

EL MECENAZGO NAPOLITANO DEL GRAN CAPITÁN. CONSTRUCCIÓN Y REPRESENTACIÓN DE UNA NUEVA IMAGEN DEL PODER

Giuseppe RAGO¹

RESUMEN

Este ensayo tiene como objetivo describir el papel y los logros artísticos del Gran Capitán en Nápoles y Campania. En primer lugar se centrará en el período que pasó en Nápoles entre 1503 y 1507, que se corresponde también con el refuerzo de la dominación española en el Sur de Italia. Una atención más profunda se dará a sus logros en arquitectura, comenzando con la fundación de su residencia y terminando con la modernización de la muralla de Nápoles, de las que rodean el Castel Nuovo, y con la fundación de la impresionante Capilla San Giacomo della Marca en Santa María la Nueva. No obstante, la arquitectura es sólo una pequeña parte de esta compleja obra desarrollada que incluye, por ejemplo, también escultura. Hablando de manera genérica, lo que surge del análisis desarrollado aquí es un proyecto cultural ambicioso, que alterna continuidad y discontinuidad con el período aragonés, buscando un cuidado equilibrio.

PALABRAS CLAVE: Gran Capitán, Nápoles, Campania, Castel Nuovo, Capilla San Giacomo della Marca en Santa María la Nueva.

¹ Profesor, Università degli Studi di Napoli Federico II. Correo electrónico: giuseppe.rago@unina.it y enlace <https://www.docenti.unina.it/GIUSEPPE.RAGO>.

ABSTRACT

This essay aims to describe the role and the artistic commission of Gran Capitano in Naples and in Campania. Firstly it will focus on his time in Naples between 1503 until 1507 which corresponds also with the reinforcement of Spanish domination in southern Italy. A deeper understanding will be given to the architectural commission, starting from the foundation of his residence and ending with the modernization of the wall of Naples (from those surrounding Castel Nuovo), and with the foundation of the astonishing San Giacomo della Marca Chapel in Santa Maria la Nova. Nonetheless architecture is just a small part of this composite commission that, for example, involves also sculpture. Generally speaking what emerges from the analysis outlined above is that there is an ambitious cultural project which alternates continuity and discontinuity with the aragonese period, building carefully consent.

KEY WORDS: Gran Capitano, Naples, Campania, Castel Nuovo, San Giacomo della Marca Chapel in Santa Maria la Nova.

* * * * *

Cuando el Gran Capitán toma posesión de la ciudad de Nápoles (1503), es consciente de que debe cambiar su imagen así como con la del Reino y adapta la vieja clase dirigente al nuevo orden institucional. La base ideológica y estratégica de la acción de Gonzalo es sutil y controvertida porque, por un lado, intenta legitimar rápidamente la Casa Real española (o, como teme el Rey, a sí mismo), y, por otro, intenta hacerlo substituyendo a los aragoneses con sus mismas fuentes de legitimación.

De este modo, plantea las estrategias de mecenazgo necesarias con un equilibrio precario entre ruptura y continuidad, encontrando sus fuentes de legitimación, en primer lugar, en la tradición literaria e iconográfica de la última etapa aragonesa. Desde el punto de vista político más general, es evidente la voluntad de asegurar el *establishment* ciudadano junto con el mantenimiento de ciertas libertades municipales y privilegios. En este sentido, se inserta en la nobleza de los “sediles” o de los distritos, es decir, en las antiguas instituciones representativas de la ciudad; y resulta significativo, desde este punto de vista, el asentamiento de la propia residencia en el territorio del trono de pertenencia, como también el hecho de que la propia descendencia quede definitivamente inserta en él, incluso después

de su “destitución” y el regreso a la patria en 1507. Por ello, cabe más de una interpretación en el mecenazgo de Gonzalo, al no resultar exenta de ambigüedad, y quedando estrechamente adherida a una estrategia política que le valdrá una relación difícil con el soberano español; una relación ciertamente caracterizada por márgenes de autonomía que le valdrán al final la destitución pero que, al principio, le permitirá tener la fuerza suficiente para emprender basándose en su propio prestigio personal².

Y el prestigio se puede analizar sobre todo a través de la producción iconográfica (medallas y frescos, principalmente) relativa a sus empresas, mayormente militares. Esto es una parte de un esfuerzo conmemorativo heterogéneo pero muy importante, en gran parte póstumo e indemnizatorio de su destitución en 1507³. Al nieto de nuestro gran capitán, Gonzalo II, tercer duque de Sessa (1520-1587), se le deben, a modo de ejemplo, las iniciativas más significativas para la difusión y defensa de la imagen heroica del abuelo: la vida de Gonzalo se publica en la obra de Paolo Giovio, en Florencia, coincidiendo justamente con la confirmación al nieto del feudo del abuelo de Sessa Aurunca (1549); pero recordemos, ante todo, que se encargó a Giovanni da Nola la realización de un gigantesco monumento a la antigua usanza conmemorativo de la batalla de Garigliano, hoy conservado entre el museo Campano de Capua y la catedral de Sessa; en él, Giovio realiza la inscripción latina que aparece en la parte superior⁴.

A principios del siglo siguiente, un ciclo pictórico encargado a Batistello Caracciolo en las salas de la planta noble del palacio real de Nápoles pone en pie un programa iconográfico que, mezclando los fastos de la casa de Aragón y los de la casa de Habsburgo de España, encuentra precisamente en Gonzalo el perno y el punto de unión con el signo de una continuidad entre dos regímenes recurrente en el análisis de su biografía partenopea⁵.

² A tal propósito, C.J. Hernando Sánchez, *El gran capitán y los inicios del virreinato de Nápoles. Nobleza y estado en la expansión europea de la Monarquía bajo los Reyes Católicos*, en L. Ribot García (coord.), *el tratado de Tordesillas y su época. Actos del Congreso internacional de Historia (Sètuba, Salamanca, Tordesillas, junio de 1995)*, Madrid 1995, tomo III, páginas 1817-1854.

³ A.G. de Marchi, *Scrivere sui quadri. Ferrara e Roma. Agucchi e alcuni rinascimentali*, Florencia 2004.

⁴ B. Agosti, F. Amirante, R. Naldi, *Su Paolo Giovio, don Gonzalo II de Córdoba duque de Sessa, Giovanni da Nola (tra lettere, epigrafia, scultura)*, en “Prospettiva”, n. 103-104, 2001, pp. 47-76; A.G. de Marchi, *Scrivere...* cit., p. 107; C.J. Hernando Sánchez, *la imagen de la gloria. El mecenazgo del Gran Capitán y la construcción del mito heroico*, en *El gran capitán de Córdoba a Italia a servicio del Rey, (Sala de Exposiciones Meseísticas CajaSur. Del 20 de septiembre al 20 de noviembre de 2003, Córdoba)*, Córdoba 2003, p. 160.

⁵ Ver G. Muto, *La sociedad napolitana a comienzos del siglo XVI*, en *El gran capitán de Córdoba a Italia al servicio del Rey*, cit., p. 131; aquí se pide el texto de Giuliano Procacci sobre la memoria del Gran Capitán en el Nápoles del siglo XVI y de principios del siglo XVII.

Por ello, la destitución napolitana por parte de Fernando el Católico (1507) será considerada como un episodio traumático, como una verdadera y repentina ruptura que interrumpe una trayectoria que, probablemente, habría llevado al Reino Napolitano a una definición distinta, incluso en términos de construcción identitaria “nacional” respecto a cuanto habría sucedido después⁶.

