantàstic és un símbol de saviesa i una al·legoria del bon govern. Sense anar més lluny, en l'arc del Castell Nou n'hi ha dos de gegantins que sostenen cornucòpies plenes de lliris (fig. 16). La seva influència és extensiva a moltes institucions de poder, com per exemple el cor de la catedral de Barcelona, on un bust de l'heroi Bel-lerofont acompañat del griu i la quimera presideix un dels respatllers superiors, de fusta i daurat, que accompanyava les sessions dels canonges.

Ens queda una última qüestió en relació al retrat: la cronologia de manufatura. Aquí hi entra en joc un detall històric molt interessant que no s'expressa en el bust: el 1445 Alfons el Magnànim i Felip III el Bo de Borgonya varen intercanviar-se i concedir-se les dignitats de membres dels seus respectius ordes de cavalleria, és a dir, la Gerra i el Griu i el Toisó d'Or (Menéndez Pidal de Navascués, 2000: 83; Mira-Delva, 2007: I, 367). Això va enorgullir el rei de Nàpols, que, en un exercici de vanitat, des de llavors es feia representar amb el collar del Toisó al pit. Aquesta circumstància no es dona en el nostre relleu i, per tant, hem de suposar que la seva cronologia es mouria entre la conquesta de Nàpols el 1443 i 1445, tot i que, com veurem a través de l'atribució d'autoria, l'arc cronològic pot allargar-se fins al 1450. Si això hi afegeim que el retrat encara respira un cert goticisme per la presència del fragment d'espantllàs sobre

l'espantlla dreta d'Alfons, potser encara podríem pensar en un ideòleg del retrat de tendències més medievals que renaixentistes, com ara, l'herald Jean Courtois, borgonyó, tractadista, heraldista i autor de nombrosos textos de temàtica cavalleresa, destinats a enaltir el monarca, molt en consonància amb la imatge de cavaller que encara es desprèn aquí (Riquer, 1982: 144). La presència d'aquest personatge a Nàpols encaixaria molt bé si tenim en compte que el model artístic en què es basa el relleu és Pisanello, un autor profundament influenciat per l'art borgonyó i especialista en cicles pictòrics relacionats amb els codis i el llenguatge de la pràctica cavalleresa (Marini, 1996; Syson, 2001) i, alhora, entenent els profunds lligams i interessos que Alfons tenia amb Borgonya, derivats en una política artística de primer nivell (Cornudella, 2009-2010; García Marsilla, 2011).

L'ATRIBUCIÓ DE L'AUTORIA

La recerca de l'autoria d'aquest relleu ha tingut en compte tots els elements que hem anat esmentant anteriorment. D'entrada, hem buscat un escultor capaç d'entendre les múltiples dimensions del context cultural d'Alfons el Magnànim, amb la problemàtica estètica del pas del món medieval al renaixentista; alhora, algú que estigués familiaritzat amb el món intern del monarca (qüestions familiars, heràldiques i simbòliques). També havia de ser un escultor conscient dels lligams i interessos del rei respecte del passat antic romà; el coneixement d'alguns dels textos que s'estaven redactant en aquell moment en honor d'Alfons hauria de ser gairebé imprescindible. Finalment, havia de ser un escultor plenament integrat dins la tradició renaixentista, amb prou

capacitat per crear una peça de la qualitat que es desprèn del relleu que ens ocupa. Crec que podem descartar, d'antuvi, un escultor autòcton, traslladat per Alfons IV des de terres peninsulars per treballar en les reformes del Castell Nou, com ara Pere Joan o Guillem Sagrera, engrescats en els treballs de reforma de la fortalesa i a qui l'atribució d'obra resulta bastant conflictiva per les poques evidències que varen deixar (Manote Clivilles, 2000). Per tant, ens hem de fixar en els autors italians, familiaritzats amb els treballs de Pisanello i les maneres de Donatello i que també estiguessin avesats a treballar amb marbre. S'imposa un estudi que conjunti l'anàlisi estilística amb els condicionants històrics que hem assenyalat més amunt.

La imatge d'Alfons el Magnànim es difon en gairebé totes les disciplines artístiques coneudes. El rei era conscient del que significava la seva aparició, i, ja fos per encàrcec propi o per compte d'altri, el trobem representat en pintures, escultures (com el relleu de l'altar de l'Epifania a la capella Caracciolo di Vico de Nàpols), relleus (com el de l'antiga col·lecció Barrachina, ara a la Fundació Mascort de Torroella de Montgrí (Morte i Sesma, 2015)), miniatures de manuscrits (com el *Llibre d'hores* il·lustrat per Lleonard Crespi) (Español, 2001: 111, 116, 127 i 153; Español, 2002-2003; Planas, 2015) i fins i tot en peces d'orfebreria (Domenge, 2014), per esmentar-ne uns exemples. Això fa que identificar un escultor no sigui una tasca senzilla.

Si donem una ullada a la nòmina d'escultors que varen treballar un moment o altre per a Alfons ens adonem que la llista és prou extensa (Hersey, 1973): les procedències i, per tant, les tradicions artístiques són ben diverses ja que arribaven des de ciutats i regions ben diferenciades com Florència, Pisa, Roma, Milà, la Dalmàcia, Urbino o Sicília.

Els principals noms són ben coneguts: Filippo i Domenico Gagini, Paolo Romano, Andrea dell'Aquila, Gregorio di Lorenzo, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, Antonio Rosselino, Tino da Camaino, Cristoforo di Geremia, Giovanni Dalmata, Matteo Civitali, Agostino di Duccio, Andrea Guardi, Pietro Martino da Milano, Francesco Schiavone, Antonio da Pisa, Francesco Laurana, Domenico Rosselli, Pietro da Ragusa, Antonello Freri, Benedetto da Maiano, Guglielmo Monaco i Isaia da Pisa. Tots aquests escultors tenen en comú que formaven part de la *koiné* «donatelliana», és a dir, sortien del taller del mestre florentí o bé estaven profundament influïts per la seva obra i en seguien les directrius en la seva producció pròpia, però la majoria tenen un inconvenient i és que, gairebé tots, varen anar a Nàpols al llarg de la dècada de 1450.

En efecte, el gran problema que ens trobem a l'hora de definir una única autoria és la gran quantitat d'escultors que podien haver realitzat el relleu que ens ocupa. Tots els assenyalats més amunt tenen obra coneguda i documentada que pot tenir similituds amb el relleu d'Alfons. Això, però, no suposa un inconvenient, ans al contrari, ja que, com veurem a continuació, el conjunt d'artistes i obra conservada amb què podem comparar el nostre relleu també permet establir prou matisos per arribar a una conclusió d'entitat. I deixem-ho dit ja de bon començament, però sempre des de la prudència: només hi ha un nom que pugui complir prou requisits per atribuir-li la peça, i aquest és Isaia da Pisa.

L'anàlisi estilística que se'n imposa, combinada amb el context històric, fa que fixem el punt de mira en diferents obres del moment, com la porta de la Sala dels Barons, obra de Domenico Gagini, florentí, decorada amb diferents

busts i *tondi*. Gagini va ser autor del bust de Pietro Speciale, mestre racional de Sicília a les ordres del Magnànim, i de la fornícula dedicada a santa Bàrbara, també al Castell Nou, on fa gala de la millor tècnica aplicant tota mena de recursos visuals segons la perspectiva (Caglioti, 1998; Caglioti i Hyerace, 2009). És un bust que recorda el nostre d'Alfons, per les faccions lleugeres, gairebé inacabades, però sense la finesa del d'Alfons. Potser per les reduïdes dimensions pot recordar el bust de la col·lecció Mascort (fig. 11), perquè incorpora una inscripció identificativa que es menja bona part de la superfície de marbre (Coniglio, 2019: 313). Una segona obra que pot ajudar a entendre l'atribució que fem és la tomba de Ladislao di Durazzo a San Giovanni a Carbonara (Nàpols), obra d'Andrea Guardi, on els goticismes es combinen amb un incipient llenguatge modern. Dins d'aquesta *koiné* artística que Alfons el Magnànim va crear a partir de la dècada de 1450 també hi trobem el nom de Guglielmo Monaco, autor (amb signatura inclosa) de l'única retrat en format de medalló que es pot observar a les portes de bronze del Castell Nou, en una obra realitzada ja durant la dècada compresa entre 1465 i 1475 (Barreto, 2011). Però aquests exemples, tot i les semblances que puguem veure-hi amb el nostre relleu, s'escapen més enllà de la nostra cronologia i per tant, han de ser deutors d'un escultor anterior i que tingués una obra prou significativa com per influenciar.

