

“È cosa catalana”: la Gran Sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo*



1. Francesco Rosselli, Tavola Strozzi, 1472-73. Detalle de Castel Nuovo en época aragonesa (Nápoles, Museo di Capodimonte).

En la conocida y extensa carta en que Pietro Summonte describe en 1524 a Marcantonio Michiel el panorama artístico napolitano del primer renacimiento puede leerse un juicio no menos divulgado acerca de la Gran Sala de Castel Nuovo:

“In questa città fino al tempo presente, come Vostra Signoria possette vedere quando fo qua, non avemo avuto edificio degno di nominarsi. La sala grande del Castelnuovo è pur grande opera; ma è cosa catalana, nihil omnino habens veteris architecturae. Sa bene la Signoria Vostra que per tanti e tanti anni per ogni parte non si è seguito altro disegno in fabrica che barbaro”¹.

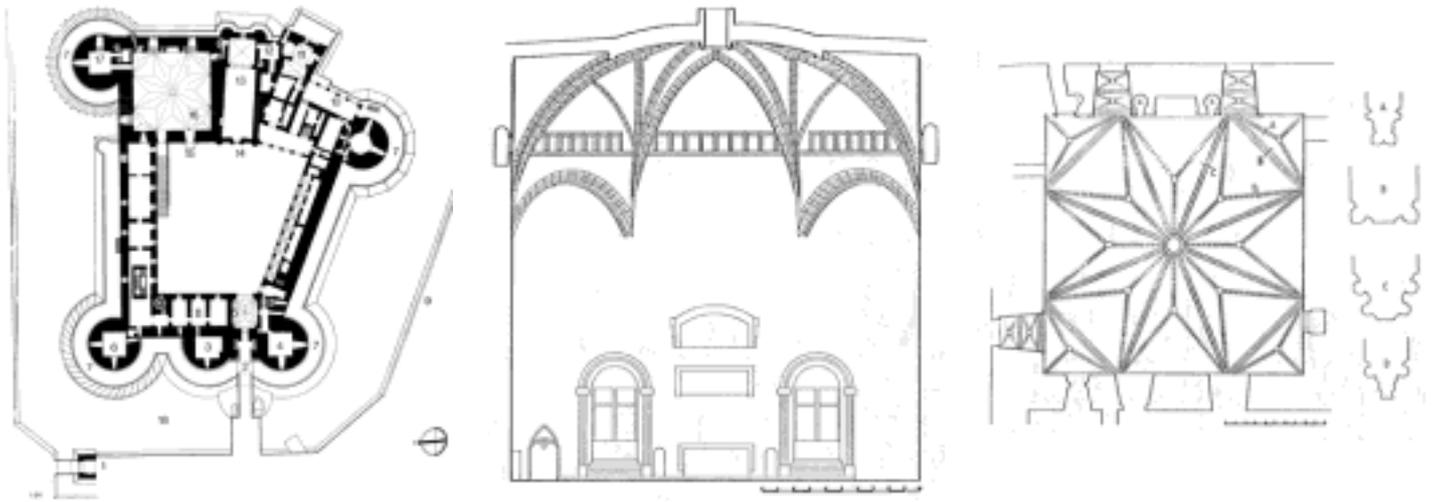
Se mezclaban así en la opinión de Pietro Summonte – lector de gramática, poética y retórica en la Universidad de Nápoles – el aprecio por la obra digna de ser nombrada y la extrañeza que provocaba la *pur grande opera* tanto frente a la tradición partenopea como respecto a la arquitectura de una antigüedad renacida y basada en los preceptos de Leon Battista Alberti. Desde luego, el punto de vista del humanista napolitano era abiertamente filotoscano (“L’architettura, per tanti anni ignorata, cominciò sì come dixi in principio, in Fiorenza, son circa cento anni ad recuperarsi”), pero ello no le impedía censurar a aquellos arquitectos florentinos “que per voler troppo fidarsi all’ingegno proprio e non conformarsi in tutto con le cose

antique e con li nobili precepti dell’ingegnossissimo messer Leon Baptista Alberti, loro cittadino, sono incorsi in molti gravi errori”². El acentuado alejamiento de la antigüedad clásica (*nihil omnino habens veteris architecturae*) de la sala grande de Castel Nuovo no consistía únicamente en su carácter de obra *moderna*. También se encerraba en su condición de injerto extraño a las tradiciones autóctonas, pues la herencia antigua se teñía de nacionalismo en Italia, donde se sentía como propia y como un pasado glorioso digno de ser recordado³. Por lo demás, la sala principal de Castel Nuovo aparecía rodeada por otros elementos ajenos al ambiente napolitano⁴, como las techumbres de presunta ascendencia mudéjar y atribuibles casi siempre a carpinteros venidos de tierras ibéricas⁵, la vecina escalera de caracol en ojo abierto – muy semejante a las mallorquinas y valencianas de la misma época –, o las columnas prefabricadas en Girona *a ops de les finestres del Castell Nou de la ciutat de Nàpols* exportadas desde Sant Feliu de Guíxols en 1448⁶.

No obstante, un juicio histórico puede distanciarse de las opiniones de Summonte para poner de relieve los vínculos entre la Gran Sala de Castel Nuovo y las tradiciones mediterráneas anteriores, así como la posible intención de evocar la antigüedad en un espacio forjado a la medida del imperio mediterráneo de Alfonso el Magnánimo (1396-1458). El bloque cúbico de la Gran Sala de Castel Nuovo, llamada después *Sala dei Baroni* o *Sala del Trionfo*, se sitúa en el ángulo nordoriental de la fortaleza reconstruida por Alfonso el Magnánimo tras la conquista de Nápoles en 1442. Tiene planta cuadrada de 26 metros de lado y alcanza una altura de 28 metros con una bóveda de crucería estrellada con terceletes extendida sobre una galería alta. Trompas de crucería (*voltes raconeres*) en los ángulos permiten el tránsito de la base cuadrada al octógono de la bóveda estrellada. En lugar de clave, el centro de la bóveda está perforado por un óculo. La traza y gran parte de la ejecución de la obra se debe al maestro mallorquín Guillem Sagra y a sus colaboradores, quienes trabajaron en ella entre 1452 y 1457⁷.

El contexto mediterráneo: forma y técnica

La definición de un octógono con bóveda de crucería estrellada sobre una planta cuadrada



2. Nápoles, Castel Nuovo, planta del conjunto, según G. Alomar: la Sala Grande o Sala dei Baroni corresponde al nº 16.

3. Nápoles, Castel Nuovo, Sala Grande o Sala dei Baroni: sección según G. Turco y L. de Rosa.

4. Nápoles, Castel Nuovo, Sala Grande: planta con detalle de las molduras de los arcos de la bóveda, según G. Turco y L. de Rosa.

tenía abolengo en la arquitectura hispánica. Desde el siglo XIV venía empleándose en salas capitulares (Oviedo, *circa* 1300-14; Ávila, *circa* 1300-07; Burgos, *circa* 1316-54) y en capillas funerarias adjuntas a las catedrales (capilla Barbazana en Pamplona, *circa* 1318; de Santa Bárbara en Salamanca, *circa* 1334-59; capilla de San Ildefonso en Toledo, *circa* 1350) para elevar sobre un cuadrado, convertido en octógono mediante el uso de trompas ojivales, una bóveda de crucería con terceletes.

Guillem Sagrera tuvo que conocer ejemplos parejos en su trayectoria profesional antes del comienzo de la Gran Sala de Castel Nuovo⁸. Aunque no se empleara en dos de las salas capitulares relacionadas circunstancialmente con su actividad en la catedral de Mallorca y en San Juan el Nuevo de Perpiñán, el modelo ochavado le era familiar por su actividad documentada a principios de 1432 en la obra del claustro de la catedral de Barcelona, contiguo al aula capitular (*circa* 1405-09)⁹. En este espacio, convertido hoy en capilla del Santísimo, la tradicional forma del octógono se adapta a las proporciones alargadas del rectángulo que le sirve de base, dando forma de triángulo rectángulo a las *voltes raconeres* de las esquinas¹⁰.

