

[Recepción del artículo: 17/08/2015]
[Aceptación del artículo revisado: 24/11/2015]

**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)¹**

**FROM HISTORY TO MYTH. THE CONSTRUCTION OF THE MEMORY
OF ALFONSO V ARAGON'S TRIUMPHAL ENTRY IN NAPLES
(1443) IN WORDS AND PICTURES**

JOAN MOLINA FIGUERAS
Universidad de Girona
joan.molina@udg.edu

RESUMEN

La espectacular entrada de Alfonso V de Aragón en Nápoles en 1443 constituye uno de los hitos de la historiografía humanista y napolitana. No menos de diez relatos y de seis representaciones visuales vieron la luz poco tiempo después de su celebración y contribuyeron decisivamente a cristalizar un recuerdo de la ceremonia que, en varios aspectos, se nos antoja alejado de la realidad histórica. El estudio persigue precisamente ahondar en el sentido y perfiles de este proceso de construcción de la memoria para así poder constatar sus múltiples consecuencias. Por un lado la conversión de lo que substancialmente fue la ceremonia de un pacto entre Alfonso y diferentes grupos sociales en una grandilocuente y casi exclusiva manifestación de poder áulico. Por el otro la metamorfosis de un espectáculo conceptualmente híbrido, renacentista en el sentido más amplio del término, en un *adventus* imperial, en un *trionfo all'antica*. En definitiva, comprobar como, gracias a los humanistas de corte y a los artífices de una serie de imágenes, la entrada triunfal acabó por convertirse en uno de los epítomes de una activa campaña de propaganda que buscó y logró presentar a Alfonso como uno de los príncipes más cultos y refinados de la Italia cuatrocentista.

¹ Buena parte de este estudio se ha desarrollado en el Kunsthistorisches Institut de Florencia (Max-Planck Institut). Mi agradecimiento a Gerhard Wolf, Ute Dercks, Philine Helas y Fulvio delle Donne por su ayuda y consejos. La investigación se enmarca en el proyecto 2014 SGR 110 "Edificis i escenaris religiosos medievals a la Corona d'Aragó".

PALABRAS CLAVE: Alfonso V de Aragón, memoria dinástica, entrada triunfal, *Adventus*, Humanismo de corte, Iconografía del Poder, Cultura en las cortes renacentistas.

ABSTRACT

The spectacular triumphal entrance of Alfonso V of Aragon in Naples in 1443 constitutes one of the most defining moments in Neapolitan humanist historiography. No fewer than ten stories and six visual representations were devised shortly after the celebration and decisively contributed to crystallising a memory of the ceremony which, in various aspects, seems to remove us from historical reality. This study seeks precisely to delve into the meaning and profiles of this memory construction process in order to be able to establish its consequences at a historiographic and collective imagination level. On the one hand, the conversion to a pompous and almost exclusive manifestation of court power from what was substantially a ceremony of pact between different social groups in the city and the king. On the other hand, the metamorphosis of a conceptually hybrid spectacular, renaissance in the broadest possible sense of the term, into an imperial *adventus*; un *trionfo all'antica*. In short, we critically observe a ceremony which, thanks to the court humanists and the authors of a series of images, became one of the epitomes of an active propaganda campaign that sought and achieved to present Alfonso as one of the most educated and refined princes in fifteenth century Italy.

KEYWORDS: Alfonso V of Aragon, Dynastic Memory, Triumphal Entry, *Adventus*, Humanism court, Iconography of Power, Culture at the Renaissance Courts.

El 26 de febrero de 1443 Nápoles era una fiesta. Ese día, Alfonso V de Aragón, Alfonso el Magnánimo, que se había hecho con el trono del reino tras casi veinte años de guerra, recorrió con gran fasto las principales calles de la ciudad partenopea presentándose ante todos los napolitanos como un vencedor a la manera de los antiguos emperadores romanos y un soberano detentor de todas las virtudes. Fue un espectáculo complejo y sugestivo, un original híbrido entre un *trionfo all'antica* y las entradas reales medievales. Una amplia serie de representaciones alegóricas sobre carros², protagonizadas por personificaciones de virtudes o figuras como Julio César, o el mismo carro sobre el que montó Alfonso nos hablan bien de la utilización de unas fuentes de inspiración que bebían de la tradición de los *specula principum* pero también de la ceremonia del *adventus* clásico³. Se trataba, no cabe duda, de una cere-

² Según en que fuentes, idiomas y tradiciones historiográficas también son denominados *ludi*, *tableaux vivants*, *thalamí*, rocas, entremeses o carros con escenas.

³ Entre los estudios más significativos de la ceremonia, H. W. KRUFF, M. MALMANGER "Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel. Das Monument und seine politische Bedeutung", *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, Institutum Romanum Norvegiae*, 6 (1975), pp. 213-305; Ph. HELAS, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlín, 1999, pp. 61-86; F. MASSIP, "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" in *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo*, G. D'AGOSTINO, G. BUFFARDI (eds.), (XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona, Nápoles, 1997), vol. 2, Nápoles, 2000, pp. 1859-1892; A. PINELLI, "Fatti, parole, immagini. Resoconti scritti e rappresentazioni visive del trionfo napoletano di Alfonso d'Aragona", in G. ALISIO, S. BERTELLI, A. PINELLI,