En Nápoles, Gonzalo es el héroe de la batalla de Ceriñola (1503) que supuso la victoria sobre los franceses; el protagonista del desafío de Barletta sobre el que el yugo del invasor (en este caso, precisamente, identificado con los franceses). Pero Gonzalo, héroe del “siglo de oro” español es, ante todo, aquel que ha vencido previamente a los turcos, en Granada en 1492 y en Cefalonia en 1500. A partir del comienzo del siglo XVI, su figura se contraponen simbólicamente al *pater patriae* de la formación otomana - Mehmet II, el Gran Turco (en contraposición, precisamente, a la denominación de Gran Capitán que se afianza).

Gonzalo entra en Nápoles el 16 de mayo de 1503 poco después de la decisiva victoria militar⁷. La entrada triunfal en la ciudad es fundamental para comprender lo específico urbano a partir de las relaciones entre el nuevo poder y las bases municipales consolidadas (nobleza, “sediles” o distritos, gobierno de los “Electos”). Tales bases estaban muy arraigadas en el territorio urbano, incluso en términos de representación de estatus (con palacios, capillas, o distritos señoriales) y de unificación en barrios homogéneos de familiar aliadas, cuando no ligadas por vínculos familiares. Por tanto, tales bases tienen también una repercusión urbana y la trayectoria de la toma de la ciudad, la ordenación urbana derivada, describe –y, en cierta medida, reescribe– una nueva iconografía del poder y una nueva imagen de la ciudad, de sus lugares más emblemáticos y representativos. Lo fue tras la entrada de Alfonso el Magnánimo después del largo asedio de 1441, así como por el levantamiento del arco del triunfo de Castel Nuovo; lo será para Carlo V en 1537⁸. La entrada por la Puerta Capuana representa, evidentemente, una novedad respecto a la entrada de Alfonso más de medio siglo antes: de esta manera se consagra, desde este momento y por mucho tiempo, la defensa amurallada aragonesa oriental y, en particular, la primera puerta con la que se encuentra el que viene de Capua y, por tanto, de Roma, como acceso principal de la ciudad e imagen de la ciudad desde el extranjero (fig. 1).

⁶ En lo referente a la destitución se mira en la bibliografía citada de De Marchi: G, D’Agostino, *La capitale ambigua. Nápoles de 1458 a 1580*, Nápoles 1979, pg. 131-132; C.J. Hernando Sánchez, *El Gran Capitán...* cit., pg. 1839-1843; E. Belenguer, *Ferdinando e Isabella. I re cattolici della politica europea del Rinascimento*, 1999, ed. It. Roma 2001, pp. 292-307.

⁷ C.J. Hernando Sánchez, *La imagen...* cit., p. 153.

⁸ T. Megale, «*Sic per te superis gens inimica ruat*»: *l’ingresso trionfale di Carlo V a Nápoles (1535)*, en *Archivio storico per le province napoletane*», CXIX, 2001.

Y al levantamiento de los muros aragoneses tiene que haber contribuido de modo significativo, aquel Antonio “Fiorentino”, pseudónimo de Antonio Marchesi de Settignano que, como se verá después, puede ser considerado con una certeza razonable el arquitecto oficial de la breve época napolitana del Gran Capitán.



Figura 1.- Nápoles, puerta Capuana (años noventa del siglo XV)

La trayectoria de toma de posesión se inicia a la manera de los soberanos, a través de los distritos o “plazas” de la ciudad, desde la puerta de Capuana; en cada “Piazza” o explanada, junto a cada distrito, Gonzalo recibe el juramento y obediencia de la nobleza de dicha institución municipal. En este sentido, el juramento representa un modo de “marcar el territorio” y una manera de interpretar la ciudad, desde Oriente a Occidente, hasta el palacio de los Sanseverino, familia principal de Salerno, ubicado junto a la Puerta Real y el perímetro de las nuevas murallas occidentales, lugar en el que se aloja temporalmente el gran capitán.

Sin embargo, al entrar en Nápoles, el gran capitán renuncia al boato efímero tradicionalmente realizado para la ocasión en forma de arcos de triunfo, faustos conmemorativos “a la antigua usanza”, con ricas inscrip-

ciones y epígrafes dictados por prestigiosos eruditos. Ostentaciones propias de realeza, coherentes con la época, derivados de una decisiva victoria militar; faustos a los que quizá renuncie por interés (la exigencia de no superponer a la figura del soberano en ocasión de un acto formal tan relevante), pero que quizá no dude en concederse a la entrada a la ciudad de Capua pocos meses después (en enero de 1504), evento considerado apartado respecto al de la capital. Y la entrada a Capua es absolutamente triunfal y a la antigua usanza, con arcos entre ochos principales, con inscripciones en oro que exaltan sus gestas; en ese complejo programa conmemorativo, por cada virtud o hazaña, se identifica a Gonzalo con distintos emperadores romanos⁹.

Es igualmente de gran interés la relación con los círculos culturales de la ciudad y su influencia en el ámbito del mecenazgo en lo referente a la creación de una nueva identidad. Aún sigue siendo muy ambigua la cuestión relativa al intento de introducir la Inquisición en el Reino y no están muy definidos los límites de una presunta resistencia con el apoyo de la nobleza local respecto a las presiones procedentes de España en ese sentido; presiones correspondientes a un cambio más general restrictivo que habría implicado también el ejercicio militar de las funciones judiciales y la expulsión de los hebreos¹⁰; como también queda diluida, al quedar demostrado como real, su proximidad con el cariz de la Reforma católica: se recuerda, sin lugar a dudas, la implicación económica en la convocatoria a Nápoles del Capítulo General del Orden Augustiniano y su participación en los festejos para la elección de Egidio da Viterbo, figura emblemática de los círculos reformados, como gran prior.¹¹

El mecenazgo de Gonzalo, basado en el idioma de lo antiguo, aparece directamente dirigido a los tres ámbitos afectados de manera directa por la reciente guerra: la universidad con la reapertura del *Studium* de la ciudad, la producción tipográfica y el ámbito académico con el sostenimiento explícito de la Academia Pontaniana. Desde un principio, en efecto, aparecen intentos constantes y unívocos de crear un nexo estable con el *establishment* literario aragonés así como una continuidad ideal, al menos, desde el punto de vista simbólico. El desafío de Barletta (1503), acontecimiento episódico después de todo, se estaba convirtiendo en algo ejemplar desde el punto de vista literario durante los años del Virreinato de Gonzalo¹²; ha sido recordado por algunos de los intelectuales implicados en la conmemoración de dicho evento

⁹ C.J. Hernando Sánchez, *La imagen... cit.*, p. 153

¹⁰ vi, p. 152.

¹¹ Notar Giacomo, *Cronica di Nápoles [...]*, per cura di P. Garzilli, Nápoles 1845m, p. 302; F.X. Martin, *Friar, Reformer, and Renaissance Scholar. Life and Work of Giles of Viterbo, 1469-1532*, Villanova, Pennsylvania 1992.

¹² G. Procacci, *La disfida di Barletta. Tra storia e romanzo*, Milano 2001.

(Pietro Summonte, Girolamo Carbone, Crisostomo Colonna) que han sido parte de la élite napolitana intelectual y política estrechamente relacionada con la corte aragonesa¹³.

La autorización dada a Pietro Summonte de publicación de las obras del célebre humanista aragonés Giovanni Pontano, al mismo tiempo que las de Iacopo Sannazzaro, es un elemento muy importante de la estrategia de construcción de una continuidad con la situación anterior. El año 1504 fue la fecha de la publicación. Pontano murió el año anterior, con la llegada de Gonzalo a la ciudad¹⁴: una coincidencia que recoge el valor simbólico del traspaso de testigo.

Además, anteriormente, el humanista había dedicado al gran capitán su obra *De Fortuna*, en el intento de recuperar su influencia política y de garantizar la supervivencia de la comunidad intelectual que dirigía, la Academia fundada por Alfonso el Magnánimo.

