



Vesti la giubba! Indumentaria, apariencia y comunicación en la entrada triunfal de Alfonso V el Magnánimo a Nápoles (1443)¹

Juan Vicente García Marsilla²

Recibido: 04 de noviembre de 2020 / Recibido: 20 de diciembre de 2020

Resumen. La entrada triunfal de Alfonso el Magnánimo en Nápoles el 26 de febrero de 1443 es uno de esos momentos de la Historia que quedaron marcados para la posteridad, no solo por la importancia del hecho en sí, sino por todo el despliegue de mensajes en clave simbólica que en ese acto se llegaron a emitir. Analizado por diversos autores desde diferentes puntos de vista, se ha abordado bastante menos hasta la fecha una interpretación de los códigos implícitos en la indumentaria de quienes participaron en la ceremonia, que aquí se ha tratado de realizar en base a las variadas fuentes que la describieron y de los nuevos conocimientos que la historia del vestido pone hoy a nuestra disposición.

Palabras clave: vestido; indumentaria; monarquía; Alfonso V el Magnánimo; Nápoles; ritual; color.

[en] *Vesti la giubba!* Clothing, appearance and communication at the triumphal entry of Alfonso V the Magnanimous in Naples (1443)

Abstract. The King Alphonse the Magnanimous' triumphal entry into Naples on February 26, 1443 is one of those moments in History that were marked for posterity not only due to the importance of the event itself, but for the whole display of messages in symbolic key. Although analysed by various authors from different points of view, few interpretations of the codes implicit in the clothing of the participants in the ceremony have been provided to date. The present article provides an interpretation based on the different sources that described the entry, as well as on recent contributions of Dress History.

Keywords: dress; clothing; monarchy; Alphonse V the Magnanimous; Naples; ritual; colour.

sumario. 1. Introducción. 2. La importancia de parecer. 3. Un monarca vestido para la ocasión. 4. Comparsas de gala. 5. Conclusión. 6. Bibliografía.

Cómo citar: García Marsilla, J. V. (2021), *Vesti la giubba!* Indumentaria, apariencia y comunicación en la entrada triunfal de Alfonso V el Magnánimo a Nápoles (1443), en *En la España Medieval*, 44, 169-191.

¹ Una versión inicial en italiano de este trabajo fue presentada como ponencia al Congreso Internacional *La città e il re. L'ingresso trionfale di Alfonso di Aragona a Napoli (1443)*, organizado por la Bibliotheca Hertziana, el Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte y la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma-CSIC, y celebrado en Roma el 1 y el 2 de diciembre de 2016. Las actas de dicho congreso no se han publicado.

² Universitat de València.
juan.v.garcia-marsilla@uv.es
ORCID: 0000-0002-5071-6491.

1. Introducción³

26 de febrero de 1443. En lo alto de un carro azul brocado de oro y tirado por cuatro caballos blancos, Alfonso, rey de Aragón, llamado por sus aduladores “el Magnánimo”, está a punto de entrar en Nápoles, la ciudad más poblada de Italia en aquel entonces, por una brecha abierta en la muralla. A sus pies, se observa una representación en cartón-piedra de uno de sus emblemas favoritos, el artúrico *Siti Perillós*, una silla en llamas que recuerda el asiento de la Tabla Redonda reservado únicamente al caballero puro destinado a encontrar el Santo Grial. En el pensamiento del rey Alfonso, aquella era una metáfora de su derecho incontestable a ocupar el trono de Nápoles, que le había disputado durante décadas Renato de Anjou, su gran rival y último representante de la dinastía francesa que, en los últimos dos siglos, se había opuesto a las aspiraciones mediterráneas de la Corona de Aragón⁴.

Llegar a ese momento de gloria no había resultado fácil. Alfonso había nacido en Medina del Campo y era hijo de Fernando de Antequera, segundón del rey castellano Juan I, por lo que ni su padre ni, por supuesto, él estaban, en principio, destinados a ser reyes. Pero la hábil combinación de fuerza militar y habilidad diplomática de Fernando, aprovechando su cargo de corregente de la Corona castellana durante la minoría de edad de su sobrino Enrique III, junto con el indispensable apoyo del papa de Aviñón, el aragonés Benedicto XIII, le permitieron acceder al trono de la Corona de Aragón con ocasión del Compromiso de Caspe de 1412. Una nueva dinastía, los Trastámara, venía a sustituir al casal de Barcelona, y la temprana muerte del de Antequera en 1416 convirtió a su primogénito Alfonso en rey de Aragón con solo veinte años⁵. Se encontró entonces con una Corona que, en los últimos doscientos años, se había disputado el dominio político y económico del Mediterráneo occidental con Génova, la gran competidora de los mercaderes catalanes, y con los ya citados angevinos, ligados a los papas y máximos adalides de la facción güelfa en Italia.⁶

Con él, sin embargo, los proyectos de expansión irían mucho más allá, al involucrarse de lleno en el complejo tablero de la política transalpina en 1421. En ese año, los enfrentamientos entre dos ramas de la familia Anjou llevaron a la reina de Nápoles, Juana II de Anjou-Durazzo, a pedir ayuda a Alfonso contra su rival, Luis III de Anjou, a cambio de adoptarlo como su heredero. Así, en 1423, el Magnánimo realizaba su primera entrada triunfal en la ciudad del Vesubio, y seguramente comenzó ya a acariciar el proyecto de un imperio mediterráneo que incluyera también Jerusalén, tras una nueva cruzada que serviría para frenar a los turcos. Un imperio en el que Nápoles, justo en su centro geográfico, sería la gran capital y sede de la corte, y desde allí incluso se plantearía convertirse en rey de Italia y hasta aspirar al Imperio, aunque ese proyecto fue, en realidad, bastante efímero.

Las cosas no serían tan sencillas. Sus enemigos aún tendrían tiempo de contraatacar e infligir duros reveses al bando aragonés, como el desastre naval de Ponza, en agosto de 1435, donde el rey y lo más granado de su nobleza cayeron prisioneros de los genoveses. Pero las batallas y la diplomacia, atrayéndose a su lado a su antiguo enemigo y carcelero, el duque de Milán Filippo María Visconti, acabaron dando sus

³ Abreviaturas: ACA = Arxiu de la Corona d'Aragó; ARV = Arxiu del Regne de València; BHUV = Biblioteca Històrica de la Universitat de València.

⁴ Sobre el *Siti Perillós* véase la síntesis de Capilla, “Alfonso V el Magnánimo y el *Siti Perillós*”.

⁵ La mejor biografía de Alfonso el Magnánimo sigue siendo la de Ryder, *Alfonso el Magnánimo*.

⁶ Este largo enfrentamiento ha sido sintetizado por Abulafia, *La guerra de los doscientos años*.

frutos con la conquista definitiva de Nápoles veinte años después de su primera entrada en esa ciudad. Por supuesto, esa victoria final debía ahora celebrarse por todo lo alto, con una ceremonia, basada en el *adventus* romano y en los famosos *trionfi* de Petrarca, cargada de simbolismo, en la que, además del enaltecimiento de su figura, lo más importante era que debían hacerse patentes de forma pública y notoria las nuevas reglas del juego en la relación entre el flamante monarca y el reino que acababa de incorporar a su Corona.

Ese acto, petrificado para la posteridad sobre la puerta del Castelnuovo de Nápoles, ha sido analizado por los historiadores en más de una ocasión⁷. Las fuentes históricas para ello, muchas de ellas de primera mano, desde luego no faltan. Hasta diez relatos diferentes, procedentes de crónicas, poemas o correspondencia diplomática, narran, algunos con mucho detalle, cómo se desarrolló la ceremonia. De ellos, seis son obras en latín, generadas en el contexto del humanismo renacentista, algunas dentro de la misma corte del Magnánimo, y, por tanto, muy proclives a la exaltación de su soberano, como una carta de Lorenzo Valla⁸, la crónica de Antonio Beccadelli, *il Panormita*, que contiene el *De Alphonsi Regis Triumpho*⁹ y el *De Rebus Gestis ab Alphonso primo Neapolitanorum rege* de Bartolomeo Facio¹⁰. Las otras tres son: un breve poema en tres cantos de Porcellio Pandoni¹¹, la oración panegírica del arzobispo de Reggio Calabria, Angelo de Grassis¹², y el caso un tanto especial del médico catalán Gaspar Pelegrí, que se afincó en Italia y cambió su nombre por el de Gaspare Pellegrino, escribiendo una historia del rey Alfonso en diez libros¹³. Dos relatos más se escribieron en lengua vulgar italiana, en concreto el contenido en el poema *Il Giardino* de Marino Jonata Agnonese¹⁴ y una larga carta escrita por un personaje desconocido de Palermo¹⁵. Y, por último, se conservan dos textos en catalán: la misiva en la que el embajador de Barcelona, Antoni Vinyes, le relata a los *consellers* de su ciudad la ceremonia¹⁶ y el *Dietari del Capellà d'Alfons el Magnànim*, hoy atribuido al canónigo de Valencia Melcior Miralles¹⁷.

Junto a ello, se conservan también fuentes iconográficas de la entrada, aunque en general son algo posteriores a los hechos y, naturalmente, como tendremos ocasión de analizar, filtran a su manera la información, haciendo encajar la escena en los cánones de las representaciones visuales de la época. Además de los relieves del arco de triunfo del Castelnuovo (Fig. 4), en el interior del mismo edificio existe una escena esculpida en una de las puertas de la Sala dei Baroni, la estancia *catalana* por

⁷ Véanse entre otros los estudios de Callmann, “The Triumphal Entry”; Molina, “De la historia al mito”; Massip, “De ritu social a espectáculo del poder”; Delle Done, *Il trionfo. La incoronazione mancata*, o García Marsilla, “1443. L’entrada triomfal d’Alfons el Magnànim a Nàpols”. Por otra parte, las entradas reales en la Corona de Aragón han sido estudiadas por Narbona, “Las fiestas reales en Valencia”; Raufast, ¿Un mismo ceremonial para dos dinastías?; y más en general en Ladero Quesada, *Las fiestas en la cultura medieval*, pp. 79-89. O, para Castilla, por Carrasco Manchado, “Las entradas reales en la Corona de Castilla” y Coronado Schwindt, “Las entradas reales en el reino de Castilla”.

⁸ Contenida en Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Vat. Lat. 11356, ff. 123r-127r.