monia mucho más elaborada y con una carga simbólico-propagandística incomparablemente más ambiciosa que la desplegada en la entrada que el mismo Alfonso había presidido en 1423, durante su primera estancia en Nápoles. Aquella había sido más bien una fiesta con juegos lúdico-alegóricos, desprovista de la complejidad programática y la exaltación áulica desplegada veinte años después en la misma ciudad⁴. Al margen de algunos vínculos puntuales, los principales referentes escénicos tampoco los hallamos en los espectáculos celebrados en ciudades de los territorios ibéricos de la Corona de Aragón, donde existía una rica tradición de entradas reales recreadas mediante un variado repertorio de juegos, carros alegóricos (rocas y entremeses) y bailes organizados por el gobierno de la ciudad y los gremios⁵. Dos décadas después de su primera llegada a Nápoles, Alfonso disponía de un *background* cultural mucho más amplio y refinado y, buena prueba de ello, es que se había rodeado de un *entourage* cortesano capaz de concebir una ceremonia con una grandilocuencia retórica de signo humanista pocas veces vista antes en el Occidente tardomedieval; de diseñar, en definitiva, un espectáculo capaz de suscitar sorpresa y asombro no sólo por su magnificencia sino también por su carácter innovativo.

Ante tal despliegue de sofisticación visual no extraña que la entrada napolitana de Alfonso de Aragón haya sido objeto de numerosos estudios, especialmente durante los últimos quince años, que desde diferentes perspectivas metodológicas (la historia, el teatro, la filología o la historia del arte) han abordado las fuentes y el sentido del espectáculo. Aún así, la propia complejidad del festejo y, sobre todo, la inmensa fortuna escrita y visual que obtuvo muy poco después de su celebración, nos obligan a reflexionar sobre un aspecto quizás aún poco atendido por la historiografía: me refiero a la construcción de una determinada memoria del acontecimiento histórico. En definitiva, analizar en qué medida y bajo qué perfiles el solemne, y hasta cierto punto original, espectáculo que tuvo lugar ese martes 26 de febrero de 1443 adquirió una dimensión casi mítica y contribuyó decisivamente a sellar la imagen de príncipe renacentista para el nuevo monarca del Reino de Nápoles⁶.

Arte e politica tra Napoli e Firenze. Un cassone per il trionfo di Alfonso d'Aragona, Modena, 2006, pp. 33-75; G. DISTASO, *Scenografia epica. Il Trionfo di Alfonso*, Bari, 1999. A. IACONO, "Il trionfo di Alfonso d'Aragona tra memoria classica e propaganda di corte", *Rassegna Storica Salernitana* 51 (2009), pp. 9-57; J. BARRETO, *La Majesté en images. Portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon*, Roma, 2013, pp. 65-76; F. DELLE DONNE, *Alfonso il Magnánimo e l'invenzione dell'Umanesimo Monarchico. Ideologia e Strategie di legittimazione alla corte aragonese di Napoli*, Roma, 2015, pp. 116-144.

⁴ H. MAXWELL, "Uno elefante grandissimo con uno castello di sopra: il trionfo aragonese del 1423", *Archivio Storico Italiano*, 150 (1992), pp. 847-875.

⁵ En ninguna de las entradas reales peninsulares, ni anterior ni coetánea a Alfonso, se aprecian las referencias humanistas y anticuarias presentes en la ceremonia napolitana de 1443. Vid. S. CARRERES ZACARÉS, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*, vol. I., Valencia, 1925; F. MASSIP, *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo en los reinos ibéricos: de Jaume el Conquistador al príncipe Carlos*, Madrid, 2003; R. NARBONA, *Memorias de la ciudad: ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*, Valencia, 2003, pp. 70-72 y 88-96; *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna IV. Llibre de l'entrada de Ferran d'Antequera*, M. M. CÀRCEL ORTÍ, J. V. GARCÍA MARSILLA (eds.), Valencia, 2013; M. RAFAUST, "¿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.

⁶ Advertimos que no se persigue aquí una reconstrucción global de la entrada. Para un estudio detallado del espectáculo y de las representaciones escénicas que lo compusieron, vid. *supra* nota 3.

ALFONSO DE ARAGÓN Y LOS OTROS ¿UN PROTAGONISMO COMPARTIDO?

Con razón los estudios modernos han señalado que la entrada de 1443 fue una ceremonia concebida para la glorificación de Alfonso, y que incluso pudo servir para una entronización simbólica que substituyese a una coronación que nunca tuvo lugar⁷. Montado en un carro, bajo palio, vestido con sus mejores galas, rodeado de emblemas personales y de los estados que gobernaba y acompañado por representantes de la ciudad y el reino, el monarca aragonés presidió un majestuoso cortejo de representaciones alegóricas; de hecho, constituyó su epicentro escénico. Ahora bien, reconocer que Alfonso fue el protagonista principal de la ceremonia no debe hacernos caer en la tentación de olvidar el importante papel que desempeñaron otros actores de la misma.

A finales de enero de 1443 unos delegados del patriciado urbano de Nápoles se desplazaron hasta Benevento para proponer a Alfonso la celebración de una solemne entrada⁸. Para su organización se formó una comisión integrada por Matteo de Gennaro, Cola María Bozzuto, Dragonetto Bonifacio, Tommaso Carafa y Boffardo Ciciniello, representantes de la nobleza de los cinco *seggi* en los que estaba dividida la ciudad⁹. Sus nombres son citados por primera vez en 1494 en la crónica del hijo de Francesco Ferraiolo, probablemente un *familiar* de los reyes aragoneses¹⁰. Los cinco, vestidos con elegantes gramallas de terciopelo carmesí, desfilaron delante mismo del carro del rey provistos con sus bastones de mando como unos auténticos *maîtres de cérémonies*¹¹. No lejos de ellos procesionaron otros veinte *virii patrarii*, repartidos a partes iguales a ambos lados del carro, que se encargaron de sostener las astas del gran palio que cubría el carro triunfal, decorado con los escudos del rey y la ciudad¹² (Fig. 1).

