

Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón

Rafael Cornudella
Museu Nacional d'Art de Catalunya
rafael.cornudella@mnac.cat

RESUMEN

Jan van Eyck fue, incluso en vida, el pintor más celebrado de su tiempo en Europa, y el rey Alfonso el Magnánimo tuvo en su poder al menos un par de obras suyas, según nos cuentan las fuentes. Esta apreciación particular del gran maestro flamenco se inscribe naturalmente dentro de un fenómeno más general, cual es el de la emulación, por parte de tantas cortes regias o principescas europeas, del modelo de mecenazgo y de los ideales culturales de los reyes y los príncipes de la casa de Valois, incluyendo, por supuesto, la rama de los duques de Borgoña. Esta orientación comportaba, entre otras cosas, el consumo de objetos artísticos y suntuarios franco-flamencos o flamencos. Siguiendo la misma pauta, Alfonso invirtió grandes sumas en la adquisición de tapices de *haute lisse*, uno de los géneros pictóricos que mejor expresaban los ideales de magnificencia y esplendor que convienen al príncipe. En este artículo se propone una nueva lectura conjunta de las distintas fuentes documentales y críticas que nos hablan de este tipo de consumo por parte del rey Alfonso el Magnánimo.

Palabras clave:

Alfonso el Magnánimo, Jan van Eyck, Guillaume au Vassel, pintura, tapiz.

ABSTRACT

Alfonso the Magnanimous and Jan van Eyck. Flemish Painting and Tapestries in the Court of the King of Aragon

Already during his lifetime Jan van Eyck was the most celebrated painter in Europe, and King Alfonso the Magnanimous possessed at least a couple of works by the painter, as sources record. This particular appraisal of the great Flemish master is naturally in keeping with a more general phenomenon, the emulation by so many European royal and princely courts of the model of patronage and cultural ideals of the kings and princes of the House of Valois, including the branch of the Dukes of Burgundy. This orientation entailed, among other things, the consumption of Franco-Flemish or Flemish artistic and sumptuary artefacts. Following this very same model, Alfonso invested large sums of money in acquiring *haute lisse* tapestries, one of the pictorial genres that best embodied the ideals of magnificence and splendour which befit a prince. This article aims at a new and overall reading of the different documentary and critical sources that attest to King Alfonso the Magnanimous' consumption of this kind of artefacts.

Key words:

Alfonso the Magnanimous, Jan van Eyck, Guillaume au Vassel, painting, tapestry.

1. G. PONTANO, *I trattati delle virtù sociali*, introducción, texto, traducción y notas de F. Tateo, Roma, 1965. Esta es la edición que utilizo. Sobre la imagen del rey Alfonso el Magnánimo en los textos de Pontano, véase L. MONTI SABIA, D. D'ALESSANDRO y A. IACONO, «Il ricordo di Alfonso di Aragona nelle opere di Giovanni Pontano», en *XVI Congresso Internazionale di storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo (Napoli, Caserta, Ischia 18-23 settembre 1997)*. *Atti*, vol. II, Nápoles, 2000, p. 1503-1531. Véase también G. BEFANI CANFIELD, «The Reception of Flemish Art in Renaissance Florence and Naples», en M.W. AINSWORTH (ed.), *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An Interdisciplinary Approach*, Nueva York, 1995, p. 35-42, esp. 37.

Cuando el siglo xv tocaba a su fin, escribió Giovanni Pontano los cinco tratados *De liberalitate*, *De beneficentia*, *De magnificentia*, *De splendore* y *De conviventia*, un abanico de cinco virtudes sociales que se ejercitan gastando dinero o riquezas y que convienen, por consiguiente, a los príncipes y, en general, a los hombres de alta condición¹. Con una larga y cualificada experiencia política al servicio de la corte aragonesa de Nápoles, el viejo Pontano era muy consciente de que las distintas acciones a través de las cuales se manifiestan las virtudes públicas del príncipe han de ser evaluadas en función de su oportunidad y de sus efectos, teniendo siempre presente como serán interpretadas por sus destinatarios o por los súbditos. El humanista combina la teorización aristotélica, a veces un tanto forzada, con un procedimiento retórico basado en la ejemplificación, un terreno en el cual se mueve, sin duda, con más desenvoltura. Una gran parte de los *exempla* están extraídos de la historia italiana reciente, y no debe extrañar que, en estos tratados tardíos de Pontano, aparezca Alfonso el Magnánimo como figura prominente.

Nacido en Umbría, Pontano se había presentado muy joven a la corte de Alfonso, quien entonces, corriendo el año 1447, se hallaba al frente de la campaña militar de la Toscana. Un poco más tarde, en octubre de 1448, el joven umbro llegó a Nápoles, que sería el escenario privilegiado de su largo, fecundo y prestigioso *cursus honorum* como humanista y político. En los últimos años del siglo, cuando escribía los tratados sobre las virtudes sociales, Pontano podía contemplar con añoranza aquel reinado del primer Alfonso, una época decisiva en la propia trayectoria del humanista, vivida con el entusiasmo y el carácter impresionable que es propio de la juventud. La nostalgia y el respeto por el primer rey aragonés, seguramente compar-

tidos por muchos de sus conciudadanos napolitanos, no inhibía, sin embargo, el juicio crítico del humanista. Su visión retrospectiva es serena y ponderada. Si Alfonso aparece normalmente como un modelo positivo y digno de elogio, en algunos casos es objeto de censura, como cuando su ejercicio de la *liberalitas* había rebasado la justa medida y, aún más grave, le había conducido a estrategias fiscales abusivas (*De liberalitate*, 10 y 17).

Estos reproches morales, nada leves, a su acción política, quedan compensados con creces por la apología de las virtudes de Alfonso, que es recordado con elogio en los cinco tratados. Los argumentos y los ejemplos que más interesan desde nuestra perspectiva los hallamos lógicamente en *De magnificentia* y *De splendore*. Pontano se da cuenta de que, desde un punto de vista conceptual, estas dos virtudes están estrechamente relacionadas y se esfuerza por diferenciarlas:

Non inepte autem magnificentiae splendor statim subiungitur, quod et ipse in magnis versatur sumptibus et habet pecuniam communem quidem cum illa materiam. Sed magnificentia ipsa sumpsit nomen a magnitudine, versaturque in aedificiis, spectaculis, muneribus. At splendor, quod in ornamentis domesticis, in cultu corporis, in supelectile, in apparatu rerum diversarum praelucet, inde nomen a splendendo duxit; atque, ut magnificentia a magnis faciendis, sic virtus haec a splendidis traxit vocabulum. (*De splendore*, 1)

Aunque en términos generales la temática desarrollada en cada uno de los dos breves tratados se mantiene fiel a esta distinción, sin embargo es evidente que algunos de los ejemplos aducidos por Pontano son intercambiables e incluso pueden parecer a veces desplazados.

Entre los deberes del hombre magnífico, uno de los más importantes es el de hacer grandes gastos para proveer a los templos y a los sacerdotes de los objetos y los ornamentos que aseguran el decoro y la pompa del culto y las funciones religiosas. Este argumento, extraído una vez más de la *Ética Nicomáquea* de Aristóteles², da ocasión a Pontano de recordar un conjunto artístico concreto que fue propiedad de Alfonso y que iba destinado a la celebración del culto (*De magnificentia*, 13). Se trata de las doce estatuas de plata de los apóstoles que se han podido identificar con el conjunto encargado por el rey al platero catalán Bernat Lleopart para la capilla real del Castel Nuovo de Nápoles³.

En el mismo tratado, Pontano aborda también el tema de los regalos. Por descontado, la acción de obsequiar tiene que ver con la virtud de la liberalidad, ya estudiada en otro tratado, pero se añade ahora que el príncipe magnífico debe considerar asimismo la naturaleza y el precio de los regalos, que han de ser dignos tanto de aquél que los hace como de aquél que los recibe. Está claro que los regalos expresan el gusto y el refinamiento de aquél que hace el obsequio, pero también pueden poner a prueba los de aquél que es obsequiado. El comportamiento y la sensibilidad de Alfonso, en todo caso, habrían sido modélicos, tanto a la hora de ejercer la magnificencia, como a la hora de apreciar los obsequios que recibía. Los regalos, apunta Pontano en el mismo contexto, han de ser grandes y no mezquinos, aunque a veces también pueden ser muy pequeños. Así, cuando Ciríaco d'Ancona le regaló una pieza de ámbar que contenía una mosca con las alas abiertas, Alfonso mostró un gran placer, porque la supo valorar por su rareza más que por su precio. En otros casos, el valor de un objeto reside en el artificio, y es aquí donde entra en escena el pintor Jan van Eyck:

Nonnunquam etiam artificium ipsum commendat munera: quid tam habuit in delitis idem hic Alfonsus, quam tabellam Ioannis pictoris? (*De magnificentia*, 19)

No hay que subestimar la relevancia de este pasaje, en el que se atribuye a Alfonso una apreciación especial de la excelencia artística de Jan van Eyck. Sin embargo, quizá se debería anotar al margen que, en este mismo contexto, Pontano no se siente obligado a establecer ninguna jerarquía o diferencia de valor entre los productos más raros o preciosos de la naturaleza y los productos más cualificados del arte: tanto aquéllos como éstos —*naturalia* y *artificialia*— pueden excitar de manera semejante la sensibilidad de un príncipe refinado. Si bien es cierto que el humanista subraya el valor singular de la pintura de Jan van Eyck,

hay que admitir, no obstante, que este tipo de consumo artístico selecto queda a la vez redimensionado dentro de los parámetros convencionales de la cultura y la conducta principescas. Como es bien sabido, Alfonso llegó a poseer más de una obra de Jan van Eyck, y Pontano no aclara de cuál está hablando. Pero en este contexto queda claro que el rey había recibido la obra como obsequio, lo cual, como veremos más adelante, nos da una buena pista.

La escultura y la pintura tienen su lugar entre los objetos suntuarios (*ornamenta*) que debe atesorar y exhibir el hombre espléndido, como se subraya en un pasaje del tratado *De splendore*:

Ornamenta autem vocamus ea, quae non tam ad usum comparata sunt, quam ad ornatum ac nitorem, ut sunt signa, tabulae pictae, aulea, fulcra, eburnae sellae, stragula gemmis intertexta, pixides et arculae ex Arabicis pigmentis, vascula e christallo et huius generis alia, quibus domus pro tempore ornatur et abaci mensaeque instruuntur; delectat autem eorum aspectus, ac domino pariunt auctoritatem, dum multi, ut ea videant, domos ipsas frequentant. (*De splendore*, 4)

Tampoco aquí se establece ninguna jerarquía entre las distintas clases de objetos, pero sí que, de un modo implícito, Pontano podría estar sugiriendo cierta preeminencia de la escultura, la pintura y el tapiz (*signa, tabulae pictae, aulea*) al citarlos en primer lugar en esta enumeración. Apurando un poco más la lectura del pasaje, cabría remarcar la lógica implícita en la secuencia pintura-tapiz, ya que el tapiz se puede entender como un género pictórico, puesto que requiere los modelos o cartones proporcionados por el pintor. Ahora bien, si, desde un punto de vista conceptual, cabe subordinar el tapiz a la *pictura*, también es cierto que su precio podía ser muy superior al de una *tabula picta*. Como objetos de lujo, pues, los tapices se podían parangonar con otros objetos preciosos de gran valor, como las gemas de Siria:

Rex Alfonsus eodem tempore et regiam, in qua habitabat, et templum, ubi sacra faciebat, et multorum legatorum domos mirifice ornabat, et quidem vario ornamentorum genere; ac nihilo minus, tanquam parum abundaret, Galliam ulteriorem auleis, Syriam gemmis pene spoliavit, ingentibus preciiis propositis. (*De splendore*, 5)

Como veremos, la documentación confirma los enormes desembolsos que Alfonso hizo para comprar tapices de Flandes, justificando la bella hipébole según la cual casi habría «expoliado» a Francia de tapices. En el mismo tratado *De splendore*, en un epígrafe posterior dedicado a las colecciones de

2. ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea*, 1122b.

3. A.F.C. RYDER, *Alfonso the Magnanimous, King of Aragon, Naples and Sicily, 1396-1458*, Oxford, 1990, 347; MONTI SABBIA, D'ALESSANDRO, IACONO, «Il ricordo di Alfonso di Aragona...», op. cit., p. 1507 y nota 26, p. 1522; N. DE DALMASES, *Orfebrería catalana medieval: Barcelona 1300-1500 (Aproximació a l'estudi)*, vol. II, Barcelona, 1992, p. 89, 90, 279, 286 y 289-293.

4. A. AVERLINO DETTO IL FILARETE, *Trattato di architettura*, ed. A.M. FINOLI y L. GRASSI, Milán, 1972, p. 680-681. Cfr. BEFANI CANFIELD, «The Reception of Flemish Art...», op. cit., p. 37 y nota 22, p. 40.

5. F. DE BOFARULL Y SANS, «Antiguos y nuevos datos referentes al bibliófilo francés Juan de Francia, duque de Berry», *Revista de Ciencias Históricas*, tomo v (1887), p. 22-60, doc. VII, p. 55-56.

6. Cfr. J. DOMENGE I MESQUIDA, «Regalos suntuarios: Jean de Berry y la realeza hispana», en C. COSMEN ALONSO, M^a.V. HERRÁEZ ORTEGA y M. PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA (eds.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja Edad Media*, León, 2009, p. 343-363.

7. Citado por R. TASIS y MARCA, *Pere el Cerimoniós i els seus fills*, Barcelona, 1957, p. 195.

gemas y perlas, Pontano destaca de nuevo la insaciable del rey Magnánimo en este terreno y nos revela cuál fue su gran modelo, que no es sino el célebre Juan de Francia, duque de Berry:

Ante Alfonso regem dux Bituricensis in conquirendis et coemendis omnis generis gemmis atque unionibus praeluxit coeteris temporis sui principibus. Fama splendoris eius per orbem terrarum erat divulgata. Quicquid ex hoc genere ubique praestans inveniebatur, ad eum deferebatur a mercatoribus; nunquam precio pepercit, dum res digna precio videretur. Hoc mortuo, nunquam quievit Alfonso, donec eam laudem ad se transtulit, praestantissimis quibusque gemmis lapillisque ab se emptis. Quin etiam, cum aliquando compertum haberet insignes quasdam gemmas venales non esse, magna pecunia ut eas videre posset redemit. (*De splendore*, 7)

En su búsqueda incansable de objetos raros y preciosos —escribe Pontano en otro capítulo—, el rey Alfonso no dudaba en corromper a los artifices y los mercaderes para que no vendieran nada que fuese extraordinario si no era a él (*De splendore*, 5). Lo mismo habría podido decirse del duque de Berry. La fama de este último como mecenas espléndido, exigente y refinado, se mantuvo viva a lo largo de todo el siglo xv, como lo prueba también el recuerdo que le dedica Filarete en su *Trattato di architettura*, redactado a principios de la década de 1460⁴.

* * *

Alfonso el Magnánimo empezó su largo reinado a la muerte de su padre, Fernando de Antequera, que se produjo el 2 de abril de 1416. Al conocer esta noticia, el anciano duque de Berry escribió al joven Alfonso para comunicarle su pésame, «jay scrie a tres grant douleur de mon cuer la mort de vostre dit feu seigneur et pere»⁵. Poco más tarde, el 15 de junio, fallecía el propio duque de Berry, y Ramon de Caldes, enviado en misión diplomática a París, informaba de este hecho a su soberano, el rey Alfonso. Entre otras cosas, el embajador catalán comentaba en su carta que el duque había legado a su sobrino, el rey Carlos VII de Francia, una cruz estimada en trescientos mil escudos, mientras que a la catedral de Notre-Dame de París le había donado otra cruz, valorada en cien mil escudos, y una copa de ocho marcos de oro con piedras preciosas, que, según se decía, era de los tiempos de Alejandro y de gran valor. De las otras joyas que poseía el duque, añade el agente, una parte, la había dejado a sus hijas y nietos, mientras que otra parte se tenía que vender para pagar ciertas deudas que debía solamente por las piedras: «et de perles devie molt».

De este modo finalizaba uno de los episodios más gloriosos en la historia del coleccionismo y el mecenazgo europeos. Sin duda, por estas fechas el rey de Aragón debía de seguir con atención la crítica y la complicada situación política por la que atravesaba Francia, acerca de la cual le informaba puntualmente Ramon de Caldes, pero también se interesaba por el esplendor y la magnificencia de los príncipes *de la flor de lis* y procuraba adquirir productos de lujo en la capital francesa, de lo que se ocupaba asimismo el mencionado agente catalán⁶.

Es bien conocida la primacía europea que durante mucho tiempo mantuvo la casa de Valois en el ámbito del mecenaje. Un momento particularmente espléndido es el que protagonizó la generación del rey Carlos V de Francia y sus hermanos los duques Luís de Anjou, Juan de Berry y Felipe de Borgoña. La política de prestigio y la gran acción de mecenazgo de los Valois sintonizaba con el extraordinario dinamismo creativo del eje artístico franco-flamenco. La conjunción de ambos factores explica sin duda el éxito de un modelo cultural que seduciría a muchos otros príncipes y señores europeos. La densa red de relaciones diplomáticas y de vínculos familiares entre los príncipes y los monarcas europeos propiciaba, por otra parte, la circulación de los patrones culturales y, en general, de las pautas del gusto y del comportamiento aristocráticos.

El intercambio de regalos se había convertido, por ejemplo, en un hábito característico, expresión combinada de *liberalitas*, *magnificentia* y *splendor* que tenía como objetivo reforzar las solidaridades familiares y políticas y que, a la vez, estimulaba la emulación entre los grandes señores. Todos estos aspectos son lógicamente inseparables. La gama de posibles regalos era extensa, pero a menudo se trataba de caballos, animales de caza, animales exóticos, libros —en especial, los libros lujosamente ilustrados—, reliquias, joyas y otros objetos suntuarios de diversa índole. En el caso de la Corona de Aragón, el intercambio de regalos alcanzó un momento particularmente intenso con Juan I el Cazador, que se casó en primeras nupcias con Matha d'Armagnac y en segundas nupcias con Violante (Yolande) de Bar, ambas emparentadas con la casa real de Francia. Es de sobra conocido el ascendiente de Violante sobre su esposo y la orientación filofrancesa de la corte durante este reinado. Tanto es así que la aragonesa María de Luna, casada con Martín el Humano, después de la muerte de su cuñado, el rey Juan, podía sentenciar con una fórmula concisa que este «havia muller francesa e era tot francès»⁷. El duque de Berry tuvo un papel crucial en este vínculo, lo cual no debe sorprender si tenemos en cuenta que Matha d'Armagnac, primera esposa del rey Juan, era hermana de Juana, la primera esposa del duque de Berry, quien era, a su vez, tío de la reina Violante de Bar. Las solidari-

dades familiares fueron cultivadas con esmero tanto por el duque como por el rey Juan y su esposa Violante, y sin duda reforzaron la nueva estrategia política profrancesa de la corte catalano-aragonesa. En esta coyuntura, no es extraño el constante intercambio de presentes entre el duque y sus *sobrinos* Juan y Violante.