Con todo, el tipo está representado en su forma genuina y a la vez más afín con la obra napolitana en la sala capitular de la catedral de Valencia, construida muchos años antes, entre 1356 y 1369, probablemente según trazas de Andreu Julià¹¹. El aula capitular valentina se erigía, en un principio, exenta – a diferencia de otros ejemplos hispánicos de su tiempo – y se aproxima a unas proporciones cúbicas con sus 13 metros de lado y sus 16 de altura, que casi anticipan en menor escala las de la gran sala napolitana.

Si bien el paso de Guillem Sagrera por Valencia no está documentado, el conocimiento que algunos miembros de su círculo tuvieron de la sala capitular valentina parece más que probable.

Un Joan Sagrera que pudiera identificarse con el primo homónimo de Guillem trabajaba en 1442 en la obra de la puerta del coro de la catedral de Valencia bajo la dirección del maestro Antoni Dalmau¹², pero sus relaciones con la ciudad quizá se remontasen a una etapa anterior, pues en 1411 Joan Sagrera figura junto a Rotlli Gautier (Raulí Vauter) como testigo de un contrato de aprendizaje de Pere Gelopa con Pere Torregrosa, *magister operum lapidum civitatis Valencie*¹³. Por otra parte, el canónigo Gil Sánchez Muñoz el Doncel, fue designado en 1412 *procurator fabricae ecclesiae* y *operarius maior* de la catedral de Valencia, a cuyo capítulo perteneció hasta 1431, de manera que estuvo en el puesto oportuno para tomar las decisiones más importantes acerca de la obra del trascoro; tras haber alcanzado la sede pontificia con el título de Clemente VIII y el apoyo de Alfonso el Magnánimo durante los estertores del Cisma de Aviñón, sería recompensado con el obispado de Mallorca en 1430, donde entablaría relaciones con Guillem Sagrera, maestro mayor de la catedral balear al menos desde 1420¹⁴. Así el mecenazgo, la actividad profesional de algunos maestros conspicuos y los vínculos personales habían tejido una tela de araña de relaciones artísticas en un polígono cuyos vértices eran Lérida, el Rosellón, Mallorca y Valencia, donde iban a quedar prendidas grandes empresas arquitectónicas del reinado de Alfonso el Magnánimo. El propio monarca se encargaría de trazar un nuevo vector hasta la península itálica.

En Nápoles, Joan Sagrera quedó el 21 de noviembre de 1454 encargado de terminar la obra de la Gran Sala de Castel Nuovo con su sobrino Jaume (hijo de Guillem), Johan Trescoll, Antoni Gerra y Coto Cassamuri, a consecuencia de la muerte de Guillem ese mismo mes. Su intervención en la obra se prolongó hasta abril de 1457, cuando los trabajos estaban ya concluidos¹⁵. Alfonso el Magnánimo favoreció a un Joan



5. Valencia, Catedral de Nuestra Señora de la Asunción, Sala Capitular.

6. Nápoles, Castel Nuovo, Sala Grande: detalle de la bóveda.

Sagrera en la bahía de Felanitx en 1451, pero no es seguro que se trate de la misma persona¹⁶.

Una peculiaridad de la sala grande napolitana es la galería que rodea el octógono de la bóveda, abriéndose paso tras el arranque de los arcos cruceros. Una solución semejante se aprecia en el triforio de la catedral de Girona¹⁷, pero encuentra otros modelos próximos en el triforio y, sobre todo, en la arquería ciega del cimborrio de la catedral de Barcelona, que estaba en obras mientras Guillem Sagrera trabajaba en la obra del claustro¹⁸. No obstante, la obra del cimborrio barcelonés tendría que haber seguido de cerca el modelo de la catedral de Valencia, pues en 1418 Bartomeu Gual acudió a la ciudad del Turia *per anar a veure lo simborri*¹⁹, y de hecho en la seo valentina un angosto andén recorre la base del octógono por detrás de los ocho pilares angulares como en Nápoles²⁰.

El carácter ajeno a la tradición italiana de la *Sala dei Baroni*, concebible principalmente a partir de los precedentes hispánicos, casi basta para entender que Pietro Summonte la calificara de

cosa catalana. Ahora bien, si la audaz solución técnica del abovedamiento con crucería estrellada, óculo central y el nítido enjarje de los arcos en el muro no dejarían de llamar la atención en el ambiente napolitano, al otro lado del mar, en cambio, eran soluciones experimentadas por más que atrevidas. Anchos tramos de bóvedas de crucería, los de mayor envergadura jamás construidos con técnica gótica, tenían que cubrir la nave de 22,80 metros de la catedral de Girona, en cumplimiento de lo establecido en 1417, tras una reunión en la cual Guillem Sagrera se había alineado con los partidarios de la nave única. La clave de su primer tramo se colocó en 1424. Como en Nápoles, los cruceros arrancan sin transición de las paredes en varias obras relacionadas con el quehacer de Guillem Sagrera, como la sala capitular de San Juan el Nuevo de Perpignan (1433-47) y los muros interiores de la Lonja de Mallorca, comenzada por el mismo arquitecto hacia 1420-21.

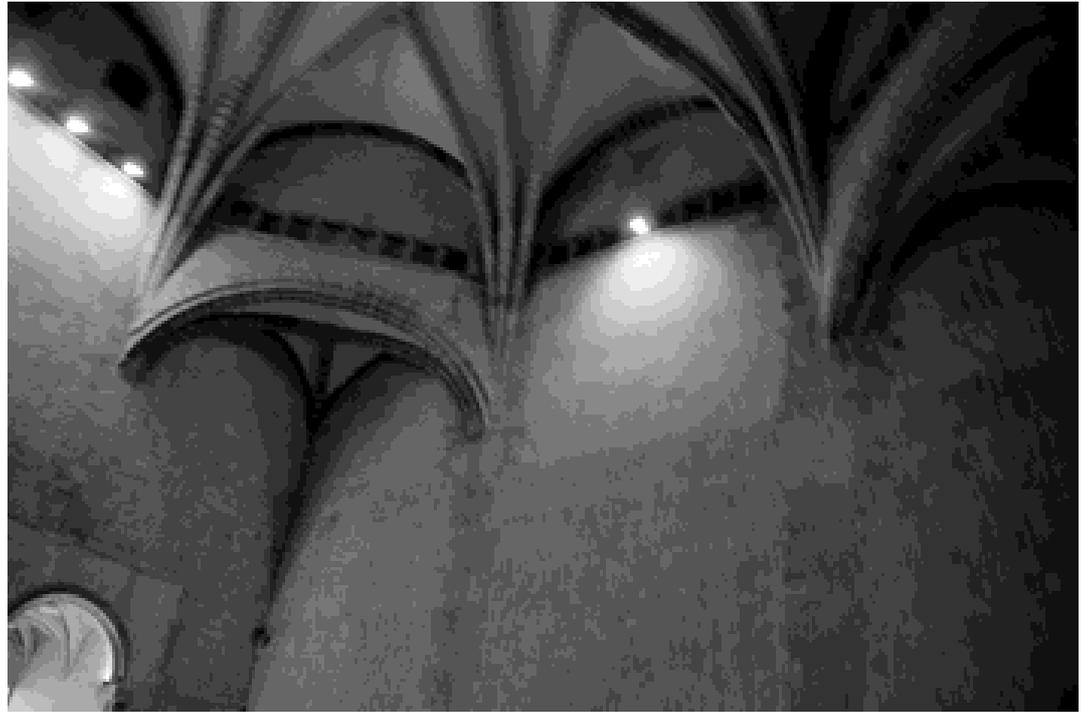
La selección de la piedra, en parte local (*piperno*, *tufó*, piedra de Pozzuoli), en parte importada desde Mallorca, quedó estipulada en la primera capitulación de la obra de la Gran Sala el 20 de diciembre de 1452. La administración real se comprometía a proveer el material necesario y así están registrados entre 1447 y 1456 los envíos de piedra de Santanyí y Felanitx a Nápoles para servir a la obra de Castel Nuovo según las indicaciones de Guillem Sagrera²¹. En las canteras de Cala Sa Nau, término de Felanitx, Antoni Sagrera y Cristòfol Vilasclar se encargaban del corte y la talla antes de su traslado a Porto Petro o, en algunas ocasiones, a la ciudad de Mallorca; desde allí se embarcaba el cargamento rumbo a Nápoles. De la lectura de los documentos se desprende que la piedra utilizada en la sala grande se labraba en Mallorca según un programa fijado por el propio Guillem Sagrera desde Nápoles, con indicación expresa del destino de cada bloque, y así siguió después de la muerte de Guillem (1454) conforme a lo solicitado presumiblemente por Joan y Jaume Sagrera²². Por lo demás, la observación de los muros interiores de la Gran Sala de Castel Nuovo revela que la textura y el color de la piedra son diferentes en los sillares que se sitúan en la vertical de los ocho ángulos de la bóveda – acaso en razón de su acentuada función estructural – que en el resto de los muros²³.