⁹ Beccadelli, *Dels fets e dits del gran rey Alfonso*.

¹⁰ Facio, *De Rebus Gestis*.

¹¹ *Il Trionfo di Alfonso I d’Aragona*. Cf. Ronzoni, *La poesia politico-encomiastica aragonesa*, p. 55.

¹² De Grassis, *Oratio panegirica dicta domino Alfonso*.

¹³ Pellegrino, *Historiarum Alphonsi regis libri X*.

¹⁴ Ettari, “El Giardino di Marino Jonata Agnonese”.

¹⁵ Monti, “Il trionfo di Alfonso I d’Aragona in una descrizione contemporanea”.

¹⁶ Madurell i Marimón, *Mensajeros barceloneses en la corte de Nápoles*.

¹⁷ Miralles, *Crónica i Dietari del Capellà d’Alfons el Magnànim*, pp. 202-206.

excelencia construida por Guillem Sagrera, que fue ejecutada por Domenico Gagini en 1457 y que incluye a Alfonso montado en su carro seguido por músicos y parte del séquito nobiliario, con la figura de Julio César en segundo plano. Por desgracia, un incendio de 1919 dejó muy deteriorada esta pieza¹⁸.

Más detalles ofrece la pintura de un *cassone* nupcial florentino que se fabricó para festejar un matrimonio entre las familias Segni y Ridolfi hacia 1463-1465, alguno de cuyos miembros quizá formó parte de la colonia toscana de Nápoles (detalle del mismo en la Figura 1). En él se representa la entrada, aunque limitándose en este caso al carro real y a los *entremeses* protagonizados por sus paisanos florentinos¹⁹.

Mucho más estereotipada, en un sentido clasicista, es la imagen frontal del carro del Magnánimo que ilustra una copia del *De dictis et factis Alphonsi* del Panormita, de la segunda mitad de la década de 1450, hoy en la Biblioteca Apostólica Vaticana (Fig. 3). En ella, todo el acto se condensa en la figura del rey avanzando triunfante entre unos cúbicos edificios a la antigua, con apenas las caras de algunos músicos asomando por detrás de la carroza²⁰. Posterior, de hacia 1494, es un ingenuo dibujo a colores que incluye la carroza del rey acercándose a una visión simplificada del puerto de Nápoles, incluido en una versión de la *Cronica Ferraiolo*, otra fuente cronística, algo más alejada de los hechos, redactada por el hijo de Francesco Ferraiolo, familiar –en el sentido de personaje allegado– del rey, cincuenta años después de los hechos (Fig. 2). Y, a partir de estas imágenes más antiguas y de los relatos, aún se realizó posteriormente alguna ilustración más del acto, entre la que cabe destacar la que aparece en un grabado de una edición tardía de la historia de Nápoles de Giovanni Antonio Summonte, de 1675, basada en parte en el relieve del arco, pero que aún sorprende por la fidelidad de algunos detalles²¹.

A partir de este conjunto heurístico, como hemos dicho, se ha descrito y analizado en más de una ocasión la *gloriosa jornada* napolitana del rey Alfonso. Sin embargo, son muchos los detalles que quedan aún por estudiar para comprender en su conjunto los mensajes que los distintos actores de la ceremonia se cruzaron entre sí con cada discurso, con cada gesto, en una representación completamente ritualizada. Y uno de los aspectos en los que se ha profundizado bien poco, y que en la época jugaba un papel fundamental, es el lenguaje de la indumentaria, de las ropas, las telas y los colores que todos aquellos personajes, comenzando por el rey y acabando por los muchos figurantes que participaron en la solemne *entrada*, vestían. Se debe entender, además, que aquellos personajes no lucían esas galas solo para impresionar al abundante público que se agolpaba en las calles y plazas de la ciudad, sino sobre todo para dialogar entre ellos en una clave difícil de entender actualmente, pero mucho más locuaz en la Italia del siglo XV, que aquí intentaremos descifrar en la medida de nuestras posibilidades. Como el payaso Canio en la ópera *Pagliaci* de Ruggiero Leoncavallo, el rey debía *Vestir la giubba*, prepararse a conciencia para el espectáculo que estaba a punto de comenzar, y en el que todos estaban esperando que se cumplieran las expectativas que había creado la nueva era que comenzaba para la ciudad.

¹⁸ Reproducido por Molina, “De la historia al mito”, p. 227. Sobre la “catalanidad” de esta sala, véase Serra, “È cosa catalana”.

¹⁹ Alisio y otros, *Arte e politica tra Napoli e Firenze*.

²⁰ Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 1565, f. 123 v. (ca. 1455-1460).

²¹ Summonte, *Historia della città e regno di Napoli*. La obra de Summonte es de la segunda mitad del siglo XVI, y le supuso al autor la cárcel, según parece, por revelar los orígenes modestos de algunas familias locales.

Porque, de hecho, la ropa y, con ella, la apariencia exterior de las personas no era ni mucho menos una preocupación secundaria a finales de la Edad Media, como no lo es tampoco actualmente, y aún era más importante en el caso de un rey, cuya imagen debía decir mucho de él a los demás. La indumentaria que un monarca exhibía hablaba de su poder, de su solvencia, de su riqueza, de sus vínculos con otros países y cortes, que le permitían estar al día de las modas, de su forma de ser y hasta de sus ideales²². Sin embargo, ya en los albores del Renacimiento, primero, las normas de conducta que alentaron los moralistas de las órdenes mendicantes y, sobre todo, la mentalidad humanista, después, comenzaron a considerar que un excesivo cuidado de la imagen podía ser una muestra de cierta frivolidad, frente a los cometidos más elevados para los que estaba destinado un soberano²³. Por eso, en los panegíricos sobre las virtudes de los príncipes a los que dieron forma en el siglo XV los cronistas oficiales, en este caso de Alfonso el Magnánimo, las descripciones sobre su apariencia comienzan a tratarse de una forma un tanto incómoda y ambivalente. Antonio Beccadelli, *il Panormita*, especialmente, dedicó un amplio párrafo al carácter austero del rey, afirmando que el Magnánimo solía decir con frecuencia que “deseaba mostrarse rey por virtud y autoridad, y no por brocados, ni broches, ni corona”, y que, como consecuencia, “de vestidos y arreos para él usaba moderadamente, y no más, casi, de lo que sus caballeros usaban”. Incluso, cuando el mismo Beccadelli enumera todas las grandezas que adornan la personalidad de su rey, insiste, entre otras, en su “constancia” y da como ejemplo el que “siempre tuvo el mismo aspecto y la misma forma de vestir”, poniéndolo, pues, como modelo de conducta frente a los incesantes cambios de la moda que caracterizaron a su época²⁴.

2. La importancia de parecer

Virtudes como las que expone este erudito eran desde luego muy relativas, cuando, como veremos inmediatamente, se comparan con datos cuantificables sobre lo que el rey Alfonso gastaba en vestidos y ornamentos, y cuando se observa, a través de sus cartas, lo mucho que se preocupaba de su aspecto;²⁵ pero especialmente esta creación de la imagen del monarca perfectamente sobrio y comedido marcará de una forma muy clara la manera de narrar uno de los momentos más espectaculares de su vida, como fue su entrada triunfal en la ciudad partenopea en 1443, sobre todo en el caso de sus biógrafos humanistas italianos.

Por desgracia, la desaparición de los archivos reales en Nápoles impide conocer de primera mano las inversiones en ropas y alhajas del Magnánimo en su época italiana. Sin embargo, sí que se han conservado los libros de tesorería de su etapa juvenil, especialmente durante la larga estancia que pasó en Valencia entre 1425 y 1432,

²² García Marsilla, *La moda no es capricho*.

²³ Como ejemplo de las ideas de los moralistas franciscanos sobre este tema Eiximenis, *Lo Crestià*, lib. III, cap. DCCXIV; Castro, “El tratado sobre el vestir, calzar y comer”. Los nuevos ideales del humanismo en Montadon, *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Ya en el siglo XIV el *Libro de los estados* del infante don Juan Manuel aconsejaba al emperador ir “siempre vestido de paños mejores et más preciados que las otras gentes de su corte”, aunque, eso sí, añadía “pero en todas estas cosas non deve tomar plazer nin deleite desordenado”, Vicente Pedraz, “El imaginario corporal del *Libro de los estados*”, p. 175.

²⁴ Beccadelli, *Dels fets e dits del gran rey Alfonso*, pp. 98-99 y pp. 260-261.

²⁵ García Marsilla, *Vestir el poder*, especialmente páginas 370-373.

lo que ha permitido estudiar pormenorizadamente la demanda regia en relación con la indumentaria para esos años²⁶. De esta forma, sabemos que el Magnánimo gastaba una media de doscientos mil sueldos al año en vestidos y complementos, cantidad que doblaba los ingresos de la bailía o circunscripción fiscal de Valencia, una de las más importantes de sus reinos. Con esa cifra, se podían haber armado doscientos caballos de guerra o se hubieran podido comprar casi trescientas casas en la misma ciudad del Turia. Si comparamos sus gastos, además, con los de su más austera esposa, María de Castilla, los multiplicaba por veinte, ya que la reina en los años de mayor abundancia, *apenas* invirtió en ropas unos diez mil sueldos. En todo caso, entre ambos, los dispendios en su apariencia representaron, dependiendo del año, entre el 10 y el 15% de los gastos de la tesorería real²⁷.

Muy sobrios, por tanto, no eran, y especialmente el rey, que sabía muy bien que su apariencia era una parte fundamental de su imagen política, ya que de ella dependía en parte su credibilidad. Aunque parezca un contrasentido, el rey Alfonso como sus antepasados al frente de la Corona de Aragón, y más aún que ellos, dadas sus prolongadas campañas, vivió siempre de prestado, endeudado con banqueros e instituciones, y teniendo que recurrir a toda la *ingeniería financiera* que estaba a su alcance para no caer en la bancarrota. Por eso, debía mostrar doblemente su crédito, su solvencia, a través de hechos tan abiertamente propagandísticos como su aspecto impecable y el precio de sus ropas y adornos que, al fin y al cabo, siempre podía empeñar²⁸. De hecho, se han estudiado sobre todo las muchas joyas del Magnánimo que fueron dejadas en prenda en uno u otro momento a banqueros genoveses, florentinos, catalanes o valencianos, para salir de algún apuro²⁹ y, en relación directa con la entrada en Nápoles, sabemos cómo, para recuperar un broche o *fermall* adornado con piedras preciosas, que quería lucir en esa ceremonia y que tenían dos aristócratas de Valencia, Joan de Pròxita y Galceran de Requesens, en prenda de un préstamo de 220.000 sueldos, alienó a la ciudad de Valencia la villa de Cocentaina, con el objetivo de rescatar la pieza rápidamente y poderla lucir en la ceremonia, montado sobre su carro triunfal³⁰.

