
IMAGO
REVISTA DE EMBLEMÁTICA
Y CULTURA VISUAL
[NÚM. 2, 2010]

VALENCIA 2010

ÍNDICE

EDITORIAL

Los anejos de *Imago* 5

ESTUDIOS

Epitalamios e himeneos. Iconografía y literatura nupcial
en las cortes del Barroco, *Inmaculada Rodríguez Moya* 7

Entre el libro de emblemas y el manual de conducta militar:
las *Empresas Políticas Militares* de Pozuelo, obra crepuscular
de la emblemática hispana, *José Javier Azanza López* 25

La mala fortuna de Cleopatra en la batalla de Accio,
Rubem Amaral Jr. 49

Las exequias de Isabel de Farnesio en Guatemala,
1767-68, *Francisco José García Pérez* 61

Del túmulo de Carlos II al túmulo del Delfín de Francia:
tránsito en imágenes por la Guerra de Sucesión
en Granada, *María José Cuesta García de Leonardo* 79

Nuevas lecturas en torno al retablo mayor
de San Jaime apóstol de Algemés, *Enric Olivares Torres* 95

Antonio Pisano y Enrique Giner: dos visiones medallísticas
sobre Alfonso V El Magnánimo, *Antonio Mechó González* 117

«Una pintura que se contiene en un pliego grande».
El tablero de la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros:
una *Oca* emblemática entre España e Italia
(1587 y 1588), *Víctor Infantes* 127

LIBROS

Las sibilas en el Arte de la Edad Moderna, Europa Mediterránea
y Nueva España. JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA,
Reyes Escalera Pérez 137

El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad.
VÍCTOR MÍNGUEZ, INMACULADA RODRÍGUEZ, VICENT ZURIAGA (EDS.),
Juan Chiva Beltrán 139

Deleitando enseña: una lección de emblemática. Libros
de emblemas en la Universidad de Navarra.
JOSÉ JAVIER AZANZA Y RAFAEL ZAFRA, *Sergi Doménech García* 143

NOTICIAS

VII Congreso Internacional de la Sociedad Española
de Emblemática, *Rafael Zafra* 145

Emblecat. Grupo de investigación en Cataluña,
Esther García Portugués 149

ANTONIO PISANO Y ENRIQUE GINER: DOS VISIONES MEDALLÍSTICAS SOBRE ALFONSO V EL MAGNÁNIMO

Antonio Mechó González
Universitat de València

ABSTRACT: Antonio Pisano, called *il Pisanello*, and Enrique Giner are two of the most renowned medallists to have ever practiced the art. In addition, both explored the stylistic and symbolic capacity of the art of medal engraving, working, among their many commissions, on a personage common to both of them, a man of extraordinary importance in Valencian history: Alfonso the Magnanimous. Pisano crafted his medal during the height of the Renaissance, while Giner executed his version in the twentieth century. Both artists managed to reflect different aspects of the monarch, in accordance with what their patrons demanded and, above all, the dictates of the epoch in which they worked. This study explores the aesthetic and iconographical paths that both authors took in their distinct representations and explores their ideological backgrounds.

KEYWORDS: The Art of the Medal, iconography, Alfonso V the Magnanimous, Antonio Pisano, Enrique Giner, history of Valencia.

RESUMEN: Antonio Pisano, llamado *il Pisanello*, y Enrique Giner son dos de los más destacados medallistas que ha dado el arte. Además, ambos exploraron la capacidad estilística y simbólica del arte de la medalla trabajando, entre sus muchos encargos, sobre un personaje común de extraordinaria importancia en la historia valenciana: Alfonso el Magnánimo. El primero en pleno Renacimiento, y el segundo durante el pasado siglo XX, supieron reflejar distintos carices del monarca en función de lo que demandaban sus patronos y, sobre todo, su propia época. El presente estudio explora los caminos estéticos e iconográficos que ambos autores tomaron en dicha representación e intenta indagar su trasfondo ideológico.

PALABRAS CLAVES: Medallística, iconografía, Alfonso V el Magnánimo, Antonio Pisano, Enrique Giner, historia de Valencia.