Este método de trabajo, capaz de prever el tamaño y la forma de talla de las piezas mucho antes de su puesta en obra, así como la preferencia por un tipo de piedra de cualidades bien conocidas por el maestro constructor, aun a costa de su traslado desde una cantera lejana, eran prácticas difundidas en los estados de la Corona de Aragón²⁴. En Valencia se construía en aquellos años por orden real la capilla funeraria



7. Nápoles, Castel Nuovo, Sala Grande.

8. Nápoles, Castel Nuovo, Sala Grande: detalle de la solución angular y de la piedra de los muros interiores.



destinada a acoger los restos mortales de Alfonso el Magnánimo y su esposa, María, dentro del convento de Santo Domingo. Esta obra, realizada en su mayor parte entre 1439 y 1463 en piedra gris de Sagunto (*pedra blava de Morvedre*), está cubierta con bóvedas aristadas que se insertan limpiamente en el espesor de los gruesos muros. El maestro principal de la fábrica, Francesc Baldomar eligió una piedra de gran dureza y hubo de definir la forma de cada sillar en tres dimensiones para asegurar los enjarjes y el correcto despiece de las espectaculares bóvedas, abriendo de este modo el camino a la estereotomía moderna²⁵. Como en Castel Nuovo, en Valencia estaba tomando forma una construcción de proporciones sencillas, depurada técnica constructiva y una rigurosa organización del trabajo para Alfonso V el Magnánimo.

El contexto mediterráneo: tipo y función

La peculiaridad de la Gran Sala de Castel Nuovo estribaba tanto en sus soluciones constructivas como en la adopción de un tipo poco común para este tipo de espacios. Los salones de los grandes palacios europeos del siglo XV correspondían en su mayor parte a dos tipos con una larga historia. Por una parte, en las residencias reales fueron diferenciándose poco a poco las cámaras privadas de los monarcas de otros salones más amplios, con capacidad suficiente para ofrecer banquetes y recepciones en una corte principesca. Si los primeros tenían un carácter más reservado, accesibles sólo para altos dignatarios y el círculo más estrecho de cortesanos, los segundos daban entrada a largas comitivas y permitían recibir a un número muy

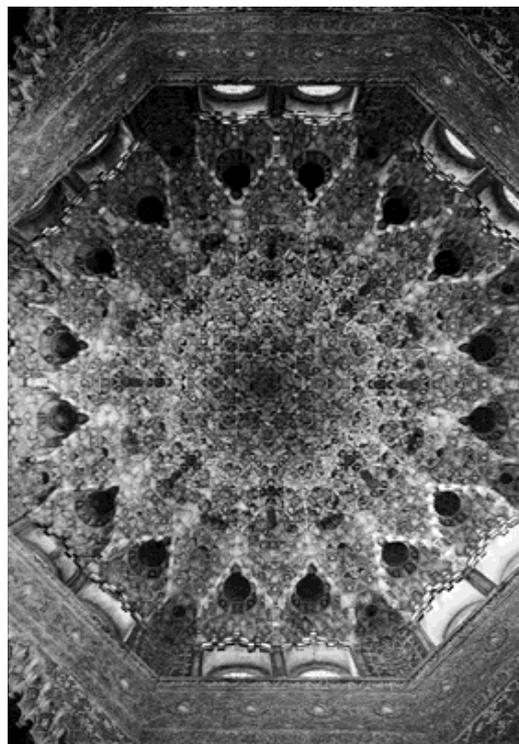
elevado de invitados en un marco ceremonial²⁶. Dentro de este proceso los *donjons* y grandes torres de la Europa feudal se habían adaptado para alojar estancias para los príncipes y magnates, como en el castillo de Vincennes de Carlos V de Francia, en los grandes torreones de Karlstein, residencia imperial de Carlos IV, o en la torre del Papa en el palacio pontificio de Aviñón²⁷. Por su denominación y uso del que se tiene constancia por testimonios contemporáneos, la Gran Sala napolitana pertenecía a esta clase de ámbitos, pero su forma era distinta²⁸.

Por otra parte, en el Mediterráneo tradicionales aún más antiguas, determinadas más por el simbolismo que por las exigencias del ceremonial, se manifestaban en salas abovedadas de planta central. Desde la antigüedad tardía semejantes ambientes habían servido a la manifestación de la majestad imperial y sus formas habían quedado fijadas en la arquitectura bizantina. Desde Constantinopla modelos como el del *Chrisotriclinos* influyeron en los palacios musulmanes de occidente y ya a través de ellos, ya por directa ascendencia bizantina, en las residencias de los reyes normandos de las Dos Sicilias²⁹. En Palermo, el Palacio Real y la Zisa (del árabe *al-'Aziza*, la espléndida) ofrecían a la corte un marco suntuoso de mármoles, mocárabes y mosaicos con salas de recepción de planta central³⁰. La Zisa y la Cuba, terminadas en tiempos de Guillermo II (1166-1189), representaban con claridad el tipo de pabellón real rodeado de estanques y jardines conocido de un extremo a otro del Mediterráneo. Alfonso el Magnánimo tuvo tiempo y ocasión de familiarizarse con estos modelos



9. Zaragoza, Aljafería: cúpula del oratorio musulmán restaurada en época moderna.

10. Granada, Alhambra, Cuarto de los Leones: bóveda de mocárabes de la Sala de las Dos Hermanas.



mientras aguardaba en Sicilia el momento para la conquista definitiva del reino de Nápoles.

Modelos parejos existían también en la península ibérica. La residencia real en Zaragoza, la Aljafería, conserva un antiguo oratorio islámico integrado en el palacio de los monarcas cristianos. En él la base cuadrada se transforma en octógono con una galería de arquillos polilobulados y cúpula de arcos entrecruzados, restaurada en época moderna. Cerca de ella se encontraba la *cambrá de paraments* del rey Martín, destruida, aunque se conservan fragmentos de los arcos cruzados de su cúpula, y en el testero meridional del patio se encontraba otra sala convertida en capilla de San Jorge por Pedro IV el Ceremonioso³¹. Todo parece indicar que, como otros salones del palacio islámico, acaso también la pequeña mezquita se usara como espacio de representación, mientras que las capillas cristianas de San Jorge y San Martín ocuparon otro lugar desde tiempos de Pedro el Ceremonioso (1336-1387). Alfonso el Magnánimo tuvo como residencia la Aljafería durante sus estancias en Zaragoza³².

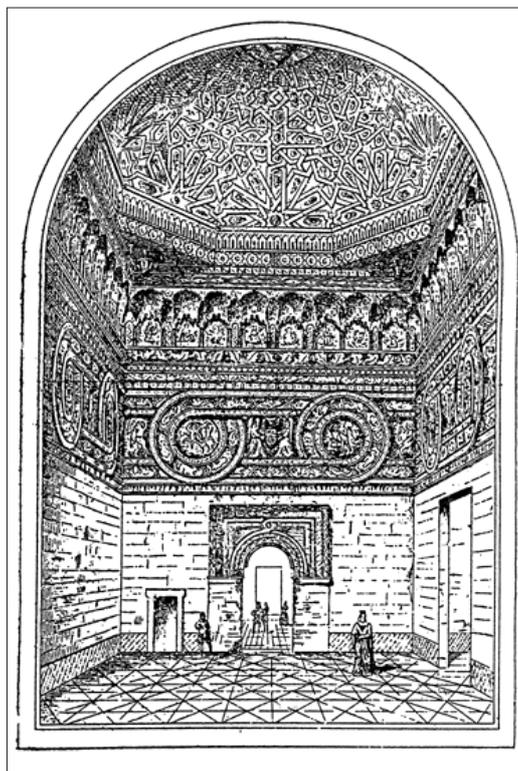
Desaparecido, pero no menos interesante por ser ya obra cristiana, es el salón de la Zuda de Lérida, el alcázar real de la ciudad del Segre, cuyo aspecto medieval puede reconstruirse a través de testimonios diversos³³. En el lado occidental del recinto existía un espacio rectangular con dos tramos de bóveda de crucería que desembocaban, en el extremo norte, en un cimborrio octogonal sobre trompas, de factura semejante al de la catedral. El uso de este ámbi-

to como capilla o salón de banquetes no ha sido del todo aclarado, aunque su uso religioso parece más plausible. La construcción se atribuye al reinado de Jaime II el Justo (circa 1316), en un momento muy próximo a la construcción del cimborrio de la catedral leridana acaso por los mismos artífices³⁴. El simbolismo que encerraba este tipo de espacios con estructura de baldaquino tiene también ecos en las artes figurativas y especialmente en las imágenes que decoraron los manuscritos del Reino de Mallorca: un dosel octogonal y abovedado cobija la figura del monarca Jaime II en el *Llibre dels Privilegis* (circa 1334)³⁵ mientras en las *Leyes Palatinas*³⁶ (circa 1337) el espacio de la capilla real se representa con una cabecera cupulada.