Por otra parte, antes de Nápoles y de manera bastante temprana, Gonzalo había creado su propia imagen según un concepto de “magnificencia” que se había plasmado también en el aspecto arquitectónico y urbanístico, incluso en Nápoles, a pesar de su corta permanencia en dicha ciudad. Un concepto junto con el del valor militar análogo al que Pontano había vinculado con las virtudes del príncipe y del cardenal: Paolo Giovio, en su obra *Vida del Gran Capitán* (redactada en 1550 para mantener y consolidar la cuestionada fidelidad de Gonzalo y de su familia respecto a la Corona), escribirá que Gonzalo acostumbraba a recompensar generosamente a sus capitanes con regalos jamás vistos anteriormente y a hacer entregas de dones a los poetas que lo exaltaban en versos heroicos. Fernández de Oviedo, su secretario desde 1512, lo describe como una síntesis de las virtudes del caballero (concepto ya consolidado en el Siglo XV) y del cortesano¹⁵. Giovio traza el esbozo de una persona que domina las situaciones y con don de gentes; consagra el prototipo de capitán moderno¹⁶ adecuándose al modelo creado por Baltasar Castiglione.

Y la relación con Pontano, su legitimación (también a nivel editorial) como modelo ideal de intelectual y de creador de una identidad cultural napolitana moderna parece encontrar, como veremos, una equivalencia en el plano arquitectónico por la similitud entre la Capilla Pontano y el “cappellone” o gran capilla de san Giacomo della Marca, hecha por encargo del gran capitán.

¹³ G. Muto, *La sociedad...* cit.

¹⁴ Como subraya R. Naldi, *Andrea Ferrucci. Marmi gentili tra la Toscana e Nápoles*, Nápoles 2002, p. 19.

¹⁵ C. J. Hernando Sánchez, *La imagen...* cit., p. 151.

¹⁶ Ivi, p. 148.

Por otra parte, la ostentación, el amor por lo bello y su evocación mediante el estímulo al ideal vetusto han caracterizado la biografía de Gonzalo desde su juventud. Precisamente, es en relación a estas particularidades como tiene que interpretarse la amplia producción medallista que le corresponde, asociada a la bodega veronesa del Moderno¹⁷.

En efecto, la imagen del príncipe pródigo y guerrero es, en buena parte, demostrable mediante el insólito descubrimiento, en las costas de Groenlandia, de una medalla conmemorativa de las victorias contra los franceses en Italia (en Ceriñola -1503- y en el Garigliano) que presenta en su parte trasera una imagen de una batalla entre infantes y caballeros, uno de los cuales porta el estandarte con las armas del Gran Capitán. El texto que rodea la imagen hace referencia a la victoria sobre los franceses en *Canne y Libro*; esta última denominación hace referencia a “Liris”, el antiguo nombre del Garigliano; a su vez, Canne es la antigua ciudad, próxima a Ceriñola, en la que Aníbal venció a los romanos en 216. Según Thomsen, es con Aníbal con el que Gonzalo está colocado explícitamente en la parte frontal de la misma medalla mediante la expresión CLARVS HANNIBAL que, sin embargo, para otros, podría representar el nombre del grabador¹⁸. Por otra parte, el decreto de 1507 por el que el soberano español concederá el ducado de Sessa al gran capitán muestra una continua equiparación con Aníbal. De este modo, se construye la figura del héroe clásico que mezcla la imagen del guerrero valeroso con la imagen moderna del cortesano. Y esto, en un contexto muy particular, requiere separar el axioma entre cultura clásica e identidad aragonesa o, mejor, traducirlo simplemente a la nueva situación.

La relación con lo antiguo se vuelve a poner de manifiesto en la más que conocida medalla perteneciente al gran capitán, un ejemplar conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid: en la parte frontal de la medalla figura una antigua batalla frente a una ciudad amurallada en la que Ceriñola se identifica claramente con Canne; en la parte trasera, figura el emblema familiar del vencedor sostenido entre Hércules y Jano mediante una clava; el cargo del gran capitán se asimila al papel y a la función de un dictador¹⁹.

Este tipo de creación recuerda a Gian Cristoforo Romano, medallista y escultor presente en Nápoles poco antes de la partida del Capitán y de su familia para España; la noticia documentada del encuentro con las dos hijas de

¹⁷ Cfr., K. A. Seaver, *The many faces of the great faces of the Great Captain*, in “The Medal”, 30, 1997, p. 14.

¹⁸ Ivi, pp. 10 y siguientes. La medalla está colocada en relación a la que se conserva en el Museo Británico, conmemorativa de la única victoria de Ceriñola y la que se custodia en la Colección Wallace (reino Unido).

¹⁹ C. J. Hernando Sánchez, *La imagen...* cit., p. 152.

Gonzalo (noticia conocida gracias a sus dotes de orfebre) abre interesantes escenarios acerca de la relación entre el virrey y el artista en Nápoles y con respecto a las obras que le hayan sido probablemente atribuidas²⁰.

Mientras tanto, ya en febrero de 1504, Gonzalo fue aceptado entre la nobleza del distrito de Porto. Parte de aquella nobleza con la que, como se ha visto, habría llegado a un pacto para evitar la introducción de la Inquisición en el reino impulsada desde la madre patria. Ciertamente, como ya se ha subrayado, se trata de un distrito relativamente periférico y de rango incomparablemente menor respecto a aquellos otros distritos centrales y antiguos como los de Capuana y Nido, sedes de la nobleza de linaje más antigua, de mayor arraigo municipal y, en principio, más hostil al nuevo régimen. Sin embargo, se trata de un verdadero honor que raramente se habría concedido a los conquistadores españoles²¹ en esa época, lo que demuestra la voluntad, casi la perentoriedad de Gonzalo de arraigarse e integrarse tanto él mismo como su familia en el *establishment* y, en general, en el horizonte identitario plurisecular de la ciudad.

En ese mismo año, se da igualmente, junto con las presuntas tentativas de Reforma institucionales (extraídas de la noticia de la reunión del Parlamento general del reino en el mes de abril), el principio del declive del gran capitán (que coincide con la muerte de la regente Isabel en el mes de noviembre²²). A partir de ese momento, todos los actos del Rey parecen mostrar una limitación del margen de maniobra de Gonzalo.

Pero la exigencia de arraigo en el contexto social y en la propia geografía urbana se confirma también, en el mismo año 1504, por la fundación de la capilla dedicada a San Giacomo della Marca, junto a la iglesia franciscana de Santa María la Nueva. Para ella, Gonzalo funda un patronato dotado de nueve capellanías como prueba de la importancia y de la centralidad que reconoce a dicha obra²³. La congregación de los santos Giacomo y Cristoforo, que existía en ese lugar al menos desde 1445, recogió el cuerpo de Giacomo della Marca desde 1476, año de su muerte²⁴. Cuando Gonzalo reclamó dicho lugar para sí, la congregación recibió en permuta el terreno de enfrente

²⁰ R. Naldí, *Andrea Ferrucci. Marmi...* cit., pero también IDEM, *Andrea Ferrucci da Fiesole per il Gran Capitano Gonzalo de Córdoba: il San Michele Archangelo nella grotta del Santuario del Gargano (con una coda sul capellone di San Giacomo della Marca a Nápoles)*, en los "Annali della scuola Normale Superiore di Pisa", serie IV, Quaderni 1-2, Pisa 2000, p. 178; cfr. Final P. Leone de Castris, *Studi su Gian Cristoforo Romano*, Nápoles 2011.

²¹ G. Muto, *La sociedad...* cit., pp. 137-8.

²² G. Muto, *La sociedad...* cit., p. 140.