El libro del arte, en su trabajada grafía secular, ha dejado en ocasiones capítulos de bellísima factura escrita; otras, párrafos antológicos; y, por qué no, en ocasiones líneas sorprendentes o discretas, desdibujadas e incluso algunas simplemente indescifrables. Es por ello que el historiador tiene la obligación de intentar ponderar hasta la más simple de las palabras sueltas de esa literatura, aquellas que, por menores que parezcan, nos motivan a buscar su trasfondo, conexión o hermenéutica. Éste es nuestro caso cuando nos proponemos una aproximación a dos autores cuya vida el tiempo hizo distar cinco siglos, pero cuya pasión por la medallística les dejó en común el desarrollo de un género y la elaboración iconográfica de un rey de referencia en la historia valenciana.

La medallística, la medalla conmemorativa, alcanzó su auge con el Renacimiento transalpino, momento en que la nobleza italiana –y desde ahí al resto de realezas europeas– acertó al ver en este nuevo género escultórico un medio cargado de extraordinaria eficacia, tanto por la popularización que le siguió –potenciada por su carácter de producción múltiple y en serie–, como por los mensajes que podía contener –muchas veces retóricos pero a la vez comprensibles para un público intelectualizado–. Éste es el momento en que, precisamente Alfonso V, nacido en Medina del Campo en el año 1396, entra en la escena política y artística de la futura Italia, una escena en la que se sintió, como uno más, apasionado por las posibilidades de tan prestigiado arte, convirtiéndose además por un tiempo en mecenas del que sería el más renombrado medallista del quattrocento, Antonio Pisano, más conocido como el Pisanello. Éste creó las tres más importantes medallas de la corte napolitana del Magnánimo, por lo que supuso todo un referente de la icono-

grafía áulica en el arte alfonsino. La concreción de sus imágenes metálicas influyeron con toda seguridad en los derroteros de las futuras representaciones artísticas del monarca, posiblemente de modo proporcional a como había influido en Pisanello el redescubrimiento iconográfico y documental de la tradición monetaria romana¹.

Viniendo hacia nosotros, otro escultor, Enrique Giner Canet, oriundo de la población castellonense de Nules y Catedrático de Grabado en Huevo en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, tuvo también un papel destacado en el mundo artístico valenciano de la primera mitad del siglo XX. Su apuesta por un género como el medallístico, bastante ya desconocido por entonces tras largas centurias de apogeo, le hizo recoger la tradición de la que sería serio heredero y, a través de concursos, premios y encargos, recuperó este tipo para el quehacer del trabajo en relieve. Para lo que nos interesa aquí es destacable que, patrocinado como el Pisanello, Giner se enfrentó en 1958 a la confección de la medalla conmemorativa del quinto centenario de la muerte del monarca renacentista, encargada por la por entonces joven Institución Alfonso el Magnánimo de Valencia.

En el estudio comparativo de ambos autores para con el tratamiento iconográfico sobre un mismo personaje como es Alfonso V, cabría decir en primer lugar que, con toda seguridad, Giner debió revisar el largo elenco de textos, símbolos, divisas y, por supuesto, medallas, que contemplaron al primogénito de Fernando I y Leonor de Castilla, viendo qué podría adoptar de ellos y qué desechar. Esta suposición incrementa su posibilidad al conocer la devoción que tuvo el nulense por el mentado artista, llegando a concluir en cierta ocasión que «las medallas serán tales, cuanto más sigan o se acerquen a las de Pisanello, es decir, a su es-

1. Opinamos esto en contraposición al parecer de Mark Jones (*El arte de la medalla*, Cátedra-Cuadernos de Arte 24, Madrid, 1988, p. 24), al creer ver suficientes argumentos para afirmarlo.

tética, a la estética que comportó la invención de la medalla; y en cuanto de él y de su obra se distancien, así dejarán de ser medallas propiamente dichas»². Consideración sintomática y nada despreciable.

Pero, ¿significa esto que hay alguna medalla sobre Alfonso V, labrada por el referente Antonio Pisano, que Giner siguiese en algo al pie de la letra?. Ello nos lleva al artículo inaugurado aquí: cómo y por qué se representó al rey de Aragón, Nápoles y Sicilia en las medallas del siglo XV, y qué variación –también con qué causa– se usó para representarle quinientos años después de su muerte.