Entre los regalos más costosos y sofisticados, se hallaban sin duda las joyas y las piezas de orfebrería. La *Goldemailplastik* parisina, en particular, marcaba el nuevo tono estético en este terreno. En varias ocasiones, el duque de Berry obsequió con estos *joyaux* a los reyes de Aragón, de Navarra y de Castilla. Recordemos por lo menos el caso de un díptico de oro que pudo ser regalado por el duque a Juan I el Cazador o a Martín el Humano. Mostraba, en sus caras internas, una Piedad de Cristo con cuatro ángeles, a un lado, y en el otro lado las tres figuras de san Juan Bautista, san Juan Evangelista y el duque de Berry, todo ello plasmado en bulto y esmaltado con distintos colores («tot de obra lavada, cuberts d'esmalts de diverses colors»). Retratado a una edad anciana, el duque aparecía arrodillado y adorando la *imago pietatis* figurada en la otra tabla. Estas composiciones figurativas estaban enmarcadas por un puñado de perlas y también por una decoración de rosetas esmaltadas en azul en una de las tablas, y de *rogicler* (i. e. *rouge clair*) en la otra⁸. A la muerte de Martín el Humano, el díptico se hallaba entre las joyas y los libros que respondían de un préstamo de los diputados del General a los albaceas del difunto rey⁹. En el año 1421, la pieza fue recuperada por la reina Maragarita de Prades¹⁰, viuda de Martín, quien

al parecer la vendió en 1424 a Alfonso el Magnánimo¹¹. En cualquier caso, el díptico del duque de Berry aparece claramente documentado como propiedad de Alfonso en 1426 y en 1429¹². Sobre los avatares posteriores de la pieza, solo podemos precisar que también pasó por las manos del condestable Pedro de Portugal —entronizado por los catalanes sublevados contra Juan II— y que después de su muerte pasó de nuevo a poder de la Diputación del General de Cataluña. En este momento, a mediados de la década de 1460, era valorado en 1.590 libras y se continuaba hablando de las «taules del duc de Berry»¹³. De acuerdo con una noticia que no he podido verificar, la Diputación del General habría hecho fundir la pieza¹⁴.

No pretendo resumir aquí todo lo que hoy sabemos sobre el intercambio de regalos entre las cortes real y ducales de los Valois y las monarquías hispánicas, pero me interesa destacar por lo menos otro par de ejemplos en el ámbito de la tapicería. Desafortunadamente, no he podido comprobar una noticia según la cual el rey Carlos VI de Francia habría enviado a Juan I de Aragón un tapiz con el tema de las *guerras de Duguesclin* (i. e. Bertrand du Guesclin)¹⁵. Aunque no parece haberlo recogido la historiografía catalana o española, estamos algo más informados sobre dos importantes piezas que el duque de Borgoña regaló en 1397 a Martín el Humano. Se trataba de dos tapices «ouvrez a or» que representaban la *Historia de los milagros de San Antonio* y que debían de ser espléndidos, porque costaron la respetable suma de 2.300 francos¹⁶. Podemos interpretar el gesto como un testimonio

por GARCÍA MARSILLA, «El poder visible...», op. cit., p. 40-41 y nota 26. En mayo de 1429, el rey Alfonso depositó en la Taula de Canvi de Barcelona un conjunto de joyas que fueron recuperadas cinco meses más tarde; entre estas piezas había una que se debe identificar con el díptico del duque de Berry. Véase M. TINTÓ I SALA, «Dos fermalls i altres joies d'Alfons el Magnànim, segons un inventari de la Taula de Canvi de la ciutat de Barcelona», *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 26 (homenaje a la profesora Dra. Carme Batlle i Gallart), Barcelona, 2005, p. 767-773.

13. J.E. MARTÍNEZ-FERRANDO, *Pere de Portugal «rei dels catalans» vist a través dels registres de la seva cancelleria*, Barcelona, 1936, p. 136 y nota 23.

14. OLIVAR, «Fonts documentals inèdites...», op. cit., p. 153: «Després de la mort d'aquell rei de catalans (29 de juny de 1466) [el díptico] passà altra vegada a poder de la Generalitat i, segons em comunica el meu amic X. De Salas, que ha estudiat aquesta qüestió, va ésser fosa».

15. Conozco la noticia a través de M. OLIVAR, *Els tapissos francesos del rei En Pere el Cerimoniós*, Barcelona, 1986, p. 39, donde no se cita ninguna fuente: «L'única possible referència que hi podem aventurar», dice Olivar en relación con la adquisición de tapices por parte de Juan I de Aragón, «ens la facilita una erudita al·lusió francesa, segons la qual Carles VI de França hauria enviat al rei Joan un tapís que representava les «guerres» de Duguesclin, sense que, per ara, cap document dels nostres arxius hagi vingut a confirmar-ho».

8. Véase J. DOMENGE I MESQUIDA, «Los esmaltes *sur ronde-bosse* en los reinos hispánicos ca.1400. Exordio para un *corpus*», en A. R. CALDERONI MASETTI (ed.), *Smalti in ronde-bosse fra Italia ed Europa. Atti del convegno di studi. Scuola Normale Superiore di Pisa, 20-21 maggio 2000*, Pisa, 2004, p. 89-134, esp. 98-99; ÍDEM, «Regalos suntuarios: Jean de Berry y la realeza hispana...», op. cit., p. 353-357.

9. En la documentación sobre el proceso que se hizo bajo el reinado de Fernando I contra los religiosos celestinos que habían estado al servicio de la capilla real en tiempos del rey Martín, hallamos una primera descripción de la pieza. Véase M. OLIVAR, «Fonts documentals inèdites per a l'estudi de la ceràmica valenciana medieval», en M. OLIVAR, *Obra dispersa*, ed. F. FONTBONA y A.-J. SOBERANAS I LLEÓ, Barcelona, 1991, p. 143-156, esp. 152-153. Una descripción similar de la misma pieza se encuentra en el inventario de las joyas y los libros que habían recibido los diputados del General como garantía de un préstamo a los albaceas del difunto rey Martín. Véase J.

MIRET I SANS, «Llibres y joyes del Rey Martí no inventariats en 1410 per la Reyna Margarida», *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, VI (1909-1913), p. 215-228, esp. 220.

10. En una de sus notas manuscritas, Josep M. Madurell transcribe la *àpoca* o recibo de la reina a los diputados. Lo da a conocer Matilde Miquel, aunque lo interpreta erróneamente. Véase M. MIQUEL JUAN, *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del Gótico Internacional*, Valencia, 2008, p. 55, nota 42.

11. El documento de 1424 lo da a conocer, sin relacionarlo con el díptico del duque de Berry, J.V. GARCÍA MARSILLA, «El poder visible. Demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso el Magnánimo», *Ars Longa*, 7-8 (1996-1997), p. 33-47, esp. 41-42; ÍDEM, «La cort d'Alfons el Magnànim i l'univers artístic de la primera meitat del quatre-cents», *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, 3 (2001), p. 13-53:16-17. La descripción de la pieza que se nos ofrece en este caso me parece básicamente compatible con las

otras descripciones del díptico del duque de Berry, aunque aquí no se menciona a este personaje y, por otro lado, parece decirse que las dos tablas plegadizas «fetes a manera de llibre» estaban obradas tanto por fuera como por dentro con el mismo tipo de trabajo de punzón. Sólo esta última precisión se opone en principio a la identificación con el díptico del duque de Berry, puesto que en este las caras internas estaban realizadas en relieve y con esmaltes. Sin embargo, es posible que haya un *lapsus* en la descripción de la pieza enajenada por Margarita de Prades. Las coincidencias pesan mucho y la transacción documentada en 1424 explicaría la forma en la que el díptico del duque de Berry llegó a manos de Alfonso. Domenge, en cambio, se inclina a pensar que se trataba de piezas distintas. Véase DOMENGE, «Regalos suntuarios: Jean de Berry y la realeza hispana», op. cit., p. 361-362.

12. En enero de 1426, Alfonso recuperó una serie de joyas entre las cuales se encontraba el díptico del duque de Berry. El correspondiente inventario nos proporciona la descripción más

completa que conocemos de este objeto: «Item dues taules d'aur ensemps unides qui's tanquen e's obren a manera de libre, les quals a part de fora són picades e laborades de diverses ymatges, fullatges e obres altres de punçó e a la part de dins en la una taula se mostra figurada la Pietat acompanyada de IIII àngels, tot de obra lavada, cuberts d'esmalts de diverses colors; e en l'altra taula se mostren III miges imatges de la dita obra lavada e smaltada, la una de Sent Johan Bapista e l'altra de Sant Johan Evangelista e l'altra de I hom vell feta a semblança del duch de Berri, qui està agenollat davant la dita pietat ab I títol en la ma. E en cascuna de les dues taules ha en l'entorn de les dites figures XLVIII grans de perles de compte qui són per tot LXXXXVI grans ab algunes coses esmaltades de blau e rogicler al peu de les dites ymatges. Les quals taules ab l'agulla qui serveix a cloure aquelles a march de Valencia pesen X marches II onzes miga e estan conservades en una camisa o bossa de drap de li estoffada de cotó dins de I stoig de cuyr [...]» (Archivo del Reino de Valencia, MR 8.763, folios 116v.-119r.), texto transcrito

16. Los dos tapices fueron comprados por el duque a Jacques Dourdin, uno de los principales marchantes tapiceros de la época, activo tanto en París como en Arras, de donde era originario. Publica el documento C. DESHAISNES, *Documents et extraits divers concernant l'Histoire de l'Art dans le Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle. Seconde Partie: 1374-1401*, Lille, 1886, p. 769: «1398-1399-Compte de Jean Despouillettes, receveur général des finances du duc de Bourgogne, du 1^{er} février 1397 (v. st.) au dernier de janvier 1398 (v. st.) [...] Fol. 253. A Jaquet Dordain, tapissier et varlet de chambre de monseigneur, pour la vendue de deux tapis ouvrez a or de l'Istoire de plusieurs Miracles de monseigneur saint Anthoine, lesquelz mon dit seigneur envoya a tres hault et puissant prince le roy d'Arragon, par mandement donné a Conflans lez Paris le xxii^e jour de novembre l'an mil CCC liii^e et xvii xxiii^e fr. / Archives départementales de la Côte-d'Or; B. 1514». Véase también J. LESTOCQUOY, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie (1300-1500)*, Paris, Arras, Lille, Tournai, Bruxelles, Arras, 1978, p. 35.

17. Véase R. VAUGHAN, *Philip the Bold. The Formation of the Burgundian State*, Londres, 2002 [primera ed. 1962], p. 109; ÍDEM, *John the Fearless. The Growth of Burgundian Power*, Londres, 2002 [primera ed. 1966], p. 259.

18. F. JOUBERT, «Les tapisseries de la fin du Moyen Âge: commandes, destination, circulation», *Revue de l'Art*, 120 (1998), p. 89-99 esp. 90.

19. J. MASSÓ I TORRENTS, «Inventari dels bens mobles del rey Martí d'Aragó», *Revue Hispanique*, tomo XII (1905), p. 413-590, esp. 557, núm. 1674.

20. Véase al respecto —y léase con prudencia— la monografía de Olivari, *Els tapissos...*, op. cit.

21. Véase J. PLANAS, *El esplendor del gótico catalán. La miniatura a comienzos del siglo XV*, Lleida, 1998.

22. Sobre la presencia de bordadores de los Países Bajos en Cataluña hacia 1400, véase G. MACÍAS PRIETO y R. CORNUDELLA I CARRÉ, «Taller brabantó actiu a Barcelona (?). Frontal de Crist i els Evangelistes», en C. MENDOZA y M.T. OCAÑA (eds.), *Convivats d'Honor. Commemoració del 75è aniversari del MNAC* (catálogo de la exposición), Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2009, p. 152-157.

23. Sobre algunos regalos del duque de Berry a la corte castellano-leonesa, véase DOMENGE, «Regalos suntuarios: Jean de Berry y la realeza hispana», op. cit., p. 350-353.

24. Véase J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*, Pamplona, 1987.

25. RYDER, *Alfonso the Magnanimous...*, op. cit., p. 5.

26. Sobre el *Libro de horas* de Alfonso el Magnánimo y sobre su miniaturista, Leonard Crespi, véase A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Valencia, 1964, p. 100-136; y F. ESPAÑOL, «El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova (British Library, Ms. Add. 28962)», *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), p. 91-114.

característico de la estrategia diplomática del duque de Borgoña y de sus buenas relaciones con el rey Martín. La alianza fraternal entre los dos príncipes, que se renovó bajo Juan sin Miedo y se prolongó como mínimo hasta la muerte de Martín¹⁷, debió de propiciar el intercambio de otros regalos. No ha de sorprender que los duques de Borgoña, empezando por Felipe el Atrevido, obsequiasen a sus parientes y aliados con los grandes tapices que se fabricaban en Arras y más tarde en otras capitales de sus estados: después de los *joyaux* y otros objetos de orfebrería, los tapices de *haute lisse* bellamente figurados eran uno de los regalos más suntuosos que se podían hacer¹⁸. En el inventario de los bienes del difunto rey Martín, efectuado en mayo de 1410 por orden de la reina viuda, Margarita de Prades, hallamos «dos draps de ras grans» con la *Historia de san Antonio* «de diverses figures e colors» que evidentemente se deben identificar con el magnífico regalo de Felipe el Atrevido¹⁹. Está claro que este tipo de tapices o *draps de ras* no sólo llegaron como regalos a la corte catalano-aragonesa. Por lo menos desde inicios de la década de 1350, el rey Pedro el Ceremonioso y su esposa, la reina Eleonor, adquirían en Montpellier, Aviñón, París e incluso en Barcelona, estos *draps de ras* que, en su totalidad o mayoritariamente, debían de estar fabricados en Arras o en otros centros del norte de Francia o los Países Bajos²⁰.

Como ocurrió en otras tantas cortes europeas, la corte catalano-aragonesa conoció progresivamente y admiró las más modernas aportaciones de la pintura flamenca o francoflamenca al estilo internacional. La pintura sobre tabla tuvo, sin embargo, un papel más bien marginal en este proceso. La economía de los valores artísticos que prevalecía en la corte alrededor de 1400 privilegiaba, sin duda, los géneros pictóricos de tipo suntuario, como la iluminación del libro²¹, los bordados²² o los tapices de *haute lisse*. Por descontado, en los territorios ibéricos de la Corona de Aragón, la tradición de la pintura sobre tabla, que tenía sus raíces en el italianismo trecentista y su máxima expresión en el retablo de altar, continuó tan activa como antes o incluso más, puesto que los retablos tendieron a ser cada vez más grandes, pero el mecenazgo de los últimos reyes de la casa de Barcelona, los hermanos Juan el Cazador y Martín el Humano, no priorizó este tipo de encargos.

En comparación con los datos que tenemos sobre el mecenazgo y el consumo artísticos de Pedro el Ceremonioso y de sus hijos, es poco lo que se conoce en este terreno sobre Fernando de Antequera, elegido por los compromisarios de Caspe como nuevo rey de la Corona de Aragón después de haber muerto el rey Martín sin descendencia. Aunque disponemos, desde luego, de algunos datos relevantes, se puede afirmar que, para este período, los intercambios y flujos artísticos entre las cortes de Francia y de Castilla²³ están, en con-

junto, menos documentados y estudiados que en el caso de la corte catalano-aragonesa o de la corte de Navarra, cuyo trono pertenecía al linaje francés de los Évreux, que tenía una parte fundamental de sus intereses patrimoniales y políticos en territorio francés y mantenía estrechos lazos dinásticos con los Valois²⁴. Recordemos al menos la importancia que tuvo la alianza política y bélica de los Trastámara con los reyes de Francia, a la que ya recurrió el fundador de la dinastía, Enrique II, a la hora de levantarse contra su hermanastro Pedro I el Cruel. La receptividad castellana ante los modelos culturales galos, ya tradicional, tuvo que relanzarse una vez más dentro de esta coyuntura. Por lo que respecta a Castilla, habrá que remarcar también la relevancia que adquirió el comercio internacional en Medina del Campo, situada en el corazón de las extensas propiedades de Fernando de Antequera y una de las residencias favoritas de su corte. La gran feria instituida por el infante de Castilla y futuro rey de Aragón, a la cual acudían los mercaderes del norte de Europa, facilitaría, asimismo, la penetración de las modas francesas y flamencas en el ámbito de los objetos suntuarios y artísticos²⁵. Fernando de Antequera tuvo muy poco tiempo para desarrollar una acción de mecenazgo importante como rey de Aragón, puesto que su reinado duró menos de cuatro años. En cambio, su hijo primogénito, Alfonso, reinaría durante un largo período de más de cuarenta y dos años y se convertiría en uno de los mecenas más espléndidos de la Europa del cuatrocientos.

Alfonso el Magnánimo y el maestro de tapices Guillaume au Vaissel

A la luz de los precedentes, está claro que el interés de Alfonso el Magnánimo por adquirir tapices flamencos no tiene nada de excepcional, aunque sí hay que destacar la atención y las enormes sumas que dedicó a este género suntuario. Una vez más, los documentos publicados nos proporcionan una imagen muy incompleta. El gusto del rey por rodearse de tapices está ilustrado en una de las páginas iluminadas del *Libro de Horas* de Alfonso el Magnánimo, conservado en la British Library (Add. Ms. 28962) (figura 1). En el folio 14 verso, la miniatura muestra la cámara real con el soberano arrodillado ante su confesor, también de hinojos. Este último, con atributos episcopales y hábito dominico, se ha podido identificar con Fray Joan de Casanova²⁶. Él fue el verdadero promotor del libro y esto explica su presencia en esta miniatura, que es la primera a toda página. En la imagen, el confesor presenta el códice al rey, que extiende su

mano izquierda hacia el libro abierto mientras se persigna con la derecha dirigiendo la mirada hacia la figura del Padre Eterno, que aparece en el ángulo superior derecho. Obviamente, lo que me interesa remarcar son los tapices que cuelgan en los muros. Su temática profana, con motivos cortesanos dentro de un ambiente paisajístico, contrasta con el carácter devoto de la escena protagonizada por el rey y su confesor, pero esta aparente contradicción no es extraña a los usos de la época: la flexibilidad, la movilidad y la adaptabilidad de los tapices constituían unas de sus principales ventajas, y esta funcionalidad tenía su contrapartida en una actitud igualmente flexible y a veces desinhibida frente a los contenidos iconográficos. En el año 1400, los célebres tapices del *Apocalipsis de Angers* se consideraron un decorado adecuado para una boda —la de Luís II de Anjou con Violante de Aragón en Arles²⁷— y ahora no debe de sorprendernos que los temas profanos sirvan para embellecer el espacio de un oratorio. Por otra parte, sería ocioso preguntarnos si el miniaturista, el valenciano Leonard Crespí, quiso reproducir alguna de las piezas del patrimonio real o si evocó libremente el aspecto genérico de estos tapices de temática cortesana tan en voga en aquel momento.