²³ F. Fernández de Béthencourt, *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española, casa real y grandes de España*, VI, Madrid, 1905, p. 145.

²⁴ C. d'Engenio Caracciolo, *Nápoles sacra*, Ivi 1624, p. 499.

para construir la pequeña iglesia que permanece aún hoy, sentando las bases de las transformaciones que caracterizan actualmente dichos lugares.

Sin embargo, resulta significativa, desde el punto de vista de la ordenación urbana, la elección de la explanada de Santa María la Nueva como expresión del mecenazgo: su ubicación cerca de Castel Nuovo, residencia oficial del virrey, en clara continuación con los soberanos aragoneses pero, al mismo tiempo, fuera del perímetro de los decumanos, en los límites de la ciudad vieja. De este modo, recibe una clara influencia de las residencias de la nobleza de edad aragonesas además de ubicarse en un área de conexión perfecta entre la ciudad vieja y el área de expansión de Castel Nuovo.

El cuerpo de Giacomo della Marca se instala cerca del altar mayor de la misma capilla, aunque habrá que esperar hasta 1624 para su beatificación y a 1726²⁵, un siglo después, para su canonización. Era uno de los más venerados exponentes de la Observancia Franciscana en Nápoles²⁶, muy cercano a los soberanos aragoneses que habían intentado poner en marcha el proceso de canonización, como harán después Fernando el Católico y Carlos V²⁷; pero, sobre todo, varios miembros de la Academia Pontaniana promoverán su culto: muchos le habrán dedicado versos, en particular Sannazzaro con la séptima elegía de su primer libro. Es una circunstancia que hace que esta fundación resulte muy informal, es decir, que esté establecida en otras regiones laicas que, como siempre ocurre, resultan estratégicas desde el punto de vista político.

Junto a este aspecto, sigue siendo a pesar de ello comprensible que el edificio haya sido pensado como capilla de patronato y sepultura familiar; son utilidades no necesariamente contradictorias entre sí que demuestran la voluntad de Gonzalo de integrarse en la ciudad; mediante el cuerpo del Santo, como ya se ha dicho²⁸, Gonzalo une su propia imagen a la de la ciudad; al cuerpo de Giacomo, aún no beatificado y por tanto, no convertido aún en reliquia, une su propio cuerpo afin de encontrar él también sepultura en el mismo lugar. Se trata de un empleo instrumental del cuerpo (y de los cuerpos) de un alto valor simbólico, que establece un nexo indivisible con la patria elegida.

El destino sepulcral aparece cuanto más evidente en caso de que se tenga presente las características arquitectónicas de la obra, una capilla en extradós respecto al cuerpo de la iglesia, casi completamente autónoma respecto a esta última y al monasterio (también directamente unidos a éstos).

²⁵ C. J. Hernando Sánchez, *La imagen...* cit., p. 158; R. Naldi, *Andrea...* cit., p. 63, nota 41.

²⁶ G. Muto, *La sociedad...* cit., p. 136.

²⁷ R. Naldi, *Andrea Ferrucci. Marmi...* cit., p. 59.

²⁸ G. Muto, *La sociedad...* cit., p. 137.

Otros han evocado la continuidad con la capilla Pontano en Pietrasanta (1492) mediante la presencia del elemento formal y material, la volumetría masiva que encapsula el intradós de cobertura, los elementos de mármol blanco que contrastan con el revestimiento externo de traquita, el alto estilóbato sobre el que se asientan las paredes, la referencia común al modelo de “tempietto” así como lo requerido por la tratadística coeva²⁹.

Podemos añadir que dicha continuidad le corresponde también a la autonomía – y al mismo tiempo, a la relación con la iglesia en la que se engarza (en el caso de la capilla Pontano se trata de la iglesia de Santa María de Pietrasanta). Una autonomía volumétrica que, en ambos casos, es posible reconducir correctamente al modelo del sepulcro romano imperial³⁰. Y, a tal propósito, sirve evocar una anécdota significativa: Gonzalo habría solicitado a Sannazzaro una visita guiada a las ruinas arqueológicas romanas de Pozzuoli; hay que subrayar, a modo de anécdota, que el erudito, considerado el máximo intelectual de la época, acababa de volver de Francia, acompañando a Federico III, último monarca del Reino independiente. En la entrada a la galería de Posillipo, ante la tumba de Virgilio, en una atmósfera impregnada de evocaciones melancólicas sobre la fugacidad del poder, Sannazzaro habría contestado a la narración de Gonzalo sobre los éxitos españoles con el recuerdo de la antigua Roma y la caducidad de su esplendor³¹. Y Pozzuoli ya era entonces rica en imponentes ruinas arqueológicas, empezando en los sepulcros de vía Campana.

En el caso de la capilla de san Giacomo, no se cumplen ni la función sepulcral ni la del patronato familiar, si se tiene en cuenta las conocidas vicisitudes biográficas del gran capitán que, en breve, abandonaría la ciudad y las funciones de gobierno. En la capilla Pontano, tal destino es constitutivo, más bien, del propio acto de fundación: se trataba de recoger los restos de las esposas de los intelectuales ilustres; sin embargo, también en este caso, el edificio estaba destinado a acoger “reliquias”; una promiscuidad de funciones con una cifra claramente heterodoxa: la “reliquia” más importante, el brazo de Tito Livio, con las paredes internas y externas decoradas de antiguas inscripciones, consiste en la coronación de una celebración sincretista, humanística toda ella, pagana, individual y familiar. Un sincretismo que vuelve a hacer acto de presencia en el “cappellone” de san Giacomo, igualmente rompedor aunque de

²⁹ L. di Mauro, *S. María de la Nova*, en «Nápoles Sacra», 4 itinerario, Nápoles 1993, pp. 70 y 244-45.

³⁰ Como se recordará, para la Capilla Pontano, también en B. de Divitiis, *PONTANVS FECIT: Inscriptions and Artistic Authorship in the Pontano Chapel*, en “California Italian Studies”, vol. 3, fasc. 1, pp. 1-36, también para la figura de Pontano, entre mecenazgo y autoría de la obra.

³¹ C. J. Hernando Sánchez, *La imagen...* cit., p. 147 y p. 163, nota 16 de la bibliografía.

modo indirecto si se piensa en la veneración del cuerpo de un todavía no-beato y, muy unido a la búsqueda de los intelectuales aragoneses.

Como se ha dicho, Pontano se había muerto un poco antes, en el mismo año de entrada de gran capitán en la ciudad (1503), coincidente con el declive irremediable de toda una generación intelectual unida al *establishment* aragonés, al que Gonzalo intenta unirse con impulso del culto al “santo” de su Academia, la Pontaniana justamente, en su propia capilla personal.

El volumen del edificio es rectangular con uno de los lados largos adosado a la iglesia y al pequeño claustro del monasterio y el otro formando la fachada que da a la plaza. Las tres fachadas del edificio religioso en extradós y, por tanto, visibles desde el exterior, están revestidos de una capa de traquita bastante parecida a la capilla Pontano de Pietrasanta. La fachada principal se caracteriza por tener un doble estilóbato, con toros y gargantas no especialmente sobresalientes; el estilóbato más bajo se resiente de la inclinación del plano de pisada de la plaza por lo que se va reduciendo del lado izquierdo. Sobre una intersección de estructuras horizontales y verticales, se forma una cierta ausencia de orden arquitectónico en la que se unen siete paneles de diversas dimensiones, dos más grandes y cercanos, cinco más pequeños (dos a la izquierda y tres a la derecha de los dos más grandes): están colocados sin ningún interés por la simetría o la homogeneidad, guardando más relación con la unión de las arcadas internas que con la definición en la configuración de la fachada. Del mismo modo, la lógica de las tres aperturas es de ponerse en relación a las necesidades de iluminación interna; están colocadas a una distancia sustancialmente similar la una de la otra, aunque “se deslizan” hacia la derecha respecto al centro de la fachada; dos ocupan las arcadas mayores (pero nunca exactamente el centro de la propia arcada), la tercera, una pequeña arcada sobre la derecha. Se presentan en mármol blanco (en claro contraste con el gris austero de la traquita y, también en esto, similar a la capilla Pontano), con capialzados y coronados de un tímpano triangular las dos aperturas laterales y semicirculares y, la apertura central. Así, el único efecto rítmico de la composición frontal se da desde la alternancia de los distintos tímpanos y desde las diversas alturas de las aperturas por la que la apertura central está situada a una menor altura respecto a las laterales, colocadas a la misma altura.