Tal y como avanzábamos antes Pisanello obró tres medallas para el monarca napolitano, todas realizadas en el año 1449³ y en cuyos anversos se le representa a derecha, en dos de ellos con atuendo civil y en el otro como militar. La puesta en común de estos con el anverso de 1958 nos hace llegar a una primera conclusión: la efigie de Alfonso representada por Giner corresponde a uno de los dos modelos civiles del Magnánimo, en concreto, al tipo de la medalla conocida como *Venator Intrepidus*, una iconografía que, por otro lado, el propio artista nulense ya se había encargado de dejar fijada en 1948 como emblema de la mentada Institución Alfonso el Magnánimo cuando, redactándose parte de su Reglamento, se especificaba lo siguiente:

el emblema propio de la Institución consistirá en una composición circular (obra del dibujante Enrique Giner), cuyo motivo central contendrá una alusión iconográfica al Rey titular, orlado de la leyenda «Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación de Valencia». En el campo de la medalla

figurará el lema “Vir sapiens dominabitur astris”, constante en la medallística histórica referente a este personaje, y en su reverso, cuando éste exista, el escudo provincial. Este emblema deberá ser usado en las medallas e insignias de los miembros de la Institución, en el ex-libris de sus publicaciones y como sello y membrete en toda la documentación⁴.

Las verdaderas divergencias icónicas entre uno y otro autor se encuentran en los reversos. Los reversos han sido, en líneas generales, las caras medallísticas dedicadas secularmente al mensaje simbólico y la condensación ideológica. Estos suponen en gran parte de las ocasiones los mayores problemas interpretativos del género artístico en que nos estamos adentrando, a pesar de lo cual –o tal vez por ello mismo– se erigen como las principales llaves capaces de abrir la exégesis de cada una de las medallas.

Los tres reversos de Antonio Pisano nos ofrecen tres tipos de mensaje bajo una misma línea común. Algunos investigadores ya han ofrecido algunos apuntes al respecto⁵, pero como nosotros ahora no podemos detenernos en el desarrollo significativo del corpus completo, nos ceñiremos a una en concreto, dando nuestra propia interpretación a la que ofreció el lema latino –mentado arriba en el extracto reglamentario– que exigió la institución valenciana y que en principio, por esto mismo, podría ser la más cercana conceptualmente a la que acometió Giner. Ésta muestra un reverso cuyo protagonismo es animal: una imponente águila se sostiene erguida sobre una rama seca; ante sus garras encontramos un corzo muerto observado por otras cuatro aves, tres águilas y un buitres; la escena se

2. Giner, E., «De la medalla y sus artistas. Discurso de ingreso como Académico de número» en *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1974, p. 73

3. Asenjo, I., *La plástica en las medallas de Pisanello*, Tesis doctoral depositada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1995, pp. 353-383

4. Gabarda, V., *Institución Alfonso el Magnánimo. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació (1947-1997)*, Alfons el Magnànim-IVEI, Valencia, 1997, p. 23

5. Ver los trabajos citados de Mark Jones e Ignacio Asenjo.



Fig. 1. Medalla de Antonio Pisano en la Real Academia de la Historia (1449).

encuentra además inserta en un paisaje rocoso acompañado por el lema inscrito *Liberalitas Augusta* [fig. 1].

El peso de la tradición clásica en la medallística, es indiscutible hablando del quattrocentismo italiano⁶, pero aquí se hace patente en la asimilación de una iconografía bastante manida en la antigüedad imperial como era la del águila, así como respaldada, fundamentada teóricamente, en éste y otros sentidos por algunos de los más importantes intelectuales romanos. Pero es en tiempos más coetáneos al nacimiento del arte medallístico, en el letargo del XVI, cuando Cesare Ripa refirió a Plinio⁷ dando cuenta posiblemente de una tradición que corría por estos siglos entre científicos y artistas: que el águila, cuando hacía presa en cualquier animal para tomar su alimento, «no atiende tanto a saciar sus apetitos como para no acordarse siempre de dejar parte de su víctima para el resto de aves, gozándose y contentándose en ver que con sus obras

es lo bastante poderosa como para mantener la vida de otros muchos animales»⁸. A ello añadía él mismo que el águila era la más liberal de todas las aves, no consistiendo la liberalidad en «una acción causal por la que donamos a los otros las cosas que nos son propias, sino más bien en un hábito e intención manifestados por la mente, del mismo modo que todas las otras virtudes»⁹.

Bastante definida es pues la significación que arrastraba el águila tras de sí, con matices perfectamente asumibles en nuestro contexto medallístico si observamos su imagen. No lo será menos tampoco la principal fuente clásica que ahondó en esta faceta de la rapaz, el texto de Claudio Eliano sobre la Historia de los Animales. En él, al tratar el «Águila dorada. Cómo ataca a los toros», afirma que «rehusa tocar presa matada por otro animal, se complace en el esfuerzo propio y, en ninguna circunstancia, admite la colaboración de ningún otro. Luego, cuando ya se ha atracado, exhala sobre el resto

6. Greenhalgh, M., *La tradición clásica en el arte*, Hermann Blume (Arte. Crítica e Historia), Madrid, 1987, p. 56

7. Bien es cierto que si se busca esta referencia en Plinio y su *Historia Natural*, no se encuentra semejante cita en ninguno de los capítulos que éste dedica a las águilas en su libro X, sean tanto en el capítulo III, IV o V.