Per la seva banda, el retrat d'Alfons IV deriva directament del gènere medallístic i més concretament de la imatge que va generar-ne Antonio Pisano *Pisanello* (Cordellier, 1996; Syson, 2001: 109-137), el qual, com hem vist, és autor de múltiples medalles en què es representava el bust del rei tal i com el veiem en aquest relleu (Barreto, 2003). L'atribució a un seguidor de Pisanello i no al mateix

Pisanello es deu a diversos factors: el primer i més important és la manca absoluta d'obra escultòrica que es pugui atribuir a Pisanello. Deixant de banda les medalles de bronze, a Pisanello se'l coneix sobretot per la seva obra pictòrica, present de nord a sud arreu de la península italiana, especialment a Milà i Màntua, però també a Nàpols, on se li atribueixen algunes obres (Barreto, 2013). Només coneixem el conjunt de dibuixos conservats al Museu del Louvre que puguin servir-nos de paral·lel amb què comprar el bust d'Alfons IV (fig. 6). En ells s'hi observa bàsicament el bust d'Alfons de perfil, tal com el coneixem per les múltiples medalles (igual com en el relleu que tractem aquí) i també se'l veu en el que hauria estat el monument eqüestre que havia de protagonitzar l'escena central de l'arc del Castell Nou. Establert el retrat ideal d'Alfons, és en aquest ambient controlat absolutament per Pisanello que trobem el nostre autor.

Isaia Ganti da Pisa és un escultor de tradició romana malgrat el topònimic del seu nom, format al taller de Donatello, amb qui va treballar al monument Brancacci de Nàpols durant de la dècada de 1420 i més endavant a Roma, on també va coincidir amb Paolo Romano, Andrea dell'Aquila i Antonio Averlino *Filarete* per finalment integrar-se al taller de Pisanello, de nou a Nàpols, encara que els encàrrecs el varen fer un artista itinerant (Caglioti, 1993). Sempre es va moure en una tradició tardogòtica amb reminiscències renaixentistes, com es mostra en obres com el sepulcre Farnese a l'església de San Giacomo e Cristoforo a Isola Bisentina o en la tomba del cardenal Antonio Martínez de Chávez a Sant Joan del Laterà de Roma (fig. 17) i també en la figura de la Fortalesa a l'arc del Castell Nou. De vegades s'han atribuït (erròniament) algunes de les seves obres a la mà d'Arnolfo di Cambio (Caglioti, 2004b). Isaia

da Pisa tenia alhora un especial vincle amb el món de l'orfebreria, tan necessari en la manufactura de les medalles «isanellianes», a través del contacte amb escultors i orfebres com Paolo da Ragusa, procedent de la Dalmàcia i autor de la medalla amb el bust d'Alfons IV que es conserva al Gabinet Numismàtic del MNAC (fig. 8), on es reproduceix exactament el mateix bust i retrat del rei que en el relleu que ens ocupa.

Podem atribuir el relleu d'Alfons a Isaia da Pisa si el comparem amb els relleus del tabernacle del Sagrat Sagrament de l'altar major de Santa Maria Major de Roma (1461-1464), on la qualitat dels acabats reflecteix una tècnica molt bregada en el cisellat del marbre. Tot i així, encara s'intueix aquell primerenc escultor en els rostres dels àngels (fig. 18). D'entrada, el retrat d'Alfons que observem representa un monarca encara relativament jove, lluny de la imatge que n'han deixat els retrats fets per Mino da Fiesole al Museu del Louvre (fig. 5), els anònims (encara que atribuïts a Agostino di Duccio) que s'observen al Museu Arqueològic Nacional de Madrid (fig. 19) o el Victoria and Albert Museum de Londres (fig. 3) o la imatge que es pot veure en el carro triomfal de l'arc del Castell Nou (Caglioti 2012a; Caglioti, 2012b) (fig. 13).

Ens trobem amb un retrat força modern en la majoria d'aspectes, on els detalls estilístics defineixen la mà de l'autor: l'adopció de les solucions «donatellianes», amb l'ús subtil de la tècnica del relleu aplanat o *stiacciato*, fa que gairebé sembli inacabat. S'aprofita el vetejat del marbre perquè no molesti ni interfereixi en la visura, amb una alta sinuositat del baix relleu, sense estridències, gairebé com si s'estigués fent un calc d'un dibuix. La composició és perfeccionista fins al més mínim detall, no hi sobra res... Tot plegat fa que se'n desprengui el caràcter del personatge (poder, digni-

tat, personalitat) i l'observador dedueixi perfectament que es troba davant mateix del rei. És un retrat compilador de les influències rebudes, una simbiosi entre l'element intel·lectual i el visual. És un retrat renaixentista i humanista. Alfons el Magnànim és representat perquè passi a la posteritat com a príncep del Renaixement i com un nou Marc Aureli (Crescentini i Strinati, 2010: 364-365).

La mateixa subtilitat que observem en les línies del bust d'Alfons les podem veure en la definició dels querubins que decoren la lauda sepulcral de la tomba del pintor Fra Angelico a l'església de Santa Maria Sopra Minerva (1455), o en el rostre del mateix pintor. En canvi, queda molt allunyat de les solucions emprades en el relleu de *La Marededéu i el Nen Jesús, acompañats dels sants Pere i Pau, el papa Eugeni IV i el cardenal Pietro Barbo* (1451), on més aviat sembla reproduir, en detalls, els estereotips de l'art dels sarcòfags paleocristians, idea que es repeteix al sepulcre de santa Mònica, a l'església dels agustins de Roma (Caglioti, 1986) (fig. 20 i 21). Fins i tot ho podem apreciar en el contrast en el relleu del *Pare etern beneint* a l'església de la Santíssima Trinitat de Viterbo, on la figura divina amb prou feines té relleu i per contra, tenim el llibre que sosté la mateixa figura, tallat amb un alt relleu, potser fet per una altra mà (Caglioti, 2004a: 164). També s'ha volgut veure la mà d'Isaia da Pisa en el relleu d'*August* procedent de la col·lecció de Miquel Mai, actualment exposat a les sales del MNAC (Caglioti, 2012b: 98) (fig. 22). Alhora, l'intent de buscar la profunditat amb la voluptuositat de la base del relleu serà reconegut per altres escultors com Mino da Fiesole, qui utilitzà la mateixa tècnica en el bust de *Faustina la jove* que es conserva a l'Isabella Stewart Gardner Museum de Boston o en la *Dama florentina* del Bargello florentí, i fins i tot el *Galba* del Museu Nacional Arqueològic, novament a Florència

(Caglioti, 2008: 78-80). Els exemples on Isaia da Pisa demostra la seva competència són força abundants, i fruit d'això va rebre el reconeixement amb imitacions posteriors. Això no impedeix que algunes obres seves puguin passar per obres d'altres autors ja que el fet d'haver treballat amb nombrosos escultors durant anys fa que algunes peces puguin ser intercanviades (La Bella, 2008: 197-201). Al monument fúnebre d'Eugenio IV hi podem observar similituds en la capa pluvial de sant Gregori Magne —o en les vestidures de la majoria de les figures— amb l'ús de la tècnica del baix relleu en el bust d'Alfons. I comparant amb la mateixa figura d'Eugenio IV observem que el cisellat dels ulls es repeteix entre ella i el nostre bust. Pel que fa als cabells podríem destacar la cabellera de la figura de la Temprança del sepulcre del cardenal Giulio Acquaviva, a Sant Joan del Laterà, on els flocs formen profundes onades i curvatures fins a definir-se.

És curiós que el poeta i jurista Bernat Miquel assenyali en les seves poesies que, estant a Nàpols i observant l'arc triomfal del Castell Nou, veu la figura d'Alfons amb el ceptre i l'orbe daurat a cadascuna de les seves mans, una referència al fris central de la processó triomfal (Torró, 2009: 108). Això indica que ja en el temps en què s'estaven duent a terme les obres, resultava complicat, sinó impossible, identificar la mà dels molts escultors a la ciutat capaços de realitzar un relleu com el que ens ocupa.