Por si su privilegiada colocación en torno al monarca no dejaba claro que la antigua aristocracia de los *seggi* se sentía protagonista de la entrada, el itinerario que siguió el cortejo acabó por confirmarlo. El diseño del recorrido por las calles del centro de la ciudad, desde la

⁷ F. DELLE DONNE, “Il trionfo, l’incoronazione mancata, la celebrazione letteraria: i paradigmi della propaganda di Alfonso il Magnanimo”, *Archivio Storico Italiano*, 169/3 (2007), pp. 447-476.

⁸ J. AMATLLER Y VINYES, *Alfonso V de Aragón en Italia y la crisis religiosa del siglo xv*, Gerona, 1903, II, pp. 445-336.

⁹ Definidos en época angevina, los cinco *seggi* eran las áreas político-administrativas de la Nápoles medieval controladas por la nobleza urbana. Gozaban de un notable poder respecto al monarca y la pertenencia a un *seggio*, además de conceder un estatus jurídico privilegiado, con ventajas fiscales y la posibilidad de acceder al gobierno de la ciudad, ofrecía la posibilidad de una destacada proyección pública a través de todo tipo de celebraciones rituales. Vid. los últimos estudios de M. SANTANGELO, “Spazio urbano e preminenza sociale: la presenza della nobiltà di seggio a Napoli alla fine del medioevo”, in J. Ph. GENET E.-I. MINEO (dirs.), *Marquer la prééminence*, París-Roma, 2014, pp. 157-177 y Id. “Preminenza aristocratica a Napoli nel tardo medioevo; i tocchi e il problema dell’origine dei sedili”, *Archivio Storico Italiano* 171 (2013), pp. 273-318.

¹⁰ *Una cronaca napoletana figurata del Quattrocento*, R. FILANGERI (ed.), Nápoles, 1956, pp. 28-29.

¹¹ Lo confirma el mismo Panormita, autor de la descripción antigua más prolija de la entrada: *Hi quidem preerant curui dirigendo equisque dextrandis, toti denique precedentium agmini ordinando tum scipionibus, quos dextra preferebant, tum auctoritate maxime extimescendi*. A. PANORMITA, “Alphonsi Regis Triumphus”, in Id. *Alphonsi regis dicta ac facta memoratu digna*, Pisa, Gregorius de Gentis, 1485. Edición transcrita en DISTASO, *Scenografia epica*, pp. 37-47, p. 44.

¹² *Circumstabant et currum viri pratrii viginti, singuli singulas sursum hastas tenentes, quibus desuper alligabatur aureum pallium....*, *Ibidem*, p. 38.



Fig. 1. Alfonso de Aragón entra en Nápoles montado en el carro triunfal y bajo palio. Antonio Summonte, *Historia della città e regno di Napoli*, Nápoles, 1675

Plaza del Mercado hasta el palacio-fortaleza de Castel Capuano, llevó a la comitiva a visitar todos y cada uno de los cinco *seggi*, nombre con el que también se conocía a los edificios sede y símbolo de cada uno de los distritos de la nobleza napolitana. La primera visita fue al *seggio* de Portonuova, luego vino el de Porto, se continuó por el de Nido para seguir por el de Montagna y acabar, tras una breve parada en la catedral, en el de Capuana, del que la tradición decía que era, junto al de Nido, el más antiguo y exclusivo. Todos los edificios —una característica tipología arquitectónica de loggia abierta a la calle¹³— habían sido suntuosamente engalanados para la ocasión con tapices, alfombras y decoraciones florales y recibieron al rey con espectáculos de música y danzas coreografiadas por doncellas lujosamente vestidas. Además de un carácter

¹³ Con el texto ya en pruebas he conocido la publicación del interesante estudio de F. LENZO, *Memoria e identità civica. L'architettura dei seggi nel Regno di Napoli XIII-XVIII secolo*, Roma, 2014.

lúdico-festivo, las celebraciones desplegadas en cada uno de los *seggi* tuvieron la virtualidad de enfatizar el sentido político de un itinerario inequívocamente ceremonial. Al menos desde época angevina la visita a los *seggi* era una práctica común en la mayoría de las entradas reales y constituía una fórmula ritual del reconocimiento áulico hacia los privilegios, inmunidades y dignidades de la orgullosa nobleza napolitana¹⁴. En este sentido parece claro que la entrada de Alfonso también fue concebida como un poderoso medio de comunicación política; como una forma de representación ritual que certificó el *status quo* entre el rey y la ciudad¹⁵. Tras una devastadora guerra que había durado casi veinte años y ante la constatación de que, pese al triunfo, el partido filoangevino contaba aún con numerosos adeptos entre el patriciado urbano, Alfonso tuvo la habilidad de plegarse a un ritual tradicional que concedía un notable protagonismo a los nobles napolitanos. La visita a los *seggi* certifica pues que la entrada fue, entre otras cosas, una toma de posesión de la ciudad y al mismo tiempo un reconocimiento de la autonomía y poder de la oligarquía urbana.