8. *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cávate dall'antichità et da altri luoghi*, Heredi di Gio Gigliotti, Roma, 1593, p. 249

9. *Ib.*

del cadáver un aliento sucio y maloliente y abandona a otros animales los despojos no aprovechables»¹⁰.

El hecho de que a una de las aves a quien deja el águila su presa sea un buitre, es significativo también en el contexto clásico de los bestiarios y, más concretamente, si nos ceñimos a uno catalán coetáneo denominado Bestiario Toscano¹¹ que perfectamente pudo valer de fuente de inspiración. Al tratar la figura del buitre dice el autor que tiene éste un olfato tan gentil que se tiene por probado que huele las piezas a una distancia de trescientas millas, por lo que sigue con gran interés a las huestes porque sabe que allí no le puede faltar el alimento; tras esto compara al carroñero metafóricamente «a todos aquellos que por su propia voluntad acuden a donde se habla y se demuestra la verdadera sabiduría (...) porque muchos hombres honrados fueron los que vinieron de lejanas tierras para reunirse con Salomón, y así aprender su sabiduría»¹². Exacta sería aquí pues la metáfora, ya que Alfonso V –representado en la gran águila erguida– no solo fue conocido por Magnánimo, sino también como el Sabio –al cual el buitre se aproximaría–.

El detalle del austero paisaje rocoso de la escena tampoco es baladí. La asociación de este animal y lo desértico, montañoso y apartado, le agregaba también una serie de connotaciones positivas para simbolizar una serie de virtudes del rey. Piero Valeriano compara el águila con la majestad imperial, al igual que admitía que, al disponer ésta su nido alejado y en lo despoblado, podía

interpretarse como la expresión del gobernante que no se apiada ni tiene compasión por los demás, pues no permite que nadie llegue hasta él. Por su parte, tiempo más tarde, el emblema III de Camerarius también presentará un águila sobre rocas como imagen del rey que mira desde su puesto al pueblo, viendo en él hasta las cosas más ínfimas y pequeñas¹³.

Pisanello pues retrata al Magnánimo como hito de liberalidad, de una liberalidad augusta, vencedor a la vez que un pacificador, sin ánimo de venganzas y propenso a la búsqueda de la prosperidad como reflejo de su propio poder, haciendo válido el espíritu de aquellas palabras que retrató Antonio Beccadelli según las cuales, cuando el embajador en Venecia, Lluís Despuig, dijo al monarca que podía ganar más de 200.000 ducados de venecianos y florentinos a cambio de la paz, éste le contestó: «*Pacem dare se, non vendere solitum esse*»¹⁴.

El Alfonso pisanelliano es el que elogió también Jordi de Sant Jordi, el del rey cuyo honor está considerado en alta estima:

*Príncipe nauts, poderós, on habita
pretz e valor, car és d'onor armats*¹⁵

El propio Ausiàs March, que en diversas ocasiones increpó los caprichos del monarca, dice en cambio respecto a su personalidad:

*Emprenent risc, hom ha dels bons patria
aconseguint honor e senyoria,
fahent venir los cèsars en recort*¹⁶

10. Edición manejada de Planeta-DeAgostini, Madrid, 1996 (1ª ed. ca. 215 d. C.), libro II, número 39

11. No debe sorprendernos su denominación ya que, estos bestiarios catalanes de la baja edad media, suelen ser traducciones y arreglos de originales italianos.