Sembla evident que el retrat del Magnànim beu directament de la influència que des de mitjan segle xv s'estenia arreu dels principals casals italians, i que és la reproducció sistemàtica de bustos d'emperadors, que té en el sòcol de la façana de la cartoixa de Pavia l'exemple més emblemàtic. Isaia da Pisa no era aliè a la moda i també va procurar fer-se un lloc en aquest mercat, per exemple,

amb el relleu eqüestre de *Neró i Popaea Sabina*, encarregat pel poeta Porcellino i actualment conservat al Philadelphia Museum of Art, on reproduceix un retrat de l'emperador Neró conegut per les monedes imperials del s. ii (Caglioti, 2004a). La solució ondulant de les cuixes del cavall és molt semblant a la utilitzada per definir el coll i la mandíbula en el relleu d'Alfons (fig. 23). Recordem que el món artístic de Pisanello no només es feia sentir en el gènere numismàtic o medallístic, sinó també a l' hora de preparar les il·lustracions de les edicions de les obres de Titus Livi o Suetoni, on els busts d'emperadors eren una constant i servien perquè altres artistes els agafessin de model per a les respectives obres. Les influències del món antiquari i de l'art clàssic són una constant en Isaia da Pisa, com ho mostren la làpida sepulcral del cardenal Giovanni Berardi (1449), dins la capella de sant Nicolau de Tolentino, a l'església de Sant Agustí de Roma o el monument fúnebre del papa Eugenio IV, antigament a San Salvatore in Lauro i actualment a la basílica de Sant Pere del Vaticà i en tercer lloc, al monument funerari a Maddalena Orsini, també a San Salvatore in Lauro de Roma.

No podem passar per alt que treballs com aquest relleu d'Alfons varen poder tenir el seu impacte en altres obres: Mino da Fiesole, reproduint els retrats de l'emperador *Aurelià August* (Florència, Museu Nacional del Bargello), el mateix *Alfons el Magnànim* (París, Louvre); Desiderio da Settignano amb *Juli Cèsar* (París, Louvre)

o un *Jove emperador* (París, Jacquemart-André); Gregorio di Lorenzo amb un *Agrippa o Antoni Pius* (Ferrara, Casa Romei); Francesco di Giorgio Martini, en els seus últims anys, freqüentà els ambients napolitans per encàrrec dels monarques —aragonesos i francesos— i potser, fruit de la influència d'aquells moments, va realitzar el famós bust de Federico da Montefeltro, en marbre, conservat al Museu Civico de Pesaro, on es representa el famós *condottiero* en una actitud i perspectiva semblants a les del retrat d'Alfons el Magnànim (fig. 24). Fins i tot es pot dir que són fets del mateix patró en l'emmascarament, la vestimenta (l'armadura de cavaller), el nas aguilenc... però no pas en les mides, superiors en el relleu del d'Urbino. També s'ha de destacar la relació directa amb un segon *tondo* que representa a Ottaviano Ubaldini della Carda. Un cas semblant el trobem en Domenico Roselli, que va de Florència a Urbino exportant el model antiquari i influenciant les generacions d'escultors del final del segle xv i principi del xvi. Un cop mort Alfons el Magnànim, la diáspora d'artistes presents a la cort napolitana va ser significativa, i així s'explica que figures com Benedetto da Maiano aprofitessin l'embaranzada per realitzar bustos tan significatius com els de Beatriu d'Aragó i Maties Corví, reis d'Hongria (Caglioti, 2011; Parmiggiani, 2014); o bé el cas d'Antonello Freri, que es dedica a fer monument fúnebres com els d'Angelo Balsamo i Fernando de Acuña, a Messina i Catània, ja a principis del s. xvi.

Així doncs, Isaia da Pisa compleix amb els requisits mínims indispensables que es desprenden de la visura del relleu d'Alfons el Magnànim: una obra que oscil·la entre les velles tradicions gòtiques i les noves renaixentistes; amb una formació sota Donatello i integrat dins del taller napolità de Pisanello, amb qui va conviure nombrosos anys a la ciutat partenopea; coneixedor del món antiquari i familiaritzat amb els ambients literaris; i, finalment, un escultor del gust clàssic que s'acabarà imposant al voltant de les empreses artístiques de la cort napolitana.

HISTÒRIA EXTERNA: ANTIQUARIS, COL·LECCIONS I COL·LECCIONISTES

Alfons el Magnànim no estava sol: al llarg del segle xv i encara bona part del xvi, la majoria de corts italianes varen manifestar interès per beneficiar-se de l'art del retrat en marbre, a la romana, identificant-se amb els antics emperadors romans, als quals s'estudiava amb passió llegint les antigues cròniques de Titus Livi, Suetoni, Ciceró o Valeri Màxim; i alhora, amb el consum de la nova literatura humanística, especialment els textos de Petrarca, Valla, Biondo Flavio, Coluccio Salutati, Enea Silvio Piccolomini —futur papa Pius II—, i també amb la difusió dels llibres de vistes antigues, especialment d'Andrea Fulvio, Francesco Colonna, la recuperació de les obres de Vitruvi, o les fòrmules matemàtiques de Luca Paccioli. Les principals famílies, doncs, entre els seus béns més preuats tenien sèries de retrats d'emperadors, antics i moderns, que decoraven els ambients públics i més exhibits, com les galeries dels palaus, o bé els espais més privats, com cambres personals de repòs o d'estudi.

El valor d'un retrat —fos quin fos el seu format— era tan alt que s'utilitzava la destresa dels artistes com a mètode de pagament, de tal manera que s'encarregaven retrats per segellar aliances, com a regal diplomàtic, suborn, per promocionar-se dins l'entramat polític... Un retrat era una carta de presentació que mostrava els interessos de l'efigiat, quina era la seva psicologia i com eren les seves pretensions.

La combinació entre interessos personals, passió per la cultura clàssica i gust per l'art va fer, doncs, que els bustos de marbre s'expandissin com un producte

de mercat de primera necessitat, només apte per a butxaques plenes. El cas més extraordinari, ja esmentat més amunt, és el de la cartoixa de Pavia, amb les obres de diferents artistes que no dubtaven a crear el seu propi taller per comercialitzar bustos arreu. Ja hem dit que Alfons va encarregar una sèrie de dotze emperadors a Desiderio da Settignano, els *Dotze cèsars* de Suetoni, però a més va fer decorar l'arc del Castell Nou amb relleus amb les efígies de Cèsar i Trajà.

Un d'aquests exemples amb què podem comparar el bust d'Alfons el Magnànim és el de Federico da Montefeltro, duc d'Urbino, obra atribuïda a Francesco di Giorgio Martini (1475), conservat al Museo Civico de Pesaro (fig. 24). Tot i les diferències lògiques pel fet de ser persones diferents, es fa palesa una mateixa tradició rere els dos retrats: el marc exterior, el bust de perfil, la indumentària ceñida del coll —encara que va vestit amb armadura— pentinat de mitja melena, nas aguilenc, les lobulacions de l'orella i finalment, el sortint de la base per indicar profunditat, tot és gairebé idèntic en un i altre. Tot i així també hi ha diferències significatives: la qualitat del bust de Federico és superior en els acabats al d'Alfons, la tècnica de l'*stiacciato* és plenament efectiva i genera una sensació de profunditat absoluta en el d'Urbino; la inscripció del peu en lletres capitals romanes és un detall a tenir en compte; i el bust de Federico mira a l'esquerra mentre que el d'Alfons mira a la dreta, tot i que aquest detall es deu a la voluntat del duc de fer-se retratar des d'aquesta perspectiva perquè havia perdut l'ull dret en combat (Petrucci, 2001: 384-385).