Fuera de la Corona de Aragón, en territorios donde el joven Alfonso se había criado hasta 1412, espacios cuadrados con cubierta octogonal y galería alta del tipo de la *qubba* islámica podían encontrarse en los palacios cristianos decorados al gusto mudéjar (Salón de Embajadores de los Alcázares de Sevilla, circa 1366) y en el último reino musulmán de la península ibérica (Salón de Embajadores en el cuarto de Comares, terminado en 1370, y de las Dos Hermanas en el cuarto de los Leones de la Alhambra, circa 1370-1380). Sus connotaciones simbólicas se prestaban a transferirlo al ámbito de la arquitectura religiosa y funeraria³⁷. El modelo, con escasas variantes, se podía definir como una gran sala de planta cuadrada, elevada luego como un octógono con galería alta y complicada bóveda, y su repetida aparición en los palacios cristianos y musulmanes

11. Segovia, Alcázar; Sala del Solio: grabado de 1844 anterior a su destrucción por un incendio.

12. Virgilius, Opera, f. 96v: el caballo de Troya (Biblioteca General e Histórica de la Universidad de Valencia, ms. 837).



de la península acredita la fuerza de su influencia como sala de aparato entre las monarquías y principados ibéricos. Un ejemplo coetáneo de la gran sala napolitana es la llamada “del Solio” en el Alcázar de Segovia, terminada en 1456, con planta cuadrada y cubierta octogonal cupuliforme con lacería dorada y policromada, cuya apariencia conocemos por descripciones y dibujos anteriores al incendio que la destruyó en 1862³⁸.

El recuerdo de la antigüedad

Un problema distinto plantea la vinculación de la Gran Sala de Castel Nuovo con la antigüedad, desdeñada abiertamente por Summonte en la carta de 1524. Es probable que el juicio de los humanistas de la corte del Magnánimo no fuera el mismo cincuenta años antes, cuando Alfonso reunía en su mecenazgo el aprecio de Van Eyck, Donatello, Pere Johan y Guillem Sagrera³⁹. En el campo de la arquitectura eran varias también las opciones de lenguaje, “a la antigua” o “a la moderna”, que podía tomar el monarca en la reconstrucción de Castel Nuovo⁴⁰. Es en ese contexto en el que cabe valorar la evocación de la antigüedad implícita en la Gran Sala de Castel Nuovo. Roberto Pane ha ido más allá de las semejanzas indicadas por Riccardo Filangieri con el Panteón de Roma al referirse al sentido clásico derivado de los edificios termales que Sagrera y el Magnánimo conocieron en los vecinos Campos Flégreos, en las cúpulas de Baia y Tripèrgole⁴¹. En vez de intentar una recuperación arqueológica de la arquitectura antigua, como la que había

comenzado en la obra de Brunelleschi y Alberti, que entraba en las expectativas de Summonte, Sagrera se muestra capaz de interpretar la herencia clásica en la clave tardogótica de la formación técnica que trajo consigo desde Mallorca.

Para acercarse a la imagen de la antigüedad dominante en la corte alfoncina no está de más recordar el celebrado triunfo del Magnánimo en Nápoles en 1443 y la visión del mundo clásico en las miniaturas de la biblioteca real y en las medallas. Si un texto tan representativo como las *Opera* de Virgilio⁴² se ilustra con escenas más propias de los asedios medievales que de las gestas de los héroes clásicos, según lo que Panofsky denominó principio de disyunción, no puede sorprender del todo que la referencia a la antigüedad se exprese en términos *modernos*, por emplear la terminología de Summonte⁴³. Las medallas de Pisanello y Cristoforo di Geremia resultan de esta misma fusión de temas caballescrescos, y conceptos humanísticos no siempre traducidos a un lenguaje *all'antica*⁴⁴.

Una sala para el imperio mediterráneo de Alfonso el Magnánimo

La fuerza del modelo octogonal cupulado pudo redoblar en suelo italiano, entre Roma y Campania⁴⁵. A sus ecos en los reinos ibéricos de Alfonso, se añadía su presencia en la otra orilla del Mediterráneo, donde estaba sellado su carácter imperial y romano. La configuración de un octógono en la bóveda y en las tribunas altas se remitía a la tradición tardoantigua de los salones del

trono y las capillas palatinas, cuyo simbolismo imperial se había preservado en todo el Mediterráneo por encima de las divisiones culturales⁴⁶. Con Guillem Sagrera llegaron a principios de 1447⁴⁷, quizá tras un intento frustrado de atraer a Daniel Florentino el año anterior, la pericia técnica y las soluciones constructivas para dar forma a una idea acaso un tanto vaga del programa alfonsino⁴⁸. La sala grande de Castel Nuovo debía responder a un tipo cuyas referencias simbólicas aglutinaran a todos los territorios del imperio mediterráneo del Magnánimo. La base arquitectónica del tardogótico y la experiencia de Sagrera y los suyos fueron el fundamento de la obra, pero su expresión formal y su carga simbólica maduraron en Nápoles y en el ambiente de la corte alfonsina.

Las proporciones cúbicas de la sala grande de Castel Nuovo no eran extrañas a las trazas *ad quadratum* de la arquitectura gótica meridional, que muestra cierta preferencia por ellas. Los constructores dieron a la bóveda napolitana un perfil más aproximado al esférico que en los precedentes hispánicos de Valencia o Barcelona, más apuntados, convergiendo así con los avances de la estereotomía de la piedra en tierras ibéricas que conducirían a la creciente aproximación a la geometría de la esfera en los abovedamientos⁴⁹. Los modelos góticos fueron, no obstante, decantados por un sentido clasicista que encontró su inspiración en la herencia antigua. La escala grandiosa de la construcción sólo admite la comparación con las dos obras más potentes de su tiempo: supera a la nave única de la catedral de Girona, con sus 22,80 metros de envergadura, y sólo cede la primacía ante los 42 metros de diámetro de la cúpula de Santa Maria del Fiore. Tales dimensiones se alcanzaron seguramente con la voluntad de crear un efecto imponente y forzar al máximo el virtuosismo técnico de sus constructores con el alarde culminante del *opaión* antiquizante, elemento insólito en los precedentes góticos mediterráneos. Por lo demás, el recurso a un modelo aplicado con preferencia en la arquitectura religiosa – sea en salas capitulares, sea en capillas funerarias⁵⁰, sea en los edificios antiguos convertidos en iglesias cristianas o construidos como tales⁵¹ – como medio de exaltación del poder del monarca indica también algo acerca del programa político de Alfonso el Magnánimo, un monarca que no dudó en entrar en conflicto abierto con la Iglesia y el papado si entorpecían sus ambiciones. Los elementos figurativos de la decoración de la Gran Sala insistieron consecuentemente en el origen divino del poder del rey, calificado de *divus* en una de sus medallas⁵², y cuyas relaciones con el Altísimo fueron escenificadas en las miniaturas del Salterio-Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo de la British Library⁵³.