12. Edición crítica de Sebastián, S., *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*, Tuero, Madrid, 1986, XXXV

13. Citado por Jesús María González en *Hieroglyphica de Horapolo*, Akal, Torrejón de Ardoz, 1991, p. 516

14. Beccadelli, A., *Dels fets e dits del gran rey Alfonso (Versió catalana del segle XV de Jordi de Centelles)*, Barcino (Els Nostres Clàssics, Col.lecció A, 129), Barcelona, p. 213

15. Citado por Jorge Rubio, «Las Cortes de Alfonso el Magnánimo y la espiritualidad del Renacimiento» en *Estudios sobre Alfonso el Magnánimo (Curso de conferencias con motivo del quinto centenario de su muerte, mayo 1959)*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1960, p. 157

16. Rubio, J., op. cit., p. 158

La referencia a los césares hace evidente el perfil que pretende resaltarse del Magnánimo, debiéndose apuntar ahora que, el anverso de la medalla que estamos tratando, también inscribe la frase *Divus Alphonsus Rex*, título éste que se otorgó desde Julio César a los emperadores romanos divinizados, alusiones que solemos observar frecuentemente en las monedas imperiales. Es interesante en este punto resaltar que fue habitual en época moderna recordar que el magnánimo Alfonso había sido el primer europeo en recopilar monetarios antiguos, series que solía llevar consigo deleitándose en ellas al ver los retratos de los héroes romanos cuya memoria renovaban e intentaban emular¹⁷.

Sus otras dos medallas siguen conformando la imagen Real¹⁸, una a través de una escena retórica de caza y la otra mucho más evidente y de otro cariz, con una victoria alada sobre carro tirado por cuatro caballos, recurso por excelencia para la reafirmación del poder militar llegando éste a su pleno desarrollo tiempo después con las medallas de Luis XIV de Francia. Las tres escenas en conjunto nos dan un modo ideal de soberano que redundaba en el culto a la individualidad típico de la época¹⁹, así como de paso ofrecen tres modos de persuasión frente a un hipotético enemigo, ante el cual, el poder áulico puede mostrarse magnánimo como también intrépido e invencible:

La illa dels Gèbers, la qual antigament se deya Betafagites, ab gran estol, lo rey tenia asetgada, y per levar tot auxili als habitatós, hun pont qui passava de la illa, a la força trencà e ab bastides e torres fortificà lo pas. De aquí avant, restava poch a fer al rey per aver la ylla e la força e tornar ab glòria e victòria. (...) Delliberava lo rey Alfonso lo dia següent, ab cerimònia de banderes e trompetes dar batalla, sinó que la ardor dels ca-

vallés no comportà esperar, axí com moltes voltes sdevé. E ab cavallerós sforç, pasant, lo pont rompé e venceren, sobraren lo rey bàrbaro e meteren en fuyta los seus y poc faltà que no prenguessen lo rey moro, lo qual, de alguns parents e familiàs fou mès a cavall; quasi entre les mans dels nostres scapà. Tots los qui avien defensat lo rey, tallats a peces, car fugir no pogueren; la tenda real presa y robada, l'artelleria rompuda, banderes e standarts per terra ab infinita despulla e béns ab honor e victòria guanyats²⁰.

Pero, ¿jugaría Giner con esta retórica?. Nuestro escultor encerró en su cospel una escena a primera vista bastante distinta de las de Pisanello, en primer y destacado lugar por componer académicamente un episodio de interior a través de una primorosa perspectiva, algo que conseguirá también en otras de sus mejores medallas. En ella, la alegoría de la victoria y las escenas simbólicas con animales son sustituidas por lo que, aparentemente, parece ser una escena de cámara con el monarca sedente en trono frente a dos grupos de personas. Nada más lejano en apariencia -sobre todo si observamos más ejemplos medallísticos de época moderna- de una construcción iconográfica y propagandística a la usanza común [fig. 2].

Recordemos que, obviamente, la Institución Alfonso el Magnánimo –patrocinadora del metal– nació en 1948 con la finalidad de servir como organismo de investigación y difusión de las artes y las ciencias, desarrollando el número y variedad de sus departamentos de modo considerable sobre los años sesenta, llegando a ser una gran institución integral como la que hoy es. Pero, preguntémosnos de nuevo, ¿basta con ello para comprender un predecible viraje iconográfico?. En el discurso de inauguración de la Institución, leído el 6 de diciembre de aquel año por Adolfo Rin-

17. Flórez, E., *Medallas de las colonias, municipios y pueblos antiguos de España*, Oficina de Antonio Marin, Madrid, 1757, "Señor" –sin paginación–

18. Similares conclusiones extraeríamos si fuésemos también hacia medallas elaboradas, por ejemplo, por Cristóbal Hieremia para el mismo mecenas.