Entre otros asuntos organizativos, los *seggi* se encargaron de subvencionar tres elementos que determinaron en gran medida la presentación escénica de Alfonso durante su desfile por las calles de Nápoles: un gran carro de madera dorada cubierto de suntuosas telas púrpuras; el palio heráldico que lo cubría; y un arco de triunfo efímero que se erigió en la Plaza del Mercado. Para ayudar a sufragar estos emblemáticos objetos que habían de representar el homenaje de la ciudad al nuevo rey se organizó una subscripción abierta en la que participaron unos seiscientos individuos pertenecientes al *Seggio del Popolo*, desde artesanos hasta comerciantes. Se trataba, como bien apunta el cronista *cinquecentista* Giuliano Passaro, de *li huomini de lo Puopolo di Napoli*¹⁶. Cada uno de ellos aportó una pequeña cantidad pero que una vez reunidas dieron lugar a la suma nada despreciable de 1998 ducados. Y ello pese a que algunos ciudadanos no quisieron contribuir a la talla a causa de su oposición al rey aragonés por los daños causados durante la campaña de conquista de la ciudad y, cabe suponer también, por sus tendencias filoangevinas. En todo caso, la noticia certifica la activa participación en la entrada áulica de un amplia nómina de integrantes del llamado *Seggio del Popolo*. A diferencia de los patricios de los cinco *seggi*, que desfilaron de manera privilegiada en torno al carro del rey, los representantes de los estamentos populares no tuvieron posibilidad de formar parte del cortejo y, por esta razón, no aparecen citados en ninguna de las crónicas del mismo. La estricta etiqueta de orden y precedencias, de estratificación litúrgica, adoptada en las ceremonias napolitanas durante el periodo angevino dejaba poco espacio a una presentación ritual de estos segmentos de la población¹⁷. En cualquier caso, dicha circunstancia no es óbice para que

¹⁴ Véase el significativo discurso pronunciado por Isabel, la mujer de René d'Anjou, en su entrada a la ciudad en 1435. AMATLLER, *Alfonso V de Aragón*, II, pp. 22-23.

¹⁵ R. CHILÀ, "Espaces curiaux et espaces de la communication politique dans le Royaume de Naples sous le règne d'Alphonse le Magnanime (1442-1458)", in D. MENJOT, L. COURBON (eds.), *La cour et la ville dans l'Europe du le Moyen Âge et des Temps Modernes*, Turnhout, 2015, pp. 105-116, donde además se destaca que los Trastámara potenciaron los espectáculos urbanos como medios de diálogo político con la sociedad napolitana en substitución de los encuentros en las residencias reales.

¹⁶ G. PASSARO, *Libro delle Cose di Napoli*. Nápoles, Biblioteca Nazionale, Ms. Biblioteca Bracciana IV-B-10, fol. 28-32v. Transcrito parcialmente en A. SUMMONTE, *Historia della città e regno di Napoli*, Nápoles, 1675, V, pp. 6-8.

¹⁷ G. DE BLASIS, "De precedentia nobilium sedilium in onoribus et dignitatibus occurrentibus Universitati Neapoli", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, II (1877), pp. 535-577.

destaquemos que su intervención en la entrada fue también decisiva y que, atendiendo a la ideología fuertemente jerarquizada imperante en los núcleos urbanos tardomedievales, es muy posible que artesanos y comerciantes se vieran representados como miembros de la comunidad urbana por los representantes de la oligarquía local. Una circunstancia que aporta un nuevo argumento para la interpretación de la entrada de Alfonso en Nápoles como una manifestación del pacto entre el monarca y la ciudad.

Los mercaderes florentinos y catalanes conforman un segundo núcleo de personajes activos en la organización y desarrollo de la ceremonia¹⁸. Ambos colectivos se encargaron de subvencionar la serie de representaciones alegóricas que desfilaron delante del carro real y que estaban protagonizadas por una variada serie de personificaciones, desde la Fortuna y un buen número de virtudes cristianas hasta la figura de Julio César y la lucha entre cristianos y turcos. Dicha aportación dió pie a que un grupo de miembros de ambas colonias pudiera incluso formar parte activa del cortejo. Lo hicieron desfilando detrás de los *tableaux vivants* que cada una de ellas había promovido: primero iban los florentinos, vestidos con delicadas telas de algodón de color grana; luego venían los catalanes, engalanados con trajes de florentino verde decorados con una banda de color plata. No eran precisamente pocos: tres fuentes coetáneas indican que cada grupo estaba compuesto por entre veinte y setenta miembros¹⁹. Para todos ellos, y también para el resto de integrantes de las colonias que representaban, la posibilidad de formar parte de la entrada debió constituir un reconocimiento efectivo a su privilegiada situación en el emporio napolitano. De acuerdo con los valores simbólicos propios de la sociedad tardomedieval a los que antes nos hemos referido, la presencia y/o ausencia en una ceremonia áulica así como su colocación respecto a la máxima autoridad, en este caso el monarca, determinaba la visualización de la posición social de cada uno. Visto desde esta óptica la participación en la entrada real constituye una expresión de la ventajosa situación que, a nivel de privilegios y concesiones, obtuvieron los catalanes y, en menor medida, mantuvieron los florentinos tras la conquista aragonesa, sobre todo respecto a otras colonias mercantiles afincadas en Nápoles que vieron como su posición quedaba seriamente comprometida con el ascenso de Alfonso al trono, como ocurrió con los venecianos y, especialmente, los genoveses –ausentes por completo de la celebración, a excepción de su embajador²⁰.