Es evidente que Alfonso, en los primeros años de su reinado, y también antes, en sus años como primogénito de Aragón, debía tener sus propios tapices, los cuales desafortunadamente no aparecen en el inventario de sus bienes levantado a partir de 1413 y actualizado hasta el año 1424, un documento que nos ha llegado mutilado²⁸. Dos noticias de 1419 nos dicen que, en este año, Alfonso compró por 50 florines a Martí Bossa, mercader flamenco, un par de bancales de Arras, grandes y anchos, con diversas figuras; mientras que a un mercader de Valencia, Pere Anglès, le pagó 70 florines por dos pares de bancales medianos de Arras, también con diversas figuras²⁹.

Sin embargo, es a partir de 1430 cuando empezamos a tener las noticias más interesantes. El 18 de abril de aquel año, el rey Alfonso, desde Valencia, ordena a su tesorero de Barcelona un pago de 1.000 florines de Aragón a «Guillem de Vexell, mestre de draps de Ras», por ciertas razones no especificadas, y añade que no se impida ni se estorbe el viaje que ha de hacer este maestro³⁰. Tres días después, el 21 de abril, el rey ordena al gobernador de los condados del Rosellón y la Cerdeña que se deje salir al «mestre Guillem Vexell mestre de draps de ras, natural del comtat de Flandes», que había estado a su servicio, acompañado por cuatro hombres y todo el equipaje que llevase³¹. Es probable, pues, que el maestro de tapices volviese entonces a su patria. La adaptación de su nombre al catalán dio pie a distintas variantes en los documentos, pero lo podemos identificar sin demasiada dificultad con Guillaume au Vais-



Figura 1. *Libro de horas de Alfonso el Magnánimo*. Londres. British Library (Add. Ms. 28962), f. 14v.

sel, un notable marchante tapicero de Arras³² que tuvo un papel importante en la producción y en la comercialización de tapices y que, entre 1428 y 1446, fue hasta diez veces regidor (*échevin*) en el gobierno municipal de la capital del Artois³³. El hecho de que las fuentes catalanas lo identifiquen como natural de Flandes no debe extrañar, ya que el condado de Artois estaba políticamente ligado al de Flandes y ambos territorios habían pasado a formar parte de los estados de Borgoña.

Alfonso el Magnánimo continuó requiriendo los servicios de Guillaume au Vaisel. En 1431, otra orden concierne al maestro de tapices, quien, de nuevo, está a punto de emprender un viaje. El 6 de setiembre de dicho año, Alfonso manda a su tesorería de Valencia que se paguen 50 florines al maestro Guillem Oxe por los gastos derivados del viaje que debe hacer para regresar a su casa, en el condado de Flandes³⁴. El mismo día, Alfonso ordena el pago de 100 florines a Lluís Dalmau, el pintor valenciano «de la casa del rei», para hacer también el viaje a Flandes³⁵. Parece obligado pensar que el pintor y el maestro de tapices tenían que partir juntos. Los documentos no aclaran cual era

27. La boda se celebró en Arles y los tapices se transportaron expresamente desde Angers hasta la ciudad provenzal, donde se colgaron en el patio del palacio episcopal. Véase LESTOCQUOY, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...*, op. cit., p. 18-19.

28. E. GONZÁLEZ-HURTEBISE, «Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como infante y como rey (1412-1413)», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, 1907, p. 148-188.

29. S. SANPERE Y MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, tomo 1, Barcelona, 1906, p. 220. El flamenco Martí Bossa continuó proveyendo al rey Alfonso, puesto que en 1425 le vendió, por el precio de 300 florines, una imagen del Cristo crucificado para la capilla del palacio real de Valencia. Véase J.-L. CORBIN-FERRER, *Desde los Jardines del Real a la Plaza de Tetuan. Su entorno y su historia*, Valencia, 1985, p. 48-49.

30. Transcribe la carta SANPERE Y MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes...*, tomo 1, op. cit., p. 220-221.

31. M.D. MATEU IBARS, «Datos documentales para la historia de las bellas artes durante Alfonso el Magnánimo y Juan II en la Corona de Aragón», en *IX Congresso di storia della Corona d'Aragona (Napoli, 11-15 aprile 1973) sul tema: La Corona d'Aragona e il Mediterraneo: aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1516)*, vol. II, Comunicazioni, Napoli, 1982, p. 537-545, esp. 540-541.

32. Cfr. RYDER, *Alfonso the Magnanimous...*, op. cit., p. 341; M. BELOZERSKAYA, *Rethinking the Renaissance. Burgundian Arts Across Europe*, Cambridge, 2002, p. 180 y 186-187.

33. Véase LESTOCQUOY, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...*, op. cit., ad indicem. Como ocurre en otros estudios de autores franceses o belgas, no se relaciona a Guillaume au Vaisel con el personaje que trabajó para Alfonso el Magnánimo y aparece varias veces en los documentos catalanes.

34. L. TRAMOYERES BLASCO, «El pintor Luís Dalmau. Nuevos datos biográficos», *Cultura Española*, Madrid, 1907, p. 553-580, esp. 571.

35. *Ibidem*, p. 570-572.



Figura 2.
Lluís Dalmau. *Virgen de los «Consellers»*. 1443-1445. Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya (Fotografía MNAC, Calveras/Mérida/Sagristà).

36. Véase LESTOCQUOY, «Le rôle des artistes tournaisiens à Arras au xv^e siècle. Jacques Daret et Michel de Gand», *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, tomo VII (1987), p. 211-227.

37. J.M. MADURELL I MARI-MON, «Documents culturals catalans medievals (1307-1485). (Contribució al seu estudi)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXVIII (1979-1982), doc. núm. 118, p. 396-397.

38. *Ibidem*, doc. núm. 119, p. 397.

el objetivo u objetivos concretos que justificarían el desplazamiento de Dalmau a cargo del monarca, pero está claro que el maestro de tapices podía facilitarle los contactos con otros artistas de los condados de Flandes y del Artois.

En 1441, por ejemplo, el abad del convento de Saint-Vaast de Arrás, Jean du Clerq, encargaría a Guillaume au Vaissel la confección de un tapiz con la historia de la *Resurrección* que se debía tejer a partir de un patrón de Jacques Daret³⁶, el pintor de Tournai que, años atrás, había sido, como es bien sabido, condiscípulo de Rogier van der Weyden —Roger de le Pasture— en el taller de Robert Campin. Jacques Daret había realizado otros trabajos importantes para Saint-Vaast y, por consiguiente, es natural que el abad Jean du Clerq pensase también en él para hacer el modelo pictórico del tapiz.

En otros casos, la selección de los pintores podía ser responsabilidad del maestro tapicero. Esto es lo que sugiere un nuevo encargo de Alfonso el Magnánimo a Guillaume au Vaissel. Es a inicios de 1434 cuando el rey, desde Palermo, da las instrucciones oportunas. En este momento, nuestro tapicero no se encontraba ni en Valencia ni en Barcelona, sino en Flandes o, más bien, en Artois, ya que

hemos de suponerle residiendo en Arras. Se trataba ahora de la confección de varios tapices para el palacio real de Valencia. Al baile general de Valencia, Joan Mercader, le escribe el rey para que proporcione las medidas de los tapices que se deben fabricar. Al mercader Joan Gregori, su agente en Flandes, le escribe el 4 de enero para que se ocupe del asunto, aclarándole que el trabajo se tenía que encargar a «Guillelmes del Vexell, qui féu los altres draps de nostra capella» y que si este no podía asumir en encargo, se le pidiese al menos su consejo para ver quién podría tejer los tapices y quién dibujar los modelos: «que almenys ell vos conselle, si entrevenir no y porà, en fer fer e dividir aquells»³⁷. Finalmente, el día 9 del mismo mes, el rey escribe a Guillaume au Vaissel, su maestro de tapices de confianza, informándole que también ha escrito al mercader Joan Gregori sobre la misma cuestión y suplicándole que acepte el encargo o dé su consejo:

Maestre Guillelmes: Nós de present scrivim a'n Johan Gregori, mercader català, qui stà en Flandes, que'ns faça fer certs draps de raç, per a parament del nostre reyal de València, axí per la gran sala del Tinell com per la cambra dels Àngells e algunes altres. E perquè confiam de la gran affectió que vós havets en servir-nos e complaure, hauríem gran plaher que vós obràssets o fahéssets obrar e dividir de figures o altres obres los dits draps, car som certs que entrevenenint-hi vós serien tan notables com los desijam. Perquè us pregam affectuosament que, si us serà possible, los obrets o obrar façats en manera que facen delit a nós e ats los altres que'ls veuran, e que sien de bones lanes e colors, e demostren obra reyal, car nostre desig és que sien dels bells que's puxen dividir e obrar, axí de caces com de batiments e altres noves invencions. Certificant-vos que, ultra lo pagament o satisfacció deguda, conexerets que'ns haurets fet servey molt assenyalat. E emperò vós, per altres ocupacions, no'ls poguéssets fer e obrar, vos pregam que, al menys, consellets e endrecets lo dit Johan Gregori en fer fer per altre maestre a dividir e obrar aquells, segons de vós confiam³⁸.

Los documentos catalanes no dejan de ser relevantes para la discusión, no del todo cerrada, sobre el estatus y el perfil profesional de los maestros de tapices de París, Arras o Tournai. La denominación de *hautelisseur* o *maître hautelisseur* podía cubrir, efectivamente, perfiles bastante diferentes, ya sea el del simple artesano, el del jefe de un taller o bien el del marchante que actúa como capitalista y hace trabajar a varios talleres. Los que tendríamos que clasificar dentro de la última categoría pueden aparecer en la documentación unas veces denominados como maestros *hautelisseurs*

y otras como *marchands*. Este es precisamente el caso de Guillaume au Vaissel, que hizo trabajar por ejemplo a los «ouvriers hautelicheurs» Obert de St-Ylaire y Jehan Truie para satisfacer el encargo del tapiz de la *Resurrección* destinado a la abadía de Saint-Vaast³⁹. Ahora bien: el hecho de que, al menos a partir de un determinado momento, Guillaume au Vaissel actúe como marchante capitalista no excluye necesariamente que su trayectoria profesional se hubiese iniciado con una genuina capacitación y ejercicio artesanales. Es en este sentido que me atrevo a utilizar, para casos como el suyo, la fórmula de maestro marchante, que también parece avalada por los documentos catalanes. Por otra parte, estos dejan bien claro que el rey confiaba en el criterio *artístico* de Guillaume au Vaissel: es él quien debe escoger los cartones o los autores de los cartones y encargarse de la fabricación de los tapices o bien asesorar sobre los maestros que los podrían fabricar.

¿Dirigió Guillaume au Vaissel un taller en Cataluña o en Valencia? En 1430 se disponía a salir de Cataluña con cuatro hombres a caballo. Podemos especular si se trataría de los miembros de su taller, pero de momento no tenemos ninguna prueba de que hubiese hecho trabajar de forma más o menos estable a un equipo de *hautelisseurs* en Barcelona o en Valencia. Por los mismos años, el emperador Segismundo, por ejemplo, tuvo a su servicio un taller de *hautelisseurs* instalado en Hungría y aparentemente dirigido por Clays Davion, otro maestro marchante de Arras. Bertrand de la Brocquière, consejero del duque de Borgoña, pasó por la ciudad de Buda en 1433 al regreso de un peregrinaje a Jerusalén, y en la capital húngara encontró a su compatriota: «[...] un marchand d'Arras que je trouvay, nommé Clays Davion, lequel l'empereur Sigismond avoit mené avecques plusieurs autres gens de mestier du royaume de France, et est ledit Clays ouvrier de haulte lice»⁴⁰. Hubo otros maestros *hautelisseurs*, la mayoría originarios de Arras, aunque también de otros centros del norte de Francia y de los Países Bajos, que en esta época emigraron a distintos países europeos para ejercer en éstos su oficio. En Italia los hallamos por ejemplo trabajando para las cortes principescas del norte, especialmente en Mantua, Ferrara y Milán, pero también se instalan en las grandes ciudades república toscanas, esto es, en Siena y en Florencia. No siempre resulta fácil de aclarar cuáles fueron las dimensiones, la cualificación artística y la capacidad productiva de los talleres dirigidos por los maestros picardos y neerlandeses en suelo italiano, en el caso de que se tratara de verdaderos talleres. Ciertamente, algunos de estos maestros asumieron encargos importantes, incluso de envergadura monumental — como Liévin de Bruges (*Livino Gilii* o *di Giglio*), activo en Ferrara y después en Florencia, o Jac-

quet d'Arras (*Giachetto di Benedetto d'Arazo*), que trabajó sobre todo en Siena —, pero, en conjunto, los grandes clientes italianos continuaron proveyéndose principalmente de tapices fabricados en Arras o en Tournai, de donde salía sin duda la masa de la producción capaz de inundar las cortes europeas⁴¹. Así pues, en el caso de Guillaume au Vaissel tampoco podemos excluir que hubiese dirigido temporalmente un taller en Valencia o en Barcelona. En todo caso, cuando Alfonso el Magnánimo le hizo el encargo del año 1434, nuestro *hautelisseur* residía en Arras y el rey confiaba en las gestiones de su agente en Flandes, Joan Gregori.

Obras de Jan van Eyck para Alfonso el Magnánimo

Como he recordado, todo indica que, en 1431, Guillaume au Vaissel y Lluís Dalmau partieron juntos hacia Flandes. Los viajes del primero han interesado muy poco a los historiadores del arte, mientras que el viaje de Dalmau, en cambio, es bien conocido. Si este no estuviese documentado, tendríamos que darlo prácticamente por descontado a la vista de la *Virgen de los «Consellers»* que el valenciano pintó entre 1443 y 1445 para la capilla de la Casa de la Ciutat de Barcelona (figura 2). Este retablo célebre, hoy conservado en el Museo Nacional d'Art de Catalunya, demuestra que Dalmau estudió con tenacidad las obras de Jan van Eyck y a la vez revela las limitaciones del pintor valenciano. Efectivamente, su asimilación del lenguaje eyckiano fue al mismo tiempo entusiasta, superficial y poco creativa. A pesar de esto, podemos suponer que las exhibiciones eyckianas de Dalmau provocaron la admiración de los colegas de oficio y del público valenciano y catalán.

Los documentos conocidos no lo aclaran, pero no podemos descartar que Alfonso el Magnánimo hubiese enviado a su pintor a Brujas con el objetivo específico de aprender todo cuanto pudiese de Jan van Eyck, el pintor oficial del duque de Borgoña, Felipe el Bueno. No sabemos, y seguramente no sabremos nunca, cuando Alfonso oyó hablar por primera vez del gran pintor flamenco, o cuando pudo ver por primera vez alguna de sus obras. Pero habría que hacer alguna puntualización al respecto.

Como es sabido, Jacques Paviot ha demostrado que Jan van Eyck no pudo formar parte de la embajada que el duque Felipe el Bueno envió en 1427 a la Corona de Aragón con el fin de negociar su matrimonio con Leonor, la hermana de Alfonso el Magnánimo⁴². La embajada, por otra parte, llegó demasiado tarde a Valencia, porque Leonor ya había sido prometida a Eduardo (Duarte), el

39. LESTOCQUOY, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie...*, op. cit., p. 62.

40. Citado por LESTOCQUOY, *ibidem*, p. 56.

41. *Ibidem*, p. 98-114.

42. J. PAVIOT, «La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits», *Revue des Archéologues et Historiens de l'Art de Louvain*, XXIII (1990), p. 83-93, esp. 86, nota 22. Jan van Eyck estuvo en Lille en julio y en Brujas en agosto, de modo que no pudo formar parte de la embajada borgoñona, que se produjo entre el 1 de julio de 1427 y el 15 de febrero de 1428. Estos datos desautorizan, consiguientemente, la hipótesis de Tramoyeres y de Weale sobre la participación del pintor en dicha embajada. Cfr. TRAMOYERES BLASCO, «El pintor Lluís Dalmau...», op. cit., p. 553-580 y W.H.J. WEALE, *Hubert et Jean van Eyck. Their Life and Work*, Londres y Nueva York, 1908, docs. 10 y 11. Hay que recordar, por otra parte, que Felipe el Bueno envió la embajada para negociar su matrimonio con Leonor, la hermana de Alfonso el Magnánimo, y no con Isabel de Urgell, la hija del cautivo conde de Urgell, como decía Tramoyeres y se ha venido reiterando.

43. TRAMOYERES BLASCO, «El pintor Luís Dalmau...», op. cit.

44. Cfr. C. PEMÁN Y PEMARTÍN, *Juan van Eyck y España*, Cádiz, 1969, p. 31. El infante don Pedro de Portugal llegó a Valencia el 24 de julio de 1428 y, al parecer, partió el 4 de agosto (tomo esta última fecha del *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, ed. de M.D. CABANES PECOURT, Zaragoza, 1991, p. 130). Como se ha indicado, Dalmau recibió los 330 sueldos valencianos con albarán «de scriva de ración» fechado el 17 de agosto de 1428, según consta en el asiento del correspondiente libro del *Mestrecacional*. Si hemos de hacer caso de estas fechas, la entrega de los 330 a Dalmau sería, consiguientemente, algo posterior a la fecha en la que partió de Valencia el infante don Pedro de Portugal. La embajada borgoñona, por su parte, llegó a Lisboa el 18 de diciembre de 1428 y, después del itinerario por Castilla y Granada, regresaría a Lisboa en mayo de 1429. Véase PAVIOT, «La vie de Jan van Eyck...», op. cit., p. 87. Ahora bien, el 3 de diciembre de 1428, en Valencia, se consigna el pago a Dalmau de su sueldo como pintor del rey, lo cual, si implica la presencia del pintor en Valencia, cuadra mal con su pretendida presencia en Lisboa a la llegada de Jan van Eyck o poco más tarde. Algunos de los inconvenientes que plantea la hipótesis de Tramoyeres ya los notó Ch.R. Post, *A History of Spanish Painting*, vol. VII, Cambridge, Mass., 1938, p. 10-11. Post creía más probable que Dalmau hubiese marchado con la embajada encabezada por el hermano del rey, el infante Pedro. En definitiva, sorprende que se haya insistido en el supuesto encuentro en Lisboa entre Dalmau y Jan van Eyck.

45. Para el texto de Facio, véase M. BAXANDALL, «Bartolomeus Facius on Painting: A Fifteenth-Century Manuscript of *De viris illustribus*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII (1964), p. 90-107.

46. B. FACIO, *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, ed. Daniela Piétrangella, Alessandria, 2004, VIII, 139, p. 368-369.

47. Véase R. WEISS, «Jan van Eyck and the Italians», *Italian Studies*, XI (1956), p. 1-15, esp. 9-10.

48. Cfr. C.B. STREHLKE, «Jan van Eyck: un artista per il Mediterraneo», en *Jan van Eyck (1390c-1441). Opere a confronto* (catálogo de la exposición), Galleria Sabauda, Torino-Philadelphia Museum of Art, Turín, 1997, p. 69.

49. J. PAVIOT, «Le mappemonde attribué à Jan van Eyck par Facio: une pièce à retirer de son oeuvre», *Revue des Archéologues et Historiens de l'Art de Louvain*, 24 (1991), p. 57-62.