Sensacions semblants ens causa la visura dels busts del Montefeltro que es conserven al museu del Bargello o a l'església de San Francesco a Mercatello: tots dos miren cap a l'esquerra i parteixen del mateix model preliminar (segurament per les indicacions del mateix duc d'Urbino), però

el bust del Bargello, de nou, repeteix les maneres del que ja hem dit del de Pesaro, mentre que el de Mercatello, de format medallístic, sembla seguir el model que Agostino di Duccio va utilitzar per al bust d'Alfons el Magnànim que es conserva a Londres (fig. 3). Tot i les circumstàncies, la visura dels relleus desperta una sensació de familiaritat i qui sap si de dependència. La cronologia del bust d'Alfons és anterior en prop de vint anys a la dels de Montefeltro i no seria estrany que els avatars històrics haguessin tingut un paper a l'hora de realitzar-los, és a dir, si el bust del Magnànim no hauria influït en els del Museu del Bargello, el Civico de Pesaro i el de San Francesco a Mercatello.

Un segon cas, molt semblant a tot el que ja hem vist, el trobem en Sigismondo Pandolfo Malatesta: gran aficionat a les reformes artístiques que varen convertir Rímini en un nucli cultural de primer nivell de l'època del Renaixement, va col·leccionar medalles de Pisanello, Agostino di Duccio i Matteo de'Pasti i no va estalviar recursos a l'hora de legitimar el seu poder, obtingut per la força de les armes, per ser equiparat als prínceps italians (Riello, 2008: 184-185; Donati, 2001). Per exemple, podem fixar-nos en el retrat pictòric, atribuït a Piero della Francesca, que es conserva al Louvre, on apareix un Malatesta de perfil cap a l'esquerra, vestit amb camisa i pentinat de mitja melena que recorda el retrat d'Alfons el Magnànim que es conserva al Museu Jacquemart-André de París (fig. 25). No s'ha d'oblidar que Malatesta va aconseguir allò que Alfons va estar buscant, sense sort, de Donatello: un retrat eqüestre, en aquest cas obra de l'escultor Andrea Bregno. Altres paral·lels italians ens els trobem en els bustos de Francesco Sforza, a Milà, d'Accelino di Meliaducce Salvago o de Giovanni Gioviano Pontano (Bayer, 2011), on el retrat de marbre traspassa les fronteres del fet artístic per repre-

sentar tot un complex context cultural, demostrant que eren molts els indrets on es podia sentir la influència de la política de representació d'Alfons el Magnànim. Un cas paradigmàtic de col·lecció antiquària el trobem en la col·lecció Bardini de Florència.

Tot i que el bust d'Alfons el Magnànim és una peça clarament de manufactura italiana, renaixentista, del segle xv i directament relacionada amb els ambients humanístics que es respiraven a les corts italianes, cal tenir en compte que aquest bust, molt probablement, va ser propietat d'algún personatge vinculat a Alfons —un funcionari, un clergue, un noble— i per tant, un cop acabats els serveis del propietari a Nàpols, la peça va poder sortir d'Itàlia per anar a decorar els ambients domèstics del seu comitent. Aquesta era una pràctica habitual entre els grans prohoms al servei de la monarquia, els quals varen importar art renaixentista sempre que varen poder. Segurament han passat a la posteritat els casos emblemàtics de les tombes humanístiques que dignataris com Ferran Folc de Cardona-Anglesola, Bernat de Vilamarí i Joan d'Aragó varen encarregar i després traslladar a Catalunya. Però si ampliem la mirada a les col·leccions antiquàries dels segles xv i xvi ens trobem amb diferents col·leccionistes d'estàtues, inscripcions, fragments petris i podríem situar una peça en diferents indrets: les residències de Lluís Desplà, Pere de Cardona, Miquel Mai, Pau de Fluvia o el palau Requesens varen ser decorades amb nombroses peces d'importació o bé amb elements lapidaris recollits d'exavacions arqueològiques.

L'ardiaca Lluís Desplà feia decorar el pati de la seva casa (l'actual Casa de l'Ardiaca de Barcelona) amb sarcòfags romans, nombroses inscripcions epigràfiques, columnes romanes i bustos d'emperadors. Ho combinava amb escultures de Bartolomé Ordóñez i

un retaule de devoció particular prou conegut com és la famosa *Pietat Desplà*. Per la seva banda, Miquel Mai acumulava una col·lecció de més de setanta escultures, on destaca una sèrie de dinou relleus amb bustos d'emperadors i virtuts, però que a més a més incløia tapissos, pintures, coralls, retaules, objectes d'orfbreria i un llarg etcètera.

Val a dir que moltes de les peces que formaven les col·leccions antiquàries des de l'època moderna han acabat configurant les col·leccions d'escultura renaixentista dels principals museus del món. Sense ànim de ser exhaustiu, cal destacar alguns casos, tant a nivell hispànic com internacional: per començar, a les col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya s'hi troba una part de la ja esmentada col·lecció de Miquel Mai (Bellsolell Martínez, 2019: 107-156). En segon lloc, al Museu del Prado hi ha un conjunt de quaranta-cinc relleus, amb busts d'emperadors, emperadrius i retrats anònims (Coppel Areizaga, 1998; Claveria, 2017b). Al Museu Arqueològic de Sevilla hi figuren algunes peces amb busts de personatges no identificats (Beltrán Fortes, 2013). En l'àmbit internacional podríem destacar moltes institucions, especialment germàniques i italianes, però ens limitarem a assenyalar el Museo Stefano Bardini (Nesi-Bacci, 2012), juntament amb la col·lecció del Metropolitan Museum of Art de Nova York (Christiansen i Weppelmann, 2011) i el Detroit Institute of Arts (Darr, 2002). Curiosament cap d'aquests exemples no inclou un retrat d'Alfons el Magnànim en marbre i només se'n coneixen els exemplars conservats al Victoria and Albert Museum, la Fundació Mascort i el Museu Arqueològic Nacional de Madrid.

No podem conèixer amb precisió l'origen de la peça així com tampoc la seva història externa (bàsicament els propietaris o les mans per les quals va passar el relleu

al llarg dels segles) però sí que podem situar una peça d'aquest nivell en el context historicoartístic dels segles xv i xvi, especialment a nivell català.

Si aquí hi afegeim les aficions antiquàries a nivell hispànic, el nombre de col·leccions on integrar el nostre relleu es dispara fins a una xifra inabastable: citem-ne només a tall d'exemple les de Martín de Gurrea y Aragón, Vincencio Juan de Lastanosa, Gaspar Galcerà de Castre Pinós, Diego Hurtado de Mendoza, el virrei Joan d'Aragó, Luis de Ávila, Per Afán de Ribera, el cardenal Despuig i el virrei Pedro de Toledo (Mancini, 2001; Morán Turina, 2010; Carbonell Buades, 2013; Claveria, 2013; Domínguez, 2017; Claveria, 2017a).

La ubicació més probable per al nostre relleu dins del col·leccionisme peninsular seria entre l'immsens patrimoni artístic que va acumular Enric Folc de Cardona-Aragó i Fernández de Córdoba (1588-1640), sisè duc de Cardona i virrei de Catalunya en diferents períodes. Al casal familiar d'Arbeca, entre els centenars d'objectes que s'hi varen inventariar a la mort del duc, hi havia un «quadre de marbre del rei Alfons, de mig cos». Enllot no es diu que fos un retrat del Magnànim però és significatiu que un llinatge de llarga vinculació amb Itàlia —i sobretot amb Nàpols— tingués un retrat d'aquest tipus, i que a més a més se'n deixi constància amb aquesta descripció tan genèrica. Amb molta probabilitat es pot interpretar com un bust d'Alfons IV (Carbonell Buades, 1995: 168-169).

A partir d'aquí només podem fer elucubracions: són conegudes les aficions antiquàries entre diferents famílies de la noblesa barcelonina. Per exemple, Pau de Fluvia, conseller en cap de la ciutat de Barcelona a finals del segle xvi i principis del xvii, acumulava més de cent trenta escultures entre les quals, dos «quadres de marbre» (Carbonell Buades, 1995: 161-

164) i alguns busts d'emperadors. Un altre cas seria el de Lluís Terré de Picalquers, propietari de tres pintures a l'oli de tres emperadors (Carbonell Buades, 1995: 152). Per altra banda, l'acumulació de peces escultòriques era un costum prou difós entre les classes benestants, amb múltiples exemplars i temàtiques on un bust del Magnànim no desentonaria: són els casos de Joaquim Setantí, Francesc Dalmau, Joan Miquel Sabastida i altres famílies de cognoms insignes (Requesens, Malla, Sancliment, Rocabertí, Erill, Centelles, Caçador, Pinós...).