19. Jones, M., op. cit., p. 42

20. Beccadelli, A., op. cit., p. 137



Fig. 2. Medalla de Enrique Giner en el Museo de Medallística Enrique Giner de Nules, Castellón (1958).

cón de Arellano, presidente de la Diputación de Valencia, se decía: «La Institución nace con el copioso legado que la corporación provincial ha ido formando, a través de los tiempos, en todo cuanto representa fomento y mejora del patrimonio de la cultura (...) recogiendo cuantas manifestaciones artísticas y culturales tienen en firme y arraigada expresión en esta ubérrima tierra, satisfaciendo así el anhelo de un temperamento y de una raza, máximo exponente de fecundidad y solera en artistas y hombres de estudio»²¹. Así pues, la Institución nació con una intención compiladora y reivindicativa de todas y cada una de las manifestaciones culturales que había ofrecido la institución provincial de Valencia a lo largo del tiempo. Además, esa referencia de Rincón de Arellano –especialmente destacable en el contexto político franquista– sobre la raza, dota a la intencionalidad del organismo inaugurado de un halo específico –algo que corroboraremos en una referencia posterior. Con ello, en este entramado, se insertará pues la nueva exaltación de una figura considerada clave de ahora en adelante como la del personaje que dio nombre a la Institución, una figura recuperada históricamente y reinventada medallísticamente.

21. Gabarda, V., op. cit., nota p. 25

Incidamos pues en que, como es lógico, la Institución, como cultural que era, buscó unos matices iconográficos distintos a los antes estudiados del siglo XV, pero lo importante ahora es que no lo hizo inventándose un nuevo tipo de monarca, sino explorando lo que del propio Magnánimo se labró por aquellas centurias, ya que en consonancia con el interés de la Diputación, la perspectiva histórica sobre el rey alfonsino debía ser irrefutablemente verosímil para servir de modelo y guía de una «raza» como la valenciana. Éste es el siguiente punto de interés. La imagen regia alfonsina fue recuperada en la Valencia de mediados del XX utilizando un atajo entre la tradición iconográfica ya descrita, los pasajes propios de los últimos años de vida del rey y unas nuevas formas anejas a la exigencia culturalista –más que cultural– y cuasi etnocéntrica, más que reivindicativa.

Destaca como poco después de las palabras inaugurales reseñadas, ya en 1949, reconocidas personalidades valencianas como Carreres Zacarés, cronista de la ciudad de Valencia, pronunciaron una serie de discursos para gusto de la Institución y su titular, como el que este último tituló *Elogio de Alfonso el*

Magnánimo; o cuando, casi simultáneamente, Leandro de Saralegui realizó el primer estudio para la Institución dedicado al monarca y su entorno humanístico: «El Maestro de Santa Ana. Notas para el estudio de un pintor de la época de Alfonso el Magnánimo». Ya en 1950, Antonio Igual, publicaría también sobre el Magnánimo, en esta ocasión sobre sus imágenes y representaciones palatinas, un libro que, en realidad, se gestó como extensión de los aplausos rendidos por Zacarés sobre una figura ya legendaria. El que fue primer director de la Institución, Felipe María Garín, ya explicaba en la introducción de uno de estos textos como el principal interés del organismo no era otro que el de «estudiar y difundir las facetas distintas de la persona de Alfonso V y la cultura de su tiempo»²².

Esta breve enumeración de textos literarios y estudios, no son más que síntomas del ansia que hubo a mediados del pasado siglo por ubicar, o reubicar, la figura de Alfonso V, «más que un rey de Valencia, un rey valenciano. Es decir, que su temperamento, su carácter y hasta su fisonomía parecían propios y naturales de Valencia (...) afinidad del carácter de Alfonso V con el tipo racial valenciano»²³. Se estaba situando al Magnánimo en un orbe más allá de lo político, social o económico, se tendía hacia la caracterización de lo valenciano; una imagen ciertamente lejana de lo que el Pisano había construido. Veamos como la escena de Giner quedó enmarcada por la sugerente leyenda *Alfhonsus V Rex Magnanimus, Minervae Valentinae, Altor et Protector*.

Como ya adelantamos, el soporte utilizado para engendrar esta nueva visión unidi-

recional del rey no fue una reelaboración, o mera invención, del siglo XX; los últimos diez años en la vida del monarca se habían convertido en una campaña de enaltecimiento de sus capacidades artísticas y literarias frente a la caracterización belicista, todo ello diseñado bajo la métrica del profesor de retórica y humanidades Antonio Beccadelli, conocido como el Panormita²⁴. Para ello se escribió una obra fundamental: *De dictis et factis Alphonsi regis Aragonum et Neapolis*, publicada en 1455, tres años antes de que muriera el Magnánimo. Con este texto, completado a base de anécdotas que ensalzaban su talento y personalidad, no exentas tampoco de cierta veracidad por ello, se gestó gran parte de la valoración que quedó del rey para la posteridad, cumpliéndose sin duda los objetivos que se habían planteado sus promotores²⁵.