50. M. BELOZERSKAYA, «Jan van Eyck's Lost *Mappamundi*—A Token of Fifteenth-Century Power Politics», *Journal of Early Modern History*, 4 (2000), p. 45-84.

futuro rey de Portugal. Fue en cambio la hermana de este último, la infanta Isabel de Portugal, quien habría de convertirse, algo más tarde, en la tercera esposa de Felipe el Bueno. En este caso, Jan van Eyck sí formó parte de la embajada enviada para la negociación a Portugal, donde retrató a la infanta, y pudo viajar también a Castilla y a Granada con la misma embajada mientras se esperaba la respuesta del duque. En cualquier caso, hemos de descartar el primer encuentro en Valencia entre Jan van Eyck y Lluís Dalmau que imaginó Tramoyeres⁴³.

Pero el mismo historiador planteó también la posibilidad de otro encuentro de los dos pintores en Portugal e incluso en Castilla. Todo cuanto conocemos es una anotación en los libros de la tesorería real según la cual Dalmau recibió 330 sueldos, con albarán del 17 de agosto de 1428, por orden del rey, que lo enviaba a Castilla («como lo tramet [...] en lo Regne de Castella»). En esta ocasión, pudo viajar con la embajada encabezada por el infante Pedro, hermano del rey, que partió hacia Castilla para reunirse con su madre, la reina Leonor, aunque Tramoyeres apuntaba también como posibilidad alternativa que el pintor hubiese marchado con el séquito del infante Pedro de Portugal, que volvía a su tierra después de haber obtenido, en Valencia, la mano de Isabel de Urgell. A pesar de que el presunto encuentro de ambos pintores en Lisboa encaja más bien mal con otros datos y fechas conocidos, esta hipótesis se convirtió en dogma con Pemán y ha venido repitiéndose en eco hasta hoy⁴⁴.

Sea lo que fuere, es muy probable, teniendo en cuenta las relaciones amistosas con el duque de Borgoña, que en fecha precoz llegasen a los oídos del rey Alfonso el nombre y la fama de Jan van Eyck, e incluso que pudiese ver y hasta recibir alguna muestra de la obra del pintor. Aunque sólo las podemos imaginar como hipótesis, estas posibilidades explicarían que, en 1431, el rey enviase a Dalmau a Flandes.

En cualquier caso, Alfonso no sólo llegaría a contar con un pintor de cámara capaz de imitar mejor o peor el nuevo lenguaje eyckiano. Si no consiguió alguna obra del propio Jan van Eyck en los años veinte o treinta del siglo, más adelante obtendría como mínimo dos de ellas. Como es conocido, Bartolomeo Facio nos proporciona una impagable descripción de una de estas obras, un tríptico que fue pintado para el genovés Battista Lomellini y en algún momento había pasado a manos de Alfonso el Magnánimo⁴⁵. Así pues, sabemos que la obra se encontraba ya en Nápoles hacia 1455-1456, cuando Facio acabó la redacción del *De viribus illustribus*. El mismo humanista, que había llegado a Nápoles con la embajada genovesa de 1444, nos recuerda, en sus *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, que esta legación di-

plomática, cuyo objetivo era negociar la paz con Alfonso, la habían encabezado el jurisperito Battista da Goano y Battista Lomellini, a quien califica como «vir innocentissimus»⁴⁶. Es muy probable que esta ocasión propiciase la venta o el regalo del *Tríptico Lomellini* al rey, tanto si la obra viajó en el equipaje de la embajada como si fue enviada posteriormente⁴⁷. El paso de Pontano citado más arriba sugiere que al menos una de las obras de Jan van Eyck en poder del rey Alfonso fue recibida por este como regalo, y lo más probable es que se trate precisamente del *Tríptico Lomellini*. Por otro lado, también cabe la posibilidad de que Alfonso el Magnánimo hubiese visto ya el tríptico años antes en Génova, donde lo condujeron los genoveses después de hacerlo prisionero en la famosa batalla de Santa Ponzia, en 1435⁴⁸.

En cuanto al *Mappamundi* descrito por Facio, tanto su autoría como su localización han dado lugar a un debate que debemos considerar aún abierto. Por una parte, Jacques Paviot, a partir de su investigación de las fuentes de archivo borgoñonas, llegaba a la conclusión que debería de retirarse la atribución a Jan van Eyck del *Mappamundi* del duque Felipe el Bueno, dando aparentemente por descontado que este sólo poseyó un ejemplar original que se pueda relacionar con el que describe Facio. Efectivamente, en el inventario de la librería del duque, levantado en 1467, después de su muerte, se registra «Ung Mapmonde rond, en guise de pom(m)e, en une custode de cuir noir», y a continuación un libro con la «Déclaration de la Mapmonde». Este mapa en forma de globo terrestre se debería identificar, según Paviot, con el que se encargó al astrónomo Guillaume Hobit, quien recibió varios pagos por su trabajo entre 1440 y 1444. Ahora bien, Jan van Eyck murió a finales del mes de junio de 1441, de modo que difícilmente pudo colaborar en la pintura de este mapa esférico elaborado por el mencionado astrónomo a partir de la *Cosmografía* de Ptolomeo⁴⁹. Por otra parte, el pasaje de Facio no aclara donde se hallaba entonces el *Mappamundi*, si en manos del duque de Borgoña o bien en las de Alfonso, en Nápoles, y esta imprecisión ha dado pie a interpretaciones contradictorias. Más recientemente, Marina Belozerskaya ha dedicado un largo artículo a demostrar que Jan van Eyck debió de pintar en efecto el *Mappamundi* descrito en el *De viribus illustribus*, el cual probablemente había sido regalado por el duque de Borgoña al rey Alfonso, de modo que Facio pudo verlo en Nápoles, pero, en mi opinión, los argumentos de esta autora resultan insuficientes para asegurar cualquiera de estas conclusiones⁵⁰. Finalmente, quizá no deberíamos descartar la posibilidad —excluida por Paviot— de que Jan van Eyck hubiese pintado un *Mappamundi*, ya sea en forma de globo o de proyección plana, puesto que la expre-

sión «orbiculari forma» resulta lo suficientemente ambivalente para admitir cualquiera de estas dos lecturas alternativas, pero, por otra parte, no podemos en absoluto dar por sentado que esta pieza eyckiana llegara a Nápoles. Es posible que Facio sólo hubiese oído hablar de ella, o que hubiese visto únicamente una copia de ella, en Nápoles o —¿por qué no?— en otra parte de Italia.

Además del *Tríptico Lomellini*, el rey Alfonso obtuvo también una tabla con un *San Jorge* de Jan van Eyck o, por lo menos, atribuida en aquel momento a Jan van Eyck. La ilustre autoría de esta pieza, también desaparecida, aparece claramente identificada en los documentos catalano-valencianos coetáneos que a continuación deberemos comentar. Aunque la mayoría de los historiadores pasan por alto el problema, lo que más extraña es el silencio de Facio sobre el *San Jorge*⁵¹, teniendo en cuenta que la tabla llegó a Nápoles a mediados de la década de 1440 y que el *De viribus illustribus*, donde se habla de Jan van Eyck y de sus obras, fue acabado bastantes años más tarde. El olvido sorprende aun más si pensamos en la aparente exhaustividad con la que el humanista registró las obras de Jan van Eyck y de Rogier van der Weyden que se podían ver en Italia, y también resulta chocante que desaprovechase la ocasión para poner una vez más de relieve la inteligencia del rey Alfonso al hacerse con otra obra del mejor pintor de su tiempo. ¿Podiera ser que Facio, al menos en el momento de redactar el *De viribus illustribus*, dudase sobre la autoría del *San Jorge*? Y si ello fuera así: ¿es posible que estas dudas sobre el estatus de la tabla fueran compartidas entonces por otros personajes de la corte, incluso por el propio monarca? Por descontado, sólo podemos especular sobre estas cuestiones, pero haríamos bien en no soslayar los problemas y las contradicciones que suscitan nuestras fuentes.

En cualquier caso, el envío de la tabla de Valencia a Nápoles está bien documentado. En efecto, en 1444, por orden del baile general de Valencia, se compró a Joan Gregori, mercader ciudadano de Valencia, por la cantidad de 2.000 sueldos, una pintura sobre tabla de Jan van Eyck que representaba a *San Jorge a caballo*: «una taula de fust de roure, de alt de quatre palms e de ample de tres, en la qual és pintada e deboxada de mà de mestre Johannes, lo gren pintor del illustre duch de Burgunya, la imatge de sent Jordi a cavall e ab moltes obres molt altament acabades»⁵². La tabla se tenía que enviar a la corte del rey en Nápoles, para lo cual se preparó un esmerado embalaje. Junto con ella, se expedían también cuatro chirimías (*xaramites*) procedentes de Brujas. Desde Valencia, la tabla y los instrumentos musicales se debían llevar a Barcelona, para embarcarlos allí en la nave *Negrona*, que se ha identificado con la del genovés Jacobus de Negrono⁵³.

Creo necesario insistir en la necesidad de interpretar correctamente estos documentos valencianos⁵⁴. Al dar a conocer la noticia, Elías Tormo entendía que fue el baile general de Valencia, Berenguer Mercader, quien tomó la iniciativa de adquirir la tabla de Jan van Eyck, incluso sin orden expresa del rey⁵⁵. Resulta difícil de aceptar esta idea. Es cierto que los documentos conocidos no son tan explícitos como desearíamos a propósito de la tabla del *San Jorge*, pero en el caso de las chirimías dejan bien claro que Joan Gregori las encargó en Brujas por orden del rey Alfonso. Como ocurre con la tabla de Jan van Eyck, el baile ordena que se paguen estos instrumentos a Gregori y se envíen a Nápoles. Por consiguiente, se debería destacar el papel de Joan Gregori en relación con el *San Jorge*, sin descartar que el rey estuviese al tanto de la operación desde que la obra se adquirió en Flandes. Ya hemos visto aparecer el nombre de este mercader al hablar de los encargos de tapices al maestro Guillaume au Vaissel. Desde 1431, como mínimo, Joan Gregori estaba involucrado en el comercio con Flandes⁵⁶, y sabemos que en 1434 ejercía en Brujas el cargo de cónsul de los catalanes⁵⁷. Por consiguiente, conocía muy bien el mundo de dicha ciudad y estaba en condiciones de actuar como agente del rey Alfonso también a la hora de adquirir una obra de Jan van Eyck. Caben distintas posibilidades interesantes en este sentido. La hipótesis generalmente admitida, que puede parecer también la más probable, afirma que Joan Gregori habría comprado la tabla de un propietario anterior o bien «en el mercado». El tema del *San Jorge* ha hecho pensar incluso que Jan van Eyck podría haber pintado la tabla para un cliente de origen genovés⁵⁸. Sin embargo, la imagen de este santo también resultaba apropiada para un soberano catalano-aragonés, puesto que se trataba del patrón dinástico, o para cualquier otro cliente catalán o valenciano. Por consiguiente, quizá no debamos descartar otras hipótesis alternativas. Si Jan van Eyck hubiese recibido directamente el encargo de pintar un *San Jorge* para Alfonso, está claro que su envío a la corte se habría retrasado notablemente, quizá porque a la muerte del pintor, en junio de 1441, la tabla estaría aún inacabada. Por último, podemos imaginar incluso que el propio Joan Gregori encargase para él mismo la tabla al gran pintor flamenco y sólo más tarde la ofreciese a su soberano.

En una fuente napolitana bastante más tardía, la célebre carta de Pietro Summonte a Marcantonio Michiel, fechada en 20 de marzo de 1524⁵⁹, se nos ofrece la descripción de un *San Jorge* que fue copiado por Colantonio, el pintor napolitano. Aunque Summonte sólo apunta que el original se había traído de Flandes, sin revelarnos su autoría, la mayoría de los historiadores dan por descontado que se trataba de la tabla de Jan van Eyck adquirida en 1444. Este olvido por parte del

51. Sí remarca este hecho WEISS, «Jan van Eyck and the Italians (Part II)», *Italian Studies*, XII (1957), p. 7-21, esp. 10: «It is accordingly strange, in view of his long stay at the Neapolitan court, that Facio should have made no mention of Van Eyck's *St. George* owned by King Alfonso V».

52. R. CASELLAS, «La novela del Sanpere, IX. Documents inédits sobre Alfonso V y Jacme Jacomart», *La Veu de Catalunya*, 28 de agosto de 1906; E. TORMO Y MONZÓ, *Jacomart...*, op. cit., p. 16-17 y 101; J. SANCHIS Y SIVERA, «Pintores medievales en Valencia (continuación)», *Archivo de Arte Valenciano*, XV (1929), p. 3-64, esp. 52-53.

53. WEISS, «Jan van Eyck and the Italians» (1956), op. cit., p. 11, nota 66.

54. Como avancé en R. CORNUDELLA I CARRÉ, «Mestre Johannes, lo gren pintor del illustre duch de Burgunya»: la risposta valenzana a Jan van Eyck e la sua diffusione in altri territori della Corona d'Aragona», en C. LIMENTANI VIRDIS y M. BELLAVITIS (eds.), *Nord/Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna. Prospettive di studio e indagini tecniche (Atti del Workshop Internazionale, Genova 28-29 ottobre 2005)*, Padua, 2007, p. 19-31, esp. 21.

55. E. TORMO Y MONZÓ, *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista*, op. cit., p. 16-17 y 101.

56. R. DOEHAERD y C. KERREMANS, *Les relations commerciales entre Gènes, la Belgique et l'Outremont d'après les archives notariales génoises*, Bruselas-Roma, 1952, p. 538; cito a través de WEISS, «Jan van Eyck and the Italians» (1956), op. cit., p. 11, nota 63.

57. A. DE CAPMANY Y DE MONPALAU, *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, tomo IV, Madrid, 1792, doc. núm. CXVII, p. 226-228. También se encontrarán datos sobre Joan Gregori en C. CARRÈRE, *Barcelona 1380-1462. Un centre econòmic en època de crisi*, vol. primero, Barcelona, 1977, p. 120; y en E. CRUSSELLES GÓMEZ, *Los mercaderes de Valencia en la edad media (1380-1450)*, Lérida, 2001, p. 78-79.

58. STREHLKE, «Jan van Eyck: un artista per il Mediterraneo», op. cit., nota 35, p. 75.

59. Para la conocida *lettera* de Summonte, véase F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Nápoles, 1925. También se comenta y se transcribe el texto íntegro de la carta en R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, vol. 1, 1975, p. 63-95.

60. WEISS, «Jan van Eyck and the Italians (Part II)», op. cit., p. 14.

61. Tomo el texto de la transcripción de PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, vol. I, op. cit., p. 65-66.

62. Como sugiere, por ejemplo, Ch.R. POST, *A History of Spanish Painting*, vol. VII, Cambridge, Massachusetts, 1938, p. 621.

63. Así lo interpreta, por ejemplo, WEISS, «Jan van Eyck and the Italians» (1956), op. cit., p. 12.

humanista napolitano puede resultar algo extraño, puesto que, en la misma carta, menciona al «gran maestro Ioannes», precisando erróneamente que se trataba del yerno del «famoso maestro Rogiero» —esto es, de Rogier van der Weyden. En cualquier caso, las noticias que Summonte tenía sobre los pintores flamencos eran algo confusas, ya que más adelante pretende que «Petrus Christus, pictor famoso in Fiandra» fue un artista más antiguo que Jan van Eyck y Rogier van der Weyden («più antiquo di Ioannes e di Rogiero»). Sólo cuando nos recuerda que Ioannes empezó trabajando como miniaturista, parece que el humanista napolitano cuenta con una información correcta y muy interesante, que no aparece en ninguna fuente anterior conocida, aunque no se puede descartar por completo que se tratase de una deducción basada en las calidades miniaturísticas de la pintura sobre tabla de Jan van Eyck⁶⁰. El caso es que la aserción de Summonte resulta coherente con la atribución, admitida por la mayoría de la crítica moderna, de algunas de las miniaturas de las *Horas de Turín-Milán* a Jan van Eyck y, concretamente, a una fase relativamente primitiva de su evolución artística.

Summonte subraya en su *lettera* la gran destreza de Colantonio al imitar y contrahacer el estilo flameco —«il lavoro di Fiandra»— y, además de citar algunas de las obras originales del pintor napolitano, menciona también sus copias de dos originales flamencos: en primer lugar, la de un retrato del duque Carlos de Borgoña, que se había traído en aquel tiempo a Nápoles y que estaba en manos de un mercader y, en segundo lugar, la copia igualmente fidelísima del *San Jorge*. Vale la pena citar *in extenso* la descripción de esta última composición:

Similmente fe' dell'immagine di san Georgio, che venne pure da Fiandra, in tabula, in spacio di circa doi palmi e mezzo per banda delle quattro: opera assai laudata, dove si vede lo cavaleiro tutto inclinato incumbensque penitus in hastam, la qual ipso avea fixa nella bocca del dragone, e la punta, passata tutta in dentro, non avea da passare se non la pelle, che, già gonfiata, facea una certa borsa in fora. Era ad vedere il bon cavaleiro tanto dato avanti e sforzato contro il dragone, che la gamba dextra si vedea quasi fora della staffa e ipso già scosso dala sella. In la sinistra gamba riverberava la immagine del dragone, così ben rappresentata in la luce delle arme come in vetro di specchio. In lo arcione della sella apparea una certa ruggia, la quale, in quel campo lucido di ferro, si monstrava molto evidente. Insomma lo bon Colantonio la contrafece tutta questa pittura, di modo che non si discernea la sua da l'archetipo se non in un albero, che in quella

era di róvola e in questa costui ad bel studio lo volse fare di castagno. Questo tale ritratto adesso è in Napoli in la guardarobba della illustrissima signora duchessa di Milano⁶¹.

Las medidas de la tabla que describe Summonte no coinciden con las que aparecen en el documento valenciano, puesto que este hablaba, como hemos visto, de un formato rectangular de cuatro palmos de alto por tres de ancho (aproximadamente 80 cm x 60 cm), mientras que el autor napolitano habla de un formato cuadrado de dos palmos y medio por lado (aproximadamente, 50 cm). Quizá se pueda justificar la discrepancia refiriendo las medidas de Summonte exclusivamente a la copia de Colantonio⁶², que podría haber reducido las proporciones con respecto al prototipo, aunque quedaría por explicar la diferencia entre el formato vertical y el formato cuadrado. Ante estas contradicciones, está claro que el documento valenciano resulta más fiable para el prototipo eyckiano, puesto que se trata de una fuente coetánea e identifica explícitamente la obra como un original del ilustre maestro.