No todo era además cuestión de dinero. Había que saber también cómo gastarlo, y, para ello, pese a la afirmación de Beccadelli de que el rey nunca mudó de forma de vestir, el séquito del Magnánimo estuvo especialmente bien conectado con las cortes más importantes del continente, para seguir muy de cerca cualquier tendencia nueva que se comenzara a imponer en ellas. El cosmopolitismo fue la norma en un círculo regio en el que igual se compraban capas castellanas, libreas de caza italianas, cinturones alemanes, armaduras de Milán, tejidos ingleses o espadas turcas, y donde además el personal especializado en la apariencia del rey lo componían sastres franceses, sobre todo, en la etapa napolitana, Ayne de Clève; zapateros de la misma procedencia, como Lambert lo Ligoys, de París y Simon Picard, proveniente, como su apellido indica, de la Picardía, al extremo norte de Francia; plateros italianos,

²⁶ *Ibidem*. Parte del consumo en la época napolitana se ha reconstruido, sin embargo, a partir de las fuentes ibéricas, en Russo, "I consumi della corte".

²⁷ *Idem*. Sobre la demanda de la corte de la reina María, véase Rosario, *La promoció artística de la reina Maria de Castella*; y Vidal Franquet, "La cámara real de María de Castilla".

²⁸ Navarro e Igual, *La tesorería general y los banqueros*.

²⁹ Conde, *Orfebrería impignorada*, pp. 185-196; García Marsilla, "El poder visible", pp. 40-41; Domenge Mesquida, "Las joyas emblemáticas".

³⁰ ACA, Reial Cancelleria, 2653, f. 11 r. a 12 v. La anotación es ya posterior, del 28 de septiembre de 1443.

como Giovanni da Pisa y Guido Antonio; el bordador, también italiano, Conti del Castello; un barbero siciliano, Angelo da Catania, y diversos peleteros catalanes, como Joan Sapinya o Lluís Pelat³¹.

El objetivo, como el mismo rey explicitaba en alguna de sus cartas, incluso posteriores a la entrada en Nápoles, era que le confeccionaran ropas y tocados “*de nova fayçó*” o “*de la més stranya e nova manera que fer puxen*”, es decir, que el Magnánimo mostraba una verdadera preocupación por deslumbrar a sus súbditos y a sus invitados, lo que representa más bien todo lo contrario de lo que decía de él su biógrafo. Alfonso estaba en realidad obsesionado con la novedad y entendía que su obligación, al estar situado el monarca en la cúspide de la pirámide social, era innovar, marcar tendencias, para que luego las siguieran sus vasallos³².

Así, la indumentaria que confeccionaba esta auténtica factoría internacional, que en buena parte se reunía dentro de palacio, debía mezclar las nuevas modas del vestido corto con la elegancia de las ropas largas. Por una parte, la moda masculina que se comenzó a imponer a mediados del siglo XIV se ajustaba a la figura, dando mucha importancia al jubón y a las calzas, mediante los cuales se trataba de subrayar la masculinidad del portador por sus espaldas anchas y sus piernas robustas, aunque fuera necesario a veces para ello el uso de rellenos de algodón; pero, por otro lado, las personas respetables y, sobre todo, los altos cargos políticos debían seguir portando vestidos amplios y holgados, como las hopalandas y las *robes* que arrastraban por el suelo, mostrando así la mucha tela que habían invertido en ellas y dejando ver el vestido interior a través de anchas aberturas. En el caso de un monarca, ambas modas debían conjugarse y, en todo caso, lo más importante era manifestar abiertamente la riqueza, lo que, además de con los adornos, especialmente los bordados de hilos de oro y plata, y el uso de perlas y pedrería, se conseguía sobre todo utilizando las mejores telas de un mercado que ya era, en la Europa bajomedieval, amplio y variado³³.

Los suministradores de esas telas extremadamente lujosas eran, ya incluso en la etapa ibérica del reinado del Magnánimo, mercaderes italianos, muchos de ellos asentados en las principales ciudades de la Corona de Aragón, sobre todo en Barcelona y Valencia. Destacaban en esa primera época dos de estos personajes, ambos provenientes de Florencia: Amoreto di Donino y Vieri di Bardi, que proporcionaban al monarca fundamentalmente tejidos de seda. Donino le sirvió, por ejemplo, en apenas dos años telas por valor de más de 17.000 sueldos y Bardi lo hizo por más de 28.000³⁴. Los dos le prestaron además dinero en más de una ocasión y le giraron letras de cambio. Bardi, en concreto, murió mientras comerciaba en Castilla en 1434, sin haber devuelto un dinero que le había confiado el hermano del rey, Juan de Navarra, para comprar unos diamantes, por lo que se inventariaron todos sus bienes; hecho que ha permitido analizar sus mercancías y comprobar la presencia entre ellas de

³¹ García Marsilla, *La cort d'Alfons el Magnànim*; Chilà, “La disciplina sociale”.

³² Estas frases u otras parecidas se repiten a menudo en las cartas a sus proveedores. Así, en 1456 encargó dos *pentinadors* y dos *confiters* de paño de Cambrai recubiertos de oro y recalcó que los quería “*de la més stranya e nova manera que fer puxen*”, ARV, Mestre Racional, 9.826, f. 99v. El *pentinador* era una tela que se ponía sobre los hombros cuando se peinaba a una persona, mientras que el *confiter* era un paño sobre el que se disponían los caros confites de azúcar.

³³ García Marsilla, *La moda no es capricho*.

³⁴ *Idem*, *El traje nuevo del rey*, pp. 158-160.

varias piezas diseñadas en exclusiva para el rey Alfonso, incluidos estandartes con sus emblemas y complicadas apologías de su persona asociadas a santos y vírgenes³⁵.

El contacto con Florencia y los florentinos, especialmente en el ámbito mercantil, era, por tanto, muy anterior a la etapa napolitana, y las telas que mercaderes como estos suministraban al guardarropa real alcanzaban precios astronómicos. De esa manera, los satenes o los terciopelos negros o rojos con hilos de oro costaban entre 200 y 300 sueldos por alna, cuando por las telas de lana que se fabricaban contemporáneamente en Barcelona o Valencia se pagaban normalmente 2 sueldos y medio por alna³⁶. Estamos, por tanto, ante materiales que multiplicaban por cien o más el precio de la tela a la que estaba acostumbrado el pueblo llano. El material seguía siendo de esta manera la diferencia básica y, en su valoración, se incluían las irisaciones y reflejos que creaban y los colores vivos que se conseguían con los mejores tintes de importación³⁷.

3. Un monarca vestido para la ocasión

Por eso, porque la tela marcaba la principal diferencia, buena parte de las descripciones de que disponemos de la entrada triunfal del Magnánimo en Nápoles de 1443 se centran en comentar precisamente los lujosos materiales de que estaban hechas las ropas del rey y sus luminosos colores, aunque también, especialmente en el caso de los cronistas más influidos por el Humanismo, se debe tener en cuenta su deseo de insistir en lo imperecedero, en aquello que debía otorgar fama perdurable al monarca, pasando así intencionadamente por alto cuestiones más efímeras y aparentemente mundanas, como podían ser las hechuras a la moda de sus ropajes.

Comencemos, pues, por analizar la apariencia personal del rey Alfonso tal y como la describen quienes fueron testigos visuales de aquel espectáculo. La mayoría de aquellos que representaban ese incipiente humanismo fueron bastante escuetos en la descripción de las ropas reales. Por ejemplo, el médico catalán Gaspar Pelegrí o el ligur Bartolomeo Facio se contentan con decir respectivamente que el Magnánimo lucía “*veste purpurata*” o que iba “*togatus*”, palabras que casan muy bien con el ideal clásico de la remembranza de un emperador romano³⁸. El *Panormita* detalla un poco más y habla de su vestido de seda, teñido con grana (*coccineis*), muy largo y tachonado con pieles de marta cibelina³⁹. También el legado de la ciudad de Barcelona Antoni Vinyes insiste en el color carmesí del vestido, en su forro de martas y en que el manto iba “*rocegant*”, es decir, arrastrando⁴⁰. Una descripción que es prácticamente idéntica a la que ofrece Melcior Miralles en su *Dietari del Capellà*. Estos dos últimos, los directamente llegados de los territorios ibéricos, son los únicos que,

³⁵ ARV, Governació, 2.252, mano 11, ff. 13r y ss. (1434, septiembre 24).

³⁶ El *alna* valenciana equivale a 90’6 cm., García Marsilla, “Dressing the King and the Beggar”.

³⁷ *Idem*, *Los colores del textil*.

³⁸ Facio, *De Rebus Gestis* cit. en Capilla Aledón, *El poder representado*, p. 126; Pellegrino, *Historia Alphonsi primi regis*, pp. 308-311.

³⁹ “*veste serica coccineaue demissa longeque protracta pellibus, quas zobellinas vocant, sussulta*”, Beccadelli, *Alphonsi Regis Triumphus*, p. 37. La grana era uno de los tintes más valorados de la Europa medieval, que más tarde sería sustituido por la cochinilla tras la conquista de América. García Marsilla, “Los colores del textil”, pp. 284-288.

⁴⁰ “*Vesti de roba carmesí rocequant folrada de martas*”, Madurell Marimón, *Mensajeros barceloneses*, doc. 166, p. 218.

con palabras muy similares, definen con propiedad el tipo de vestido que portaba el monarca: una *roba*, nombre que, lejos de ser un calificativo vago y general para cualquier prenda, como podría serlo actualmente, está describiendo una pieza muy concreta, una especie de hopalanda abierta y larga, propia de los personajes de más alta jerarquía en esta época⁴¹. En concreto, Miralles describe al soberano durante la ceremonia “*vestit de huna roba de carmesí forada de marths gebelins*”⁴². Todo tenía de hecho sentido en esos ropajes: su color escarlata como muestra del lujo, al ser teñidos con la costosa grana, pero también como símbolo de ardor guerrero, asociado a la victoria militar recientemente obtenida; sus forros de martas cibelinas que, como los hechos de armiño, solían reservarse a los reyes, con lo que Alfonso pretendía dejar muy clara su condición de nuevo monarca del país⁴³; y, por último, el mismo largo de los vestidos, necesario, como hemos dicho, en la indumentaria de los personajes más encumbrados de la sociedad feudal⁴⁴.