En cuanto al interior, está dicho que los trabajos de estuco y de dorado de 1663 anularán la caracterización originaria a la vista de la traquita de las estructuras que tenían que armonizar con el exterior, fuertemente caracterizado por la utilización del mismo material³².

³² Desde 1632, estarán presentes tanto el arquitecto como el escultor Cosimo Fanzago en la modernización barroca de la capilla; esta fase de los trabajos durará hasta 1646.

Sobre las fachadas y, sobre todo, en la principal, un blasón heráldico aparece hasta tres veces y en la dedicatoria queda indudablemente ligado al del gran capitán; en un caso está dominado por el gran emblema de Fernando el Católico: una declaración pública de fidelidad, un vínculo de vasallaje que hay que explicar³³.

Se ha subrayado como, en el pequeño escudo de la derecha, los amocillos aparecen con una cadencia simplificada característica de la escuela de Andrea Ferrucci, mientras que el de la izquierda es claramente más parecido a las maneras propias del artesano. Por otra parte, el escudo del rey reclama directamente la personalidad de Ferrucci por el acento protoclásico de los dos ángeles (fig. 2). Por tanto, esta sería la primera prueba de la presencia meridional de este importante artista toscano (trámite fundamental entre la cultura de origen y la napolitana) al inicio del s. XVI³⁴, justamente en el año en el que se concede al Summonte el grabar las obras de las dos glorias locales humanísticas, Pontano y Sannazzaro.



Figura 2.- Andrea di Pietro Ferrucci. Blasón de Fernando el Católico entre dos ángeles, sobre el escudo del Gran Capitán, en el exterior de la capilla de San Giacomo della Marca (1504), iglesia de Santa María la Nueva, Nápoles

³³ R. Naldi, *Andrea Ferrucci. Marmi...* cit., pp. 57-58.

³⁴ Così ivi, p. 61.

En efecto, como ya se ha dicho, tal y como viene en la propia dedicatoria externa, la fecha convencional de edificación de la obra se sitúa en 1504 aunque, todavía entre 1507 y 1508, el capitán escribe desde Savona, mientras regresa a España, y luego desde Burgos, a fray Grazio della Marca, custodio del cuerpo de Giacomo, prometiendo continuar con las distribuciones de dinero requeridas para la ejecución de los trabajos, a través de la mediación del acaudalado comerciante catalán Pablo Tolosa. Es justamente en estos documentos en los que se recomienda hacer referencia, por cada detalle relativo a la obra, al “Maestre Antonelo Florentin”, identificable con Antonio Marchesi, al considerarlo, a todos los efectos, como el autor del proyecto arquitectónico³⁵.

Y también, con esta forma, el “cappellone” parecería atribuible a su escuela por lo simplista, por la ausencia de fachadas comprimidas y compactas (frente a la ausencia de simetría u homogeneidad en la corriente rítmica), como ya se ha constatado en el caso de los bajorrelieves de las fachadas.

Ahora, es significativo que ventanas con esa forma de tímpano y capialzadas en Nápoles estén presentes solamente en los lados de la iglesia de santa Catalina a Formiello, tradicionalmente atribuida a Romolo Balsimelli, al que ya se le había atribuido la capilla Carafa de Santa Severina en San Doménico el Mayor, antes de que Naldi lo redujese a simple ejecutor del proyecto de Andrea Ferrucci. Y, curiosamente, Marchesi (identificado con “Antonio Fiorentino della Cava”) está presente en los trabajos para la realización del claustro del mismo monasterio de Santa Catalina (1501-1514)³⁶.

También en este caso, el propio Naldi vuelve a la lectura de los documentos en los cuales consta que Balsimelli sólo suministra la traquita. Naturalmente, su sola presencia hace referencia a Andrea Ferrucci y, por tanto, a Antonio Marchesi.

De esta manera, el especialista reconoce la autoría del proyecto original de la iglesia de Santa Catalina a Marchesi; de este modo, se hace justicia por los innumerables equívocos generados con ocasión de la identificación de “Antonio Fiorentino della Cava” citado en los documentos publicados por Filangieri y varios³⁷, identificado de modo alternativo con un maestro local

³⁵ Ivi, p. 60 y p. 63, nota 44.

³⁶ AA.VV., *Santa Caterina a Formello (Vicende di un'insula napoletana)*, Nápoles 1996; I. Ferraro, *Nápoles. Atlante della città storica*, II, *Quartieri bassi e Risanamento*, Nápoles 2004.

³⁷ Cfr. R. Filangieri di Candida, *La cittadella aragonese e il recinto bastionato di Castel Nuovo*, en “Atti dell'Accademia Pontaniana”, LIX, 1929, pp. 54-69; id., *Antonio Marchesi da Settignano architetto militare del Rinascimento*, en “Rivista di artiglieri e del genio”, LXX, 1931, pp. 476-479; Id., *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo*, en “Archivio storico per le province napoletane”, LXIII, 1938, pp. 266-7, 274-5; LXIV, 1939, pp. 237-259.

procedente de la ciudad (así como de la tradición) de Cava de' Tirreni y, con Antonio Marchesi³⁸.

Ahora bien, el aspecto común del proyecto arquitectónico y escultural del complejo de Santa Catalina y del de la capilla de San Giacomo, sería también una variación de la “escuela”, con documentación que respalda el acercamiento lingüístico de las aperturas capialzadas con añadido del alto estilóbato sobre el que, en ambos casos, se imposita la unión de las arcadas³⁹.

Por tanto, Naldi contempla la posibilidad de una eventual paternidad común de las capillas Pontano y de San Giacomo en la persona de Antonio Marchesi partiendo de la base de las analogías ya descritas.

La continuidad es la base de la carrera napolitana de Marchesi antes y después del fin del Reino y el avenimiento de la dominación española entre 1489 y 1520⁴⁰. En efecto, él había sido una de esas personalidades de procedencia toscana que habían rodeado a Alfonso de Calabria y su programa de renovación⁴¹. Summonte lo cita junto a Francesco di Giorgio y Giuliano da Maiano como parte de ese círculo de arquitectos llamados a la construcción de Poggioreale⁴². Según el testimonio directo de Vasari, a partir de entonces, Antonio recibe una serie de encargos del nuevo régimen, quedando a su servicio en 1503; en 1506, los Electos le encargan la construcción de los faustos efimeros destinados a la entrada triunfal de soberano en la ciudad. Al año siguiente, por orden directa del Rey, recibe una adecuada paga anual⁴³. Después, será designado arquitecto del Virrey para la construcción de las fortificaciones de Castel Nuovo⁴⁴. Siempre, gracias a Vasari, se ha podido saber que Andrea Ferrucci sería llamado a Nápoles a través de Antonio Marchesi del que habría desposado a una de sus hijas⁴⁵.

Su parentesco con Ferrucci le permite permanecer cerca de la clientela real.