Por otra parte, la descripción que Summonte nos ofrece del *San Jorge* copiado por Colantonio se fija en detalles especialmente interesantes de la composición. De acuerdo con Summonte, el santo se abalanzaba violentamente contra el dragón y le clavaba la lanza en la boca, de modo que aquél aparecía ya levantado de la silla y su pierna derecha, casi salida del estribo. Pero también se veía su pierna izquierda, en la armadura de la cual se reflejaba la imagen del dragón. Según esta fuente, pues, eran visibles total o parcialmente las dos piernas del jinete, de lo cual parece poder deducirse que el grupo del caballo y el jinete se presentarían en una visión más o menos frontal⁶³. Si la descripción de Summonte fuese correcta y se tuviese que interpretar de este modo, habría que subrayar la singularidad de la tabla copiada por Colantonio, puesto que la imagen convencional de san Jorge luchando contra el dragón presentaba de perfil el grupo del caballo y el jinete. También llamaba la atención de Summonte la manera como se clavaba la lanza dentro de la boca del dragón, a cuya punta sólo le faltaba atravesar la piel, con lo cual formaba una bolsa hacia fuera.

La imagen del dragón reflejada en la superficie metálica de la armadura del santo constituye, desde luego, un motivo perfectamente coherente con el tipo de refinamientos ópticos que se prodigan en las obras de Jan van Eyck. Basta pensar en la tabla de la *Virgen del canónigo Van der Paele*, donde también se pone en escena un san Jorge cuya armadura aparece rebosante de imágenes especulares. Summonte describe, como hemos visto, otros detalles de la composición, y no nos puede

sorprender que la crítica haya especulado sobre posibles derivaciones en la pintura europea de la época a partir del prototipo perdido, casi siempre aceptando que Summonte describe el original eyckiano adquirido en 1444. Chandler R. Post, por ejemplo, sugirió que este podría haber inspirado la tabla del *San Jorge* pintada en Mallorca por Pere Nissart (Museu de Mallorca), que fue el compartimento central de un retablo desmembrado⁶⁴. La composición de Nissart, con su amplia panorámica de fondo, nos remite por lo menos a un sustrato eyckiano más o menos genérico, pero lo que enlaza muy directamente con la descripción de Summonte es el detalle de la lanza clavada dentro de la boca del dragón y formando una bolsa hacia fuera. En cambio, la tabla mallorquina nos muestra sólo la pierna izquierda del santo y no vemos la otra pierna saliéndose del estribo. La visión del grupo del caballo y el jinete, en fin, es la convencional, y no aquélla más o menos frontal que sugiere el texto de Summonte. Por lo que respecta al tema eyckiano de las imágenes especulares, sí aparecen en la armadura del santo, e incluso en su pierna, pero la imagen más nítida es la de un hombre de pie y no la del dragón que se veía reflejada en la pierna derecha del *San Jorge* descrito por Summonte. Habrá que concluir, pues, que la tabla de Nissart, aun conteniendo gran número de rasgos genéricamente eyckianos, no reproduce fielmente el prototipo recordado por el escritor napolitano.

Se han señalado otras obras que presuntamente derivarían del *San Jorge* eyckiano de Alfonso el Magnánimo. En particular, se viene insistiendo en una pequeña tabla (15,2 cm x 11,8 cm) que perteneció a la corona de Prusia y que, después de pasar por varias colecciones particulares, ingresó en la National Gallery de Washington. Parece claro que esta pieza y la *Virgen entronizada con el Niño*, del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, fueron en origen las dos caras de una misma tabla pintada por el anverso y el reverso, y se ha sugerido también que ésta pudo ser una de las hojas de un díptico o, con menor probabilidad, de un tríptico. Mientras las dos tablillas no se relacionaron, se propusieron distintas atribuciones y cronologías para ellas. El *San Jorge* se adjudicó habitualmente a Robert Campin (Maestro de Flémalle) hasta que Hulin de Loo (1938)⁶⁵ lo atribuyó a Rogier van der Weyden, una opinión secundada por la mayoría de la crítica posterior. La *Virgen*, por su parte, se viene atribuyendo a Rogier desde que lo propuso Friedländer (1924)⁶⁶. Sin embargo las dos obras continúan planteando dudas: para Panofsky, por ejemplo, el *San Jorge* no podía ser obra autógrafa de Robert Campin o de Rogier van der Weyden⁶⁷, y recientemente Stephan Kemperdick y Jochen Sander mantienen que tanto el *San Jorge* como la *Virgen* deben ser obras de un pintor del

círculo o del taller de Rogier más bien que autógrafos del maestro⁶⁸. Me interesa señalar que tampoco este *San Jorge* tiene una relación clara con el prototipo descrito por Summonte. De hecho, la conexión es aún menos evidente que en el caso de la tabla mallorquina de Nissart, puesto que no nos ofrece ni tan solo el motivo de la punta de la lanza formando una bolsa en la piel del dragón. En cambio, este detalle característico sí aparece en una tabla con un *San Jorge*, conservada en la Alte Pinakothek de Munich, atribuida a un anónimo del Alto Rin, sobre la cual han llamado la atención los mencionados Kemperdick y Sander. No es imposible que el presunto modelo eyckiano tenga un eco más literal en esta modesta obra alemana que en la tabla de Washington.

Pero, en mi opinión, se impone una conclusión prudente⁶⁹. Hoy por hoy, solo podemos asegurar que Alfonso el Magnánimo adquirió —a través de su agente de Brujas, Joan Gregori— un *San Jorge* de Jan van Eyck, o por lo menos creído entonces de Jan van Eyck, que quizá cabe identificar, aunque ello tampoco es seguro, con el prototipo flamenco descrito por Summonte. Esta cautela resulta aún más aconsejable si tenemos en cuenta que, como he subrayado, una fuente coetánea y tan bien informada como Facio guarda un extraño silencio sobre el *San Jorge*. Los documentos de archivo catalano-valencianos no son, por otra parte, el único testimonio antiguo que asocia el gran pintor flamenco con este tema iconográfico. A finales del siglo XVI, Johannes Stradanus (Jan van der Straet) dibujó una serie de composiciones dedicadas a los descubrimientos e invenciones modernos, que fue grabada por Philip Galle, con la ayuda de su hijo Theodor y de Jan Collaert⁷⁰. En una de las estampas, dedicada a la invención de la pintura al óleo, se nos presenta el taller de Jan van Eyck, a quien se atribuía la invención de esta técnica (figura 3). Mientras los aprendices y oficiales se aplican a distintas tareas de menor o mayor dificultad, en el centro de la estancia y encima de una tarima vemos al maestro pintando una tabla con un San Jorge a caballo matando al dragón. Aunque se trata de un testimonio tardío, la estampa refuerza desde luego la idea de que Jan van Eyck pintó efectivamente este tema, que pudo ser copiado o imitado por otros artistas del siglo XV.

Para concluir con las noticias sobre las obras que el rey Alfonso poseyó de Jan van Eyck, habrá que recordar otros testimonios tardíos y, según se verá, poco atendibles. Como es sabido, Giorgio Vasari, en sus *Vite*, atribuía la invención de la técnica de la pintura al óleo a Jan van Eyck —*Giovanni da Bruggia*—, una idea que, sin ser cierta, sí encierra desde luego un elemento de verdad, en la medida en que el maestro flamenco había desarrollado las virtualidades de esta técnica hasta

64. POST, *A History of Spanish Painting*, vol. VII, op. cit., p. 615-626.

65. G. HULIN DE LOO, «Weyden (Rogier de le Pasture, alias van der)», en *Biographie Nationale de Belgique*, vol. 27, Bruselas, 1938, cols. 222-245, esp. 233.

66. M.J. FRIEDLÄNDER, *Die alt-niederländische Malerei. II: Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle*, Berlín, 1924, p. 94, cat. n.º 8 [*Early Netherlandish Painting. 2: Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*, comentarios y notas N. Veronee-Verhaegen, Leyden y Bruselas, 1967, p. 18, 62, cat. n.º 8] Para la fortuna crítica del *San Jorge* de Washington —y su conexión con la *Virgen entronizada con el Niño* del Museo Thyssen-Bornemisza—, véase J. OLIVER HAND en: J. OLIVER HAND, M. WOLFE, *Early Netherlandish Painting. The Collections of The National Gallery of Art. Systematic Catalogue*, Washington, 1986, p. 246-253 y D. DE VOS, *Rogier van der Weyden. L'oeuvre complet*, Anvers-París, 1999, núm. 1, p. 172-174.

67. E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting, its Origins and Character*, vol. 1, Cambridge, Mass., 1953, p. 425-426, nota 4.

68. J. SANDER, «Workshop of Rogier van der Weyden (?), Front and rear side of the wing of a diptych or triptych: Enthroned Madonna and Child, Sain George and the Dragon», en: S. KEMPERDICK y J. SANDER (eds.), *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden* (catálogo de la exposición), Städel Museum, Frankfurt, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín, 2008-2009, p. 281-283.

69. Cfr. E. DHANENS, *Hubert et Jan van Eyck* (traducción francesa), Antwerpen, 1980, p. 230-231, donde se trata del *San Jorge* comprado por Alfonso el Magnánimo y del *San Jorge* descrito por Summonte como de dos obras distintas, subrayando la diferencia en las medidas y el formato. La prudencia de Dhanens no es lo que se ha impuesto en la mayor parte de la crítica.

70. Cfr. DHANENS, *ibidem*. Sobre las composiciones de la serie *Nova Reperta*, véase A.B. MCGINTY, *Stradanus (Jan van der Straet). His role in the visual communication of Renaissance discoveries, technologies and values*, Londres, 1974; A. BARONI VANUCCI, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradanus, flandrus pictor et inventor*, Milán-Roma, 1997, p. 397-398 y M. SELLINK (ed.), *The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Philips Galle, Part I*, Rotterdam, 2001, p. LX-LXI, LXXX, n. 173.

71. G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. R. Bettarini, comentario de P. Barocchi, Florencia, 1966, vol. I (Testo), p. 132. Transcribo el fragmento según la redacción de 1568.

72. Sobre la historia de la tabla y el problema de su atribución, véase, por ejemplo, M.W. AINSWORTH, *Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1994 (catálogo de la exposición), núm. 1, p. 68-71.



Figura 3. Philip Galle, grabador, según dibujo original de Johannes Stradanus (Jan van der Straat). *Invención de la pintura al óleo (el taller de Ja van Eyck)*. Posterior a 1588.

alcanzar unos resultados inéditos y revolucionarios. En cualquier caso, en el cuadro del gran relato historico-artístico que estaba construyendo, Vasari deseaba explicar también cómo se conoció y cómo se introdujo en Italia la *invezione* de Jan van Eyck. En el capítulo XXI de la «Introduzione» a las *Vite*, el artista-escritor aretino nos ofrece los datos que ha podido reunir a este respecto y, empezando por las de Jan van Eyck, menciona las obras de los mejores pintores flamencos que se pudieron admirar en Italia:

Fu una bellissima invenzione et una gran comodità all'arte della pittura il trovare il colorito a olio, di che fu primo inventore in Fiandra Giovanni da Bruggia, il quale mandò la tavola a Napoli al re Alfonso et al duca d'Urbino Federigo II la stufa sua, e fece un San Geronimo che Lorenzo de'Medici aveva, e molte altre cose lodate⁷¹.

Aunque estas tres breves menciones ofrecen distintos grados de precisión y exactitud, en todos los casos se pueden relacionar con piezas que efectivamente existieron y han dejado otros rastros en las fuentes. La «stufa» se debe identificar sin duda con la tabla de las «feminae e balneo exuentes» que había descrito Facio y que perteneció a Ottaviano della Carda antes de pasar a manos de

Federico da Montefeltro. Volveré a hablar de ella más adelante. El «San Geronimo» se puede identificar con la tabla que, según parece, perteneció al cardenal Niccolò Albergati (muerto en 1444) y más tarde pasó a manos de Lorenzo de Medici, pues la hallamos registrada en el inventario de 1492 como obra del «maestro Giovanni da Bruggia». Se trataría también de la única conservada de las tres, pues se la identifica verosímelmente con el *San Jerónimo en su estudio* del Institute of Arts de Detroit⁷². De las tres menciones de Vasari, la de la tabla supuestamente enviada por el pintor flamenco al rey Alfonso es la más imprecisa, puesto que se omite el tema. En cualquier caso, ya sabemos que Alfonso obtuvo por lo menos un par de obras de Jan van Eyck, o tenidas por tales, y lo más probable es que, detrás de la lacónica mención de Vasari, tengamos que ver un recuerdo del *Tríptico Lomellini*, como en el caso de la referencia igualmente lacónica de Pontano anteriormente comentada. La presencia en Italia de estas obras de Jan van Eyck junto con otras de *Rugieri da Bruggia* (Rogier van der Weyden), *Ause creato di Rugieri* (Hans Memling), *Lodovico da Luano* (Dirk Bouts?), *Pietro Crista* (Petrus Christus), el *maestro Martino* (Martin Schongauer), *Giusto da Guanto* (Joost van Ghent) y *Ugo d'Anversa* (Hugo van der Goes), sin embargo, no bastaba para explicar la introducción de la técnica al

óleo entre los pintores italianos, y para resolver la cuestión Vasari concedió todo el protagonismo a Antonello da Messina: «Questa arte [*de la pintura al óleo*] condusse poi in Italia Antonello da Messina, che molti anni consumò in Fiandra [...]».

Tanto el tema de la invención de la pintura al óleo como el subsiguiente relato sobre el supuesto viaje a Flandes de Antonello los retoma y los amplifica Vasari dentro de la *vita* del pintor siciliano. Las ventajas de esta opción eran incontestables, puesto que, además de su funcionalidad dentro del cuadro histórico de las *Vite*, la fantástica narración serviría para rellenar y embellecer una biografía que, como se ha remarcado, contiene, de hecho, muy pocos datos objetivos. En particular, me interesa recordar la reelaboración del dato sobre la tabla de Jan van Eyck enviada al rey Alfonso, que ahora servirá para justificar el viaje de Antonello. Después de señalar que los italianos no pudieron dar con la receta técnica del óleo de los flamencos, Vasari introduce un primer pasaje sobre la tabla de Jan van Eyck, en el cual, de acuerdo con un procedimiento de amplificación característico, hace intervenir a los mercaderes florentinos —y no a los genoveses, catalanes o valencianos— como intermediarios entre el pintor flamenco y el rey de Nápoles:

Ma essendo da alcuni Fiorentini che negoziavano in Fiandra et in Napoli mandata a re Alfonso Primo di Napoli una tavola con molte figure lavorata a olio da Giovanni, la quale per la bellezza delle figure e per la nuova invenzione del colorito fu a quel re carissima, concorsero quanti pittori erano in quel regno per vederla, e da tutti fu sommamente lodata⁷³. (Ed. 1568)

Entre los que pudieron admirar la tabla, se encontraría Antonello da Messina, según relata Vasari un poco más adelante:

Costui [*Antonello*] dunque, andando una volta per sue bisogne di Sicilia in Napoli, intese che al detto re Alfonso era venuta di Fiandra la sopradetta tavola di mano di Giovanni da Bruggia dipinta a olio per sì fatta maniera che si potva lavare, reggeva ad ogni percossa et aveva in sé tutta perfezzione; per che fatta opera di vederla, ebbono tanta forza in lui la vivacità de' colori e la bellezza et unione di quel dipinto, che messo da parte ogni altro negozio e pensiero, se n'andò in Fiandra⁷⁴. (Ed. 1568)

Con una eficacia narrativa indiscutible, este pasaje le sirve a Vasari para enlazar la digresión sobre la *invenzione* de la pintura al óleo por parte de Jan van Eyck con la biografía de Antonello, quien, en Brujas, habría intimado con el maestro flamenco y junto a este habría aprendido la nue-

va técnica del «colorire a olio». A su regreso, la habría enseñado a otros italianos, empezando por los venecianos. No hace falta recordar que esta ficción choca con los datos cronológicos conocidos, puesto que el pintor siciliano era en realidad demasiado joven para haber conocido a Jan van Eyck. En cualquier caso, Vasari estaba dispuesto, como vemos, a admitir la prioridad de los pintores nórdicos en cuanto a la invención y la práctica de la pintura al óleo. Los pasajes citados suponen, además, un reconocimiento expreso de la excelencia artística de Jan van Eyck, que era bueno en el *disegno* según los estándares de la *maniera* flamenca y sobre todo era excelente en el *colorire*. En el cuadro general de las *Vite*, sin embargo, está claro que los méritos de la escuela flamenca se circunscriben básicamente a la invención de la pintura al óleo y a las correlativas virtudes de su *colorire*, y que esta concesión resulta compatible con la fe absoluta de Vasari en la superioridad intelectual y estética del arte florentino y toscano, asociada a la superioridad conceptual del *disegno* sobre el *colorire*.

Es sabido que la aparición de las *Vite* de Vasari causó un impacto profundo en los ambientes artísticos y eruditos italianos. Desde el mismo momento de la publicación de su primera edición en 1550, la formidable construcción histórico-artística de Vasari, con su manifiesto sesgo florentino, toscano e italiano, ha venido ejerciendo una influencia que, de un modo palmario unas veces y subterráneo otras, ha informado y ha condicionado, de hecho, a toda la historiografía moderna del arte europeo. Como era de esperar, el texto vasariano suscitó inmediatamente un profundo debate, que se prolongaría a lo largo del siglo XVII, sobre las virtudes respectivas de las distintas escuelas pictóricas italianas. No debe extrañar que la reacción más inteligente e influyente se hiciera oír en primer lugar desde Venecia, cuya escuela pictórica se había convertido en el segundo gran polo de la modernidad pictórica italiana y había desarrollado —desde Bellini hasta Giorgione y Tiziano— un interés distintivo por el *colorire* que era parangonable al de los flamencos y podía oponerse a los presupuestos florentinos y vasarianos sobre la primacía absoluta del *disegno*.

Pero las *Vite* de Vasari provocaron también la reacción polémica de los portavoces de otras tradiciones locales italianas, incluyendo la napolitana. La narración sobre el origen eyckiano de la pintura al óleo fue, en este sentido, uno de los muchos componentes de la construcción histórico-artística vasariana que excitaron la crítica de otros artistas y eruditos italianos, movidos casi invariablemente por un espíritu *campanilista* que los llevaba a reclamar, para Italia o para alguna de sus escuelas locales, la prioridad en la práctica de esta técnica, y se la negaba, por consiguiente, a Jan

73. VASARI, *Vite...*, op. cit., vol. III (Testo), p. 305.

74. *Ibidem*, p. 305-306.

75. S. SCHÜTZE y Th. WILLETTE, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Nápoles, 1992, p. 185.

76. El veneciano Antonio Solario, «lo Zingaro», trabajó en Nápoles en la segunda o tercera décadas del siglo XVI, una cronología muy posterior al reinado de Alfonso el Magnánimo.

77. SCHÜTZE y WILLETTE, *Massimo Stanzione...*, op. cit., p. 85.

78. B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, Nápoles, 1742, p. 44-69 («Vita del Cavalier Massimo Stanzione Pittore, ed Architetto, e di alcuni de' suoi Discepoli»).

79. Los florentinos Pietro e Ippolito del Donzelli, o Donzelli, debieron viajar a Nápoles en 1488 para trabajar en la decoración de la villa de Poggio Reale.

80. *Ibidem*, p. 63-64.

81. Th. WILLETTE, «Bernardo De Dominici e le *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*: Contributo ala riabilitazione di una fonte», *Ricerche sul'600 napoletano* (Milán, 1986), p. 253-271; ÍDEM, «Dominici, Bernardo de», en J. TURNER (ed.), *The Dictionary of Art*, vol. 9, Nueva York, 1996, p. 119-120.