Sin embargo, muchos cronistas repararon en que el rey llevaba la cabeza descubierta. “*Segut en cabels*” lo describieron Melcior Miralles y Antoni Vinyes⁴⁵, mientras que el *Panormita* fue más allá y trató de justificar esa opción de la testa sin corona diciendo que “nunca pudieron convencerle, aunque se lo pedían muchos nobles, de que aceptara una corona de oro, porque entendía, dada su simple modestia y sentido piadoso, que la corona correspondía con mucha más razón a Dios que a cualquier mortal”⁴⁶. Es la “*incoronazione mancata*” de la que habla Fulvio Delle Donne, la renuncia a ser formalmente coronado, probablemente para no tener que ceder, ni siquiera simbólicamente, a un teórico vasallaje hacia el Pontífice como habían hecho los angevinos. La figura papal, de hecho, es sustituida de manera un tanto sibilina por Beccadelli por la del mismo Dios, según él el único que debería mostrarse con corona⁴⁷.

Los demás emblemas, tanto los puramente indumentarios como los mismos rituales protagonizados por el monarca durante la entrada, habían de compensar pues la falta de corona, y, así, la ceremonia anterior a que el rey se sentara en su sitial móvil, con el otorgamiento allí mismo de distintos títulos nobiliarios a sus vasallos más fieles, y el paso del caballo al carro, debieron de tener connotaciones en ese sentido⁴⁸. Como, desde luego, también el rico palio brocado de oro y con doce bordones que le cubría, cuyo precio Antoni Vinyes estima en unos 1.400 ducados (o, lo que es lo mismo, 29.400 sueldos valencianos)⁴⁹. El palio era, de hecho, un símbolo derivado de la liturgia religiosa, que ya desde el siglo XIV se asociaba directamente al derecho a reinar y que, en la Corona de Aragón, estaba vinculado exclusivamente al rey, la reina o su primogénito, quedando en principio vedado para cualquier otro personaje de la familia real. Por eso, en algunos

⁴¹ Astor Landete, *Indumentaria e imagen*. pp. 232-233.

⁴² Miralles, *Crònica i Dietari*, p. 203.

⁴³ Molina Acevedo, *Armiño: simbolismo*, pp. 28 y 63. Según este autor, la marta cibelina era también conocida como “falso armiño”, *ibidem*, p. 28.

⁴⁴ García Marsilla, *El lujo cambiante*, p. 235.

⁴⁵ En la carta de Vinyes, Madurell transcribió “*venint en caballs*”, casi con toda seguridad de forma errónea. Cf. Madurell Marimón, *Mensajeros barceloneses*, p. 218.

⁴⁶ “*Numquam enim adduci potuit quanquam, si a pluribus et quidem viris magnis suaderetur, ut coronam lauream de consuetudine triumphantium acceptaret. Credo quod, singulari eius modestia ac religione, Deo potius corona deberi diiudicans quam cuiquam mortali*”, Beccadelli, *Alphonsi Regis Triumphus*, p. 37.

⁴⁷ Delle Donne, *Il Trionfo, l'incoronazione mancata*.

⁴⁸ Molina, *De la historia al mito*, p. 209.

⁴⁹ Ventura, *Equivalencia de las monedas castellanias*, p. 497.

casos, el uso del palio se convirtió en una reivindicación de la corona, tal y como lo vemos en esta ocasión o posteriormente en la entrada del príncipe de Viana en Barcelona de 1461, cuando estaba enfrentado con su padre, Juan II, por ser reconocido heredero al trono⁵⁰. Por otra parte, en ocasiones, los bordones del palio podían convertirse también en un elemento de enaltecimiento para algunos personajes especialmente fieles al monarca, que iban sujetando cada uno de ellos, como ocurrió en la entrada de Fernando de Antequera en Valencia en 1414, donde la estrategia de hacer desfilar tres palios, uno para el monarca, otro para su esposa y un tercero para el primogénito –precisamente un adolescente Alfonso el Magnánimo– sirvió para que más ciudadanos encumbrados encontraran su sitio en la aduladora ceremonia⁵¹. No hay noticias, en cambio, de la presencia de este séquito de sustentadores alrededor de la figura real en la entrada napolitana, que seguramente hubieran entorpecido lo que más importaba: la nítida visión del soberano triunfante accediendo a su trono, que el mismo Vinyes parece que disfrutó desde un lugar muy cercano, cuando describe la “cara muy ardiente, clara y alegre” que mostraba el Magnánimo al subir a su carroza⁵².

Ya hemos dicho que las fuentes iconográficas con las que contamos para ilustrar esa figura del rey son bastante posteriores, como mínimo en torno a unos veinte años, que tiene de menos el *cassone* florentino Ridolfi-Segni, de hacia 1463-1465⁵³. Pero es curioso señalar que casi todas las más cercanas cronológicamente al acto, como esta misma, la de la *Cronaca del Ferraiolo* de la Pierpont Morgan Library o la del manuscrito Vaticano 1565 colocan sobre el monarca una corona, insatisfechos los artistas, por lo visto, con que un acto de exaltación real así pudiera pasar por alto ese importante detalle.

De esta manera, en el *cassone* (Fig. 1), una especie de gorro en forma de turbante se ve coronado por una cresta almenada, mientras que en la miniatura del *Ferraiolo* (Fig. 2) es una corona de metal tradicional la que porta el soberano. En ambos casos, el rey Alfonso se ve revestido además por todos los elementos simbólicos del poder monárquico, es decir, el cetro y el orbe, de los que tampoco dan noticias las fuentes cronísticas. En cuanto al vestido, el mucho más detallado del *cassone* deja traslucir unas mangas de color escarlata, ese color que resaltan las crónicas una y otra vez. Son unas mangas que, en cambio, sobresalen de un cuerpo mucho más entallado de lo que nos hablan los narradores y de color dorado, lo cual viene a sustituir y a hacer más llamativos los brocados de la ropa original, aun detallados por el pintor. La impresión, por tanto, es que el anónimo artista del *cassone* ha seguido las descripciones de los relatos escritos, pero las ha adaptado al lenguaje icónico y también a una moda algo más tardía, la de su tiempo, con el objetivo de hacer comprensible para sus espectadores la idea de la apariencia impecable del soberano. En cambio, en la más esquemática miniatura del *Ferraiolo*, el Magnánimo viste aún ropas amplias estampadas y va sentado en un lujoso carro entoldado, que recuerda aquel del que hablaba Vinyes (Fig. 2). Por su parte, la miniatura que ilustra la biografía de Alfonso firmada por Beccadelli opta por una visión mucho más centrada en el rey y, por tanto, en el poder (Fig. 3). De hecho, olvidando cualquier dato objetivo que se poseía sobre el aspecto del soberano en aquel momento concreto, se ha optado en ella por una imagen estereotipada de la monarquía, que desde luego no olvida la corona ni el cetro,

⁵⁰ Raufast, “Ceremonia y conflicto”, p. 1051. Sobre el palio, Chamorro, “La importancia del palio”.

⁵¹ Cárcel y García Marsilla, *Llibre de l'entrada de Ferran d'Antequera*, p. 11.

⁵² “E lo dit senyor venint en cabells, vestit de roba carmesí roceguant folrada de martes, ab cara molt ardent, clara e alegre, descavalcant de son cavall, pujà sobre lo dit carro, e sech en la dita cadira”, Madurell Marimón, *Mensajeros barceloneses* pp. 217-221, doc. 164; también Capilla Aledón, *El poder representado*, p. 95.

⁵³ Sobre estas fuentes y su uso, véase Barreto, *La Majesté en images*.

además de una capa dorada sobre una túnica ceñida por un alto cinturón rojo. Se trata de una imagen que podría servir para cualquier otro rey, encarnando por tanto más a la institución que a la persona concreta, y que ha eliminado el *Siti Perillós* y casi cualquier referencia al resto de los participantes en la entrada de 1443.

El palio, ahora esculpido, vuelve a aparecer en el Arco del Castelnuovo (Fig. 4), de hacia 1471, en el que, no obstante, se han respetado de una forma mucho más escrupulosa tanto la cabeza descubierta del rey como sus ropas amplias, con unas mangas abombadas, portando ahora un orbe en su mano izquierda al que, probablemente, en origen, se le añadía el cetro en la derecha, que posteriormente se ha perdido⁵⁴. En la que es sin duda la representación icónica más oficial de esta ceremonia, existe, por tanto, un deseo expreso de mantener vigentes los mensajes indumentarios originales o, al menos, aquellos que tenían un contenido simbólico más evidente, como la voluntaria falta de corona o el *Siti Perillós*, que, en tiempos del hijo bastardo de Alfonso, Ferrante, no habrían perdido su valor a la hora de centrar el derecho a reinar en el carisma y el esfuerzo personal del padre. Esta representación serviría, sin duda, de modelo más adelante a la que aparece en la historia de Giovanni Antonio Summonte, que se remonta a 1675, y en la que, quizá para mejor seguir aún la descripción escrita, se ha eliminado también el cetro, además de situar a la izquierda del monarca una larga inscripción en letras capitales con el listado de los títulos acumulados por el Magnánimo, para enaltecer el papel del monarca y, de paso, de su capital, Nápoles, como centro de un imperio mediterráneo, en el que se incluyen estados reivindicados, pero nunca realmente dominados por él, como Hungría, Jerusalén, Córcega o los ducados de Atenas y Neopatria (Fig. 5).



Figura 1. El rey Alfonso el Magnánimo en el Cassone Ridolfi-Segni. Colección particular, tomado de Alisio, Bertelli y Pinelli, *Arte e política tra Napoli e Firenze*.

⁵⁴ Sobre estos relieves y su autor, Francesco Laurana, véase Novak Klemenčič, “Artistic Exchange between Dubrovnik and Naples”; y Molina “Belleza y memoria”.



Figura 2. Entrada de Alfonso el Magnánimo en Nápoles en la *Cronaca del Ferraiolo* (1494). Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 801, f. 84v.