A otro nivel la doble exposición florentino-catalana en el espectáculo de la entrada sugiere una confrontación entre estas dos naciones. Las ceremonias públicas eran uno de los espacios predilectos para la representación ritualizada de los enfrentamientos entre diferentes grupos que, en la vida real, pugnaban por obtener la primacia en determinadas esferas políticas, sociales o económicas. Así sucedió en 1423, cuando en las fiestas celebradas en honor de Alfonso durante su primera –y corta– estancia en Nápoles se desarrolló un singular combate en-

¹⁸ El término catalanes englobaba a todos los peninsulares, vid. A. RYDER, *El Reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo*, Valencia, 1987, p. 74. Lo expresa con rotundidad el Panormita, cuando dice, “*post hos veniebant Hispani, hi quos latinos Celtiberos vulgo Cathalanos vocitamos*”. PANORMITA, “Alphonsi Regis Triumphus”, p. 42.

¹⁹ Mientras Miralles apunta que desfilaron 20 representantes florentinos, el Panormita dice que eran unos 70. MIRALLES, *Crònica i dietari*, p. 203; PANORMITA, “Alphonsi Regis Triumphus”, p. 42. En el documento de un anónimo siciliano también se habla de ellos aunque no se indica ningún número de participantes.

²⁰ E. PONTIERI, “Dinastia, regno e capitale nel Mezzogiorno aragonese”, in *Storia di Napoli*, vol. IV-tomo I, Nápoles 1974, pp. 1-230.

tre catalanes y napolitanos que, más allá de su vertiente lúdica, fue también una expresión de las latentes tensiones entre unos y otros; de un sentimiento de animadversión que, poco después, acabaría desembocando en el levantamiento de la ciudad contra el monarca aragonés²¹.

En el caso concreto que nos ocupa ahora, debemos recordar que la llegada masiva de mercaderes catalanes y valencianos tras la conquista del reino –una ocupación que, en parte respondía a los intereses comerciales de la Corona de Aragón– supuso una grave amenaza para la floreciente y numerosa colonia de mercaderes y banqueros florentinos. De hecho los tejidos catalanes y valencianos pronto substituyeron a los toscanos en muchos mercados del reino meridional y el tráfico entre Barcelona y Valencia y la capital partenopea se intensificó hasta alcanzar cotas jamás vistas antes²². Los mercaderes florentinos que, por su tradicional alianza con los monarcas angevinos, perdieron parte del favor del monarca aragonés debieron vivir con cierta angustia los primeros tiempos tras la conquista, procurando por un lado defender sus intereses frente a la invasión de productos ibéricos y con el temor –más tarde confirmado– que las ínfulas expansionistas de Alfonso acabasen por desencadenar una guerra con la república madre. Ciertamente es que la presencia florentina en el cortejo señala que, a diferencia de los genoveses, tradicionales y acérrimos enemigos de los monarcas aragoneses y, por lo tanto, claramente penalizados para desarrollar sus actividades comerciales, la posición de los toscanos seguía y seguiría siendo destacada en el emporio napolitano, demasiado grande e importante para ser monopolizado únicamente por los mercaderes catalanes y valencianos. Sin embargo, el diseño de sus representaciones alegóricas para la entrada triunfal no deja lugar a dudas sobre los anhelos y temores que les embargaban. De hecho con la recreación que hicieron de la *Fortuna-Occasio* y la figura de Julio César lograron configurar un programa ambivalente, que por un lado podía interpretarse como una exaltación de la figura del monarca aragonés pero que por el otro también tenía sentido como severa advertencia a la caducidad del poder y a las tentaciones universalistas de Alfonso, además de manifestar una acérrima defensa de la libertad de la república toscana²³. Un espíritu que aún se desprende de la recreación de la entrada triunfal que podemos admirar en un *cassone* pintado entre 1463 y 1465 con ocasión de una boda entre miembros de las familias Ridolfi y Segni y donde vemos que el ilustrador se ha centrado en la evocación de las representaciones alegóricas promovidas por los mercaderes florentinos en un gesto que, entre otras lecturas, nos invita a pensar en el sentimiento de orgullo que dichas escenificaciones efímeras despertaron entre los miembros de la comunidad toscana afincada en Nápoles²⁴ (Fig. 2).

El deseo de transmitir un mensaje favorable a sus intereses comerciales también debió animar alguna de las composiciones promovidas por los catalanes. Este podría ser el caso de la representación de la lúdica batalla entre cristianos y turcos (el Panormita dice que vestidos

²¹ MAXWELL, “Uno elefante grandissimo”, pp. 848-851.

²² M. DEL TREPPO, *I mercanti catalani e l'espansione della Corona d'Aragona nel secolo xv*, Nápoles 1972, pp. 587-599; D. IGUAL, *Valencia e Italia en el siglo xv: rutas, mercados y hombres de negocios en el espacio económico del Mediterráneo*, Castellón, 1998; D. ABULAFIA, “Il Mediterraneo all'epoca d'Alfonso”, in *Alfons el Magnànim. De València a Nàpols*, Valencia, 2009, pp. 97-11.

²³ PH. HELAS, “*Alphonse Regis Triumphus* und die florentinische Selbst-Inszenierung anlässlich des Einzuges von Alfonso d'Aragona in Neapel 1443”, *Fifteenth-Century Studies*, 26 (2001), pp. 86-101.

²⁴ Para el *cassone*, PINELLI, “Fatti, parole, immagini”, pp. 56-68.