82. F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Nápoles, 1977, p. 82. Bologna se equivocó también al citar el paso de Pontano, que no se encuentra en el capítulo 13, sino en el capítulo 19 del tratado *De magnificentia*.

83. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee...*, op. cit., p. 86-87. Sobre esta tabla y sobre las confusiones alrededor del supuesto original perdido de Jan van Eyck, cfr. STREHLKE, «Jan van Eyck: un artista per il mediterraneo», op. cit., nota 40, p. 76.

van Eyck. Entre las voces napolitanas del *Seicento* tenemos que recordar, para nuestro propósito, la del pintor Massimo Stanzione. Apoyado en algunos ejemplos supuestamente convincentes, Stanzione sostenía que los napolitanos ya pintaban al óleo por lo menos desde el *Trecento* y, por ello, no dudaba en tergiversar el sentido del relato vasariano sobre Jan van Eyck y Antonello da Messina. Así empieza el relato alternativo de Stanzione, según el manuscrito conservado en la Biblioteca Nazionale di Napoli (Ms. XIX.E.10), que cito a partir de la moderna transcripción de Thomas Willette:

Così confutarli [*a Vasari*] la cosa di Gio(vanni) di Bruggia e di Antonello, con la raggione che sempre a Napoli si dipinse ad oglio almeno dal 1(30)0: perche la SS. Nunziata e a oglio e S. M(ari)a nova è a oglio e altre immagini antiche (da) me riconosciuto e le pitture di molt(i) altri Pittori dal d.º trecento [...]⁷⁵.

A continuación, recogiendo una tradición que ya se halla en la citada *lettera* de Pietro Summonte, Stanzione recuerda que el siciliano fue discípulo de Colantonio en Nápoles. Se sobreentiende que este aprendizaje incluía ya el dominio de la técnica al óleo, de modo que, acto seguido, Stanzione podía retomar e invertir la *novella* vasariana, haciendo que Antonello viajase efectivamente a Flandes, donde sin embargo no aprendió, sino que enseñó esta técnica a Jan van Eyck. La solución de Stanzione, que obedece a un *campanilismo* estrictamente napolitano, era sin duda la más sencilla y radical. Insistiendo en el protagonismo de Antonello, se insinúa incluso que su magisterio benefició a todos los italianos, incluyendo a los venecianos, si bien Stanzione reconoce que, según ciertas opiniones, los venecianos ya pintaban al óleo antes de que los visitara Antonello. Es después de esta observación que Stanzione vuelve a insistir en las pinturas al óleo que se podían ver en Nápoles, ya fuesen del *Trecento* o de los tiempos de Alfonso el Magnánimo:

Ma in Napoli il Pittore della Nunziata cosi dipingeva [*al óleo*] come si vede et il quadro delli 3. maggi fu dato al Re Alfonso per regalo di bella pittura (ad) oglio perche il d.º Re ne vedere fare (ad) oglio del Zingaro⁷⁶, e da Cola Antonio come nel suo tempo erano viv(i)⁷⁷.

Debo reconocer que seguramente no hablamos del citado manuscrito, de redacción torpe y más bien confusa, si no fuese porque más tarde, en el siglo XVIII, el controvertido Bernardo De Dominici incluyó en su *vita* de Massimo Stanzione algunas de estas notas inéditas, con lo cual les dio una difusión que de otro modo no habrían

logrado⁷⁸. Si, como apunta Willette, el escritor setecentista extrajo presumiblemente sus citas del manuscrito conservado en la Biblioteca Nazionale di Napoli, deberemos concluir que los textos originales fueron, en algunos lugares, ampliamente reelaborados. Sea como fuere, el pasaje sobre el *cuadro* de los Reyes Magos pasó a la prensa tipográfica con una redacción muy alterada que, entre otras cosas, comporta la atribución de esta pieza a Jan van Eyck:

Inoltre il quadro donato al Re Alfonso I. da Giov: detto delli Tre Maggi, non fece gran rumore, perchè il Re ne vedeva, e li fu regalato per bella pittura, e non parve cosa nuova del colorito ad oglio; e tanto vero, chè dal Zingaro, o da' Donzelli⁷⁹ vi furono accomodate varie cose, che nel trasporto si eran guaste, e vi furono aggiunti i ritratti di lui, e di Ferdinando il figliuolo ne' volti di quei Maggi con lo stesso colore ad oglio, essendo solito in Napoli tal colorire⁸⁰.

Si bien la fama de «falsario» de Bernardo De Dominici ha sido adecuadamente revisada y relativizada por Willette y otros estudiosos del arte napolitano del *Seicento* y del *Settecento*, continúa siendo cierto que, para los artistas de los siglos anteriores, los materiales y relatos que nos ofrecen sus *Vite* son, en conjunto, poco o muy poco atendibles⁸¹. En cualquier caso, es a partir del escasamente fiable De Dominici que la curiosa y sospechosa noticia sobre la tabla de los *Reyes Magos* de Jan van Eyck se difundiría en la historiografía italiana, hasta llegar a Ferdinando Bologna, quien, en su importante e influyente libro sobre *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*, no sólo la acogió con escasas reservas, sino que también, en una nueva pirueta, señaló que esta *Adoración de los Magos* era la tabla citada por Pontano en *De magnificentia*⁸². El historiador italiano ha ido incluso más lejos al relacionar hipotéticamente con el supuesto prototipo perdido de Jan van Eyck una mediocre tabla con el mismo tema que se conserva en la Pinacoteca Sabauda de Torino⁸³. No negaré que dicha pieza tiene un manifiesto sabor eyckiano y que su atribución a un anónimo napolitano resulta como mínimo verosímil, pero este testimonio pictórico no es suficiente para avalar la sospechosa tradición que hemos examinado y que parece arrancar de Stanzione o, más probablemente, de la reelaboración de una idea de Stanzione por parte de Bernardo De Dominici. Ni Facio ni Summonte dicen nada a propósito de una *Adoración de los Magos* eyckiana en manos de Alfonso, de modo que deberíamos imaginar otras posibilidades para explicar la filiación de la modesta tabla de Turín.

Los tapices del rey en Nápoles y las pinturas sobre tela (?) de Rogier van der Weyden: nuevas dudas y precisiones

Si las tablas hoy perdidas de Jan van Eyck constituyen para nosotros la máxima expresión del gusto por la pintura flamenca en la corte napolitana de Alfonso, a continuación, y una vez más, habrá que recordar los esfuerzos más sostenidos y las cantidades mucho mayores que el rey desembolsó para la adquisición de tapices flamencos. Hemos visto como esta afición suya se había manifestado ya anteriormente, sobre todo vinculada al ornato del Palacio Real de Valencia, y como, a finales del siglo, Pontano la recordaba en su tratado *De splendore*. El caso es que Alfonso llegó a exhibir una impresionante colección de tapices en el Castelnuovo de Nápoles. Sin embargo, no contamos con ningún inventario que pueda darnos una imagen más o menos íntegra de esta colección. Por consiguiente, lo único que podemos hacer es reunir y poner en orden los datos dispersos que nos han llegado.

Sabemos, por ejemplo, que en 1446 el rey recomendaba al duque Felipe el Bueno un agente italiano, Juan de Benedetti (*de Benedictis*) a quien había enviado a Arras y que debía ocuparse de la compra de varios tapices. Tal como le escribió a su agente, se trataba de comprar piezas ya tejidas y no de hacer encargos nuevos, puesto que, en tal caso, «ve haveriamos dato qui la mostra et intentione deli dicti panni»⁸⁴. Añadamos que, en noviembre del mismo año, Alfonso pidió a Jacques Coeur, el poderoso mercader y financiero del rey de Francia, que le avanzase las cantidades necesarias para pagar estos tapices de Arras⁸⁵.

Las siguientes noticias conocidas en este terreno nos llevan hasta los años 1450-1453 y ahora es Andreu Pol quien actúa como agente o *comprador* del rey en Flandes. Según se ordena en un memorial de noviembre de 1450, este personaje tenía que partir desde Nápoles con destino a Flandes junto con Dalmau Fenoses, de la tesorería real, y Andreu Ferrer, *escrivà de ració*, con el objetivo de realizar importantes compras para el rey⁸⁶. En primer lugar, debían dirigirse allí donde se hallasen el duque y la duquesa de Borgoña, a quienes deberían saludar de parte de Alfonso y pedirles facilidades para llevar a buen término el negocio por el cual se les enviaba a Flandes. Además de distintas piezas de tejidos ingleses, holandeses y flamencos, había que adquirir *paraments de ras* para camas y una notable cantidad de tapices o *draps de ras* de distintos formatos y «de les pus belles ystories que poran trobar». El memorial pide a los agentes que compren las piezas que ya encontrasen fabri-

cadas y, si no las hallaban, que las hiciesen fabricar según su parecer o esperasen a las ferias. También se les pedía que adquiriesen, si las encontraban, vajillas de plata de formas novedosas («de strana fayçó»). Para pagar todas estas cosas, llevarían letras de cambio sobre Brujas por el valor de dos mil ducados de oro veneciano, y todas las piezas adquiridas se enviarían a Nápoles en galeazas venecianas o, si les parecía, por tierra hasta Venecia y después por mar hasta el Abruzzo o la Puglia. En enero del año siguiente, el rey Alfonso disponía el viaje a Inglaterra y Flandes de dos de sus galeazas, cuyos patrones eran Galceran Giner y Pere Pujades⁸⁷. Gracias a las instrucciones enviadas por el rey al *regent de la batllia general* de Cataluña, el caballero Pere Jaume Jener, sabemos que los mencionados Andreu Pol, Dalmau Fenoses y Andreu Ferrer se hallaban entonces en Brujas y se les había ordenado que obtuviesen un salvoconducto del rey de Inglaterra para dichas galeazas. En junio del mismo año, éstas habían regresado ya a Nápoles, puesto que el rey mandaba que viajasen de nuevo a Flandes bajo el mando de Francesc Desvalls, «conseller, cambrer e capita de dos galeaces del dit Senyor»⁸⁸. Una vez en Flandes, con las galeazas amarradas en La Esclusa (Sluys), Desvalls debía convocar a Pol, Fenoses y Ferrer para que trajesen todas las piezas de tejidos y tapicerías que hubiesen comprado o encargado y se pudiesen cargar a las galeazas. La adquisición de paños y tapices para la corte napolitana se imbrica dentro de una operación comercial que naturalmente tiene varios frentes e intenta rentabilizar al máximo el viaje con sus escalas. Así, por ejemplo, el azúcar que se cargaría en Palermo se debía vender en Flandes y, después, las sumas obtenidas se aplicarían a la compra de los tejidos y las tapicerías⁸⁹. Las cantidades sobrantes se podían utilizar, siempre según las órdenes del rey, para adquirir otros tejidos que se pudiesen vender en el viaje de retorno, en los puertos de Valencia, Barcelona, Mallorca, Sicilia o Nápoles. Como apuntaba Constantin Marinesco, quien publicó todos estos documentos de archivo, dichas operaciones en Flandes debieron de resultar fructuosas, ya que, a comienzos de 1452, el rey Alfonso escribía a sus agentes en Brujas, donde llevaban cerca de un año, para testimoniarles su satisfacción⁹⁰.

Estas adquisiciones debieron de enriquecer visiblemente la colección de tapices del rey. Citemos por lo menos un testimonio del momento. A inicios de 1452, los *consellers* de Barcelona regalaban a su monarca dos piezas fabricadas por el platero Bernat Lleopart, esto es, una copa y una estatua de Santa Eulalia, la patrona de la ciudad catalana, mientras continuaban insistiendo en la necesidad de que el soberano regresara a sus estados ibéricos⁹¹, algo que nunca sucedería a pesar de las promesas de este. El 15 de febrero se celebró

84. C. MARINESCO, «Les affaires commerciales en Flandre d'Alphonse V d'Aragon, roi de Naples (1416-1458)», *Revue Historique*, V (1939), p. 33-48, esp. 37.

85. C. MARINESCO, «Alphonse le Magnanime protecteur d'un rival du commerce catalan: Jacques Coeur. Pourquoi?», *Estudios de Historia Moderna*, III (1953), p. 27-63, esp. 46.

86. MARINESCO, «Les affaires commerciales en Flandre d'Alphonse V d'Aragon...», op. cit., doc. 1, p. 39-40.

87. *Ibidem*, doc. 2, p. 41-42.

88. *Ibidem*, doc. 3, p. 42-44.

89. *Ibidem*, doc. 4, p. 33-45.

90. *Ibidem*, p. 37.

91. RYDER, *Alfonso the Magnanimous...*, op. cit., p. 347 y 384.

92. J. M.^a MADURELL MARIMÓN, *Mensajeros barceloneses en la corte de Nápoles de Alfonso V de Aragón, 1435-1458*, Barcelona, 1963, doc. 393, p. 429-430.

93. C. MARINESCU, «Notes sur le faste a la cour d'Alphonse V d'Aragon, roi de Naples», *Mélanges d'Histoire Générale*, vol. I (Cluj, 1927), p. 133-146, esp. 137 y 141, doc. 2.

94. MARINESCU, «Les affaires commerciales en Flandre d'Alphonse V d'Aragon...», op. cit., doc. 5, p. 45-47.

95. Cfr. RYDER, *Alfonso the Magnánimos...*, op. cit., p. 349 s.

96. Véase, por ejemplo, la siguiente edición: A. BECCADELLI EL PANORMITA, *Dels fets e dits del gran rey Alfonso*, versión catalana del siglo xv de Jordi de Centelles, ed. E. Duran, texto latino establecido por M. Vilallonga, Barcelona, 1990, p. 255-259.

97. B. FACIO, *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, ed. D. Pietragalla, Alessandria, 2004, p. 457-465.

98. «Racconti si storia napoletana», *Archivio storico per le provincie napoletane*, XXXIII (1908), p. 478-544 (particularmente, «Come lo Imperatore Federico entrò in Napoli, e poi lo 4 di entrò l'Imperatrice in Aversa», p. 481-490, esp. 481).

99. Véase G. FILANGIERI, «Nuovi documenti intorno la famiglia, le case, e le vicende di Lucrezia d'Alagno», en *Archivio Storico per le provincie napoletane*, XI (1886), p. 65-138 y 330-399, esp. 121-122. G. Filangieri recoge las noticias ferraresas sobre la *Pastorella* publicadas anteriormente por Giuseppe Campori y las relaciona con el conjunto homónimo documentado en Nápoles, pero hace una lectura precipitada del texto de Campori, incurriendo en varias confusiones, como, por ejemplo, la errónea identificación de la serie de la *Pastorella* con el tapiz de la *Visita de la Reina de Saba a Salomón*. Véase G. CAMPORI, *L'arazzeria Estense*, Módena, 1876, p. 29-32 y 125-127. Los errores de Gaetano Filangieri los hallamos de nuevo en R. FILANGIERI, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo* (estratto dall'*Archivio Storico per le provincie napoletane*, LXIII, 1938), p. 43, y de aquí pasaron a otros autores.

100. CAMPORI, *L'arazzeria Estense*, op. cit., p. 29-32 y 125-127 y N. FORTI GRAZZINI, *L'arazzo ferravese*, Milán, 1982, p. 51, 56 y 88.

la fiesta de Santa Eulalia en la capilla del Castel Nuovo, y el embajador de los *consellers* barceloneses, Antoni Vinyes, les escribía relatándoles la impresión que, según su parecer, habría causado en la corte la nueva estatua en plata fabricada en Barcelona, que había «avergonzado» a todas las otras imágenes allí expuestas. Asimismo, el legado remarcaba que los preparativos del rey para solemnizar la fiesta habían superado a los de la anterior Navidad, ya que hizo cubrir toda la capilla con los más bellos tapices que tenía, incluyendo los nuevos que había recibido recientemente de Flandes: «[...] car hach feta empaliar tota la capella dalt fins a baix, dels pus bells draps de Ras que tenie, e ni hach de nous que no havie molt havie reebuts de Flandes»⁹². Desafortunadamente, ninguna de las fuentes que he citado nos informa sobre los temas de estos tapices.

Algo más explícitos son, en este sentido, otros documentos. El agente Andreu Pol, que continuaba residiendo en Brujas, escribía el 18 de abril de 1453 al rey acerca de la compra de nuevas series de tapices, una con la *Historia del rey Asuero* y otra con la *Historia de Nabucodonosor*. Como Alfonso poseía ya tapices con el primero de los temas mencionados, le respondió a Andreu Pol, el 23 de mayo, indicándole que comprase tan sólo la *Historia de Nabucodonosor*. Al poco tiempo, sin embargo, el rey rectificaba y, fiándose del criterio de su agente, que había remarcado la belleza de los tapices de *Asuero*, le escribía de nuevo, el 5 de junio, para ordenarle que comprase también esta serie⁹³. Los siguientes datos que hemos de recordar nos llevan al mes de diciembre del mismo año, cuando un ballenero del duque Felipe el Bueno, que navegaba al mando del patrón portugués João Peris, fue atacado y apresado en aguas de Barcelona. La nave transportaba tapicerías y otras mercancías compradas en Flandes por encargo del rey Alfonso, quien, con el lógico descontento, escribió al regente de la bailía general de Cataluña y al regente de la tesorería real en Barcelona para darles las oportunas instrucciones. Gracias a la carta enviada al regente de la tesorería, conservamos el memorial de todos los tejidos que en Brujas se habían cargado en el ballenero⁹⁴. Está claro que los tapices de *Nabucodonosor* y de *Asuero* se habrían expedido anteriormente en otra nave, puesto que no aparecen en este inventario, donde se detallan en cambio otras muchas piezas de tapicería «de Ras», entre *cambres* (conjuntos de varias piezas), *bancals*, *coixins*, *cobertors de llit* y tapices historiados. Entre éstos últimos se menciona un tapiz con la *Historia de Sansón* («1 tapit de la Ystoria de Sampsó, de Ras») y otro con *Salvajes* («1 tapit de Ras, de Salvatges»). En algunos casos, se precisa que las piezas, ya se trate de una cámara, de bancales o de cojines, eran «de verdura» o «de brots». Dos cubrecamas eran con figuras («ab figures»), y

también había un par de bancales con el *Baile de la Morisca* («1 parell de bancals de Ras ab seda del Bal de la Morisca»). No tenemos noticias sobre otras compras posteriores de tapices a través de Andreu Pol.