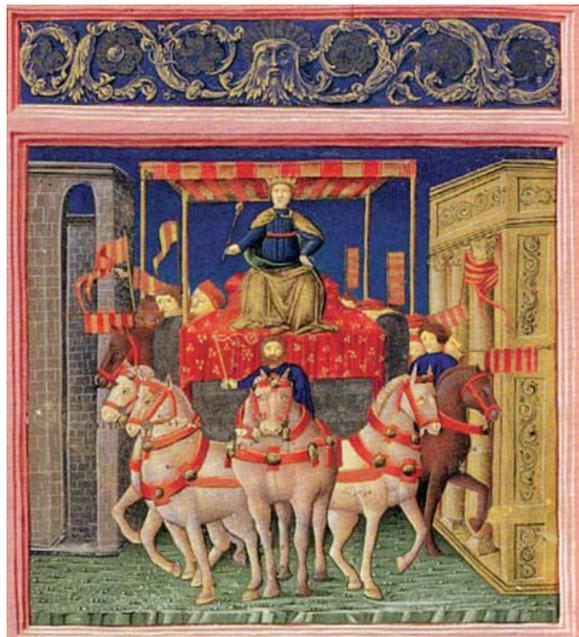


Figura 3. El rey Alfonso el Magnánimo, en una miniatura de un códice que recoge el *De rebus gestis Ferdinandi I* de Lorenzo Valla y el *De dictis et factis Alphonsi*, de Antonio Beccadelli *il Panormita* (ca. 1455-1460). Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Vat. Lat. 1565, f. 123 v.

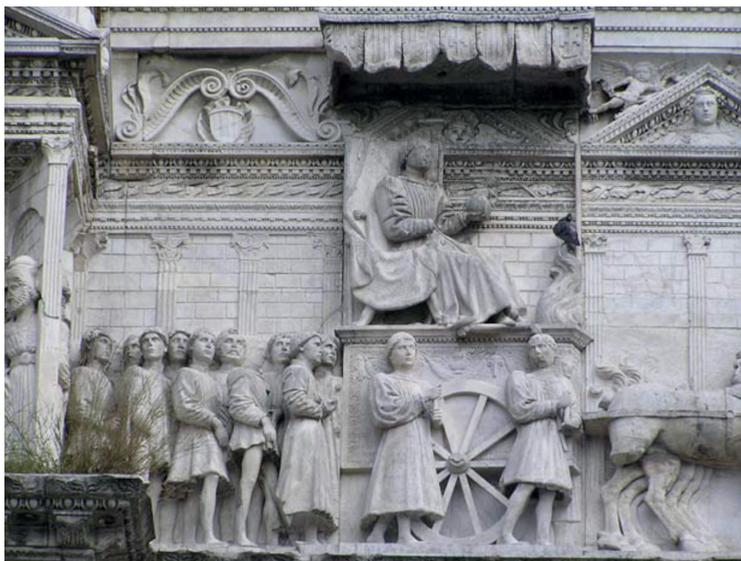


Figura 4. Detalle del carro del Magnánimo en el relieve del arco del Castelnuovo de Nápoles, obra de Francesco Laurana (ca. 1471).



Figura 5. Carroza del rey Alfonso en su entrada a Nápoles, en la obra de Antonio Summonte, *Historia della città e regno di Napoli*, Nápoles: Antonio Bulifon, 1675, t. IV, p. 3.

4. Comparsas de gala

Sin embargo, como se ha destacado con frecuencia, y a pesar de la exaltación personal del monarca y de la exhibición pública de su derecho de conquista, la entrada a Nápoles del Magnánimo no solo fue la demostración de un triunfo militar, sino también la plasmación de un compromiso con sus nuevos gobernados, en consonancia con el sentido pactista que tenían habitualmente estas ceremonias ya en la Península Ibérica⁵⁵. Los actores secundarios de la ceremonia tenían también pues su importancia, y no es casualidad que los que acumularan la parte más importante del *reparto* fueran precisamente florentinos y catalanes.

Ya se han expuesto los fuertes vínculos con los mercaderes florentinos que unían al Magnánimo mucho antes de su llegada a Nápoles. Siendo, sin duda, la ciudad más implicada con el Humanismo y las nuevas temáticas del Renacimiento, el vestido de estos florentinos estuvo también plagado de mensajes subliminales y de referencias al monarca⁵⁶. Todos los cronistas están de acuerdo en que vestían en este caso jubones, la ropa masculina ajustada que, como hemos dicho, se había puesto de moda en el siglo XIV a partir de la influencia francesa⁵⁷, y que estos eran de *carmesí*, probablemente de fustán teñido de un rojo intenso como el del rey, aunque el *Alphonsi Regis Triumphus* de la Biblioteca Universitaria de Valencia afirma que eran de seda⁵⁸. Los diez que iban delante, a caballo, llevaban además tanto el jubón como las calzas con brocados de perlas, que completaban su apariencia suntuosa, y, según el *Dietari del Capellà*, iban todos tocados con un sombrero o *capell*, sobre el cual había una doncella que tenía una corona en la mano. El mismo Melcior Miralles sugiere que lo que querían decir era que “tal señor debía ser coronado”, un mensaje por tanto de adulación hacia el Magnánimo que se manifestaba imitando los antiguos tocados guerreros de los caballeros, pero transponiéndolos a una estética propiamente civil y pacífica⁵⁹.

El núcleo de la comitiva toscana lo componían tres entremeses en los que se mezclaba la inspiración clásica con el mundo de las alegorías típicamente medieval. El primero estaba presidido por una representación de la Fortuna, encarnada en una mujer con largos cabellos rubios por su parte delantera y en cambio con la nuca afeitada, porque a la ocasión la “pintan calva”, ya que una vez ha pasado nadie la puede agarrar por los pelos. Esa figura marchaba sentada sobre un globo dorado sostenido por un niño alado, en referencia a la inestabilidad que la caracteriza. Después, venían las Virtudes Cardinales a caballo, pero con una de ellas, la fundamental para un gobernante, la Justicia, ocupando un segundo carro en el que iba de pie, sosteniendo una balanza y una espada junto a un sitial vacío delante del cual cuatro ángeles lle-

⁵⁵ Raufast, “¿Un mismo ceremonial para dos dinastías?”; Narbona, “Las fiestas reales en Valencia”; Cárcel y García Marsilla, *Llibre de l'entrada de Ferran d'Antequera*; Massip, *De ritu social a espectacle del poder*; y Orts-Ruiz, “Ab transcendent e visceral gotg”. Lo subraya, en el caso de Nápoles, Molina, “De la historia al mito”, pp. 204 y ss.

⁵⁶ El simbolismo de los ropajes en la Florencia del Renacimiento y, sobre todo, en torneos y otros actos públicos ha sido remarcado por Cruzet-Pavan, *Renacimientos italianos*, especialmente pp. 24-30.

⁵⁷ Piponnier y Mane, *Dress in Medieval Ages*, pp. 63-67.

⁵⁸ BHUV, ms. 0445, f. 94r cit. en Capilla Aledón, *El poder representado*, p. 241.

⁵⁹ “hanaven X hòmens a caval ab gipons de carmesí, ab les calses brocades de perles, a mes hun capel ab huna donzella tenint una corona en la mà, volent mostrar que hun tant senyor merexs ésser coronat”, Miralles, *Crònica i Dietari*, p. 203. Tocados como los que aparecen en libros como el *Códice Manesse* alemán, del siglo XIII, o el *Armorial Grünenberg*, de finales del siglo XV.

vaban una corona, significando que un príncipe tan valeroso como Alfonso debería ser coronado emperador. Por último, cerraba la comitiva florentina el carro de Julio César, auténtico ídolo del Magnánimo y espejo en el que se miraba, sentado con un cetro en la mano y un pomo redondo a sus pies, que según Miralles representaba “*la gran senyoria del dit senyor rey*”, y que Massip relaciona con el dominio imperial, a partir de la comparación con representaciones de la Creación del Mundo que aparecían en algunas procesiones del Corpus catalanas⁶⁰. Los florentinos, a través de esta alambicada representación, no solo buscaban halagar al Magnánimo, sino también advertirle de la fugacidad del éxito, sobre todo si no se cuenta con buenos aliados y se es justo y generoso con ellos⁶¹.

Dos de esos entremeses, el de la Fortuna y el de César, son los únicos que han sido representados visualmente en el *cassone* florentino de los Ridolfi-Segni. Pero ni aún en él se detallan los significativos ropajes que exhibió la representación toscana, algunos auténticos disfraces, como los de los seis jóvenes que, como se ha dicho, representaban a las Virtudes Cardinales. Estas desfilaron encabezadas por la Esperanza con una corona, la cual elocuentemente marchaba la primera; le seguía la Fe, con un cáliz; la Caridad, con un niño desnudo; la Fortaleza, con una columna; la Templanza, mezclando agua y vino; la Prudencia, con una serpiente y un espejo; y, por último, la Justicia en lo alto de su carro. La primera vez que aparecen documentadas en Europa estas virtudes con sus nombres, relacionadas con un monarca en un acto parateatral, es en la coronación del padre de Alfonso, Fernando de Antequera, en Zaragoza en 1414, donde participaban en una representación dialogada en la que combatían con los vicios⁶². Pero, sin embargo, mientras los autores italianos parece que las identificaron sin problemas, paradójicamente los ibéricos, y especialmente Melcior Miralles, no llegaron a hallar el sentido de las alegorías, y esa falta de entendimiento, junto, probablemente, con el hecho de escribir de memoria días más tarde, hacen que en el *Dietari del Capellà* se confunda en cuanto a su número y hasta separe dos atributos que llevaba el mismo actor como portados por dos distintos⁶³. Muchos de dichos atributos ya formaban parte para entonces de un cierto código de representación de las Virtudes, que aparece, por ejemplo, ligeramente transformado en Siena, en la Sala dei Nove. Un espacio, el del palacio sienés, en el que además, significativamente, algunos autores, como Jane Bridgeman o Patrick Boucheron, han venido a señalar que cierto detalle de los *Efectos del Buen Gobierno* puede tener una relación con estos espectáculos en los que muchachos jóvenes se vestían como doncellas con un sentido alegórico. En este caso, serían las famosas nueve danzarinas que bailan en círculo como símbolo del gobierno de los Nueve en la parte inferior izquierda del gran mural, las que estarían encarnadas por hombres, momos como esos jóvenes disfrazados que participaron en la entrada del rey Alfonso⁶⁴.