Este imaginario había surgido fundamentado en las múltiples y diversas muestras que Alfonso V había dejado en la práctica de sus habilidades intelectuales, bien fuese en la práctica de la oratoria, en su demostrado apego a la cultura bibliográfica, o en la discusión filosófica. Fruto del marcado carácter humanista que recibió durante su formación había conseguido que se admiraran sus intervenciones dignas del mejor de los rétor, sirviendo como ejemplo su exhibición en el Parlamento General de 22 de septiembre de 1416 en el Convento de los Padres Predicadores de Barcelona; o el de las Cortes de Sant Cugat del Vallès el 24 de marzo de 1419; o por qué no, la arenga a su hijo en presencia de las tropas al partir hacia la guerra de Toscana²⁶.

22. Igual, A., *Iconografía de Alfonso el Magnánimo*, Institución de Estudios Artísticos (Cuadernos de Arte, 3), Valencia, 1950, p. 9

23. Igual, A., op. cit., p. 25

24. Cursó sus estudios en Bolonia, Sena y Pavía, siendo luego el más importante de los literatos de la corte napolitana. Su importancia descansó también en los cargos que desempeñó, tanto como parlamentario en el sitio de Gaeta, embajador cerca de la república de Venecia y nombrado por el Magnánimo presidente del consejo Real, todo un bagaje que le hizo ser uno de los grandes conocedores del ambiente palatino.

25. Ryder, A., *Alfonso el Magnánimo Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Alfons el Magnànim-IVEI, Valencia, 1992, p. 378

26. Ametller, J., *Alfonso V de Aragón en Italia y la crisis religiosa del siglo XV*, t. III, Imprenta y librería de P. Torres, Gerona, 1903, pp. 118-120

Otro de los rasgos que más se había destacado era su amor por los libros y la compilación bibliográfica. Nada despreciable es el dato que asegura que el número de volúmenes que llegó a recoger en su biblioteca alcanzó los 3.000 ejemplares, cerca pues de los 5.000 que reunió la de Nicolás V²⁷. Para su adquisición o copia se hacía aconsejar por sus patrocinados, no despreciando jamás ninguno que le pudiese llegar a través de un obsequio. En cierta ocasión, teniendo que agradecer por escrito a Cosme de Médicis el que le regalara una versión latina de la Vida de los filósofos, obra de Diógenes Laercio, escribió:

Unos ofrecieron perros de caza, otros leones, armas o cosas semejantes, a mí y a los demás reyes, pero ciertamente ningún presente honra tanto no sólo al que lo recibe sino también a que lo da, como los libros que encierran la sabiduría. Por ello, oh Cosme mío, te expreso mi agradecimiento de manera muy singular. No sólo acreces mi biblioteca, sino mi dignidad y mi fama²⁸

Su amor por los libros y el saber marcó sin duda el lema de la Institución valenciana, *Vir sapiens dominabitur astris*, y explica de paso porque el monarca rehusó siempre patrocinar la astrología y sus teóricos aún a pesar de haberse alcanzado con él un nivel de promoción y mecenazgo solo comparable con el que ejercían por entonces los poderosos cargos papales²⁹. Dice el Panormita, que tras oír en cierta ocasión que el rey de Castilla acostumbraba a decir que no era competencia del hombre noble el saber de letras y ciencia, respondió Alfonso que

tal paraula no era de rey mas de bèstia, dient que per lo saber viu la ànima nostra, per la doctrina se governen los stats y regnes y sols per lo saber los hòmens són nomenats déus y la ciencia és

*acomparada a la lum y la ignoràntia a les tenebres, al.legant lo que diu lo psalmiste: Scientiam et disciplinam doce me*³⁰.

Su afición literaria, secundada por el resto de las artes entre las que contaba la poesía y filosofía, fue fruto de todo un interés despertado en Italia al socaire renacentista pero que, sin lugar a dudas, ya le había marcado durante su infancia castellana donde se distinguió en la corte por su conocimiento del latín, filosofía y poesía.