Como era ya norma en cualquier corte europea, los tapices o *arazzi* contribuían a crear un marco suntuoso cuando lo requerían las grandes solemnidades. En el caso del rey Alfonso, la ocasión para desplegar la mayor demostración de *magnificentia* de su vida le llegó en 1452, cuando recibió en Nápoles al emperador Federico III, a la emperatriz Leonor, sobrina de Alfonso, y al archiduque Alberto, hermano del emperador⁹⁵. De estos fastos dejaron constancia varios testimonios presenciales, entre ellos los humanistas de la corte Antonio Beccadelli «el Panormita» (*De dictis et factis*, IV, 4)⁹⁶ y Bartolomeo Facio (*Rerum gestarum*, IX, 148-168)⁹⁷. Es de una crónica anónima, conocida a través de una transcripción del siglo xvi, que extraigo el siguiente paso, donde se describe el adorno de la gran sala del Castel Nuovo al recibir al sacro emperador romano el 1 de abril de aquel año:

In lo Castello nuovo prima trovaro la regale e gran sala tutta parata di tapezzerie finissime, pezzi grandissimi lavorati di lana e seta, et oro, dove erano [figure] tutte ricche istoriate, quale storia si chiamava la Pastorella, fatta fare e venire da Fiandra con misura a posta per detto Castello, che ammontò un tesoro grande⁹⁸.

De este testimonio, podemos deducir que, por entonces, las *tapezzerie* de la *Pastorella* constituían el conjunto de colgaduras más apreciado dentro de la colección real. Sin embargo, la historiografía del siglo xx nos proporciona noticias contradictorias y confusas sobre dichas piezas y, por consiguiente, deberíamos acudir de nuevo a las fuentes. Aquí tan sólo puedo hacer algunas precisiones a la espera de una investigación más sistemática. Resulta en particular interesante la hipótesis según la cual esta serie que Alfonso colgaba en la gran sala del Castel Nuovo es la misma que más tarde aparece documentada, siempre con la misma denominación —la *Pastorella*— como propiedad de los Este de Ferrara, en cuyas manos habría permanecido hasta la extinción del linaje⁹⁹. Algunas de las fuentes estenses indican que la serie de la *Pastorella* había pertenecido en efecto a los reyes aragoneses de Nápoles y que había pasado a manos de los Este formando parte de la dote de Leonor de Aragón, la hija del rey Ferrante de Nápoles, que se esposó en 1472 con Ercole I¹⁰⁰. Por otro lado, debemos subrayar que los inventarios cincocentistas de los Este y las demás fuentes tardías referidas a los *panni* de la *Pastorella* nos hablan claramente de bordados, al parecer aplica-

dos sobre un fondo de terciopelo, y no de *panni di razzo* o *arazzi*.

La serie tuvo siempre un papel prominente entre los decorados de los fastos organizados por los Este con motivo de las grandes ocasiones. Girolamo Briani la menciona, por ejemplo, al describir el viaje que en 1537 hizo Ercole II a Venecia. Para esta ocasión, el palacio que el duque poseía sobre el Gran Canal se proveyó «di tapezzerie e fra le altre alcune che già furono dei Re d'Aragona, ricamate d'oro e argento con varie figure, dalle quali viene il corpo di esse chiamato Pastorale, cosa ammirata da Veneziani, che non se ne vide mai una simile»¹⁰¹. Aunque en el pasaje citado nuestra serie parece confundirse en principio con la *tapezzeria*, sin embargo se especifica a continuación que estaban bordados (*ricamati*). En el propio palacio de Ferrara, en abril de 1543, fue el papa Pablo III quien pudo admirar, entre otros ornamentos, «le cortine del Re di Napoli dette le pastorelle miracolo dell'arte», según relata un cronista anónimo¹⁰². Los tapices y las colgaduras estenses volvieron a transportarse a Venecia en 1557, con motivo de otro viaje de Ercole II. Andrea Alessandro, que relata este viaje, insiste en la importancia de los *panni* de la *Pastorella*:

Questi altri et grandissimi panni sono d'oro, d'argento e di seta lavorati ad ago, distinti in varie sorte di figure umane, e di altri animali, d'arbori e di piante leggiadramente compartite, e oltre alla ricchezza inestimabile, del molto oro e argento che vi è dentro, dà stupore a veder la bellezza dell'opera et la sottilezza del lavoro, nel quale da gran numero di persone si spese più che cento anni, come si legge nel millesimo che vi è insulto, dal tempo che furono cominciati, fino a quello che ebbero fine, e io non saprei qual potenza di Re pigliasse oggi impresa di far cominciare un'opera sì fatta, per non goderla poi¹⁰³.

El cronista se sorprendía, pues, de que el rey de Nápoles hubiese podido dar una maravilla semejante en dote a Leonor antes que conservarla para sí mismo¹⁰⁴. Es el mismo Andrea Alessandro quien nos recuerda que, en el año 1530, en tiempos del duque Alfonso, las colgaduras de la *Pastorella* se habían exhibido también en el palacio de Reggio cuando se alojó en este el emperador Carlos V, quien, fascinado por su belleza, quiso contemplarlos detenidamente a la luz de las antorchas después de la cena.

¿Admiró Carlos V, en Reggio, las mismas piezas que su bisabuelo, el emperador Federico III, había contemplado en el Castel Nuovo de Nápoles? Tiendo a pensar que sí. El principal obstáculo a esta hipótesis parece plantearlo el referido testimonio napolitano de 1452, que describe las piezas

como tapices, pero una confusión del bordado con la tapicería no resulta tan extraña como podría suponerse. En este sentido, debemos tener en cuenta que las piezas de la *Pastorella* documentadas en manos de los Este eran de grandes dimensiones y cumplían la misma función decorativa que los grandes tapices historiados. Ya hemos visto que incluso uno de los testimonios referidos al conjunto de los Este, el de Girolamo Briani, aun especificando que se trataba de bordados, parecía subsumir este conjunto bajo la denominación de *tapezzeria*.

Quedan, desde luego, otros muchos interrogantes por resolver. El cronista napolitano de 1452 dice que las «tapezzerie» de la *Pastorella* se habían hecho fabricar en Flandes con las medidas a posta para su instalación en el Castel Nuovo. «Flandes» (*Fiandra*) era sin duda una denominación territorial elástica, que para los italianos —o para los hispanos— podía cubrir otros territorios borgoñones del norte de Francia y de los Países Bajos. Si se hubiese tratado de tapices en *haute lisse*, podríamos suponer que se tejieron en Arras o en Tournai, pero tratándose de bordados, quizá deberíamos pensar más bien en otros centros, empezando por el Brabante y concretamente por Bruselas, donde había una importante tradición en el ámbito del bordado. Si aceptamos lo que nos dice el cronista anónimo de los fastos napolitanos de 1452, deberemos admitir, pues, que los bordados de la *Pastorella* se fabricaron en los Países Bajos, pero no olvidemos que en Italia, y particularmente en la Toscana, existía también una tradición altamente cualificada en el terreno del bordado. En Valencia, el propio Alfonso el Magnánimo había tenido a su servicio un taller de bordadores italianos dirigidos por el maestro *Contí del Castell*¹⁰⁵.

Por lo que respecta a la serie perdida de la *Pastorella*, otro interrogante fundamental concierne a su contenido iconográfico. La denominación con la que han pasado a la historia podría hacer pensar en un amable despliegue de temas «pastorales», pero las descripciones que ofrecen los inventarios estenses de finales del siglo XVI dejan entrever un complejo programa alegórico: «Nel primo dei pezzi —según extrae Nello Forti Grazzini de los asientos en dichos inventarios— erano Adamo ed Eva sopra a due colonne e accanto a loro si svolgeva un combattimento; sui bordi laterali erano quadretti d'argento nei quali erano ricamati testi esplicativi e gigli decorativi in oro. Negli altri cinque panni s'alternavano un'aquila saettata dal Dio d'Amore presso una fontana, un'immagine allegorica “dove si taglia la lingua a mal discenti”, una Danza, “una gran testa d'animale con la bocca che getta acqua, e fa fiume et insieme in essa lingue di fuoco con altri significati”»¹⁰⁶. También queda pendiente, pues, la tarea de descifrar el mensaje de

101. G. BRIANI, *Storia di Modena*, tomo 1, manuscrito citado por CAMPORI, *L'arazzeria Estense*, op. cit., p. 30.

102. ANÓNIMO, *Trionfo dato alla Santità di Nostro Signor Papa Paulo terzo Nella Inclita Città di Ferrara*, s.l., 1543, citado por Forti Grazzini, *L'arazzo ferrarese*, op. cit., p. 89, nota 21.

103. A. ALESSANDRO, *Della guerra di Campagna di roma et del Regno di Napoli nel Pontificato di Paolo III*, Venecia, 1560, p. 63; citado por CAMPORI, *L'arazzeria Estense*, op. cit., p. 31.

104. FORTI GRAZZINI, *L'arazzo ferrarese*, op. cit., p. 51.

105. GARCÍA MARSILLA, «El poder visible...», op. cit., p. 40-41 y 45. Hallamos noticias sobre Contí del Castell y su equipo por lo menos entre 1426 y 1428.

106. FORTI GRAZZINI, *L'arazzo ferrarese*, op. cit., p. 51.

107. C. MINIERI RICCIO, «Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona. Dal 15 Aprile 1437 al 31 di Maggio 1458», *Archivio Storico per le Province napoletane*, VI (1881), p. 1-36, 231-258 y 411-461. Para las noticias que cito a continuación, véase p. 233, 239, 254, 257, 418, 419, 433, 435, 439, 445, 449, 450, 451 y 460.

108. Son muchos los autores que han supuesto que se trataba de tapices, entre ellos M. BAXANDALL, «Bartolomeus Facius on Painting...», op. cit., p. 104, 105 y 106, nota 37. También yo entendí que debía tratarse de tapices, cfr. CORNUDELLA I CARRÉ, «Mestre Johannes, lo gren pintor del illustre duch de Burgunya...», op. cit., p. 22. Hoy mi opinión es más cauta.

las colgaduras de *la Pastorella* en el contexto de la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo.

La confusión entre tapices y bordados no sólo se nos plantea con relación a las colgaduras de *la Pastorella*. Cuando acudimos a las noticias que Camillo Minieri extrajo de las Cédulas de la Regia Tesorería del rey Alfonso¹⁰⁷, volvemos a advertir una notable confusión entre tapiceros y bordadores, entre *arazzieri* y *ricamatori*, ya se deba a un problema de la fuente o a una interpretación errónea por parte de este historiador. Aunque Minieri nos proporciona muchas noticias sobre el trabajo de varios «arazzieri» al servicio de Alfonso, en una lectura atenta advertimos que, en la mayoría de los casos, se nos está hablando en realidad de bordadores y de bordados. En marzo de 1443, por ejemplo, los «arazzieri» Marco del Pippo y Antonello del Perrino cobran cierta cantidad por el precio de una bandera, algo que solía comportar un trabajo de bordado y no de tapicería, y, de hecho, gracias a otra noticia extractada por el mismo Minieri, vemos que el napolitano Marco del Pippo es en realidad un bordador (*ricamatore*), mientras que Antonello del Perrino es un pintor. En cuanto a Cirillo Gallinaro, aunque normalmente aparece como «arazziere» —y una vez como «arazziere e ricamatore»—, también parece tratarse de un bordador, y los trabajos que se le pagan entre 1447 y 1456 corresponden a este perfil profesional. Y otro tanto cabe decir del napolitano Gaspare Endemiro (o Endenino), que recibe pagos en 1453 y 1456, o de un Giovanni Ivanies (Ibáñez?) documentado en 1455. Más dudoso puede resultar el caso del «arazziere della real casa di Alfonso maestro Francesco di Perea», que, en 1455, trabajaba «un gran tappeto per la stanza del re», aunque no faltan noticias en las que un *tappeto* puede referirse en realidad a un bordado, y vistos estos casos, el maestro Oms, otro de los «arazzieri della casa di Alfonso», documentado en el mismo año, podría ser también un *ricamatore*. Finalmente, sólo nos queda un maestro Gualtiero de Tornay, documentado en 1455 como «arazziere» del rey Alfonso con una paga anual de 63 ducados y 9 tarines, que, a juzgar por su presunta procedencia de Tournai, podría ser un verdadero *hautelisseur*. Sin embargo, sólo aparece en una ocasión en la documentación publicada por Minieri, y no podemos decir nada más sobre su trayectoria o su trabajo en la corte de Nápoles.

Con los datos disponibles parece, pues, poco probable que en Nápoles llegara a trabajar de forma estable un taller de *haute lisse* capaz de satisfacer las necesidades de la corte. La noticia sobre el mencionado Gualtiero es la única relevante en este sentido, pero resulta insuficiente y nos sitúa en los últimos tiempos del reinado de Alfonso. En cambio, parece claro que el rey se abasteció habitualmente de tapices fabricados en Arras o en otros

centros del norte, por lo general a través de sus agentes en Brujas, aunque en alguna ocasión pudo adquirirlos en Italia. En este sentido, cabe revisar otras dos noticias de Minieri. El 7 de septiembre de 1455 se consigna un pago de 18 ducados a Juan Torres, canónigo de Valencia y oficial de la biblioteca real, que había hecho transportar desde Roma «un drappo di arazzo nel quale è figurata la Passione di Gesù Cristo, ed alcuni altri drappi ricamati in oro ed in seta». ¿Se trataba de un tapiz por un lado y de varios tejidos con bordados por otro lado? No parece que se pueda asegurar nada. Otro pago consignado en mayo del mismo año a favor del mercader Roberto Martello, de algo más de 12 ducados, hace referencia al mismo «arazzo» con la Pasión de Cristo, que, según consta, había sido comprado en Roma por el canónigo Juan Torres. Recordemos una última noticia de Minieri, según la cual en 1456 el rey compró, por 48 ducados y 2 tarines, a un mercader catalán, Antonio Ponz, «un drappo di alto arazzo per paramento di letto, in cui sono rappresentate diverse figure di uomini e di donne a piedi ed a cavallo, che fanno una certa danza, e una caccia». En este caso se trataría sin duda de un paramento de cama de tapicería.

Tanto el conjunto de *la Pastorella* como las noticias extractadas por Minieri nos han llevado a comentar las dudas y las confusiones a la hora de distinguir entre tapices (*arazzi*) y bordados (*ricami*), y ahora habrá que abordar las dudas y la disparidad de opiniones sobre otro importante conjunto de la colección de Alfonso el Magnánimo, esto es, las «picturae in linteis» de Rogier van der Weyden —según las describe Facio— o los «tre panni di tela lavorati [...] per lo famoso maestro Rogiero» —según los describe Summonte—, con escenas de la Pasión de Cristo. La crítica moderna se ha dividido a la hora de interpretar estas descripciones, que para unos se refieren a tapices y para otros a pinturas sobre tela¹⁰⁸. En principio, tanto el testimonio de Facio, que conocía bien las piezas, como el posterior de Summonte pueden parecer ambivalentes, y por lo tanto deberíamos ponderar los argumentos que sustentan una u otra interpretación. En el caso de un autor latino neoclásico, para denominar los tapices habría sido más lógico servirse de un término como *aulaea* o *aulea* —el que utiliza Pontano en los lugares citados al inicio de este artículo— y no de la expresión *picturae in linteis*, que resulta un tanto forzada si la referimos a unos tapices. En el caso de un texto vulgar italiano, habría sido más lógico utilizar alguna de las fórmulas usuales en la época, ya sea *arazzi*, *panni di razzo* o *tapezzerie*, en vez de la fórmula que nos propone Summonte. Añádase a esto que, en una lectura literal, «lavorati [...] per [...] Rogiero» sugiere el trabajo directo del pintor sobre las telas; si, en cambio, interpretásemos que se trata de tapices, ello implicaría un mecanismo

metonímico en la expresión de Summonte, puesto que el autor material de los tapices no es el pintor, sino los tapiceros. En el otro lado de la balanza debemos poner, sin duda, la información que nos proporciona el mismo Summonte, según la cual dichas piezas fueron compradas en Flandes por el precio de cinco mil ducados. Está claro que esta enorme cantidad parece razonable para una importantísima serie de tapices, pero no para unas pinturas sobre tela, aunque éstas fuesen también monumentales y se debiesen a uno de los pintores más renombrados de la época. De hecho, este es el único dato fundamental contra la hipótesis que de otro modo parece más razonable, según la cual se trataría de pinturas sobre tela. En todo caso, se debe subrayar que el testimonio de Summonte es relativamente tardío y no podemos descartar que la información sobre el precio de estas piezas fuese resultado de alguna confusión. Las colgaduras de *la Pastorella*, por ejemplo, sí podrían haber costado una cantidad astronómica como la que Summonte atribuye a los *panni di tela* de Rogier van der Weyden.

El mismo escritor suponía, en el momento de redactar su carta a Michiel, que las telas de Rogier van der Weyden debían hallarse en poder de la viuda del destronado Federico de Nápoles, la infortunada reina Isabel, quien, después del exilio en Francia, había encontrado refugio en Ferrara. Parece más probable que desaparecieran antes, en el incendio que destruyó la residencia del rey Federico en Tours, y si sobrevivieron al fuego, las podría haber vendido ya la empobrecida reina viuda y exiliada, como sabemos que hizo con otros bienes¹⁰⁹. Estas posibilidades se pueden predicar también de otros objetos de los que hemos hablado, como las pinturas sobre tabla de Jan van Eyck adquiridas por Alfonso el Magnánimo.

La contribución crítica de Bartolomeo Facio

A falta de documentos de archivo, los textos de Facio y de Summonte son las principales fuentes napolitanas que nos informan sobre las pinturas de Jan van Eyck y de Rogier van der Weyden. Los especialistas en el arte cuatrocentista están bien familiarizados con las páginas sobre los pintores y los escultores que Facio incluyó en su *De viris illustribus*¹¹⁰. Sin duda, al escritor le agradaba más la pintura y por ello el capítulo sobre los pintores es más extenso y mucho más interesante que el capítulo dedicado a los escultores. La singular contribución de Facio a la teoría y a la crítica humanistas de la pintura fue analizada por Michael Baxandall hace ya bastantes años en un estudio que continúa siendo imprescindible¹¹¹,

y más recientemente, en una intervención breve pero clarividente, Keith Christiansen ha insistido con nuevos matices en el carácter legítimo de la apreciación de la pintura flamenca que nos brinda el capítulo *De pictoribus*¹¹². En cierto modo me queda, pues, poco margen para proponer nuevos elementos de lectura de este texto fundamental. A pesar de ello, cabe insistir todavía en su relevancia y su pertinencia críticas, y también en la necesidad de dejar definitivamente de lado ciertos prejuicios que han condicionado —e incluso continúan condicionando— negativamente su lectura y su evaluación por parte de los historiadores.

Discípulo de Guarino y heredero, por consiguiente, de una tradición filológica que se remonta a Manuel Crisoloras, Facio dominaba perfectamente el género de la éfrasis, y lo aplicó de buen grado a las obras de Gentile da Fabriano y Pisanello, de Jan van Eyck y Rogier van der Weyden, los cuatro pintores que se incluyen en este capítulo y que, por lo tanto, integran el canon más moderno de la pintura según el humanista. Dentro de este canon se da, en todo caso, un principio de jerarquía, puesto que Jan van Eyck —*Iohannes Gallicus*— es reconocido como el «príncipe de los pintores de nuestro siglo» («nostri saeculi pictorum princeps iudicatus est»). La fórmula que utiliza Facio es impersonal, pero el texto que viene a continuación nos permite inferir que el escritor compartía este juicio.