La nitidez de los volúmenes y la rotundidad de los espacios, tan apreciados por la historiografía, no deben apartarnos, sin embargo, de la espléndida decoración del conjunto, maltrecha por el paso del tiempo. El óculo central estaba constelado por las claves en las que campeaban, hasta el incendio de 1919, las armas de Aragón, Durazzo, Jerusalén y Sicilia en alternancia con las empresas alfonsinas: el *siti perillós* de la leyenda artúrica con la inscripción *In dextera tua salus mea, Domine*; el libro abierto con la divisa *Vir sapiens dominabitur astris*; el nudo (por el nudo de Salomón o la orden angevina homónima) y el mijo, símbolo de la incorruptibilidad y la caridad. Las referencias bíblicas de estos emblemas todavía requieren una investigación, pero concuerdan bien con la imagen del rey. De los paramentos, hoy desnudos, colgaron en su tiempo tapices de temas bíblicos y el pavimento se cubrió con azulejos de Manises cuyos envíos desde el puerto de Valencia están documentados hasta la muerte del monarca⁵⁴. En los azulejos del suelo, junto a los emblemas del libro, el mijo y los escudos de Sicilia-Aragón y de Nápoles-Aragón aparecía el versículo del salmista *Domine mihi adiutor et ego despiciam inimicos meos*. La misma leyenda estaba escrita en filacterias que portaban un grupo de ángeles y otro de profetas en las ventanas de la sala que daban al mar antes del incendio de 1919⁵⁵. La escalera que desde el patio de Castel Nuovo sube hasta la sala grande estaba adornada con los bustos de dos emperadores hispanos, Trajano y Adriano, y una estatua antigua que se tenía por efigie de Nerón⁵⁶. El Panormita veía en ellos a ilustres predecesores superados en fama por Alfonso⁵⁷.

La sala estaba terminada el 15 de abril de 1457, cuando fue inaugurada con ocasión del banquete que Alfonso V ofreció en ella para celebrar la Pascua de Resurrección⁵⁸. Su aparato iconográfico no desentonaba con la concepción que de la realeza tenía el Magnánimo⁵⁹: un poder autocrático, patrimonial, recibido directamente de Dios. En la imagen del monarca confluían el emperador romano, el héroe caballeresco y los sabios reyes del Antiguo Testamento⁶⁰. Así pues, la Gran Sala del Castel Nuovo, construida con la técnica tardogótica de Sagrera y sus colaboradores, evocaba la herencia clásica que compartían los reinos de Alfonso el Magnánimo y realzaba la majestad del monarca en un octógono iluminado e imponente para quien se acercara al trono del emperador del mediterráneo, vencedor de sus enemigos por voluntad divina.

*Una primera versión de este trabajo, más breve y con un aparato crítico más restringido, se presentó como comunicación al XVI Congreso de Historia de la Corona de Aragón, celebrado en Nápoles, Caserta e Ischia del 18 al 24 de septiembre de 1997, cuyas actas se encuentran aún en prensa. Desde entonces mis ideas se han matizado y han encontrado nuevos apoyos en la historiografía más reciente como queda constancia en las notas del presente artículo, que tiene unos objetivos más amplios y se ha beneficiado del intercambio de opiniones con otros colegas como Marià Carbonell, Joan Domenge, Francesca Español, Nikolas Jaspert, Fernando Marfás, Joan Molina, Gennaro Toscano y Andrea Zezza.

1. El texto original de la carta y su comentario histórico-artístico exigen remitirse a F. Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925, p. 171. Confróntese con R. Pane, "L'arte a Napoli nella lettera di Pietro Summonte", en *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, vol. I, Milán 1975, pp. 63-95.

2. Nicolini, *L'arte napoletana...*, cit. [cfr. nota 1], pp. 170-171.

3. Véase H. Günther, "La rinascita dell'antichità", en *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milán 1994, pp. 259-260. Para el contexto napolitano de la obra véase M^a. R. Pessolano, "*Nihil omnino habens veteris architecturae*: fortune del gotico a Napoli nei secoli XVI-XVIII", en G. Simoncini (ed.), *La tradizione medievale nell'architettura italiana dal XV al XVIII secolo*, Florencia 1992, pp. 97-126, en particular, pp. 100-102.

4. G.H. Hershey, *The Aragonese Arch at Naples*, New Haven-London 1973, pp. 16-18.

5. Noticias sobre ellos (Miquel Pérez, Pasqual Esteve, Antoni Gomar) se encuentran en los archivos napolitanos, valencianos y barceloneses. Algunos fueron dadas a conocer principalmente por C. Minieri Riccio, "Alcuni fatti di Alfonso I d'Aragona dal 15 aprile al 31 maggio 1458", en *Archivio Storico per le Province Napoletane*, VI, 1881, pp. 17 (Pasqual Esteve), 421 (Antoni Troburch, Antoni Gomar); R. Filangieri, "Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo", en *Archivio Storico per le Province Napoletane*, LXII, 1937, pp. 285 (Miquel Pérez), 305-306 (Antoni Fraburch, Antoni Gomar); Pane, "L'arte a Napoli...", cit. [cfr. nota 1], vol. I, p. 157 (para una valoración de conjunto de estos trabajos), y vol. II, 1977, pp. 309-310 (Pasqual Esteve); A. Ryder, *Alfonso el Magnánimo. Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia, 1396-1458*, Valencia 1992, p. 420 (Pasqual Esteve).

6. La noticia sobre las columnas de piedra de fuste monolítico de Girona aparece en la documentación valenciana Archivo del Reino de Valencia, *Mestre Racional*, 8.792, ff. 104r, 106r-108v, y ha sido señalada por J.V. García Marsilla, "El poder visible. Demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso el Magnánimo", en *Ars Longa*, 7-8, 1996-1997, p. 34.

7. Sobre la sala y la intervención de Guillem Sagrera véase principalmente Minieri Riccio, "Alcuni fatti di Alfonso I...", cit. [cfr. nota 5], pp. 1-36, 231-258, 411-461; R. Filangieri, *Castelnuovo. Reggia Angioina ed Aragonese di Napoli*, Nápoles 1934; G. Alomar, *Guillem Sagrera y la arquitectura del siglo XV*, Barcelona 1970; Pane, "L'arte a Napoli...", cit. [cfr. nota 1], vol. I, pp. 137-161; P. Leone di Castriis, *Castelnuovo. Il Museo Civico*, Nápoles 1990, y la bibliografía anterior recogida por estos autores.

8. Sobre Guillem Sagrera véase H.E. Wethey, "Guillermo Sagrera", en *The Art Bulletin*, XXI, 1939, pp. 44-60; R. Pane, "Note su Guillermo Sagrera architetto", en *Napoli Nobilissima*, 1961-1962, pp. 151-162; Alomar, *Guillem Sagrera...*, cit. [cfr. nota 7]; R. Rosselló, *Mestre Guillem Sagrera*, Barcelona 1979; J.M^a. Palou i Sampol, *Guillem Sagrera*, Mallorca 1985; M^a.R. Manote, *L'escultura gòtica catalana a la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó: Pere Joan i Guillem Sagrera*, tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona, 1994.

9. Guillem Sagrera trabaja en la obra del claustro de la catedral de Barcelona a principios de 1432 (19 de enero, 23 de febrero, 1 y 8 de marzo), con un salario de cuatro sueldos; véase J. Valero i Molina, "Acotacions cronològiques i nous mestres a l'obra del claustre de la catedral", en *D'Art*, 19, 1993, pp. 29-41. Para la construcción de la sala capítular de la catedral de Barcelona téngase presente ahora M^a.R. Terés, "Obres del segle XV a la catedral de Barcelona: la construcció de l'Antiga Sala Capítular", en *Lambard*, VI, 1991-1993, pp. 389-413.

10. El valor de este precedente ya fue puesto de relieve por Pane, "Note su Guillermo Sagrera...", cit. [cfr. nota 8], pp. 155-156.

11. J. Sanchis Sivera, *La Catedral de Valencia*, Valencia 1909, pp. 243-248. Andreu Julià, quien proyectó también el nuevo campanario, el *Micalet*, de la catedral era *mestre de obras de la Seu* en 1359; véase J. Sanchis Sivera, "Arquitectos y escultores de la catedral de Valencia", en *Archivo de Arte Valenciano*, XIII, 1933, p. 12. La semejanza con la Gran Sala de Castel Nuovo no ha escapado a los estudiosos, entre otros, Wethey, "Guillermo Sagrera...", cit. [cfr. nota 8], p. 59, y J. Bérchez, A. Zaragoza, "Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María (Valencia)", en *Monumentos de la Comunidad Valenciana: Valencia. Arquitectura religiosa*, Valencia 1995, pp. 27-28.