⁶⁰ Massip, “A cos de rei”, pp. 131-133.

⁶¹ Véase Molina “De la historia al mito” y Massip, *De ritu social a spectacle del poder*, pp. 1863-1864.

⁶² Massip, *Imagen y espectáculo del poder real*, p. 379; Salicrú “La coronació de Ferran d’Antequera”, pp. 749-750.

⁶³ De hecho, en el *Dietari del Capellà* no se cita el nombre de cada una de las Virtudes y, aunque habla de cinco muchachos, luego enumera seis: “*V fadrins vestits com a donzelles, molt altament areats: la hu portava huna corona d’or en la mà, l’altra portava huna copa d’or, l’altra hun infant, l’altra hun pilar, l’altra huna serp, l’altra hun miral; e les dites donzelles anaven a caval, molt altament*”. Posteriormente la iconografía de las Virtudes se reflejará en obras hispánicas como el *Santo Domingo de Silos* de Bartolomé Bermejo, pintado en 1474 (Ruiz i Quesada, *La incidencia de las fuentes*).

⁶⁴ Bridgeman, “Ambrogio Lorenzetti’s dancing maidens”; Boucheron, *Conjurer la peur*, pp. 205-206.

Tras las Virtudes, solo el *Dietari del Capellà* hace también una curiosa referencia a ocho hombres que iban a caballo, vestidos de seda, pero que portaban “caras de cabrito”. No es fácil saber a qué se refiere, más cuando no disponemos de otra descripción similar⁶⁵, pero, en tanto que se les describe dentro del cortejo florentino, es posible que formaran parte del universo mitológico que acompañaba a estas virtudes, tal vez como su contrapunto, en forma de vicios, dado el sesgo habitualmente negativo que este animal tiene en la cultura cristiana.

Por último, llegaba el grupo de los mercaderes toscanos, cuyo número varía mucho de una crónica a otra, desde apenas veinte de los dietaristas catalanes, a unos sesenta que afirmaron ver los italianos. Eso sí, todos están de acuerdo en la narración de su vestido, que los catalanes describen como “*vestits de grana e forrats de dosos*” (pieles del dorso o espalda de animales), y los italianos llaman túnicas “*purpureas et coccineis*”⁶⁶.

La otra parte del complejo ceremonial, la de los catalanes, cuyos entremeses conectaban más con las entradas ibéricas que con el universo humanista, representaron un castillo con el famoso *Siti Perillós* del Magnánimo y cuatro Virtudes de nuevo en su interior, que cantaban alabanzas al soberano, mientras en torno a la fortaleza se desarrollaban batallas entre caballeros coronados, que llevaban las armas del rey en su escudo, y lo que Miralles llama “*homes salvatges*”⁶⁷. Los italianos, sin embargo, detallan que los caballos que portaban estos personajes eran de cartón, cosa que quizá los catalanes omiten porque lo consideran evidente y, además, describen a los personajes negativos como portadores de vestidos persas o sirios (“*ornatu Persico Siroque succincti*”), para ellos, sin duda, más cercanos que las indumentarias morunas que ya se usaban en algunas fiestas en tierras catalanas. Existe, por tanto, una cierta contradicción entre unas fuentes y otras, puesto que la indumentaria del *salvatge*, aquella que imitaba cuerpos cubiertos de vello y grandes cabezas, y que un habitante de la Corona de Aragón podía conocer muy bien, difícilmente podría confundirse con la de los *Turchs* que solían formar parte de aquellos espectáculos con caballos de cartón, por lo que lo más probable es que unos y otros cronistas estén mezclando aquí dos o más bailes rituales distintos⁶⁸.

Como en el caso de sus colegas florentinos, los mercaderes catalanes destacados en Nápoles también desfilaron detrás de sus entremeses, ofreciendo igualmente una imagen de uniformidad para destacar la fuerza de su número y de su comunidad de intereses. Por eso, todos iban vestidos también igual, y su indumentaria no debió de dejarse tampoco al azar, porque vestían significativamente trajes de paño florentino verde, con cortapisa y reborde plateado. Hacía ya tiempo que el tejido de lana florentino era de los más apreciados en las grandes ciudades ibéricas, costando más

⁶⁵ Domenge, “La gran sala de Castelnuovo”, p. 294 compara la versión de Vinyes y la de Miralles, y observa esta diferencia.

⁶⁶ El Panormita habla de “*circiter LX tunicis omnes purpureis ac coccineis amicti*”, Beccadelli, *Alphonsi Regis Triumphus*, p. 37.

⁶⁷ Miralles, *Crònica i Dietari*, p. 203.

⁶⁸ Vinyes habla en este sentido de las “*moltes natures de jochs que hi feren*”, Madurell i Marimón, *Mensajeros barceloneses*, p. 218. En cuanto a la antigüedad de las fiestas ibéricas de “moros y cristianos”, Francese Massip las remonta, al menos, a la batalla festiva que tuvo lugar en Barcelona en 1373, cuando Pedro el Ceremonioso recibió a la prometida de su hijo Juan, Mata de Armagnac (“De ritu social a espectacle del poder”, p. 1868). Los salvajes, por su parte, aparecen con profusión en los mismos torneos que el Magnánimo organizó en Valencia desde 1425, vestidos con ropajes de cáñamo y máscaras de cartón (García Marsilla, *El poder visible*, p. 38). Vinyes habla, en este sentido, de las “*moltes natures de jochs que hi feren*”.

del doble que los de producción local, aunque muy lejos de los precios de las sedas. No es extraño, por tanto, que los comerciantes de la Corona de Aragón lo reconocieran como signo de estatus, más si tenemos en cuenta que iban lanzando monedas al público, demostrando de esta manera su poder económico y su liberalidad, sin pretender, en todo caso, hacer sombra a los vestidos del rey. Pero es inevitable plantearse igualmente si no se trataba de una especie de guiño tranquilizador hacia sus competidores toscanos, inquietos ante la creciente influencia de los catalanes y valencianos que, favorecidos ahora por el monarca, podían amenazar su predominio en el mercado del *Mezzogiorno*. Tampoco parece casual la elección del color, ya que el verde simbolizaba lo nuevo, lo joven, es decir, las esperanzas que aportaba para este colectivo el nuevo reinado que comenzaba⁶⁹.

El mismo público era, por último, parte importante de la ceremonia. Tanto los nobles que acompañaban a la comitiva y los de los *seggi* –construcciones abiertas a modo de lonjas que en Nápoles servían como lugar de reunión y símbolo de poder de cada uno de los barrios de la urbe– que la recibían, como los meros espectadores de la misma. De todos ellos las diversas crónicas señalan que iban vestidos con sus mejores galas, como, por ejemplo, las grandes damas de la Vía Capuana, en cuyos *seggi* se mostraban, según Melchior Miralles, vestidas de brocado de oro “*a molta e gran maravella*”⁷⁰. En casi todos los textos se nos habla de la variedad indumentaria del público como uno de los mayores espectáculos del evento, teniendo en cuenta que cada uno de ellos venía vestido “según el modo de su país”. Como siglos más tarde, en las recepciones de los dueños de grandes imperios coloniales, como las de la reina Victoria de Inglaterra, en el acto napolitano de 1443 se señalaba el exotismo como muestra de la enorme fama del rey Alfonso y de la trascendencia de su victoria. Es evidente que en parte se trata de un recurso de estilo más, pero esa insistencia en la variedad de ropajes de la multitud nos hace preguntarnos por hasta qué punto la *koiné* indumentaria de la Europa de mediados del siglo XV era total. Sabemos, por ejemplo, que por las mismas fechas los mercaderes florentinos que llegaban a Valencia se asombraban de la forma de vestir de las nativas del reino, a las que comparaban con las damas que *habitaban* en los tapices flamencos, aunque después se esforzaban en describir sus curiosos tocados que parecían formar alas⁷¹. Dentro de una cierta uniformidad que iban imponiendo las modas extranjeras, cada país mantenía aún, por tanto, ciertas peculiaridades que serán las que expliquen por qué, aún en el siglo XVI, se editaban álbumes de tipos humanos europeos, como los de Cesare Vecellio o el *Trachtenbuch* del alemán Conrad Weiditz⁷². Pero aquí, esa variedad formaba parte de la exaltación del mismo soberano, reconocido como mediador entre naciones y personaje clave para poder superar las discordias internas o las diferencias entre los mercaderes y nobles de diversas procedencias.

5. Conclusión

Dos ideas resultan pues fundamentales para entender el contexto de esta entrada triunfal del Magnánimo: por un lado, la legitimidad y, por otro, el consenso. La

⁶⁹ Sobre el simbolismo del verde, véase Pastoureau, *Vert. Histoire d'un couleur*.

⁷⁰ Miralles, *Crònica i Dietari*, p. 204.

⁷¹ *Carta de un mercader florentino establecido en Valencia a su madre, Alessandra Macinghi degli Strozzi* (1446, abril 28) edit. en Macinghi degli Strozzi, *Lettere di una gentildona fiorentina*, pp. 29-30.

⁷² Vecellio, *Vecellio's Renaissance Costume Book*; y Weiditz, *El Libro de los Trajes*.

primera, la necesidad continua de demostrar su derecho a reinar, fue una obsesión en un personaje como el Magnánimo, surgido de una familia bastarda castellana entronizada por medio de una guerra civil. Una de las ramas surgidas de esta nueva dinastía real castellana se impuso después en la Corona de Aragón, más por las artes de la política que por la aplicación estricta de las leyes de la sucesión, teniendo además Alfonso que lidiar con la presencia del candidato derrotado, Jaime d'Urgell, que, aunque prisionero en el castillo de Xàtiva hasta su muerte en 1433, le debía de recordar los turbulentos orígenes de su reinado. Si a esto le unimos que en esos años el Magnánimo se mezcló en la disputa sucesoria del mayor estado de la Península Italiana, el reino de Nápoles, aprovechando los enfrentamientos internos en la familia de los Anjou y por una vía tan anómala como su *adopción* por la reina Juana, el problema de la legitimidad de sus aspiraciones se hace más que evidente.