Preciso que me parece justificado hablar del *criterio* de Facio porque demasiado a menudo se ha tendido a devaluar sus opiniones sobre el arte, presuponiendo que éstas tienen que reflejar sobre todo el gusto imperante en la corte aragonesa de Nápoles, esto es, asumiendo que el humanista actuaba como portavoz de un gusto local o, más precisamente, del gusto del rey Alfonso¹¹³. Esta idea se puede atacar desde distintos frentes y no hace falta que agote aquí todas las posibilidades. De todos modos, habría que empezar subrayando el valor del propio itinerario cultural de Facio, un humanista nacido en la Liguria que, antes de recalar en Nápoles y de entrar al servicio de Alfonso el Magnánimo, había viajado por el norte y el centro de la península y había residido en varias capitales italianas¹¹⁴. En el capítulo sobre los pintores, el humanista describe obras de Gentile que se podían ver en Florencia, Siena, Orvieto, Brescia, Venecia y Roma; pinturas de Pisanello en Verona, Mantua, Venecia y Roma; una pintura de Jan van Eyck en Urbino, y otras dos de Rogier van der Weyden en Génova y Ferrara. Si no todas, casi todas estas obras pudieron ser contempladas por Facio. Su selección y sus descripciones serían, pues, el fruto de un importante *percorso* peninsular y también de un interés genuino por la pintura que precedió —es importante subrayarlo— a la etapa napolitana del humanista. Desde luego, ni su predilección por

109. WEISS, «Jan van Eyck and the Italians» (1956), op. cit., p. 12-13.

110. Véase G. ALBANESE y P. PONTARI, «De pictoribus atque sculptoribus qui hac aetate nostra claruerunt». Alle origini della biografia artistica rinascimentale: gli storici dell'umanesimo», *Letteratura e arte. Rivista annuale*, 1 (2003), Pisa-Roma, 2004, p. 59-119 (y particularmente la primera parte: G. ALBANESE, «Les sezioni *De pictoribus e De sculptoribus* nel *De viris illustribus* di Bartolomeo Facio», p. 59-79, que incluye la edición de los capítulos sobre los pintores y escultores del *De viris illustribus*).

111. M. BAXANDALL, «Bartholomaeus Facius on painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the *De viris Illustribus*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII (1964), p. 90-107. Incluye la edición del texto latino y su traducción al inglés. Véase también M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanists Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford University Press, Londres, 1971, p. 97-120.

112. K. CHRISTIANSEN, «The View from Italy», en: M.W. AINSWORTH (ed.), *From Van Eyck to Brueghel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1998, p. 39-61, esp. 46-48.

113. Como ha escrito con razón K. Christiansen refiriéndose tanto a Facio como a Ciriaco de Ancona, «far from representing a parochial, courtly taste, as is sometimes maintained, their critical categories are informed by humanist criteria and can be taken to exemplify sophisticated opinion»; CHRISTIANSEN, «The View from Italy», op. cit., p. 46.

114. Para una biografía del humanista y una visión de conjunto de su obra, véase P. VITI, «Facio, Bartolomeo», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 44, Roma, 1994, p. 113-120.

115. Como dice Facio después de describir varias obras de Gentile: «Eiusdem etiam tabulae praeclare in diversis locis esse perhibentur, de quibus non scripsi, quoniam de iis haud satis comperi». Después de describir las obras de Jan van Eyck, también añade: «Alia complura opera fecisse dicitur, quorum plenam notitiam habere non potui». Para estas citas y las que vienen a continuación, transcribo el texto latino establecido por ALBANESE, «Les sezioni *De pictoribus e De sculptoribus* nel *De viris illustribus* di Bartolomeo Facio», op. cit. Véase este artículo para el correspondiente aparato crítico.

116. Sobre la composición en terraza o plateau type de Jan van Eyck y su fortuna en Italia, véase el fundamental artículo de M. MEISS, «Jan van Eyck and the Italian Renaissance», en *Venezia e l'Europa. Atti del XVIII congresso internazionale di storia dell'arte, 1955*, Venecia, 1956, p. 58-69 [incluido después en M. MEISS, *The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, Nueva York, Hagerstown, San Francisco, Londres, 1976, p. 19-35.

Gentile y Pisanello entre los italianos, ni su gusto filoflamenco, ni la consagración que nos propone de Jan van Eyck como «príncipe de los pintores de nuestro tiempo», se tienen que justificar necesariamente como resultado de una inmersión en la corte aragonesa de Nápoles o de una adhesión «orgánica» a los dictados culturales del rey Magnánimo. Téngase en cuenta, además, que el *Tríptico Lomellini* fue seguramente la primera obra de Jan van Eyck que llegó a Nápoles y que seguramente lo hizo con motivo de una embajada en la que participó el propio Facio. La familiaridad con Battista Lomellini prodría incluso justificar por sí sola el gusto eyckiano del humanista ligur. Así pues, lo más razonable es admitir que esta orientación de Facio sencillamente convergió en Nápoles con la del rey Alfonso. Al fin y al cabo, Jan van Eyck fue, en efecto, el pintor más célebre de su tiempo, y sólo él y Rogier alcanzaron, en el siglo xv, una fama verdaderamente europea.

En el capítulo *De pictoribus* Facio no sólo puntualiza que hablará exclusivamente de aquellas obras sobre las cuales ha podido obtener un conocimiento preciso¹¹⁵; algunas de las descripciones parecen presuponer además la experiencia directa de las pinturas. Podemos incluso entrever una reacción personal ante las mismas. Admitamos que no debió ver las pinturas que cita de Rogier en un espacio sagrado —«aedem sacram»— de Bruselas. En cambio, es evidente que la éfrasis del humanista se basa en una experiencia de primera mano en otros casos, como el de la pintura de Jan van Eyck que había podido admirar en la casa de Ottaviano de la Carda, en Urbino:

Sunt item picturae eius nobiles apud Octavianum Cardam, virum illustrem, eximia forma feminae e balneo exeuntes, occultiores corporis partes tenui linteo velatae notabili rubore, e quis unius os tantummodo pectusque demonstrans, posteriores corporis partes per speculum pictum lateri oppositum ita expressit, ut et terga quemadmodum pectus videas. In eadem tabula est in balneo lucerna ardenti simillima, et anus quae sudare videatur, catulus aquam lambens, et item equi hominesque perbrevis statura, montes, nemora, pagi, castella tanto artificio elaborata, ut alia ab aliis quinquaginta milibus passuum distare credas. Sed nihil prope admirabilius in eodem opere quam speculum in eadem tabula depictum, in quo quaecunque inibi descripta sunt, tanquam in vero speculo prospicias.

Como sucede con las obras que Alfonso el Magnánimo tenía de Jan van Eyck, tampoco se ha conservado esta pintura de Urbino. No conocemos ninguna réplica del original perdido, pero la éfrasis de Facio nos permite calibrar el atractivo

de esta singular escena erótica e incluso evocar algunos de sus ingredientes, buscando paralelos en el corpus conocido de la pintura eyckiana, tanto en las obras autógrafas del maestro flamenco, como en otras piezas que se pueden considerar réplicas o derivaciones de prototipos eyckianos no conservados. Si, por una parte, el desnudo de Eva en el célebre *Políptico de Gante* nos da la medida de su talento en este terreno, por otra parte, la temática erótica cultivada por Jan van Eyck nos es conocida a través de un par de testimonios pictóricos que parecen reproducir fielmente un prototipo perdido: me refiero al cuadro seiscentista de Willem van Haecht que representa el *Gabinete de pinturas y curiosidades de Cornelis van der Geest* (Amberes, Rubenshuis), donde, entre otras piezas, se puede ver la pequeña composición eyckiana de la *Mujer en el lavabo*, y a la réplica anónima de la misma *Mujer en el lavabo* que se conserva en el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard.

En la tabla perdida de Urbino también había, según Facio, «figuras humanas de tamaño muy pequeño, montañas, bosques, ciudades y castillos», es decir, una panorámica paisajística del mismo género que la de la célebre *Virgen del canceller Rolin* del Louvre. Como se ha dicho, es muy posible que la tabla perdida de Urbino también representase una estructura espacial «en terraza»¹¹⁶, con una escena interior que se abriría a través de una ventana o una galería hacia un exterior panorámico. Sin embargo, lo que más llama la atención en la tabla de Urbino es la asociación de la temática erótica con una exhibición de fenómenos ópticos que es característica de Jan van Eyck y que, en este caso, tenía su ingrediente más relevante en el espejo. Se trataría de una imagen especular comparable a la del *Matrimonio Arnolfini* (Londres, National Gallery), que aquí ofrecía la imagen de una de las mujeres desnudas, de la cual, de esta manera, se podía ver tanto el pecho como la espalda.

Facio, que menciona el opúsculo *De pictura* de Alberti al hablar de este humanista en el mismo libro *De viris illustribus*, parece que esté proyectando ciertamente una imagen albertiana sobre el artista flamenco cuando lo caracteriza como un artista *doctus*, instruido en las letras y especialmente en la geometría y en las distintas disciplinas «que contribuyen al enriquecimiento de la pintura», razón por la cual —añade— «se cree que hizo numerosos hallazgos sobre las propiedades de los colores, que los antiguos habían transmitido y que él había aprendido gracias a sus lecturas de Plinio y de otros autores». Más allá de la mixtificación humanista que pueda haber en esta imagen idealizada del maestro flamenco, también se debería reconocer que, en aquel momento, Jan van Eyck era el pintor europeo que mejor podía encarnar a los valores y a las conquistas ilusionistas de la

pintura antigua de los que hablaba Plinio. Filippo Brunelleschi y sus colegas florentinos habían desarrollado la nueva perspectiva geométrica y competían esforzadamente con el arte de la antigüedad en cuanto a la representación del cuerpo humano y del escorzo, pero para nuestro humanista debía tener más atractivo el tipo de naturalismo óptico desarrollado por Jan van Eyck. También nosotros podemos reconocer que las obras del pintor flamenco, mucho más que las de los pintores italianos coetáneos, pueden equipararse a las demostraciones rotundas de ilusionismo que describía Plinio al hablar de los pintores, como aquella de Zeuxis al pintar un racimo de uva que los pájaros fueron a picar pensando que era real, o la de Antífilo al pintar un niño soplando un fuego que iluminaba a la vez su rostro y la estancia¹¹⁷. En los dos primeros trabajos recogidos en su impagable *The Heritage of Apelles*, Ernst Gombrich recordaba la distinción que Plinio establecía entre el *lumen* y el *splendor*, incluyendo dentro de la primera categoría —*lumen*— la luz ambiental y la luz absorbida, y dentro de la segunda —*splendor*— la luz reflejada y los fenómenos especulares¹¹⁸. Una fenomenología óptica, en definitiva, que Jan van Eyck había explorado de manera sistemática, con un espíritu que era a la vez racional y creativo, y con unos resultados mucho más sofisticados que los conseguidos por los italianos en este terreno. Huelga decir que el perfeccionamiento de la pintura al óleo, un medio mucho más dúctil que el temple de huevo, era una de las condiciones técnicas fundamentales de esta aventura racional y creativa.

La insistencia de Facio en la fuerza ilusionista de la pintura de Jan van Eyck trasciende el lugar común humanista, de la misma manera que sus ejercicios efrásticos aplicados a la pintura moderna trascienden las convenciones y las limitaciones que solía tener este género en la práctica estándar de los humanistas de la época. La descripción del *Tríptico Lomellini* nos permite corroborar esta perspectiva:

Eius est tabula insignis in penetralibus Alfonso regis, in qua est Maria Virgo ipsa, venustate ac verecundia notabilis, Gabriel Angelus Dei filium ex ea nasciturum annuntians excellenti pulchritudine capillis veros vincentibus, Iohannes Baptista vitae sanctitatem et austeritatem admirabilem prae se ferens, Hieronymus viventi persimilis, biblioteca mirae artis, quippe quae, si paulum ab ea discedas, videatur introrsus recedere et totos libros pandere, quorum capita modo appropinquanti appareant. In eiusdem tabulae exteriori parte pictus est Baptista Lomelinus, cuius fuit ipsa tabula, cui solam vocem deesse iudices, et mulier quam amabat praestanti forma et ipsa qualis erat ad unguem expressa,

inter quos solis radius veluti per rimam illabebatur, quem verum solem putes.

Como en la descripción de la tabla de Urbino, en la del *Tríptico Lomellini* el humanista insiste sobre todo en el realismo óptico —señalando algunos motivos concretos como la biblioteca o la grieta y el rayo de luz solar—, pero a la vez remarca la belleza de algunos personajes —la Virgen, el ángel, la esposa de Lomellini— y también presta atención a la expresión de los caracteres y de las emociones —la modestia de la Virgen, la admirable santidad y austeridad que manifiesta la figura de San Juan Bautista. Sin embargo, es evidente que la pujanza óptica tiene un peso mayor en la apreciación que Facio nos propone de Jan van Eyck.

Las proporciones se invierten cuando Facio pasa a describir las obras de Rogier van der Weyden (*Rogierius Gallicus*)¹¹⁹. Es en Génova, otra vez, donde el humanista había podido contemplar una pintura de Rogier de temática profana, con un componente erótico comparable al de la tabla de Urbino de Jan van Eyck:

Eius est tabula praesignis Genuae, in qua mulier in balneo sudans iuxtaque eam catulus, ex adverso duo adolescentes illam clanculum per rimam prospectantes, ipso risu notabiles.

Si en la tabla de Urbino intervenía el espejo para mostrarnos otra parte del cuerpo de la mujer desnuda que, de otro modo, no podríamos ver, en esta tabla de Rogier intervienen los dos jóvenes espionando, con su sonrisa, para provocar la correspondiente reacción empática del espectador. Jan van Eyck ofrece sobre todo la recreación óptica, o mejor, la intensificación óptica de una experiencia *voyeurista*. Rogier propone, en cambio, la recreación psicológica de una experiencia semejante, esto es, la intensificación empática de una experiencia *voyeurista*. A través del ejercicio efrástico de Facio, podemos inferir, pues, una caracterización pertinente de la personalidad artística de los dos pintores, en la medida en que cada uno de ellos habría desarrollado preferentemente un aspecto distinto de la mimesis pictórica. Facio remarca también la expresividad y la variedad de las emociones en las restantes descripciones de obras de Rogier. Es particularmente interesante la que dedica a las «pinturas en tela» de la colección de Alfonso el Magnánimo:

Eiusdem [*i. e., de Rogier*] sunt nobiles in lineis picturae apud Alfonso regem, eadem mater Domini, renunciata Filii captivitate, consternata profluentibus lachrimis, servata dignitate, consumatissimum opus. Item contumeliae atque supplicia quae Christus Deus noster a Iudaeis perpressus est, in quibus pro

117. PLINIO, *Historia Naturalis*, XXXV, 65 y 138. Cfr. CHRISTIANSEN, «The View from Italy», op. cit., p. 48, donde se plantea una aguda lectura de Facio, que aquí asumo plenamente.

118. E. GOMBRICH, *The Heritage of Apelles*, Oxford, 1976.

119. Véase CHRISTIANSEN, «The View from Italy», op. cit., p. 48.

120. Véase J. RUBIÓ I BALAGUER, «Alfons el Magnànim, rei de Nàpols, i Daniel Florentino, Leonardo da Bisuccio i Donatello», en *Miscel·lània Puig i Cadafalch*, I, Barcelona, p. 25-35.

rerum varietate sensuum atque animorum varietatem facile discernas.

La aguda inteligencia crítica de Facio no es reductible a la de un simple portavoz del gusto local de la corte aragonesa de Nápoles; del mismo modo que la modernidad en la pintura cuatrocentista no es reductible al Renacimiento italiano de matriz florentina. Como en el caso de la polifonía moderna, del *ars nova* musical, el mundo de los Países Bajos borgoñones consiguió, en el ámbito pictórico, una primacía europea que los florentinos y los italianos no superaron hasta bastante más tarde. El humanista ligur conocía el mundo florentino, y su capítulo sobre los escultores está, de hecho, monopolizado por los florentinos, puesto que en este caso el canon de la modernidad se compone de los nombres de Lorenzo Ghiberti, su hijo Vittorio y Donatello. Aunque pueda parecer una trivialidad, se debe subrayar que, en los capítulos sobre la pintura y la escultura del *De viris illustribus*, hemos de escuchar en primer lugar la voz de Facio y no buscar un altavoz de los gustos y el horizonte cultural del rey Alfonso. Mucho más atractiva y, en mi opinión, mucho más justa resulta la idea de que Facio estaba en condiciones de desempeñar un papel activo, y no pasivo, en la formación del gusto de la corte napolitana de Alfonso.

He comenzado recurriendo a Pontano para indicar la medida en la que el consumo de la mejor pintura podía equipararse a la de otros objetos suntuarios como expresión de las virtudes de la *magnificentia* y el *splendor* que convienen al príncipe. Las cortes real y ducales de los Valois tuvieron un papel ejemplar en este terreno y contribuyeron de un modo decisivo a sostener, estimular y difundir los logros de los pintores nativos de los antiguos Países Bajos. Felipe el Bueno, tercer duque de Borgoña de la casa de Valois, fue heredero de esta tradición cultural y continuó explotando la creatividad de los pintores del norte, que ex-

perimentó un nuevo florecimiento con las aportaciones de los hermanos Van Eyck, con Robert Campin y con Rogier van der Weyden.

Los vínculos diplomáticos, y en algun caso familiares, con las cortes de los Valois facilitaron el conocimiento de la pintura franco-flamenca y flamenca por parte de los últimos reyes de Aragón de la casa de Barcelona, y este gusto tuvo una continuidad natural con Alfonso el Magnánimo, segundo rey de Aragón de la casa de Trastámara, quien mantuvo una sólida relación diplomática con el duque de Borgoña. Ni la adquisición de obras de Jan van Eyck y Rogier van der Weyden ni la adquisición de tapices flamencos deben explicarse como expresión de un gusto local, catalano-aragonés o napolitano. Más bien al contrario, las acciones y los intereses de Alfonso en este terreno se justifican sólo en un contexto europeo, como expresión de un ideal principesco ampliamente compartido por las cortes occidentales, incluyendo las italianas. Por otra parte, este tipo de consumo cultural internacional no era incompatible con el aprecio de los artistas locales valencianos, catalanes o mallorquines. Una vez instalado en Nápoles, el rey Alfonso continuó solicitando los servicios de algunos de éstos, como el pintor Jacomart, el escultor Pere Joan o el escultor y arquitecto Guillem Sagrera. Pero como es lógico, también se esforzó por reclutar a los mejores artistas italianos. En algunos casos, como el de Pisanello, lo consiguió; en otros, como el de Donatello, no pudo ser¹²⁰. En cualquier caso, el nuevo marco italiano de su espléndido mecenazgo no hizo más que ampliar el horizonte cosmopolita de sus opciones culturales. Descalificar esta actitud tildándola de ecléctica, como demasiado a menudo se ha hecho, no sólo resulta anacrónico, sino también ocioso e irrelevante. Más bien se debería subrayar el internacionalismo y el pluralismo de la corte napolitana de Alfonso, que fue uno de los escenarios más brillantes de la convergencia y el intercambio culturales en la Europa del siglo xv.