12. Sanchis Sivera, *La Catedral...*, cit. [cfr. nota 11], pp. 217-218, 564; M. Gómez-Ferrer, "La Cantería Valenciana en la primera mitad del XV: El Maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, IX-X, 1997-1998, pp. 91-105.

13. Éste se hizo cargo de los trabajos de la capilla de San Juan Bautista de la catedral de Valencia a su regreso. Véase J. Sanchis Sivera, "La escultura valenciana en la Edad Media", en *Archivo de Arte Valenciano*, X, 1924, p. 12, sobre su actividad en la catedral; Gómez-Ferrer, "La

Cantería...", cit. [cfr. nota 12], p. 94, traza su semblanza profesional como escultor y arquitecto. Rotlli Gautier había trabajado en el Rosellón junto a Guillem, fue maestro mayor de la catedral de Girona y aparece también en la documentación de la catedral de Barcelona en 1432; él y Joan Sagrera colaboraron en la obra de la catedral de Lleida hacia 1437-38. Para la actividad de Vauter en Barcelona véase Valero i Molina, "Acotacions cronològiques...", cit. [cfr. nota 9], p. 38; sobre las relaciones entre Guillem Sagrera y Vauter véase Alomar, *Guillem Sagrera...*, cit. [cfr. nota 7], p. 90; la presencia de Joan Sagrera en Lleida al lado de Raulí Vauter fue documentada por G. Alonso García, *Los maestros de la Seu Vella de Lleida y sus colaboradores*, Lérida 1976, pp. 102-113, ha sido valorada por R.M^a. Terés i Tomás, *L'escultura del segle XV a la Seu Vella, Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida 1991, pp. 218-220, y por Manote, *L'escultura gòtica catalana...*, cit. [cfr. nota 8], pp. 357-358. El contrato de aprendizaje fue publicado por P. Ponsich, "La cathédrale Saint-Jean de Perpignan", en *Études Roussillonaises*, vol. III, 1953, pp. 211-212. Nuevas observaciones sobre los contactos de Guillem Sagrera con Francia y Flandes en M^a.R. Manote, J.M. Palou, "L'escultura gòtica mallorquina", en *Mallorca gòtica*, catálogo de la exposición, Barcelona-Mallorca 1998, pp. 64-66.

14. Hubo cuatro canónigos de la catedral de Valencia llamados Gil Sánchez Muñoz entre finales del siglo XIV y principios del XV. Gil Sánchez Muñoz el Doncel (1370-1447) fue canónigo de Valencia desde 1396 y vicario general de la diócesis a partir de 1408; sobre él y los otros miembros de su familia que formaron parte del cabildo valentino véase M. García Miralles, "La personalidad de Gil Sánchez Muñoz y la solución del Cisma de Occidente", en *Teruel*, 12, 1954, pp. 63-122. La aportación de Guillem Sagrera a las obras de la catedral y el impulso que les dio el obispo Gil Sánchez Muñoz han sido reconsiderados últimamente por J. Domenge i Mesquida, *L'obra de la seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cents*, Mallorca 1997, pp. 175-176.

15. Acerca de Joan Sagrera véase G. Alomar, "Los discípulos de Guillermo Sagrera en Mallorca, Nápoles y Sicilia", en *Napoli Nobilissima*, III, 1963-1964, pp. 85-96 y 125-135; Alomar, *Guillem Sagrera...*, cit. [cfr. nota 7], pp. 208-216, pero debieron existir varios maestros con el mismo nombre, a juzgar por las fechas extremas de su actividad conocida (1411-1504). Sobre el remate de la obra de la sala grande debe consultarse Filangieri, "Rassegna critica delle fonti...", cit. [cfr. nota 5], pp. 281-282.

16. Archivo de la Corona de Aragón (=ACA), *Cancillería*, reg. 2731, f. 99, citado por Manote, *L'escultura gòtica catalana...*, cit. [cfr. nota 8], pp. 394-395.

17. Pane, "Note su Guillermo Sagrera...", cit. [cfr. nota 8], p. 154.

18. La semejanza fue indicada por L. Torres Balbás, *Arquitectura gòtica. Ars Hispaniae*, vol. VII, Madrid 1952, p. 319. Un resumen de la marcha de las obras en la seo de Barcelona dirigidas por el maestro

Bartomeu Gual entre 1413 y 1441 puede leerse en N. De Dalmases, A. José i Pitarch, *Historia de l'art català: L'art gòtic, segles XIV-XV*, Barcelona 1983, p. 62.

19. F. Carreras Candi, "Les obres de la catedral de Barcelona, 1298-1445", en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, VII, 1913-1914, p. 313.

20. Sanchis Sivera, *La Catedral...*, cit. [cfr. nota 11], pp. 193-200. Cfr. también Bérchez, Zaragoza, "Iglesia Catedral Basílica...", cit. [cfr. nota 11].

21. Filangieri, "Rassegna critica delle fonti...", cit. [cfr. nota 5], p. 307; J. Muntaner Bujosa, "Piedra de Mallorca en el Castelnovo de Nápoles. Datos para la biografía de Guillermo Sagrera", en *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 1960, pp. 615-630; Rosselló, *Mestre Guillem...*, cit. [cfr. nota 8], pp. 4-5. Acerca de la piedra llamada de Santanyí véase M. Fullana i Llompart, "Un pedreny mallorquí famosos", en *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 1985, pp. 19-22. Sagrera contaba ya con experiencia previa en la talla de la piedra con control remoto, como subraya G. Llompart, "Sagrera menor", en *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 1983, p. 412: "Sagrera cambió de geografía y de trabajo, dejando Mallorca y su Lonja por Castel Nuovo y Nápoles, pero, de hecho, su quehacer, antes y después, se concretó en el labrado de cantería de la piedra de su tierra que hizo trasladar por mar, tal como se hacía en menor escala en su isla".

22. En el memoria del envío datado en 11 de mayo de 1453 se lee por ejemplo: "Item huyt pedres per fer huyt calms per la volta de la gran sala, ço és tres palms d'altària e quatre de amplària. Item XXV marches per el caragol major de la sala". ACA, *Cancillería*, reg. 2736, f. 47. Documento publicado por Muntaner Bujosa, "Piedra de Mallorca...", cit. [cfr. nota 21], p. 622-623. El último cargamento mencionado por este autor había sido solicitado desde Nápoles el 27 de agosto de 1455 e iba acompañado de un minucioso memorial comparable a los remitidos en vida de Guillem Sagrera; véase Muntaner Bujosa, "Piedra de Mallorca...", cit. [cfr. nota 21], pp. 624-625. Desde luego este control remoto de la obra de cantería no deja lugar a dudas sobre la subordinación de los maestros de obras locales a la dirección de los Sagrera.

23. Un empleo diferencial de la piedra de *marès* y la llamada de Santanyí puede rastrear en la fábrica de la catedral de Mallorca desde el siglo XIV. Domenge i Mesquida, *L'obra de la seu...*, cit. [cfr. nota 14], pp. 258-262.

24. Sitúa esta práctica en el contexto catalán a partir del caso de Guillem Sagrera en Nápoles M^a.R. Manote i Clivilles, *Aproximación a la figura del escultor catalán en la Baja Edad Media*, en *Catbalonia. Arte gòtico de los siglos XIV y XV*, catálogo de la exposición, Museo del Prado, Madrid 1997, pp. 62-63.

25. Al respecto, véase A. Zaragoza, "El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos. Francesch Baldomar y el inicio de la estereo-

tomía moderna”, en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia 1993, pp. 97-105. Para la documentación exhaustiva y un estudio monográfico de esta obra consúltese L. Tolosa, M^a. T. Vedreño y A. Zaragoza, *La capella reial d'Alfons el Magnànim de l'antic monestir de Predicadors de València*, vol. I: *Estudis*, Vol. II: *Documents*, Valencia 1996-1997.