Así pues la representación de Giner en su medalla para el aniversario nos introduce no solo en una cámara, sino también en un ambiente intelectual. Si observamos la medalla, el fondo de mobiliario goticista lo componen diversas estanterías repletas de libros a modo de biblioteca, así como el monarca figura sedente y atento a dos grupos de oyentes que también entablan conversación entre si, los del fondo caracterizados de modo juvenil y los del primer plano con facciones de mayor angulosidad y distintivas de su posible edad adulta. No podemos olvidar aquí que fue él quien creó una de las primeras academias humanistas de la Edad Moderna, lugares propios de la intelectualidad y la erudición donde, frecuentemente en el caso de la Academia Alfonsina, eran leídos y comentados pasajes de los Comentarios de César o la Eneida de Virgilio. Lorenzo Valla, en sus *Recriminaciones in Faccium*, refiere que el rey acostumbraba a hacerse leer algún escrito antiguo cuya lectura era interrumpida por cuestiones que él mismo tenía a bien proponer. El propio deseo de aprender que le embargaba, según cuenta Eneas Silvio Piccolomini, le llevó a entrar en el Estudio y la Universidad, confundiendo incluso con los alumnos³¹.

27. Alcina, J., *La biblioteca de Alfonso V de Aragón en Nápoles*, Direcció General del Llibre i Coordinació Bibliotecaria (Colección Historia/Estudios), Valencia, 2000, p. 38

28. Archivo de la Corona de Aragón, reg. 2652, f. 115 (Citado por Jorge Rubio, op. cit., pp. 158 y 159)

29. Ryder, A., op. cit., p. 400

30. Beccadelli, A., op. cit., p. 87

31. Citado por José Ametller, op. cit., pp. 105 y 109

Éste parece ser el ambiente que se nos muestra, el ambiente de un sabio mecenas y protector. Además es importante como el reflejo escénico a que nos remite Giner parecer estar más próximo al de las escenas miniadas por Leonard Crespí o Bernat Martorell –salvando, claro está, el uso de las perspectivas– que al de la práctica medallística. Es muy posible que el nulense en su obra esté emulando compositivamente escenas como aquellas en que se ilustró el Libro de Horas Real en 1442, considerada obra maestra de Crespí. En una de sus miniaturas, donde aún predomina la tradición hispano-flamenca en las orlas y el gótico en las figuras, Alfonso V centra la escena junto a la reina María, en los márgenes, tanto en el izquierdo como en el inferior, una serie de figuras representantes de la corte se disponen ordenadamente en hilera [fig. 3].

El cuadro de Giner podría estar perfectamente reflejando aquel capítulo en que cierto día, escuchando el rey en grupo las lecciones escritas por Séneca, uno de los cortesanos presentes en el auditorio preguntó al rey cómo podía ser que el alma humana fuese infinita en sus deseos y nunca quedara saciada, a lo que el rey respondió con conocimiento teológico:

*Lo ànimo de l'home, lo qual és exit de Déu e és semblant a la ymatge de Déu, per quant té enteniment, memòria e voluntat, jamás reposa ni pot reposar fins és tornat a contemplar lo loch d'on és exit. E per quant lo ànimo e ànima nostra pot participar en la glòria de Déu e rebre per gràcia la visió de la sua esència, la qual és infinida, immortal y eterna, de neguna cosa vana, transitoria e incerta no's pot contentar, mas tostemps apeteix lo seu principi, qui és Déu, hon reposa e té contentament l'ànimo nostre, com a darer e major bé que pugja desijar*³²

Concluiremos pues este artículo aventurándonos a afirmar –cerrando de paso



Fig. 3. Miniatura de Leonard Crespí en el Libro de Horas de Alfonso V.

nuestra introducción inicial– que como queda comprobado, incluso en los más modestos quehaceres artísticos labrados sobre el cospel de una medalla, los hombres en la historia han sabido encontrar el modo de condensar el mensaje simbólico de manera bella y efectiva, perviviendo hasta hoy sus mejores formas y mensajes. Y es que en el reflejo intelectual mostrado por las medallas de Antonio Pisano y Enrique Giner, acreedoras del poder que ofrece la imagen de un rey visto desde tan divergentes perspectivas –aún sin ficciones–, pueden validarse aquellas palabras del profesor Gimeno Blay según las cuales «conservar la memoria supone, por tanto, una manera de organizar el inmenso océano; propone una pauta de lectura del universo textual y responde, necesariamente, a unos intereses sociales»³³.

32. Beccadelli, A., op. cit., p. 103

33. «Conservar la memoria, representar la sociedad» en *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, nº 8, Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, 2001, p. 285