I si des del punt de vista artístic l'atribució del relleu ens ha dut a triar entre nombrosos candidats, a l'hora de buscar-li propietaris amb interessos intel·lectuals, la llista creix de manera exponencial: sens dubte hi ha un seguit de noms que destaquen per damunt de la resta, amb cronologies diverses, però tots ells vinculats al món italià i napolità original de la peça que ens interessa. Per exemple, hauríem de considerar la llarga àmplia de funcionaris que varen participar en la cort humanística del Magnànim —i dels següents governants— així com en els ambaixadors que hi viatjaven (des de Barcelona i València principalment) en missions diplomàtiques i en tornaven carregats d'objectes artístics adquirits a terres partenopees. És inútil traçar aquí un llistat d'aquests personatges, però potser hi hauríem de posar en primer lloc els noms de Bernat de Pau, Jaume Pau, el cardenal Joan Margarit o el jurista mallorquí Bartomeu de Verí, el poeta i cavaller Pere Torroella, el príncep Carles de Viana, l'almirall Bernat de Vilamarí i una llarga tirallonga de mercaders.

La generació posterior al rei Alfons va ser la que va promoure de manera més contundent el trasllat dels ideals humanístics i renaixentistes des de Nàpols fins a terres catalanes, acompanyant-ho sempre amb un rerefons intel·lectual. És el cas de Pere de Cardona acumulava a casa seva del carrer del Pi. Qui sap si totes (o una part de) les peces de la col·lecció són les que després passen a mans del virrei Enric Folc de Cardona-Aragó. El penúltim cas conegut d'un barceloní que va teoritzar sobre la importància de l'antiguitat en els temps moderns va ser el poeta Joan Boscà, de qui se sap que va decorar la seva residència amb bustos i medallons renaixentistes (Bellsolell Martínez, 2013). Boscà va ser testimoni de primera fila de l'herència deixada per la dinastia d'Alfons el Magnànim a Nàpols en les seves estades a la ciutat italiana acompanyant la cort. Les influències dels indrets paradigmàtics com la vil·la de Poggio Reale així com dels ambients cultes es deixen sentir entre els versos de la seva obra i foren un motiu a tenir en compte per al trasllat de diferents marbres a Barcelona durant el primer terç del segle XVI.

En definitiva, l'origen local d'aquest relleu s'hauria de buscar entre aquests ambients, tenint en compte que molts dels patrimonis artístics de l'època segueixen pendants d'estudi en els inventaris de béns notariaus. En aquest sentit, i guiant-nos pels coneixements de què disposem en aquests moments, remarquem que l'origen més probable del retrat d'Alfons el Magnànim segurament es trobi en l'esmentada col·lecció del virrei Enric Folc de Cardona-Aragó.

CONSERVACIÓ I RESTAURACIÓ

TÍTOL:

Retrat del rei Alfons IV el Magnànim (V segons el còmput d'Aragó)

ÈPOCA:

entre 1443 i 1450 Autor: atribuït a Isaia da Pisa per l'historiador Joan Bellsolell Martínez

MATERIAL:

placa de marbre blanc amb tonalitats grogues, vermelloses i grises

TÈCNICA:

baix relleu (*stiacciato* o *schiacciato*)

DIMENSIONS:

34,5 × 28 × 4,5 cm

PES:

11,4 kg

DESCRIPCIÓ

El retrat del rei Alfons el Magnànim va ser executat en el marbre mitjançant l'ús de les eines de talla tradicionals utilitzades també avui dia, com ara els punxons, els cisells plans i corbs, les raspes i abrasius com la pedra tosca o el vidre triturat per a l'acabat.

El relleu representa la part superior de les espalles i el cap de perfil del rei mitjançant la tècnica del *stiacciato* o relleu aplanat, àmpliament desenvolupada en el Renaixement italià, el representant màxim del qual va ser l'escultor florentí Donatello.

La figura està emmarcada per una motllura de gola inversa i «sorgeix» d'un fons pla on destaqueu subtilment un rínxol en la part superior del cap i la gerra amb les tres flors de lliri a l'angle inferior dret, emblema de la Corona d'Aragó.

El revers de la placa és superficialment irregular, treballat a l'inici amb un cisell pla i després ratllat amb un punxó fi manejat en posició obliqua a la superfície de la pedra. Conserva restes d'un morter de calç i sorra, la qual cosa sembla indicar que la peça va ser embotida en una paret.

ESTAT DE CONSERVACIÓ

Les principals deficiències que es constataren en l'estat de conservació de la peça eren d'origen antròpic i afectaven fonamentalment la seva aparença estètica. A part de la brutícia grassa superficial que recobria el marbre, nombroses inci-

sions realitzades amb un estri metàl·lic a la galta del retrat alteraven el delicat modelatge de la pedra. Línies de llapis de grafit al coll i l'espalla del personatge i al voltant de la gerra amb les flors de lliri, a més de les reposicions de guix i de morter a les motllures del marc, alteraven també la visió unitària de l'obra.

Pel que fa al revers, la pedra presentava un orifici central i quatre més fets amb treplant als angles, de factura recent. Aquests últims estaven ocupats per caragols de llautó fixats amb adhesiu epoxi, que van servir per penjar la peça verticalment en una paret.

RESTAURACIÓ

La tasca de restauració es va desenvolupar en fases successives:

Eliminació dels caragols de llautó i de la resina epoxi del revers del marbre amb minitrepat i bisturí.

Eliminació de les reposicions de guix i morter de les motllures del marc amb cisell i martell i bisturí.

Neteja de la pedra amb una solució de carbonat d'amoni i aigua desmineralitzada.

Reintegració volumètrica de les incisions a la galta del personatge amb morter fi de calç i carbonat càlcic.

Reintegració cromàtica del morter de reintegració amb aquarel·les.

Al revers de la peça, s'hi han conservat les restes de morter existents.

Quant al manteniment de l'obra, es recomana la neteja de la pols superficial amb una brotxa suau en sec i la no utilització de productes de neteja comercials.