Es por esta razón que se le atribuye la autoría de la estatua de mármol blanco de Carrara del Arcángel San Miguel (fig. 3), custodiada en la gruta del

³⁸ Hasta los estudios de Quinterio, que sintetiza las dos opciones suponiendo que Antonio Marchesi hubiese pasado muchos años cerca de la ciudad de Cava. F. Quinterio, *Giuliano da Maiano grandissimo domestico*, Roma 1996, pp. 145, 151 nota 19, 317, 370 nota 4, 511.

³⁹ Un acercamiento de las ventanas del “cappellone” a las de Santa Catalina se encuentra ya en R. Pane, *Architettura del Rinascimento in Nápoles*, Nápoles 1937, p. 242.

⁴⁰ Sobre la figura de Marchesi, además de la búsqueda documental y los estudios ya citados, cfr. también L. Santoro, *Le mura di Nápoles*, Nápoles 1984, pp. 74, 94, 204.

⁴¹ R. Naldi, *Andrea...* cit., p. 15.

⁴² Ivi, p. 58.

⁴³ G. Ceci, *Nuovi documenti per la storia delle arti a Nápoles durante il Rinascimento*, en “Nápoles nobilissima”, IX, 1900, p. 84.

⁴⁴ R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milán 1975, II, p. 211.

⁴⁵ G. Milanese en G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori, con nuove annotazioni e commenti* [...], IV, Firenze 1879, pp. 476-7, nota 4.

santuario del Monte Gargano en Apulia⁴⁶. Frente al virtuosismo en su ejecución (por ejemplo, el diablo se ha realizado mediante una singular técnica que mezcla el alto y el bajorrelieve), se aprecia, en su base, una decoración vegetal en espiral que acoge, en el centro, un blasón que reenvía a Gonzalo como mecenas (fig. 4), basándose en la comparación con la espiral que da tres vueltas en el caso de la capilla napolitana de San Giacomo. Y, en este sentido, se ha recordado de modo pertinente como, hasta 1497, Gonzalo habría sido condecorado por Federico de Aragón con el título de duque de San Ángel⁴⁷; territorio, por otra parte, no lejano del escenario de la victoriosa batalla de Ceriñola⁴⁸.



Figura 3.- Andrea di Pietro Ferrucci, Arcángel San Miguel, detalle de la base con el blasón del Gran Capitán. Monte Sant'Angelo, Santuario del Arcángel San Miguel

⁴⁶ R. Naldi, *Andrea Ferrucci. Marmi...* cit., pp. 55 y siguientes.

⁴⁷ C. J. Hernando Sánchez, *La imagen...* cit., p. 158.

⁴⁸ R. Naldi, *Andrea Ferrucci da Fiesole per il Gran capitano Gonzalo de Córdoba...* cit., pp. 171-190.

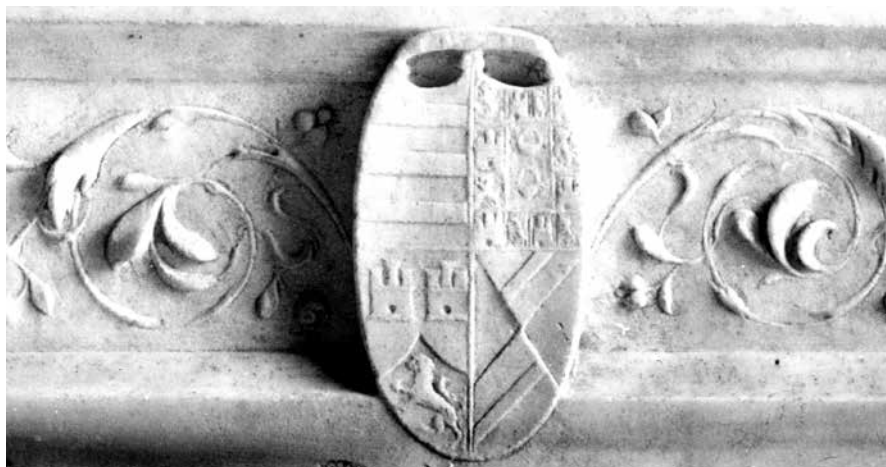


Figura 4.- Imagen Escudo Gran Capitán en base estatua San Miguel

Atribuido por la historiografía local a Sansovino, a quien la corriente clasicista puede recordar, Naldi ha asignado a Ferrucci otras obras que, por su semejanza y al igual que esta, mezclan elementos de la tradición clásica con otros elementos de la cultura renacentista y, en particular, de la cultura florentina del siglo XV, partiendo de Donatello y llegando a Verrocchio (fig. 5). La fecha es común a las famosas obras de Ferrucci en Nápoles (1506-7), entre las que hay que destacar, en particular, el sepulcro de Giovan Batista en la iglesia de San Severino y San Sossio. Es allí donde la estatua de San Giovanni Battista destaca convenientemente (fig. 6).



Figura 5.- Andrea di Pietro Ferrucci, Arcángel San Miguel, detalle. Monte Sant'Angelo, Santuario del Arcángel San Miguel

Y Ferrucci, al igual que Marchesi, a partir de los trabajos en la capilla de María Brancaccio junto a la iglesia de la Anunciación, tenía que aparecer después del cambio de régimen, la consolidación de las nuevas disposiciones, y la muerte de Benedetto da Maiano (del que ya había heredado la obra de la capilla del Battesimo en la catedral de Pistoia), el heraldo de la continuidad respecto a la tradición de las capillas de mármol que miraban a la Florencia de los Médicis. Por otra parte, en los contratos de colocación de los lados de mármol de dicha capilla, se hace referencia explícita a los modelos de las capillas Piccolomini y de Tolosa di Monte Oliveto que eran la máxima representación de la tradición aragonesa más característica⁴⁹. También en el ámbito de la escultura se confirma la continuidad, elemento clave de la estrategia de mecenazgo de Gonzalo.

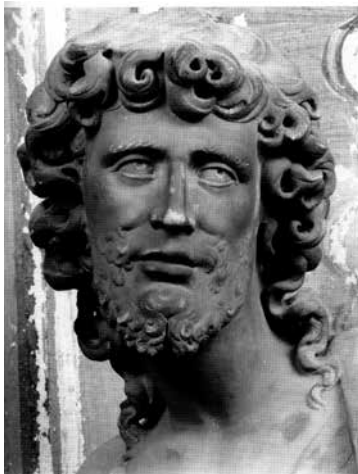


Figura 6.- Andrea di Pietro Ferrucci, San Giovanni Battista en el Sepulcro de Giovan Battista Cicaro, detalle. Nápoles, iglesia de los santos Severino y Sossio

Pero, en lo referente a la capilla de San Giacomo y a la relación con el complejo conventual al que pertenece, la fachada externa menor, uniforme y sin molduras, frente a la fachada principal y a la escalinata de acceso a la iglesia, parece haber sido manipulada con incrustaciones de nueva piedra, en concreto, de traquita. Resulta probable que, en sus orígenes, estuviese decorada con molduras, a menos que, desde un principio, dicho lado no fuese homogéneo al estar escondido por un pórtico o atrio con arcadas sobre columnas y que, partiendo justamente de dicho lado de la capilla, se conectara con la manzana frente al

⁴⁹ R. Naldi, *Andrea...* cit., 2002, p. 19.

callejón, delimitando de esta manera la fachada de la iglesia originaria. Es, en este sentido, como se podría interpretar el vestigio conspicuo de una columna de traquita que permanece en la esquina del edificio de dicha manzana⁵⁰.