Razón de sobra para que en su corte se comenzara a elaborar toda una teoría del poder que primara otros factores sobre los simples derechos dinásticos, como la misma capacidad personal del soberano, su *fama*, algo que suena tan propio del Renacimiento y que, en muchos casos, está relacionado con el acceso al trono de estas familias más o menos *nuevas*. Y, entre esas virtudes políticas que se trataba de destacar, una muy importante era la supuesta capacidad del soberano para generar consensos en torno a su figura, habilidad destacada por sus cronistas y que se expresó en la intervención de sus aliados florentinos y de las grandes casas nobles napolitanas en la configuración del acto de la entrada triunfal. De ahí también que en el *adventus* de Alfonso se insistiera, tanto por parte de los participantes en la ceremonia como por los que más tarde dejaron memoria de ella, en los merecimientos que el nuevo amo del reino tenía para ser coronado. Todos, de forma abierta o velada, echaban de menos la corona y sugerían que nadie más que él era idóneo para ceñirla, por más que la genealogía no estuviera precisamente de su parte.

El fin, es decir, la paz social y la prosperidad de aquellos que podían medrar a su sombra era ya mucho más importante que el seguimiento estricto de las reglas de sucesión y en torno a ello se articuló todo un complejo lenguaje visual de adulación del flamante soberano, un lenguaje en el que se utilizaba, entre otros medios de expresión, la vestimenta de los participantes en la ceremonia. De hecho, las todavía visibles peculiaridades de las tradiciones indumentarias de los distintos países representados entre el público de aquel cortejo no hicieron, sin embargo, del todo imposible la comprensión de los mensajes de magnificencia que las ropas del monarca y del resto del séquito emitían. Su apariencia trataba así de superar cualquier barrera de entendimiento, y el festival de colores y materiales que compuso la entrada contenía, también en los vestidos de cada uno de los figurantes, numerosos mensajes a descifrar por unos y otros, como se puede comprobar en las frecuentes discordancias descriptivas e interpretativas que existen entre las fuentes primarias con las que contamos.

Todos le asignaron una importancia evidente al aspecto externo de los actores de aquella gran representación, solo que cada uno partía de sus propios condicionantes culturales, lo que hizo que un mismo mensaje pudiera ser comprendido de formas diferentes y que cada uno destacara aquello que más le convenía o, simplemente, lo que más le llamó la atención. La remembranza de este acto sirve, por tanto, para reflexionar sobre una de las cuestiones más interesantes en las que se ha centrado la historiografía *posmoderna*: la inexistencia de una *verdad* objetiva a la que el historiador pueda llegar de forma indubitada, cuando diversos testigos de un mismo he-

cho cuentan versiones a veces tan discordantes entre sí, y no necesariamente del todo falsas ninguna de ellas. En realidad, en ocasiones como esta, es posible acercarse a una nueva óptica de la historia cultural, a una especie de *historia de la percepción*, en la que se han de tener en cuenta los condicionantes previos de cada uno de los narradores y el contexto social en el que se han formado. Y es cierto que, pese a la tendencia a la homogeneización cultural que mostraba la Europa del siglo XV, las diferencias entre dos penínsulas vecinas, pero distantes, como la Itálica y la Ibérica, eran aún lo bastante significativas, más con el desarrollo temprano del humanismo en la primera, como para que muchos contenidos de un acto tan simbólico y complejo, como el triunfo del rey Alfonso, se interpretasen de formas distintas. Pasados unos años, además, sobre todo los artistas figurativos plasmarían también cada uno a su manera una ceremonia que habría ido adquiriendo tintes legendarios, pero en la que lo único que quedaba claro era la exaltación personal del nuevo monarca.

La narración de este acto, con todo su atrezo, con todos los pequeños detalles aparentemente anecdóticos, como los materiales, las hechuras y los colores de los trajes que portaban sus protagonistas, debe considerarse, por tanto, como una especie de diálogo cifrado a tres bandas. Dos de ellas las integran los distintos protagonistas y espectadores de aquella entrada real, que intercambiaban mensajes simbólicos de gran calado entre ellos; y la tercera es, sin duda, el historiador, que, desde la perspectiva que le ofrece el paso de los años y las herramientas propias de su ciencia, trata de comprender esos códigos con todo el impacto político y social que estaba implícito en ellos. Desde ese punto de vista, los rituales públicos de la realeza deben ser, como ya se ha sido reivindicado en más de una ocasión, por parte de antropólogos, sociólogos o politólogos, objeto de análisis en sí mismos⁷³. No obstante, cabe puntualizar que, aunque detrás de ellos existe toda una compleja fundamentación teórica que se fue completando con el trascurso del tiempo con la clara aspiración de fosilizarse, el estudio de esos rituales no puede desligarse, en modo alguno, de la coyuntura. En ese sentido, las entradas reales presentan siempre una mezcla de ceremonia heredada y de adaptación al contexto político y social de cada momento. En el caso de la entrada a Nápoles de Alfonso el Magnánimo de 1443, un evento tan relativamente poco frecuente en la época, como era la celebración de un ascenso al trono logrado por la vía militar, se convirtió en una exposición dialogada del nuevo statu quo del reino, en la que se utilizaron todos los medios retóricos y visuales al alcance de los participantes, incluida la indumentaria de los mismos.

Los valores asignados por la Europa bajomedieval al vestido, como medio fundamental de expresión de identidad y de comunicación de mensajes sociales, se ven, de esta manera, elevados a una de sus máximas expresiones cuando los ropajes se exhiben en un acto público de la envergadura del aquí expuesto. En una época en la que proliferaron por todo el continente leyes suntuarias que trataban de limitar los gastos de la población en su indumentaria, muestra precisamente de la preocupación de las élites porque los mensajes que la ropa emitía no fueran engañosos⁷⁴, los vestidos del monarca y de los otros participantes en la ceremonia suponen un alarde de poder pleno de significado. Sin embargo, y a pesar de que nada relacionado con la apariencia se dejaba entonces al azar, los códigos eran todavía suficientemente ambiguos como para que un mismo acto y unas mismas ropas fueran transmitidos

⁷³ Carrasco García, "Ritual político", pp. 123-124.

⁷⁴ Muzzarelli, "I più gentile panni"; y García Marsilla, "Ordenando el lujo".

a la posteridad de formas a veces muy distintas. Un mismo mensaje, por tanto, fue percibido por todos los asistentes, como era el poder omnímodo de un monarca que, a pesar de ello, trataba de mostrarse justo y benévolo. Sin embargo, los matices recibieron interpretaciones muy distintas que nos hablan de la riqueza y la variedad cultural de todo un mundo complejo y cambiante, el del Mediterráneo del siglo XV.

6. Bibliografía

- Abulafia, David, *La Guerra de los Doscientos Años. Aragón, Anjou y la lucha por el Mediterráneo*, Barcelona: Pasado y Presente, 2018.
- Alisio, Giancarlo, Bertelli, Sergio, y Pinelli, Antonio, *Arte e política tra Napoli e Firenze. Un cassone per il trionfo d'Alfonso di Aragona*, Módena: Panini, 2006.
- Astor Landete, Marisa, *Indumentaria e imagen. Valencia en los siglos XIV y XV*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1999.
- Barreto, Joana, *La Majesté en images. Portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon*, Roma: École Française de Rome, 2013.
- Becadelli "El Panormita", Antonio, *Dels fets e dits del gran rey Alfonso, versió catalana del segle XV de Jordi de Centelles*, ed. de Eulàlia Duran, texto latino de Mariàngela Vilallonga, Barcelona: Barcino, 1990.
- , "Dichos y hechos del rey don Alonso, versión castellana de Juan de Molina (1527)", edición de Olga Muñoz, *Revista Lemir*, 4 (2000) [en línea], disponible en <https://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/Dichos/Index.htm>.
- Boucheron, Patrick, *Conjurer la peur. Essai sur la force politique des images, Sienne, 1338*, París: Seuil, 2013.
- Bridgeman, Jane, "Ambrogio Lorenzetti's dancing maidens: a case of mistaken identity", *Apollo*, 133 (1991), pp. 245-251.
- Callmann, Ellen, "The Triumphal Entry into Naples of Alfonso I", *Apollo*, 1 (1979), p. 24-31.
- Capilla Aledón, Gema Belia, "Alfonso V el Magnánimo y el Siti Perillós (1422-1458)", *Scripta. Revista Internacional de Literatura y Cultura Medieval y Moderna*, 9 (2017), pp. 81-112.
- , *Poder y representación en la figura de Alfonso el Magnánimo (1416-1458)*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2019.
- Cárcel Ortí, María Milagros, y García Marsilla, Juan Vicente, (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna IV. Llibre de l'entrada de Ferran d'Antequera*, Valencia: PUV, 2013.
- Carrasco García, Gonzalo, "Ritual político, antropología e historiografía bajomedieval hispánica", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. Historia Medieval*, 30 (2017), pp. 121-192.
- Carrasco Manchado, Ana Isabel; "Las entradas reales en la Corona de Castilla: pacto y diálogo político en torno a la apropiación simbólica del espacio urbano", en Patrick Boucheron y Jean-Philippe Genet (dirs.), *Marquer la ville. Signes, traces, empreintes du pouvoir (XIII^e-XVI^e siècle)*, París, Éditions de la Sorbonne, 2013, pp. 191-217.
- Castro, Teresa de, "El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III, Historia Medieval*, 14 (2001), pp. 11-92.
- Chamorro Esteban, Alfredo, "El palio: un instrumento político en las ceremonias barcelonesas de los siglos XVI y XVII", en María José Pérez Álvarez y Alfredo Martín García (eds.),