BIBLIOGRAFIA

- ABBATE, Francesco (1992), *La scultura napoletana del cinquecento*, Roma, Donzelli.
- ALCOY, Rosa (2004), *San Jorge y la princesa: diálogos de la pintura en Cataluña y Aragón: el siglo xv*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- ALÓS TREPAT, Carme et al., (2016), *O rei o res: la fi del comtat d'Urgell*, Balaguer, Museu de la Noguera i Ajuntament de Balaguer.
- ATTWOOD, Philipp (2003), *Italian Medalsc.1530-1600 in British Public Collections*, Londres, British Museum Press.
- BARRETO, Joana (2003), «Pisanello graveur monétaire à la cour d'Alphonse Ier de Naples», *Cahiers numismatiques de la Bibliothèque nationale de France*, 155 (40è année. Mars 2003), p. 61-75.
- (2011), «Artisan ou artiste entre France et Italie? Le cas de Guglielmo Monaco (Guillaume Le Moine) à la cour de Naples au XVe siècle», *Laboratoire italien*, 11, p. 301-328.
- (2013), «Una peinture de Pisanello à Naples? Hypothèse pour la Vierge à l'Enfant avec saint Antoine et saint Georges», *Studiolo*, 10, p. 192-213.
- (2019), «Un Cynique à la cour: La collaboration de Giovan Marco di Parma avec l'atelier des Rapicano dans le scriptorium royal de Naples», *Pecia. Le livre et l'écrit*, 21 («Livres manuscrits et mécénat du Moyen Âge à la Renaissance»), Turnhout, Brepols, p. 197-229.
- BAYER, Andrea (2011), «Giovanni Gioviano Pontano» (fitxes núm.135, 136 i 137), a CHRISTIANSEN, Keith i WEPELMANN, Stefan (ed.) (2011), *The Renaissance portrait. From Donatello to Bellini*, Nova York, The Metropolitan Museum of Art, p. 314-317.
- BECCADELLI Panormita, Antonio (1990), *Dels fets e dits del gran rey Alfonso (versió catalana del segle xvde Jordi de Centelles)* (edició d'Eulàlia Duran i establiment del text llatí de Mariàngela Vilallonga; apèndix de Joan Ruiz Calonge), Barcelona, Barcino i Fundació Jaume I.
- BELLOLELL Martínez, Joan (2013), «Notes i documents sobre Joan Boscà: noves atribucions i algunes qüestions sobre la seva residència barcelonesa», *Studia Aurea*, 7, p. 63-84.
- (2018), «De la percepción anticuaria renacentista a la visión arqueológica ilustrada. Barcelona a través de la historiografía de época moderna», a PÉREZ SAMPER, M. Ángeles y BERTRÁN MOYA, José Luis (ed.), *Nuevas perspectivas de investigación en historia moderna: Economía, sociedad, política y cultura en el mundo hispánico. Actas del IV Congreso de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna*, Madrid, Universitat Autònoma de Barcelona, Fundación Española de Historia Moderna i Universitat de Barcelona, p. 1000-1009.
- (2019), *Miquel Mai. Col·lecció artística i bibliòfil a la Barcelona del cinc-cents* (Memoria Artium, 25), Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- (en premsa), «Más allá de la obra perfecta. El arcediano Lluís Desplà y su colección anticuaria», *El universo pictórico de Bartolomé Bermejo (Actas del Congreso)*.
- BELTRÁN FORTES, José (2013), «La escultura romana en el primer Museo Arqueológico de Sevilla de 1879. Valoraciones de Demetrio de los Ríos (1892-1827)», a Claveria, Montserrat (ed.) (2013), *Antiguo o moderno. Encuadre de la escultura de estilo clásico en su período correspondiente*, Bellaterra, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, p. 215-237.
- BOLOGNA, Ferdinando (1977), *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Nàpols, Società Napoletana di Storia Patria.
- (1987), «L'arco trionfale d'Alfonso d'Aragona nel Castel Nuovo di Napoli», *L'arco di Trionfo di Alfonso d'Aragona e il suo restauro*, Roma, Editer, p. 13-19.
- BORMAND, Marc i PAOLOZZI STROZZI, Beatrice (dir.) (2013), *Le printemps de la Renaissance: la sculpture et les arts à Florence*, París i Milà, Musée du Louvre i Officina Libraria.
- CABRÉ, Lluís (2016), «Ausiàs March e Alfonso il Magnanimo», a DELLE DONNE, Fulvio i Torró, Jaume (ed.), *La imatge d'Alfons el Magnànim en la literatura i la historiografia, entre la Corona d'Aragó i Itàlia*, Florència, Sismel-Edizioni del Galluzzo, p. 177-194.
- CAGLIOTI, Francesco (1986), «Precisazioni sulla «Madonna» di Isaia da Pisa nelle Grotte Vaticane», *Prospettiva*, 47 (octubre de 1986), p. 58-64.
- (1993), «Una conferma per Andrea dall'Aquila scultore: la «Madonna» di casa Caffarelli», *Prospettiva*, 69 (gener de 1993), p. 2-27.
- (1998), «Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini», *Prospettiva*, 91-92 (Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro, vol.I, juliol-octubre de 1998), p. 70-90.
- (2004a), «Un medaglione neroniano d'Isaia da Pisa a Philadelphia ed due altre aggiunte al catalogo dello scultore», a CHAPPELL, Miles L., GIAMPAOLO, Mario di i PADOVANI, Serena (ed.), *Arte, Collezionismo, conservazione. Scritti in onore Marco Chiarini*, Florència-Milà, Giunti, p. 160-166.
- (2006), «Desiderio da Settignano. Les portraits de profil des héros et d'héroïnes de l'antiquité», *Desiderio da Settignano sculpteur de la Renaissance florentine*, París, Musée du Louvre, p. 87-101.
- (2004b), «Un "Profeta" vaticano di Isaia da Pisa attribuito a Arnolfo di Cambio (Firenze, Palazzo Mozzi-Bardini)», *Prospettiva*, 113-114 (gener-abril de 2004), p. 60-72.
- (2008), «Fifteen-century reliefs of Ancient Emperors and Empresses in Florence: Production and Collecting», *Studies in History of Art*, 70 (Symposium Papers XLVII: Collecting Sculpture in Early Modern Europe), p. 66-109.
- (2011), «Andrea del Verrocchio e i profili di condottieri antichi per Mattia Corvino» a FARBAKY, Péter i WALDMAN, Louis A., (ed.), *Italy & Hungary: Humanism and art in the Early Renaissance*, Milà, Officina Libraria, p. 504-551.
- (2012a), «Agostino di Antonio di Duccio, dit Agostino di Duccio», a *D'Agostino di Duccio a Caffieri*, Paris, Galerie Charles Ratton & Guy Laddrière, p. 12-16.
- (2012b), «Agostino di Duccio, Mino da Fiesolo, Isaia da Pisa: nuovi profili di sovrani antichi (e moderni)», a CALZONA, Arturo i CERIANA, Matteo (a cura), *Per un nuovo Agostino di Duccio: studi e documenti*, Verona, Scripta, p. 81-105.
- i HYERACE, Luigi (2009), «Antonello Gagini e le tombe Carafa di Castelvetere», a Anselmi, Alessandra (a cura), *La Calabria del Vicereggio Spagnolo. Storia, arte, architettura e urbanistica*, Roma, Gangemi, p. 337-385.
- CAPILLA ALEDÓN, Gema Belia (2007), «El poder representado: Alfonso V el Magnánimo (1458-1416)», *Res publica*, 18, p. 375-394.
- (2016), «La conmemoración de una victoria, la celebración de un triunfo: Alfonso V el Magnánimo, Antonio Beccadelli y su *Alfosnus Regi Triumphus* (BUV, mss.445)», *Scripta. Revista internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 7 (juny de 2016), p. 21-41.
- (2017), «“Seguidors vencen”, un grito de guerra para un rey: un lema para la virtud de la Fortaleza en Alfonso el Magnánimo (1458-1423)», *Potestas*, 11 (desembre 2017), p. 27-46.
- (2019), «“Divus Alphonsus Rex”: las inscripciones dedicadas a Alfonso el Magnánimo tras su conquista de Nápoles (1442-1458)», *Summa*, 14 (tardor 2019), p. 56-36.
- CAÑAS GALVEZ, Francisco de Paula (2016), «La correspondencia de Leonor de Alburquerque con su hijo Alfonso V de Aragón: acción política y confidencia familiar del partido aragonés en la corte de Castilla (1419-1417)», *Espacio, tiempo, forma*, 29 (Serie III. Historia medieval), p. 183-247.
- CARBONELL, Pere Miquel (1997), *Cròniques d'Espanya* (edició d'Agustí Alcoberro), 2 vol., Barcelona, Barcino.
- CARBONELL BADES, Marià (1995), «Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, ca. 1650-1575», *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, XIII, p. 137-190.
- (2013), *El cardenal Despuig. Col·leccióne, Grand Tour i cultura il·lustrada*, Palma de Mallorca, Consell de Mallorca.
- CHALLEAT, Claire (2012), *Dalle Fiandre a Napoli: committenza artistica, politica, diplomazia, al tempo di Alfonso il Magnanimo e Filippo il Buono*, Roma, L'ERMA di Bretschneider.
- CHILLÈ, Giampaolo (2016), «Antonello Freri sculptor messanensis del Rinascimento: aggiunte e documenti inediti», a MUSOLINO, Grazia (a cura), *Palazzo Ciampoli tra arte e storia. Testimonianze della cultura figurativa messinese dal XV al XVI secolo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, p. 528-552.
- CHRISTIANSEN, Keith i WEPELMANN, Stefan (ed.) (2011), *The Renaissance portrait. From Donatello to Bellini*, Nova York, The Metropolitan Museum of Art.