Además, la unión de la capilla con el pequeño claustro parece ser la originaria derivada de la época de su edificación y no alterada posteriormente: en efecto, el lado menor del edificio que da a la entrada del claustro se conserva prácticamente íntegro, con tres paneles idénticos caracterizados por la intersección de las impostas de relieve, bastante próximas a la idea de una “ausencia de orden” arquitectónico; y ello, a diferencia de la otra fachada menor, sin adornos, de la que apenas se ha hablado. El panel de la izquierda, en particular, se completa con los baquetones de las cornisas externas; por tanto, no estamos ante una cuadratura interrumpida desde la intersección posterior de la parte del edificio monástico correspondiente al claustro, lo que habría alterado el propio “cappellone”. Es por ello que, debido a sus estructuras, tanto el “cappellone” como el pequeño claustro parecen haber sido concebidos en el mismo contexto: resulta muy evidente tanto desde la lógica distributiva de los volúmenes como desde la ubicación de los accesos. Por ejemplo, la capilla tiene, en esencia, la misma anchura que la del claustro por lo que se ha barajado la posibilidad de haber sido construidas en el mismo periodo (fig. 7)⁵¹; el acceso al claustro, relegado con respecto a la fachada principal de la capilla hasta dejar descubierto el lado menor anteriormente descrito, es un eje con un brazo en forma de pórtico.

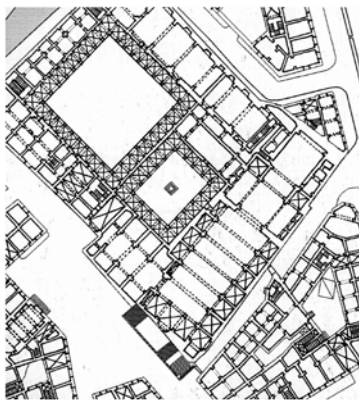


Figura 7.- Complejo conventual de Santa Maria la Nuova, plano (detalle). Es evidente la correspondencia entre el pequeño claustro y el “cappellone” de San Giacomo (de I. Ferraro, 2004)

⁵⁰ I. Ferraro, *Nápoles...* cit., II, p. 6.

⁵¹ Ivi, p. 12. Por la relación entre la capilla y la iglesia como edificios autónomos y complementarios, se da un paralelismo con el caso del Duomo en Nápoles y de la iglesia de San Restituto.

Este claustro, menor respecto al principal, tiene una función central de unión respecto a la lógica distributiva de todo el complejo religioso, en comparación con cualquier otro ambiente, volumen o función.



Figura 8.- Nápoles, complejo conventual di Santa Maria la Nueva, detalle del gran claustro

Ahora bien, se consideran que ambos claustros han sido construidos a caballo entre finales del siglo XV y la primera década del siglo XVI; en efecto, hay que tener presente que todo el conjunto franciscano había sufrido daños importantes durante el gran terremoto de 1456. Lo que representa el primer caso de introducción en la ciudad del orden jónico en sus diversas variantes, sustancialmente reconducibles a variaciones del método toscano

(fig. 8)⁵²: por tanto, resulta bastante probable que la configuración de ambos (evidente en la disposición de un edificio ya de por sí importante y bastante más antiguo) pueda haber pasado contextualmente al “cappellone” de la mano del mismo autor.

Ya se ha dicho que el hecho de relacionar las cuadraturas de las fachadas de la capilla con la idea de una “ausencia de orden” arquitectónico significa conectar esta característica con otras (como en el caso del Palacio de Panormita, el Palacio perdido de Vicara Vecchia) atribuidas a los dos arquitectos mormandos (Giovanni y Giovan Francesco di Palma) relacionados con la arquitectura de la primera mitad del siglo XVI en Nápoles. Desde este punto de vista, conviene profundizar en la continuidad de ambos aspectos: con este fin, se recuerda a Marchesi (identificado con Antonio Fiorentino della Cava, según la documentación de la que se dispone), uno de los artífices del claustro mayor de Santa Caterina en Formiello, llamado “mormandeo” por el peculiar orden jónico introducido precisamente en los talleres inspirándose en los portales de los palacios.

Cuando, en mayo de 1503, Gonzalo entró en la ciudad por la puerta Capuana, se encontró ante una ciudad con las cicatrices y heridas propias de los años turbulentos por los que acababa de atravesar.

Después de aquellos años, el retorno a la normalidad pasa también por la creación de una organización institucional que superara la simple ocupación militar⁵³. En este contexto, es como se hace necesario interpretar las dos disposiciones que Fernando el Católico envía a Nápoles, el 5 de octubre de 1505, con la imperiosa recomendación de terminar la muralla de la ciudad afín de reforzar tanto su defensa como su magnificencia; “para su magnificencia, que se acabe dicha muralla”⁵⁴. Conviene detenerse en este doble aspecto, esto es, la seguridad y la magnificencia, a la hora de referirse a la muralla como muestra de la *forma urbis* y como muestra de la imagen global de la ciudad en el extranjero⁵⁵.

En efecto, dichos documentos se han puesto de relieve en la literatura en relación al mar y, concretamente, a la siempre inminente amenaza francesa procedente de dicho frente⁵⁶. El fresco de Anguillara Sabazia, a menudo

⁵² M. Perone (*Dai chiostrì di Santa Maria la Nova alla piazza S. Giovanni Maggiore*, en AA.VV., *Nápoles città d'arte*, Nápoles 1986, p. 61) había barajado la idea de que los claustros hubiesen sido construidos por artesanos toscanos siguiendo el diseño de Giuliano da Maiano.

⁵³ C. J. Hernando Sánchez, *La imagen...* cit., p. 154.

⁵⁴ C. de Seta, *Le città nella storia d'Italia, Nápoles*, Bari 1986, p. 95.

⁵⁵ R. Parisi, *Catalogo ragionato dei libri, registri e scritture dell'archivio municipale di Nápoles* (1387-1806), Nápoles 1876-1920, parte I, 1876, p. 74; L. Santoro, *Le mura...* cit., p. 210, nota 344.

⁵⁶ R. Parisi, *Catalogo ragionato...* cit., parte III, 1916, pp. 375-377.

citado al recordar la ciudad en esos años, puede fácilmente integrarse con otras fuentes iconográficas que, literalmente, se le superponen, como es el caso de la vista tardía de Nápoles de Münster -de 1572 aunque sea una representación de una situación de principios de siglo- (fig. 9)⁵⁷ y que muestra que los modelos son los mismos y, por tanto, extremadamente fidedignos: si las murallas occidentales han llegado a completarse principalmente a lo largo de la segunda mitad del siglo, el acceso al mar se presenta desprotegido de manera especialmente dramática.



Figura 9.- Plano de Nápoles de Münster (1572) mostrando una de las partes que dan al mar sin la protección amurallada

Pero los documentos en cuestión han de interpretarse como un esfuerzo por establecer y fijar la imagen global de la ciudad sellándola y asegurándola en todos sus frentes. El hecho de establecer la fachada urbana frente al mar, siendo éste la principal vía de acceso a la ciudad, significa ponerle el sello, incluso visual, al nuevo orden institucional.

Esta es, sin lugar a dudas, la principal empresa urbanística de los años napolitanos del Gran Capitán. Tales proyectos, sin embargo, no llegaron a realizarse, probablemente por la grave crisis económica que se atravesaba en ese momento, salvo realizaciones específicas en el recinto de Castel Nuovo. Es allí donde quedó documentada la presencia de Antonio Marchesi, guardando referencia a la importante ocupación y función del arquitecto oficial del virrey⁵⁸.

Ahora bien, como ya se ha dicho, al final de la dinastía aragonesa, la muralla occidental llegó a concluirse aunque con dificultad, bajo la propia dirección de Antonio⁵⁹. Y como también se ha dicho previamente, se encon-

⁵⁷ G. Rago, *La residenza nel centro storico di Nápoles. Dal XV al XVI secolo*, Roma 2012, p. 366.

⁵⁸ R. Naldi, *Andrea...* cit., 2002, p. 60.