26. Sobre esta evolución en la Francia del siglo XIV véase M. Whiteley, “Royal and Ducal Palaces in France in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Interior, ceremony and function”, en J. Guillaume (ed.) *Architecture et vie sociale à la Renaissance. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*, Paris 1994, pp. 47-63. Acerca de la proyección de los modelos del Reino de Mallorca en otros ambientes cortesanos del Mediterráneo en fechas anteriores véase G. Kersch, “Herrschaftsform und Raumordnung. Zur Rezeption der mallorquinischen und spanisch-islamischen Kunst im Mittelmeergebiet”, en C. Freigang (ed.), *Gotische Architektur in Spanien – La arquitectura gótica en España*, Frankfurt am Main-Madrid 1999, pp. 251-272.

27. Para el palacio papal de Aviñón y la función de sus dependencias puede consultarse el estudio de B. Schimmelpfennig, “Ad maiorem pape gloriam. La fonction des pièces dans le palais des Papes d'Avignon”, en Guillaume (ed.), *Architecture et vie sociale à la Renaissance...*, cit. [cfr. nota 26], pp. 25-46.

28. Sobre la denominación de *sala*, *palau* o *cambra* en la arquitectura civil de la Corona de Aragón de este período véase J. Rubió i Balaguer, *Vida española en la época gótica*, 2^a ed., Barcelona, 1985, pp. 88-92; y A. M. Adroer i Tasis, *El palau reial major de Barcelona*, Barcelona 1979, pp. 41-42.

29. Un estado de la cuestión sobre el origen de este tipo de sala y su difusión en el ámbito mediterráneo se encuentra en R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1987. Cito de la edición española *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid 1984, pp. 82-83, 89-91, 404-410, con la bibliografía allí reunida. También de interés por las interferencias de estos modelos con la arquitectura religiosa R. Krautheimer, “Successi e fallimenti nell'architettura chiesastica tardoantica”, en *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi sul Rinascimento e Barocco*, Torino 1993, pp. 66-89, publicado antes como “Success and Failure in Late Antique Church Planning”, en K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality. A Symposium*, New York 1980, pp. 121-139.

30. G. Bellafiore, *La Zisa di Palermo*, Palermo 1994.

31. G. Borrás, “El palacio mudéjar. Descripción artística”, en *La Aljafería*, Zaragoza 1998, pp. 191-193; P. I. Sobradí, *La arquitectura de la Aljafería. Estudio histórico documental*, Zaragoza 1998, con la bibliografía y la documentación allí reunidas.

32. Como sucedió con ocasión de la coronación de su padre, Fernando I, en

1414, y en la Navidad de 1424, Ryder, *Alfonso el Magnánimo...*, cit. [cfr. nota 5], p. 161. El rey dio órdenes en varias ocasiones para que se cuidara de la conservación del palacio; véase por ejemplo ACA, *Cancillería*, reg. 2654, ff. 28v-29r, 12-IV-1446.

33. F. Español i Bertran, “Planos y perfiles del cuartel del castillo de ‘la Suda’ de Lérida”, en *Cataluña medieval*, catálogo de la exposición, Barcelona 1992, pp. 232-235; y de la misma autora, “El castillo real de Lleida en época medieval”, en *Anuario de Estudios Medievales*, 26, 1996, pp. 437-487.

34. F. Español i Bertran, “Clientes y promotores en el gótico catalán”, en *Cataluña medieval...*, cit. [cfr. nota 33], p. 219, ha apuntado a la experiencia siciliana del rey como clave para interpretar la relación entre la sala de Lérida y los precedentes islámicos y bizantinos, si bien en el estudio más amplio y detenido de la Zuda, Español i Bertran, “El castillo real...”, cit. [cfr. nota 33], pp. 450-452 y 468-476, se inclina por situar el presbiterio de la capilla bajo este espacio abovedado de forma octogonal.

35. Mallorca, *Arxiu del Regne de Mallorca*, f. 13v.

36. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, ms. 9169, f. 20v.

37. Sobre estos espacios centralizados y su difusión en la arquitectura hispánica de impronta mudéjar, véase R. López Guzmán, *Arquitectura mudéjar*, Madrid 2000, pp. 173-177.

38. L. Torres Balbás, “La Sala del Solio en el Alcázar de Segovia”, en *Al-Andalus*, vol. VIII, 2, 1943, pp. 470-473, reproducido en *Obra dispersa. I: Al-Andalus. Crónica de la España musulmana*, 2, Madrid 1981, pp. 260-263.

39. Voz autorizada del gusto imperante en estos círculos es la de Bartolomeo Facio. Véase M. Baxandall, “Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1964, pp. 90-107; también del mismo autor, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971. Cito de la edición española, *Giotto y los oradores*, Madrid 1996, pp. 145-161.

40. Hershey, *The Aragonese Arch...*, cit. [cfr. nota 4], 1973, p. 18. Este autor distingue “three appropriately differentiated languages: private life and relations with the barons were Gothic (or in Alfonso's mind, no doubt, Aragonese); defense was modern and Italian, and ceremony was antique”.

41. Pane, “L'arte a Napoli...”, cit. [cfr. nota 1], vol. I, pp. 81-82, 152-153, quien reconoce en la obra “una grande lezione dell'antichità, assimilata da un architetto di genio che era giunto a Napoli in età avanzata, e da un ambiente culturale del tutto estraneo alla Weltanschauung rinascimentale... la sala dei Baroni assume il significato di una grande espressione classica”.

42. Valencia, Biblioteca General e Histó-

rica de la Universitat de València, ms. 837, olim 748.

43. Dentro del mismo ámbito, puede observarse cómo la interpretación de las viejas salas termales con óculo central abierto está mucho más cerca de su consistencia material y de un cierto conocimiento anticuario de las construcciones romanas de la Italia meridional. Dan la medida de la sagacidad de los miniaturistas alfonsinos las ilustraciones del *Nomina et virtutes Balnearum Puteoli et Baiarum* (Valencia, Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València, ms. 838), por más que pueda existir también alguna dependencia de los manuscritos ilustrados del *De Balneis Puteolanis* de Pietro da Eboli (ca. 1212-1221) como el ms. 1474 de la Biblioteca Angelica de Roma.

44. J. Woods-Marsden, “Art and Political Identity in Fifteenth-Century Naples: Pisanello, Cristoforo di Geremia and King Alfonso's Imperial Fantasies”, en C.M. Rosenberg (ed.), *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy, 1250-1500*, Notre Dame, Indiana, 1990, pp. 11-37.

45. Quizá convenga tener en cuenta los ocho meses de 1447 que Alfonso el Magnánimo pasó en Tívoli vigilando de cerca al papa Eugenio IV y casi a las puertas de la Urbe. Sobre la permanencia de Alfonso en Tívoli desde el 8 de enero de 1447 y las circunstancias que rodearon, incluyendo al parecer una visita furtiva a Roma motivada por intereses culturales, véase Ryder, *Alfonso el Magnánimo...*, cit. [cfr. nota 5], pp. 320-322. De haber reparado en él, allí tuvo tiempo sobrado para admirar el conjunto de la Villa Adriana, donde las estructuras abovedadas de planta central abundan. De ellas destaca el vestíbulo de la *Piazza d'Oro*, que recuerda al Panteón en muchos aspectos, como la abertura circular en la parte superior de la cúpula y la alternancia de nichos curvos y rectangulares en su perímetro. El octógono definido por los ocho pilares queda realizado, en cierto modo, por los ocho segmentos cóncavos separados por aristas de la cúpula; sobre el conjunto adrianeo de Tívoli véase W.L. Macdonald, J.A. Pinto, *Hadrian's Villa and its Legacy*. New Haven 1995, acerca del vestíbulo de la *Piazza d'Oro*, pp. 95-97 y pp. 208-210 para su redescubrimiento en el siglo XV. Si el conocimiento que Alfonso el Magnánimo tuviera de las ruinas tiburtinas no pasa de ser una conjetura sumamente incierta, en todo caso fueron dos coetáneos y amigos del monarca aragonés quienes nos transmitieron las primeras descripciones de la Villa Adriana posteriores a su decadencia al final de la antigüedad: Flavio Biondo y Eneas Silvio Piccolomini, papa a la sazón con el nombre de Pío II, visitaron las ruinas de la villa en el verano de 1461, tres años después de la muerte de Alfonso. Biondo identificó además las ruinas como los recuerdos de una empresa del emperador hispanorromano Adriano, al que proponía a Alfonso como ejemplo, junto a Augusto y Trajano en una carta dirigida al rey en 1443. Véase Flavio Biondo, *Scritti inediti e vari di Flavio Biondo*, edición de B. Nogara, Roma 1927, pp. 147-153. Por seductora que resulte esta hipótesis, es llamativo el silencio de las fue-

tes coetáneas al monarca acerca de un hipotético hallazgo, el cual difícilmente hubieran pasado por alto los humanistas de la corte alfonsina.