- CLAVERIA, Montserrat (ed.) (2013), *Antiguo o moderno. Encuadre de la escultura de estilo clásico en su periodo correspondiente*, Bellaterra, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- (coord.) (2017a), *Viri Antiqui*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- (2017b), «Medallones marmóreos con retratos masculinos del Museo Nacional del Prado», a CLAVERIA, Montserrat (coord.) (2017), *Viri Antiqui*, Sevilla, Universidad de Sevilla, p.269-282.
- CONIGLIO, Paola (2019), «Domenico Gagini. Profilo di Pietro Speciale»; «Francesco Laurana. Madonna col Bambino detto Madonna della Grazia»; «Domenico Gagini. Busto di Francesco II del Balzo» (fitxes del cat.exp.), a CATALANO, Dora, CERIANA, Matteo, LEONE DE CASTRIS, Pierluigi i RAGOZZINO, Marta (ed.), *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, Nàpols, Arte'm, p. 313-315 i 359.
- COPPEL AREIZAGA, Rosario (1998), *Catalogo de la escultura de época moderna: siglos XVI-XVIII*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- CORDELLIER, Dominique et al. (1996), *Pisanello: le peintre aux sept vertus*, París, Réunion des Musées Nationaux.
- CORNUDELLA, Rafael (2009-2010), «Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón», *Locus Amoenus*, 10, p.39-62.
- (dir.) (2012), *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- CRESCENTINI, Claudio i STRINATI, Claudio (dir.) (2010), *La forma del Rinascimento: Donatello, Andrea Bregno, Michelangelo e la scultura a Roma nel Quattrocento*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- DARR, Alan Phipps et al. (2002), *Catalogue of italian sculpture in the Detroit Institute of Arts*, 2 vol., Londres, Harvey Miller-The Detroit Institute of Arts.
- DELLE DONNE, Fulvio (2011-2013), «Gaspar Pelegrí e le origini catalane della storiografia humanistica alfonsina», a *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 30, p.563-608.
- (2015), *Alfonso il Magnanimo e l'invenzione dell'umanesimo monarchico. Ideologia e strategie di legittimazione alla corte aragonesa di napoli*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.
- (2018), «Le parole del principe: effetto di realtà e costruzione del consenso», a DELLE DONNE, Fulvio i IACONO, Antonietta, *Linguaggi e ideologie del Rinascimento monarchico aragonese (1442-1503). Forme delle legittimazione e sistemi di governi*, Nàpols, FedOA-Federico II University Press, p.13-24.
- i TORRÓ, Jaume (ed.) (2016), *La imatge d'Alfons el Magnànim en la literatura i la historiografia, entre la Corona d'Aragó i Itàlia*, Florència, Sismel-Edizioni del Galluzzo.
- DELLE DONNE, Roberto (2010), «La corte napoletana di Alfonso il Magnanimo: il mecenatismo regio», a SESMA MUÑOZ, José Ángel (coord.), *La Corona de Aragón en el centro de su historia, 1208-1458: la monarquía aragonesa y los reinos de la corona*, Saragossa, Universidad de Zaragoza, p.255-270.
- DE MARINIS, Tammaro (1947-1952), *La biblioteca napoletana dei Re d'Aragona*, 4 vols., Milà, Ulrico Hoepli.
- DOMENGE MESQUIDA, Joan (2014), «Las joyas emblemáticas de Alfonso el Magnánimo», *Anales de Historia del Arte*, 24 (núm. especial de noviembre de 2014), p. 117-99.
- DOMÍNGUEZ, Manuela (2017), *El fons escultòric de la col·lecció Despuig d'escultura clàssica*, Palma, Ajuntament de Palma.
- DONATI, Angela (ed.) (2001), *Il potere le arti la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, Milà, Electa.
- ESPAÑOL, Francesca (2001), *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Barcelona, Angle.
- (2002-2003), «El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova (British Library, Ms.Add. 28962)», *Locus Amoenus*, 6, p.91-114.
- FALOMIR, Miguel (2008), «Gonçal Peris de Sarrià y Jaume Mateu. Alfonso V de Aragón», a Falomir, Miguel (ed.) (2008), *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado, p.170-171.
- FIGLIUOLO, Bruno (2012), «Notizie su traduzioni e traduttori greci alla corte di Alfonso il Magnanimo in documenti dell'Archivo de la Corona de Aragón», *Italia medioevale e umanistica*, LIII, p.359-374.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (2011), «Intercanvis culturals i lideratge estètic. La demanda artística d'Alfons el Magnànim en el context de l'Europa del quatre-cents», a Terès, Maria Rosa (coord.), (2011), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Tarragona, Cossetània, p.113- 140.
- GUZMÁN ALMAGRO, Alejandra, ESPLUGA, Xavier i AHN, María (ed.) (2016), *Pere Miquel Carbonell i el seu temps (1434-1517)*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres.
- HERSEY, George L. (1973), *The aragonese arch at Naples, 1444-1475*, Londres i New Haven, Yale University Press.
- IACONO, Antonietta (2009), «Il Tromfo d'Alfonso d'Aragona tra memoria classic ae propaganda di corte», *Rassegna Storica Salernitana*, 51, p.9-54.
- JONES, Tanja L. (2018), «The Mediterranean context: Pisanello's Medals for Alfonso I of Naples», *Predella. Journal of visual arts*, 43-44, p.35-55.
- JUNCOSA BONET, Eduard (2011), «El rei Alfons i la promoció de la magnanimitat», a Terès, Maria Rosa (coord.), (2011), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Tarragona, Cossetània, p.141-166.
- LA BELLA, Carlo (2008), «Isaia da Pisa, Mino da Fiesole e gli scultori toscani», a Bernardini, Maria Grazia i Bussagli, Marco (a cura), *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, Milà, Skira, vol.I, p.197-201.
- LEONE DE CASTRIS, Pierluigi (2010), *Studi su Gian Cristoforo Romano*, Pozzuoli, Paparo.
- MACÍAS, Guadaira (2012a), «Bernat Martorell /Anònim. Saltiri ferials i llibre d'Hores», a CORNUDELLA, Rafael (dir.) (2012), *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, p.188-191.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (2000), «El velló i les columnes», a *L'art a Catalunya i els regnes hispans en temps de Carles I*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, p.73-87.
- (2012b), «Bernat Martorell. Retaule de Sant Miquel», a CORNUDELLA, Rafael (dir.) (2012), *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, p.204-207.
- (2012c), «Jaume Ferrer. Taules del retaule de la Mare de Déu», a CORNUDELLA, Rafael (dir.) (2012), *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, p.217-219.
- (2012d), «Jaume Ferrer i taller. Retaule de la Mare de Déu, sant Miquel i sant Jordi», a CORNUDELLA, Rafael (dir.) (2012), *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, p.222-225.
- MACKAY, Angus (1987), «Fernando de Antequera y la Virgen María», a *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, 2 vol., Múrcia, Universidad de Murcia, vol.II, p.949-957.
- MANCINI, Matteo (2001), *El colecciónismo de escultura clásica en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- MANOTE CLIVILLES, Maria Rosa (2000) «Guillem Sagrera i Pere Joan: dos artistes catalans al servei d'Alfons el Magnànim a la cort de Nàpols», *La Corona d'Aragona ai tempi d'Alfons il Magnanimo: il modelo politico-istituzionale, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci, gli influssi sulla società e sul costume*, 2 vols., Nàpols, Paparo, p. 1729-1743.
- MANTOVANI, Gilda P., PROSDOCIMI, Lavinia i BARILE, Elisabetta (1993), *L'umanesimo librario tra Venezia e Napoli. Contributi su Michele Salvatico e su Andrea Contrario*, Venècia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- (2006), *Petrarca e il suo tempo*, Milà, Skira.
- MASSIP BONET, Francesc (2009), «Pompa cívica y ceremonia regia en la Corona de Aragón a fines del medioevo», *Cuadernos de CEMyR*, 17 (desembre de 2009), p.191-219.
- MARINI, Paola (dir.) (1996), *Pisanello*, Milà, Electa.