Fig. 2. Entrada de Alfonso de Aragón en Nápoles. Representaciones alegóricas de los florentinos y carro de Alfonso. Cassone florentino, Ca. 1463-65. Nápoles, colección privada

con indumentarias sirias y persas), inspirada en un espectáculo que ya por entonces contaba con una larga tradición en fiestas celebradas en la Corona de Aragón (entradas reales, Corpus Christi,...)²⁵. Si bien es muy posible que con esta representación se quisiera evocar la idea de la cruzada contra los turcos, un proyecto querido y proclamado por los apogetas de Alfonso con enfática retórica propagandística, también no deja de ser factible que, en un nuevo alarde de ambivalencia significativa, la ficticia batalla pudiera ser concebida como una invocación al monarca para que acabase con la amenaza que los turcos y todo tipo de piratas berberiscos suponían para los navíos catalanes que surcaban las rutas comerciales mediterráneas²⁶. En definitiva, en una retórica defensa de una política, en este caso militar, que respondiera a la defensa de los intereses de los mercaderes catalanes.

Un tercer gran colectivo también fue protagonista del evento pero, a diferencia de los patricios de los *seggi* y de las colonias de mercaderes, todo indica que no participó en su organización. Nos referimos a la nutrida representación de los grandes señores feudales del Reino que, inicialmente, habían ido a Benevento para asistir al Parlamento que estaba previsto celebrar allí el mes de enero pero que luego acabaron trasladándose a Nápoles para acompañar al monarca en su entrada a la capital. Las crónicas cuentan que antes de subir al carro triunfal y entrar en la ciudad, Alfonso celebró una gran ceremonia de investidura en la que recompensó con la concesión de títulos (ducados, marquesados y condados) a algunos barones que le habían brindado su apoyo durante la guerra²⁷. Una vez iniciado el cortejo estos personajes junto con el resto de grandes señores presentes en la ciudad se ordenaron de acuerdo con un estricto orden de rango y pasaron a desfilar a pie por las calles del centro de Nápoles detrás del carro triunfal del rey. Encabezaba el grupo el príncipe Ferrante, hijo del monarca y heredero del trono, al que seguían dos de los más importantes y poderosos barones del reino, estrechos aliados de Alfonso: Giovanni Antonio Orsini del Balzo, príncipe de Tarento, y Rai-

²⁵ MASSIP, "De ritu social a spectacle", pp. 1867-1874.

²⁶ J. MOLINA FIGUERAS, "Contra turcos. Alfonso d'Aragona e la retorica visiva della crociata", in G. ABBAMONTE *et alii*, *La battaglia nel Rinascimento meridionale. Moduli narrativi tra parole e immagini*, Roma, 2011, pp. 97-110.

²⁷ Los beneficiados fueron Bernardo d'Aquino, al que se otorgó el marquesado de Pescara; Niccoló Cantelmo, nombrado Duque di Sora; Alfonso di Cardona, Conde di Oriolo; Giovanni Sanseverino, Conde de Tursi, Americo Sanseverino, conde di Capaccio; Francesco Sanseverino, conde de Matera. Con ligeras variantes estos grandes señores del reino son citados en las descripciones de la entrada que nos ofrecen el Panormita, Pelegrí y Porcellio.

mondo Sanseverino, príncipe de Salerno y conde de Nola, acompañados de Sidi Abraham beg oglí, embajador de Túnez. Continuaba una amplia nómina de representantes de la feudalidad meridional, compuesta por hasta treinta y ocho duques y condes, casi cien barones y nobles así como innumerables caballeros (Fig. 3).

Todo apunta a que algunos barones se mostraron molestos por tener que desfilar a pie y detrás del carro real. Algunos incluso, como el propio príncipe de Tarento, protestaron enérgicamente por considerar que aquel no era un puesto digno de su alta condición y del importante papel que habían desempeñado como aliados de Alfonso durante la guerra contra los angevinos²⁸. Tales reacciones más o menos airadas ponen de relieve la importancia concedida a la ritualidad escénica de las ceremonias y a su capacidad para legitimar los vínculos entre los principales actores de una sociedad²⁹. Los nobles del reino eran perfectamente conscientes de que su presentación en la entrada ofrecía una imagen de pleitesía y vasallaje al nuevo monarca, algo que incomodaba incluso a los más estrechos aliados del rey aragonés. Celebrada tan sólo



Fig. 3. Entrada de Alfonso de Aragón en Nápoles acompañado por un nutrido grupo de nobles. Gran Arco del Castel Nuovo, Nápoles (1453-1468)

²⁸ Lo cuenta T. CARACCILO, *De varietate fortunae*, in Id. *Opuscoli storici*, G. PALADINI, (ed.) (Rerum Italicorum Scriptores XXI), Bolonia, 1934, p. 84.

²⁹ DE BLASIS, "*De precedentia nobilum...*", *passim*.

dos días después del gran espectáculo de la entrada, la reunión del Parlamento en la iglesia de San Lorenzo sirvió para establecer el pacto, para definir en términos legales el *status quo* de la compleja relación entre Alfonso y la nobleza del reino, basada en un delicado equilibrio entre la idea de autoridad y el respeto jurisdiccional que el monarca trastámara sólo pudo mantener gracias a una pródiga concesión de prebendas y títulos.