⁵⁹ R. Filangieri di Candida, *Antonio Marchesi...* cit., pp. 473 sgg; G. Filangieri di Satriano, *Indice degli artefici maggiori e minori la più parte ignoti [...]*, Nápoles 1891, II, p. 102; G. Ceci, *Antonio Fiorentino maestro di fortezze*, in "Nápoles nobilissima", IX, 1931, p. 84; L.A.

traba en el Reino desde finales de 1489 entrando al servicio de los aragoneses como director de obras reales en los años noventa. Ha quedado igualmente demostrado que, con posterioridad a esta fecha, se encargaba también de encargos públicos oficiales. No se ha excluido este aspecto ya que se le debe la dirección de todos los trabajos de fortificación antes y después del Reino, incluidos los trabajos proyectados y, solo en parte realizados, estando Gonzalo. En general, es a Marchesi y Ferrucci a los que el virrey hace referencia en el intento de crear y formular, gracias a su mecenazgo, una nueva identidad urbana y “nacional” mediante la continuidad de los artesanos y de las élites intelectuales.

En conexión con la integración específica de la nobleza de Porto, se encuentra la donación, por parte del rey, del Palacio propiedad de Pirro del Balzo, príncipe de Altamura⁶⁰, en el siglo XV, junto a la ciudad de Sessa Aurunca y el título ducal en enero de 1507⁶¹. En la donación, se establece que el edificio está constituido de diversas casas “principales” dotadas de un gran jardín: corresponde, mayormente, al área del actual palacio Giusso, considerado desde siempre como de los más conspicuos del distrito de Seggio di Porto. La destitución y posterior partida de Gonzalo de la ciudad después de unos meses, permite imaginar que no le fue posible atribuirse una parte relevante de una modernización que, en cualquier caso, ya no era posible llevar a cabo, a pesar, incluso, de las lagunas documentales en este sentido.

En la época en la que Alfonso Sánchez, marqués de Grottole, se lo compra a la familia de Córdoba (1546), el complejo comprendía una gran casa con patio, un jardín y dos casas derruidas⁶². Todo el área del distrito de Porto se habría visto muy modificada por el aluvión de 1569; por ello, hay que imaginarse el contexto urbano y propia la residencia de manera muy distinta con respecto a la configuración actual con el emplazamiento orientado al este del edificio en la plaza de San Giovanni. En efecto, al inicio de los trabajos de ampliación y de transformación por parte de la familia Sánchez (1459), la gran casa de Consalvo da a un amplio espacio orientado hacia el

Maggiorotti, *Breve dizionario degli architetti ed ingegneri militari italiani*, Roma 1935, voce A. Marchesi (1451-1522); L. Santoro, *Le mura...* cit., p. 94.

⁶⁰ B. Capasso, *Il palazzo di Fabrizio Colonna a Mezzocannone*, in “Nápoles nobilissima, II-III (1897-98), p. 4; I. Ferraro, *Nápoles...* cit., II, p. 57.

⁶¹ F. Fernández de Béthencourt, *Historia...* cit., p. 151; cfr. también C.J. Hernando Sánchez, *La imagen...* cit., p. 158 que cita a Archivo Zabálburu Madrid, 20-17; F. Nicolini, *Don Gonzalo dei “Promessi Sposi” e la sua discendenza del Gran Capitano. Schizzo storico d’una famiglia ispano-italiana nel Cinquecento*, in Id., *Aspetti della vita italo-spagnuola nel Cinque Seicento*, Nápoles 1936, p. 21.

⁶² G. Labrot, *Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Nápoles 1994, p. 94.

este, siendo parte originaria del antiguo complejo religioso de san Giovanni Maggiore; además, conecta con la calle aledaña del distrito de Porto a través de un pequeño callejón con curvas descendentes hasta llegar a una esquina recta, reflejado claramente en el plano de Lafrery de 1566 (fig. 10) y que da a la parte trasera de la iglesia. A pesar de haber sido fragmentado y modificado, dicho callejón se localiza en toda la cartografía posterior. En cambio, el espacio libre puede identificarse con la zona despejada junto al mismo callejón y que sigue destinada a espacios verdes a tenor del plano del duque de Noja (1750-75).



Figura 10.- Plano Lafrery (1566), detalle del palacio cercano a San Giovanni maggiore en Nápoles que perteneció al Gran Capitán y a su familia (identificado con el n. 58 de la leyenda)

Además, el plano Theti (1560) reconoce claramente el emplazamiento del edificio (y, presumiblemente, la fachada principal) desde la parte que da al mar y que, teniendo en cuenta el conspicuo desnivel, tenía que ser visible desde ese mismo lugar.

Por tanto, es bastante significativo que, durante la donación de Sovrano, se haya recalcado que el edificio se encuentre justamente en las cercanías de la puerta de Seggio, esto es, en un lugar fuertemente caracterizado por la identidad municipal y distrital a la que se ha hecho referencia anteriormente⁶³.

Evidentemente, la donación y, por tanto, la elección del lugar en donde establecer la propia residencia dependían del entorno del distrito en el que Gonzalo había sido acogido inicialmente: sin embargo, ello no merma el

⁶³ F. Fernández de Béthencourt, *Historia...* cit., p. 152, nota 2.

aspecto simbólico del acontecimiento, ya que el ambiente de la ciudad en el que dichas vicisitudes tienen lugar representa, obviando el aspecto material de la residencia, una indubitable expresión precoz de discontinuidad respecto a la costumbre del reasentamiento residencial en el antiguo centro grecorromano por parte de la nobleza aragonesa. Un reasentamiento practicado con evidentes razones ideológicas (retorno a la casa de los abuelos junto con los decumanos de la ciudad hipodamea, encarnación de una doble *antichitas* de los orígenes, a la vez familiares y urbanos); en este sentido, se pensó sobre todo en el modelo ejemplar del palacio Diomede Carafa⁶⁴.

La zona de la residencia, como ya quedó patente en el caso de la capilla de San Giacomo della Marca, no es periférica pero parece, sin embargo, marginal con respecto a la urbe hipodamea; un área intermedia de expansión medieval que desciende, mediante “plumillas” en forma de gradas, desde las antiguas alturas a los meandros de la expansión angevina en dirección al mar. Este hecho de mecenazgo residencial, rompiendo entonces con las costumbres aragonesas, se entronca directamente con la experiencia de las grandes residencias de la dinastía Anjou-Durazzo de principios del siglo XV. Como buena muestra de ello, cabe resaltar los modelos de los cercanos palacios Penne y Pappacoda.

Al final de 1506, el rey Fernando llega al reino y preside directamente una sesión parlamentaria: el poder del Capitán se ve irremediamente re-dimensionado. Y, de nuevo, el escenario urbano y la elección de la residencia como estrategia de representación del estatus son la mejor prueba del dualismo entre ambas vertientes institucionales: durante los meses de permanencia de Fernando en Nápoles (1506-7), Gonzalo y su familia viven en Castel Capuano, la otra gran residencia real aragonesa para algunos, la más noble al estar ligada, más que ninguna, a la memoria de Alfonso II; sin embargo, está situada en la otra punta de la ciudad respecto a Castel Nuovo, donde, precisamente, se aloja el rey⁶⁵.

En junio de 1507, el regreso de ambos a España sanciona de facto el fin del breve periodo de mecenazgo (y de la construcción de la correspondiente identidad específica) a pesar del empeño mantenido posteriormente por el Gran Capitán en la continuación de los trabajos de la capilla de San Giacomo, tal y como se ha intentado plasmar a lo largo de estas páginas.

⁶⁴ B. de Divitiis, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venecia 2007.

⁶⁵ C.J. Hernando Sánchez, *La imagen...* cit., p. 150.