- MÍRA, Eduard i DELVA, An (ed.) (2007), *A la búsquedas del Toisón de Oro: la Europa de los príncipes, la Europa de las ciudades*, València, Ajuntament de València i Fundació Jaume II el Just.
- MODESTI, Paola (2014), *Le delizie ritrovate. Poggio reale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese*, Florència, Leo S. Olschki.
- MOLINA FIGUERAS, Joan (1999), *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, Universidad de Murcia.
- (2011), «*Contra turcos. Alfonso d'Aragonae la retorica visiva della crociata*», a ABBAMONTE, Giancarlo (a cura), *La battaglia nel Rinascimento meridionale: moduli narrativi tra parole e immagini*, Roma, Viella, p.97-110.
- (2012), «Un emblema arturiano per Alfonso d'Aragona. Storia, mito e propaganda», *Bulletino dell'Istituto Storico per il Medio Evo*, 114, p.241-270.
- (2014), «Iconos marianos, leyendas y monarquía en la Corona de Aragón (s.xiii- xv)», *Hortus artium medievalium*, 20-II, p.209-217.
- (2015), «De la historia al mito. La construcción de la memoria escrita y visual de la entrada triunfal de Alfonso V de Aragón en Nápoles (1443)», *Codex Aquilarensis*, 31, p.201-232.
- (2019a), «Belleza y memoria en la corte napolitana de Alfonso V de Aragón (1458-1442)», *Codex Aquilarensis*, 35, p.201-222.
- (2019b), «L'avara povertà di Catalogna? Il manoscrito Yates Thompson, un canto al lusso tardogotico e alla cultura umanistica nella corte napoletana di Alfonso d'Aragona», a CICCUTO, Marcelo i LIVRAGLI, Leyla M.G. (a cura), *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo (I)*, Florència, Franco Cesati, p.73-89.
- MONTANER FRUTOS, Alberto (2007), «La palabra en la ocasión. Alfonso V como rex facetus a través del Panormita», *e-Spania*, 4 (desembre de 2007), s.p.
- MORAN TURINA, Miguel (2010), *La memoria de las piedras. Arqueólogos, anticuarios y colecciónistas de antigüedades en la España de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- MORTE GARCÍA, Carmen i SESMA MUÑOZ, José Ángel (2015), *Fernando II: el rey que imaginó España y la abrió a Europa*, Saragossa, Gobierno de Aragón.
- MUÑOZ GÓMEZ, VÍCTOR (2013), «De Medina del Campo a Zaragoza: un periplo por la devociones «políticas» de un príncipe castellano bajomedieval: el infante Fernando de Antequera, -1380 1416», *eHumanista*, 24, p.375-395.
- (2017), «Después de Caspe: ceremonias, símbolos y legitimación en el reinado de Fernando I de Aragón», a *El acceso al trono: concepción y ritualización*, Navarra, Gobierno de Navarra, p.371-385.
- (2018), «¿Representar la legitimidad? Objetos, símbolos y comunicación en las ceremonias públicas del reinado de Fernando I de Aragón», *Medievalista*, 23, p.1-29.
- NARBONA CÁRCELES, María (2014-2015), «El contenido devocional de las divisas: el azafrán i la olla ardiente de la reina de Aragón (1458-1416)», *Emblemata*, 20-21, p. 452-435.
- NATALE, Mauro (dir.) (2001), *El Renacimiento mediterráneo: viajes de artista e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- NESSI, Antonella i BACCI, Francesca Maria (2012), *Ritratti di Imperatori e profili all'antica. Scultura del Quattrocento nel Museo Stefano Bardini*, Florència, Museo Stefano Bardini.
- PARMIGIANI, Paolo (2014), «Benedetto da Maiano in Ungheria: i ritratti di Mattia Corvino e di Beatrice d'Aragona a Budapest», *Prospettiva*, 153-154 (gener-abril de 2014), p.2-38.
- PELEGRI, Gaspar (2007), *Gaspare Pellegrino. Historia Alphonsi pri mi regis* (edició de Fulvio Delle Donne), Florència, Sismel.
- PETRUCCI, Armando (1988), «Biblioteca, libri, scritture nella Napoli aragonese», a Guglielmo Cavallo (a cura), *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*, Roma-Bari, Laterza, p.187-202.
- PETRUCCI, Francesca (2001), «Ritratto di Federico da Montefeltro», a Donati, Angela (a cura) (2001), *Il potere le arti la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, Milà, Electa, p. 385-384.
- PISANI, Linda (2001), «Domenico Rosselli a Firenze e nelle Marche», *Prospettiva*, 102 (abril de 2001), p. 49-66.
- PLANAS, Josefina (2015), «El salterio-libro de horas del rey Alfonso V de Aragón: algunas reflexiones sobre su organización textual y el programa iconográfico que lo ilustra», a BROUQUET, Sophie i GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (ed.), *Mercados del arte, mercados del lujo: el gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, València, Universitat de València, p. 211-237.
- PONZU, Paolo (2019), «Una corrispondenza tra Guiniforte Barzizza, Alfonso d'Aragona e Íñigo d'Ávalos», a *Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi*, XXXVII (XXII della serie II), p. 195-217.
- RIELLO, José María (2008), «Piero della Francesca. Sigismondo Pandolfo Malatesta», a FALOMIR, Miguel (ed.) (2008), *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado, p. 184-185.
- RIQUER, Martí de (1982), «Un llibre fantasma de mossèn Diego de Valera i un tractat d'heràldica d'Aragó, rei d'armes de Ferran el Catòlic», a *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, IV (Miscel·lània Pere Bohigas), 3 vol., Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol.II, p. 123-159.
- RODRÍGUEZ RISQUETE, Francisco Javier (2016), «"La Nau" de Lleónard de Sos de Barcelona a Nàpols», a DELLE DONNE, Fulvio i TORRÓ, Jaume (a cura), *La imatge d'Alfons el Magnànim en la literatura i la historiografia, entre la Corona d'Aragó i Itàlia*, Florència, Sismel-Editioni del Galluzzo, p. 195-220.
- RUIZ QUESADA, Francesc (2011), «Els primers Trastàmara. Legitimació mariana d'un llinatge», a Terès, Maria Rosa (coord.), (2011), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artísticas en el quatre-cents*, Tarragona, Cossetània, p. 71-112.
- RYDER, Alan (1992), *Alfonso el Magnánimo rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, València, Alfons el Magnànim.
- SERRANO COLL, Marta (2014), *Ferdinandus Dei gracia rex aragonum: la efígie de Fernando II el Católico en la iconografía medieval*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.).
- SWAN, Allan (1999), «El manuscrit Rothschild: *Breviarium secundum ordinem cisterciensium* i els dos manuscrits ausiasmarians de la Bibliothèque Nationale de France, París», a Gisbert, Josep A. (1999), *El gust d'Ausiàs March, Gandia, Ajuntament de Gandia*, p. 71-85.
- SYSON, Luke et al. (coord.) (2001), *Pisanello: painter to the renaissance court*, Londres, National Gallery.
- TERÈS, Maria Rosa (coord.), (2011), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artísticas en el quatre-cents*, Tarragona, Cossetània.
- TOLDRA PARÉS, Montserrat (2013), «La reina Maria, dona d'Alfons el Magnànim: vida i obra de govern (1401-1458)», tesi doctoral inèdita, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- TORRES FONTES, Juan (1980), «Don Fernando de Antequera y la romántica caballerescas», *Miscelánea medieval murciana*, 5, p. 85-120.
- TORRÓ, Jaume (ed.) (2009), *Sis poetes del regnat d'Alfons el Magnànim. Lluís de Requesens, Bernat Miquel, Martí Garcia, Rodrigo Dies, Lluís de Vila-Rasa, Francesc Sunyer*, Barcelona, Barcino.
- TORROELLA, Pere (2011), *Obra Completa* (edició de Francisco Rodríguez Risquete), 2 vol., Barcelona, Barcino.
- VALERO MOLINA, Joan (2014-2016), «Fast i creació artística a l'entorn de Ferran d'Antequera», *Lambard. Estudis d'art medieval*, XXVI, p. 233-284.
- VILLANUEVA, Lorenzo Tadeo (1919), «La orden española de caballería de la Jarra», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 75, p. 68-77.
- WOODS-MARSDEN, Joanna (1988), *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian frescoes*, Princeton, Princeton University Press.

PUBLICADO EN 2020 POR

ARTUR RAMON ART

Bailen 19
08010 Barcelona
España
www.arturamon.com

COORDINACIÓN EDITORIAL.
ARS Revista de Arte y Colección SL

TRADUCCIONES / CORRECCIONES.
Aibana productora editorial SL, Oriol Nadal / Calandra Edicions

FOTOGRAFÍA.
Guillem Fernández-Huerta

DISEÑO
Visual Thinking Comunicación y Creatividad

PREIMPRESIÓN
La Troupe

IMPRESIÓN
Artes Gráficas Palermo

© 2020 ARTUR RAMON ART

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra
solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista en la ley.

ISBN: 978-84-09-23369-4

DEPÓSITO LEGAL :

ARTUR RAMON ART

BARCELONA 1911

art@arturamon.com

www.arturamon.com