La entrada de 1443 fue mucho más que una ceremonia de exaltación y legitimación del nuevo monarca. Por más que Alfonso se presentase de manera espectacular y hasta cierto punto innovadora, que fuese el principal protagonista del cortejo, otros sujetos también jugaron un destacado rol en el mismo. Como veremos más adelante, nuestra percepción de la ceremonia está claramente mediatizada por las fuentes coetáneas, en su mayor parte fruto de los apologetas de Alfonso quienes, naturalmente, estaban interesados en destacar la figura del monarca por encima de cualquier otro participante. En cambio, una visión menos parcial permite constatar que otros actores también vieron y tuvieron en la entrada la oportunidad para manifestar-señalar su protagonismo en la escena política napolitana e incluso proclamar una serie de mensajes favorables a sus intereses. Desde esta óptica emerge una ceremonia polifónica, concebida como un grandioso acto público en el que el monarca y los principales grupos del reino sellaron una serie de pactos: por un lado la confirmación de las prerrogativas de la nobleza urbana y, por extensión, de la ciudad de Nápoles; por el otro, los derechos comerciales de las colonias de mercaderes extranjeros; por último, la concesión de títulos y tierras a los belicosos barones del reino. Durante toda la Edad Media e incluso en tiempos posteriores las entradas reales constituyeron una expresión de ritualidad cívica con la que se pretendía manifestar la relación entre los estamentos urbanos y el monarca³⁰. La de Alfonso, en este sentido, no fue una excepción.

Si, en paralelo a la exaltación del monarca, la entrada de 1443 también buscó reflejar ritualmente las nuevas relaciones del rey con los ciudadanos de Nápoles, los mercaderes extranjeros asentados en la ciudad y los nobles del reino, todos ellos protagonistas destacados de la ceremonia, ¿Por qué esta no es la percepción historiográfica del acontecimiento? ¿Por qué el solemne espectáculo ha pasado a la historia sobre todo y ante todo como un icono de la apoteosis del poder de Alfonso V de Aragón?

DE ENTRADA A TRIONFO ALL'ANTICA

Una de las principales misiones de los humanistas que residieron en la corte napolitana al servicio de Alfonso fue la producción de una ingente cantidad de piezas de carácter historiográfico, desde biografías y panegíricos hasta crónicas y epístolas³¹. Al margen de los intereses y valores puramente culturales inherentes a todas estas creaciones, a su capacidad para renovar los modelos literarios de las corrientes humanistas de mediados del cuatrocientos, lo cierto es que el objetivo de la gran mayoría de ellas fue básicamente propagandístico. Se trató de obras concebidas *ad maiorem gloriam* del monarca aragonés.

³⁰ Vid. R. STRONG, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*, Woodbridge, 1984 y, especialmente, G. KIPLING, *Enter the king. Theatre, liturgy and ritual in the Medieval Civic Triumph*, Oxford, 1998. Para la Corona de Aragón, NARBONA, *Memorias de la ciudad*, pp. 69-100.

³¹ J. H. BENTLEY, *Politics and Culture in Renaissance Naples*, Princeton, 1987, pp. 51-62, 222-241; G. CAPPELLI, *L'Umanesimo Italiano da Petrarca a Valla*, Roma, 2010, pp. 277-293; DELLE DONNE, *Alfonso il Magnanimo*, pp. 26-59.

En el contexto de esta amplia producción historiográfica de signo apologético y encomiástico la memoria de la entrada de 1443 constituye un destacado episodio. De hecho bien podemos afirmar que muy pronto se convirtió en uno de los instrumentos paradigmáticos de la propaganda alfonsina. Buena prueba de ello es que hemos conservado no menos de diez descripciones de la ceremonia redactadas poco después de su celebración, la gran mayoría anteriores a la muerte del monarca, es decir, escritas entre 1443 y 1458. Sobresalen aquellas compuestas en latín por autores de marcada cultura humanista activos en la corte napolitana, como los historiadores a sueldo del rey Lorenzo Valla³², Antonio Beccadelli el Panormita³³ y Bartolomeo Facio³⁴; el poeta Porcellio Pandoni³⁵; el médico catalán Gaspar Pelegrí³⁶ y el obispo Angelo de Grassis³⁷. En italiano, y alejadas del tono de revival clásico dominante en todos estos textos, tenemos la descripción contenida en *Il Giardino* de Marino Jonata³⁸ y la prolija carta de un anónimo palermitano³⁹. Por su parte contamos con dos textos catalanes, la carta del embajador barcelonés Antoni Vinyes⁴⁰ y el relato del clérigo valenciano Melcior Miralles⁴¹. Un par más de descripciones, ya claramente posteriores a la muerte de Alfonso pero igualmente interesantes e informativas, son aquella que encabeza la *Crónica Ferraiolo* (1494)⁴² (Fig. 4) y otra anónima conocida como las *Memorias del Duca de Osuna* (inicios siglo XVI)⁴³.

La principal virtud de todos estos textos fue conseguir transformar una ceremonia efímera en un espectáculo perenne. Bien podemos afirmar que gracias a ellos la entrada que se desvaneció al caer la noche del 26 de febrero acabó por convertirse en un hito historiográfico; la memoria escrita y, como veremos también la visual, lograron inmortalizar un acontecimiento que bien podía haberse quedado en una destacada pero mera anécdota cronística. Ello no fue casual. La mayoría de los autores, y en concreto los humanistas próximos a Alfonso, eran cons-

³² La carta de Lorenzo Valla se encuentra en el ms. Vat. Lat. 11536, fol. 123r-127r. Vid. IACONO, "Il trionfo di Alfonso d'Aragón", pp. 18, n. 20.

³³ PANORMITA, "Alphonsi Regis Triumphus", pp. 37-47.