46. E. Baldwin Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*. Princeton 1956, pp. 152-165, 179-207; Krautheimer, “Successi e fallimenti...”, cit. [cfr. nota 29], pp. 66-89, donde se mencionan otros edificios del mismo tipo existentes en Roma en la Edad Media.

47. El pago a Guillem Sagrera de 30 libras “per spatxament de la sua anada, la qual deu fer ab lo primer bon passatge en lo reyalme de Nàpols de manament del senyor Rey per certes obres que lo dit senyor vol fer en lo dit reyalme” lleva fecha de 6 de febrero de 1447 y fue publicado por Muntaner Bujosa, “Piedra de Mallorca...”, cit. [cfr. nota 21], p. 625.

48. ACA, *Cancillería*, reg. 2564, ff. 42v-43r, 2-VI-1446, donde se lee la carta dirigida a Daniel Florentino, que se encontraba entonces al servicio de Alfonso Pimentel, conde de Benavente. Véase J. Rubió Balaguer, *Alfonso el Magnánimo, Rei de Nàpols, i Daniel Florentino, Leonardo da Bisuccio i Donatello*, en *Miscellània Puig i Cadafalch*, Vol. I, Barcelona 1947, pp. 25-35. El tenor de la carta permite suponer que los servicios requeridos de Daniel Florentino no eran ajenos a la arquitectura, pues después de alabar la pericia del artista en “geometría y otras ciencias demostrativas”, el monarca manifiesta la voluntad de retenerlo junto a sí para “adoperarlo en qualche singularidad de obra en este nuestro Castiello nuevo de Nápoles e otros castillos e obras que fazemos fazer en este nuestro Reyalme” y en una carta posterior es calificado de *maior fabricer magister* del rey Juan II de Castilla (*ibid.*, f. 43r, citado por Rubió Balaguer, *Alfonso el Magnánimo...*, cit., pp. 29-30). Para la actividad de Daniel Florentino, alias Dello Delli, en Castilla puede consultarse la monografía de F.J. Panera Cuevas, *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, Salamanca 1990, con la documentación allí reunida. Debe desecharse, en cambio, la idea de que la carta citada por A. Giménez Soler, *Itinerario de Alonso de Aragón, el que ganó Nápoles*, Zaragoza 1909, pp. 226-227, tuviera como destinatario a Guillem Sagrera, pues iba dirigida a un *moro* de Zaragoza, quien debía acudir a las obras de Castel Nuovo. ACA, *Cancillería*, reg. 2654, f. 35, 30-IV-1446, donde pueden leerse la carta, sin el nombre del destinatario, y otra complementaria dirigida al merino de Zaragoza. En medio de este tono ecléctico y todavía poco definido se halla el célebre dibujo de la colección Boymans-van Beuningen de Rotterdam, cuya atribución aún resulta problemática. Un estado de la cuestión en D. Cordellier, P. Marini, *Pisanello. Le peintre aux sept vertus*, catálogo de la exposición, Paris 1996, pp. 418-419.

49. Un contexto hispánico para esta evolución en los sistemas de abovedamientos tardogóticos se encuentra en F. Marías, *El largo siglo XVI*, Madrid 1989, pp. 101-141, en particular pp. 114-117.

50. Dos ejemplos contemporáneos de

Alfonso el Magnánimo en la península ibérica son la capilla funeraria de Álvaro de Luna (ca. 1430-1488) en la catedral de Toledo, en Castilla, y la capilla del fundador (ca. 1426-1434), panteón de la Casa real de Avís, y las llamadas *capelas imperfeitas* (comenzadas en 1433) del monasterio de Batalha, en Portugal. Sobre las capillas portuguesas y su eventual relación con la Corona de Aragón por el origen catalán del maestro constructor Huguet puede consultarse P. Dias, "Il monastero della Batalha e la sua influenza sul gotico portoghese del seculo XV", en C. Caraffa y M.C. Loi (eds), *L'architettura del tardogotico in Europa*, Milán 1995, pp. 179-185.

51. Ejemplos de lo primero son el Panteón, transformado en iglesia desde antiguo, quizá el de Santo Stefano de Roma, y de lo segundo, como iglesia desde sus comienzos San Lorenzo de Milán, que Alfonso el Magnánimo pudo conocer durante su nada riguroso cautiverio milanés entre septiembre y diciembre de 1435.

52. *DIVUS ALPHONSUS REX TRIUMPHATOR ET PACIFICUS* en la medalla del Museo Nazionale del Bargello (Florencia), obra de Pisanello de 1449. Véase sobre ella y las implicaciones del título Woods-Marsden, *Art and Political Identity...*, cit. [cfr. nota 44], pp. 17-18.

53. London, British Library, *Ms. Add. 28962*. Al respecto véase también F. Español i Bertran, *El libro de Horas del Magnánimo y su promotor: Fra Joan de Casanova* (British Library, *Ms. Add. 28962*), en prensa.

54. Véase la documentación publicada por G.J. De Osma, *Apuntes sobre cerámica morisca. Las divisas del rey en los pavimentos de "obra de Manises" del Castillo de Nápoles (1446-1458)*, Madrid 1909.

55. Filangieri, "Rassegna critica delle fonti...", cit. [cfr. nota 5], pp. 309-310. Recientemente J. Yarza, "Artista-artesano en la Edad Media hispana", en *L'Artista-Artesa Medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida 1999, p. 42, se ha preguntado si las ménsulas esculpidas de la Gran Sala fueran obra del escultor catalán Pere Johan.

56. Una descripción de la sala y su ornato antes del incendio de 1919 la proporciona E. Bernich, "La Sala del Trionfo in Castelnuovo", en *Napoli Nobilissima*, XIII, 1904, pp. 165-168.

57. Antonio Beccadelli (Panormita), *De dictis et factis Alphonsi regis Aragonum*, Basilea 1538, libro IV, proemium, p. 105, citado por Woods-Marsden, "Art and Political Identity...", cit. [cfr. nota 44], pp. 21-22, n. 72, quien pone este pasaje en relación con la medalla de Cristoforo di Geremia que imita en la representación de Alfonso el Magnánimo los bustos imperiales romanos. El papel de los humanistas de la corte en la exaltación del poder del monarca en tiempos de Alfonso el Magnánimo y sus sucesores ha sido analizado por J.H. Bentley, *Politics and Culture in Renaissance Naples*, Princeton 1987, en especial, pp. 51-62, pp. 202-244.

58. Minieri Riccio, "Alcuni fatti di Alfonso I...", cit. [cfr. nota 5], p. 455.

59. A. Ryder, *El Reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo*, Valencia 1987, pp. 39-69; Ryder, *Alfonso el Magnánimo...*, cit. [cfr. nota 5], pp. 441-442.

60. El reflejo en las imágenes patrocinadas por el monarca de su concepción política ha sido analizado por J. Molina Figueras, "La hagiografía del poder. Acerca del sentido político de las imágenes de santos producidas en Nápoles y Barcelona a mediados del Cuatrocientos", en *El Mediterráneo y el arte español. XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Valencia 1998, pp. 87-92; García Marsilla, "El poder visible...", cit. [cfr. nota 6], pp. 33-47. En general, sobre el mesianismo y la instrumentalización del simbolismo religioso por parte de los monarcas de la Corona de Aragón M. Aurell, "Messianisme royal de la couronne d'Aragon (14^e-15^e Siècles)", en *Annales. Histoire. Sciences sociales*, 52-1, 1997, pp. 119-155; A. Torra Pérez, "Reyes, santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa", en *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Jaca, 1993)*, tomo I, vol. 3, Jaca 1996, pp. 495-517.