- Campo y campesinos en la España Moderna. Culturas políticas en el mundo hispano*, Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 2012, pp. 1863-1873.
- Chilà, Roxane, “La disciplina sociale alla corte del Magnanimo (1442-1458)”, en Fulvio Delle Donne y Antonietta Iacono, *Linguaggi e ideologie del rinascimento monarchico aragonese (1442-1503). Forme della legittimazione e sistemi de governo*, Nápoles: CESURA, 2018, pp. 179-194.
- Conde y Delgado de Molina, Rafael, “Orfebrería impignorada por Alfonso el Magnánimo en Nápoles en 1421”, *Aragón en la Edad Media*, 16 (2000), pp. 185-196.
- Coronado Schwindt, Gisela, “Las entradas reales en el reino de Castilla hacia el final de la Edad Media: el universo sonoro del poder”, *Mirabilia*, 29/2, (2019) [en línea], disponible en <https://www.raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/360920/455764>
- Crouzet-Pavan, Élisabeth, *Renacimientos italianos (1380-1500)*, Valencia: PUV, 2014.
- De Grassis, Angelo, *Oratio panigerica dicta domino Alfonso*, ed. de Fulvio Delle Donne, Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2006.
- Delle Donne, Fulvio, *Il Trionfo, l'incoronazione mancata. La celebrazione letteraria: i paradigmi della propaganda di Alfonso il Magnanimo*, Florencia: Leo S. Olschki Editore, 2011.
- Domenge Mesquida, Joan, “La gran sala de Castelnuovo Memoria del Alphonso regis triumphus”, en Gemma Teresa Colesanti (ed.), *Le usate leggiadrie. I cortei, le cerimonie, le feste e il costume nel Mediterraneo tra il XV e XVI secolo*, Montella: Centro Francescano di Studi sul Mediterraneo, 2010, pp. 290-338.
- , “Las joyas emblemáticas de Alfonso el Magnánimo”, *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), pp. 99-117.
- Eiximenis, Francesc, *Lo Crestià*, edición y selección de Albert Hauf, Barcelona: Edicions 62 i la Caixa, 1983.
- Ettari, Francesco, “El Giardino di Marino Jonata Agnonese”, *Giornale Napoletano di Filosofia e Lettere, Scienze Morali e Politiche*, 32-33 (1885), pp. 772-842.
- Facio, Bartolomeo, *De Rebus Gestis ab Alphonso primo Neapolitanorum rege commentariorum libri decem*, Lyon: Herederos de Sebastiano Grifi, 1562.
- Ferraiolo, *Cronaca*, ed. de Rosario Collucia, Florencia: Accademia della Crusca, 1987.
- García Marsilla, Juan Vicente, “La cort d’Alfons el Magnànim i l’univers artístic de la primera meitat del quatre-cents”, *Seu Vella: Anuari d’Història i Cultura*, 3 (2001), pp. 13-54.
- , “Vestir el poder. Indumentaria e imagen en las cortes de Alfonso el Magnánimo y María de Castilla”, *Res Publica*, 18 (2007), pp. 353-373.
- , “Ordenando el lujo. Ideología y normativa suntuaria en las ciudades valencianas (siglos XIV y XV)”, en Sophie Brouquet y Juan Vicente García Marsilla (eds.), *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las elites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, Valencia: PUV, 2015, pp. 561-591.
- , “La moda no es capricho. Mensajes y funciones del vestido en la Edad Media”, *Vínculos de Historia*, 6 (2017), pp. 71-88.
- , “Dressing the King and the Beggar. The Various Levels of the Textile Market and their Prices in Medieval Valencia (13th-15th Centuries)”, en *I prezzi delle cose nell’età preindustriale*, Florencia: Firenze University Press, 2017, pp. 57-86.
- , “Los colores del textil. Los tintes y el teñido de los paños en la Valencia medieval », en Guido Castelnuovo y Sandrine Victor (eds.), *L’Histoire à la source: acter, compter, enregistrer (Catalogne, Savoie, Italie, XII e -XV e siècle) Mélanges offerts à Christian Guilleré Volume 1*, Chambéry: Université Savoie-Mont Blanc, 2017, pp. 283-315.

- , “1443. L’entrada triomfal d’Alfons el Magnànim a Nàpols”, en Borja de Riquer, *Història Mundial de Catalunya*, Barcelona: Edicions 62, 2018, pp. 293-299.
- , “El traje nuevo del rey. Los proveedores italianos de la corte de Alfonso el Magnánimo”, en Alexandra Beauchamp, Antoni Furió, Germán Gamero Igea y María Narbona Cárceles (eds.), *Acoger, abastecer y financiar la corte. Las relaciones entre las cortes ibéricas y las sociedades urbanas a finales de la Edad Media*, Valencia: PUV, 2019, pp. 151-167.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel, *Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona: Debate, 2004.
- Macinghi degli Strozzi, Alessandra, *Lettere di una gentildona fiorentina del secolo XV ai figliuoli esuli*, edición de Cesare Guasti, Florencia: Sansoni, 1877.
- Madurell Marimón, Josep Maria, *Mensajeros barceloneses en la corte de Nápoles de Alfonso V de Aragón, 1435-1458*, Barcelona: CSIC, 1963.
- Massip, Francesc, “Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara (1414)”, en *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI). Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Jaca 1993)*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 1996, t. I. 3, pp. 371-386.
- , “De ritu social a espectáculo del poder: l’entrada triomfal d’Alfons el Magnànim a Nàpols (1443), entre la tradició catalana i la innovació humanística”, en *XVI Congresso Internazionale di Storia della corona di Aragona. Celebrazione Alfonsine*, Nápoles: Paparo Edizione, 2000, pp. 1859-1889.
- , *A cos de rei. Festa cívica i espectáculo del poder reial a la Corona d’Aragó*, Valls: Cossetània, 2010.
- Miralles, Melcior, *Crònica i Dietari del Capellà d’Alfons el Magnànim*, ed. de Mateu Rodrigo Lizondo, Valencia: PUV, 2011.
- Molina Acevedo, Luis Carlos, *Armiño: simbolismo*, Berlín: GD Publishing, 2016 [ed. digital], formato e-book.
- Molina Figueras, Joan, “De la historia al mito. La construcción de la memoria escrita y visual de la entrada triunfal de Alfonso V de Aragón en Nápoles (1443)”, *Codex Aquilarensis*, 31 (2015), pp. 201-232.
- , “Belleza y memoria en la corte napolitana de Alfonso V de Aragón (1442-1458)”, *Codex Aquilarensis*, 35 (2019), pp. 201-222.
- Montadon, Alain (dir.), *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, Clermont-Ferrand : Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994.
- Monti, Giovanni Maria, “Il trionfo di Alfonso I d’Aragona in una descrizione contemporanea”, *Archivio Scientifico del Reale Istituto Superiore di Scienze Economiche e Commerciali di Bari*, VI (1931-1932), pp. 3-15.
- Muzzarelli, Maria Giuseppina, “I più gentigli panni”. Valore economico, sociale e simbolico delle vesti alla fine del Medioevo”, en Gemma Teresa Colesanti (ed.), *Le usate leggiadrie. I cortei, le cerimonie, le feste e il costume nel Mediterraneo tra il XV e XVI secolo*, Montella: Centro Francescano di Studi sul Mediterraneo, 2010, pp. 19-31.
- Narbona Vizcaíno, Rafael, “Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVII)”, *Pedralbes. Revista d’Història Moderna*, 13-2 (1993), pp. 463-472.
- Navarro, Germán, e Igual, David, *La tesorería general y los banqueros de Alfonso V el Magnánimo*, Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura, 1994.
- Novak Klemenčič, Renata, “Artistic exchange between Dubrovnik and Naples in the time of Alfonso d’Aragona”, *Convivium*, 5/1 (2018), pp. 170-184.

- Orts-Ruiz, Francesc, “*Ab transcendent e visceral gotg e profunda alegria: Las celebraciones por la entrada de Fernando I de Aragón en Valencia (1414)*”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 28 (2019), pp. 31-42.
- Pandoni, Porcellio, *Il Trionfo di Alfonso I d'Aragona cantato da Porcellio*, ed. de Vincenzo Nociti, Rossano, 1885.
- Pastoreau, Michel, *Vert. Histoire d'un couleur*, París: Beaux-Livres, 2013.
- Pellegrino, Gaspare, *Historia Alphonsi primi regis*, edición de Fulvio delle Donne, Florencia: Sismel, 2007.
- Piponnier, Françoise, y Mane, Perrine, *Dress in Medieval Ages*, New Haven, Londres: Yale University Press, 1997.
- Raufast Chico, Miguel, “¿Un mismo ceremonial para dos dinastías? Las entradas reales de Martín el Humano (1397) y Fernando I (1412) en Barcelona”, *En la España Medieval*, 30 (2007), pp. 91-130.
- , “Ceremonia y conflicto: entradas reales en Barcelona en el contexto de la guerra civil catalana (1460-1473)”, *Anuario de Estudios Medievales*, 38/2 (2008), pp. 1037-1085.
- Ronzoni, Alessandra, *La poesia politico-encomiastica aragonesa: modelli, generi, temi*, tesis doctoral, Università degli Studi di Milano, 2013.
- Rosario Torrejón, Carme, *La reina María de Castilla i el seu paper en la cultura i la promoció artística del segle XV a la Corona d'Aragó*, tesis doctoral, Universitat de València, 2019.
- Ruiz i Quesada, Francesc, “La incidencia de las fuentes escritas en la iconografía del retablo de Santo Domingo de Silos, de Bartolomé Bermejo”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 23 (2009), pp. 33-53.
- Russo, Enza, “I consumi della corte nel bilancio della tesoreria napoletana di Alfonso il Magnanimo (1446-1447)”, en Alexandra Beauchamp, Antoni Furió, Germán Gamero Igea y María Narbona Cárceles (eds.), *Acoger, abastecer y financiar la corte. Las relaciones entre las cortes ibéricas y las sociedades urbanas a finales de la Edad Media*, Valencia: PUV, 2019, pp. 207-221.
- Ryder, Alan, *Alfonso el Magnánimo*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2008, 1ª ed. 1976.
- Salicrú, Roser, “La coronació de Ferran d'Antequera: l'organització i les preparatius de la festa”, *Anuario de Estudios Medievales*, 25 (1995), pp. 699-759.
- Serra Desfilis, Amadeo, “È cosa catalana. la Gran Sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo”, *Annali di Architettura: Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura “Andrea Palladio”*, 12 (2000), pp. 7-16.
- Summonte, Antonio, *Historia della città e regno di Napoli*, Nápoles: Antonio Bulifon, 1675.
- Vecellio, Cesare, *Vecellio's Renaissance Costume Book*, Nueva York: Dover Publications, 1977.
- Ventura i Subirats, Jordi, “Equivalencia de las monedas castellananas en la Corona de Aragón, en tiempos de Fernando el Católico”, *Medievalia*, 10 (1992), pp. 495-514.
- Vicente Pedraz, Miguel, “El imaginario corporal del “Libro de los estados”. Representaciones somáticas de la sociedad y representaciones sociales del cuerpo en la obra política de Don Juan Manuel”, *Studia Historica. Historia Medieval*, 12 (1994), pp. 133-187.
- Vidal Franquet, Jacobo, “La cámara real de María de Castilla: sus joyas y otras delicias suntuarias”, *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), pp. 593-610.
- Weiditz, Conrad, *El Libro de los trajes*, Valencia: Ediciones Grial, 2001.