³⁴ B. FACIO, *Rerum gestarum Alphonsi regis libri*, D. PIETRAGALLA, (ed.), Alessandria, 2004, pp. 310-313.

³⁵ *Il Trionfo di Alfonso I d'Aragona cantato da Porcellio*, D. NOCITI, (ed.), Rossano, 1885.

³⁶ G. PELLEGRINO, *Historia Alphonsi primi regis*, F. DELLE DONNE, (ed.), Florencia, 2007, pp. 308-311. G. PELEGRÍ, *Historiarum Alphonsi regis libri X. I dieci libri delle Storie del re Alfonso*, F. DELLE DONNE (ed.), Roma, 2012.

³⁷ A. DE GRASSIS, *Oratio panigerica dicta domino Alfonso*, F. DELLE DONNE (ed.), Roma, 2006, pp. 32-33.

³⁸ F. ETTARI, "El Giardino di Mario Jonata Aragonese", *Giornale napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche* IX (1885), 32-33, pp. 772-842. Algunos fragmentos recogidos en F. TATEO, "Sulla ricezione di Dante in ambiente devoto: Il Giardino di Marino Jonata", in R. PACIOCCO *et alii* (ed.), *Aspetti della cultura dei laici in area adriatica*, Nápoles, 1988, pp. 241-256.

³⁹ G. M. MONTI, "Il trionfo di Alfonso I d'Aragona in una descrizione contemporanea", *Archivio scientifico del R. Ist. Sup. di scienze econ. e comm. di Bari*, VI (1931-32), pp. 3-15.

⁴⁰ J. M. MADURELL MARIMON, *Mensajeros barceloneses en la corte de Nápoles de Alfonso V de Aragón 1435-1458*, Barcelona, 1963, pp. 217-221.

⁴¹ M. MIRALLES, *Crònica e dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, V. M. RODRIGO LIZONDO (ed.), Valencia, 2011, pp. 202-206.

⁴² *Una cronaca napoletana figurata del Quattrocento*, R. FILANGERI (ed.), Nápoles, 1956, pp. 28-29. Más reciente, Ferraiolo, *Cronaca*, R. COLUCCIA (ed.), Florencia, 1987, p. 4.

⁴³ "Racconti di storia napoletana. Come lo Re Alfonso d'Aragona entrò alla città di Napoli col carro trionfale", G. DE BLASSIS (ed.), *Archivio Storico per le provincie napoletane*, 33 (1908), pp. 478-480.



Fig. 4. El carro de Alfonso. *Cronica Ferraiolo*. Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 801, fol. 84v. (ca. 1480)

cientes de que estaban construyendo la historia con sus relatos. Lo reconoce indirectamente el librero florentino Vespasiano da Bisticci en su biografía de Alfonso cuando, al referirse a otro solemne espectáculo organizado en Nápoles, la recepción dispensada en 1452 al emperador Federico, señala que supo de la ceremonia y de sus detalles gracias a los textos de Bartolomeo Facio, el Panormita y otros intelectuales al servicio del monarca aragonés⁴⁴. Es decir, afirma de manera explícita que la labor de los historiadores de la corte napolitana había servido para generar y transmitir la memoria de un destacado acontecimiento.

Aunque todos los autores citados, excepto Facio⁴⁵, fueron testimonios oculares de la ceremonia que tuvo lugar en 1443 cada uno de ellos nos ofrece una particular visión de la entrada. La mirada subjetiva del espectador es la que determina la percepción de los acontecimientos y, por lo tanto, estos siempre adquieren una vida autónoma en el campo de la memoria individual. Por lo que respecta a la entrada de Alfonso disponemos de relatos bastante cercanos entre sí debidos a personajes que compartían parecidos intereses y modelos culturales (es decir,

⁴⁴ *s'ella non fussi iscritta et da Bartolomeo Fazi er dal Panormita et da altrio, avendola a scrivere, sarebbe cosa istupenda a vederla iscritta*. V. DA BISTICCI, *Le vite*, A. GRECO (ed.), vol. I, Florencia, 1970, p. 107.

⁴⁵ Facio llegó a Nápoles como embajador de la república de Génova el 20 de septiembre de 1443. P. VITI, "Facio, Bartolomeo", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 44, 1994, p. 114.

parecidas formas de mirar e interpretar la realidad) pero también tenemos otros muy distintos redactados por individuos con objetivos y puntos de vista diversos. Las razones pueden ser muchas, desde la diversidad de géneros literarios practicada hasta las diferencias culturales, lingüísticas o el destinatario del texto. Esta situación la expresa bien Antoni Vinyes, un hombre razonablemente culto –pertenecía una familia de notarios barceloneses⁴⁶–, cuando afirma que describe la gran y triunfal fiesta a partir de lo que ha podido comprender de la misma⁴⁷. Está claro que algunas representaciones alegóricas, figuras y objetos presentes en la ceremonia no debieron ser demasiado explícitos para él. Una sincera declaración que explica bien que la entrada de 1443 diera lugar a retratos muy distintos entre ellos, a diversas interpretaciones realizadas de acuerdo con las percepciones e intereses de cada uno de sus autores.

Entre ellas se cuentan las crónicas debidas a los autores que podemos llamar periféricos, originarios de otros estados de la Corona, como el barcelonés Antoni Vinyes, el anónimo siciliano o el valenciano Melcior Miralles. Por lo pronto digamos que se trata de relatos con una marcada voluntad descriptiva, casi diríamos notarial, desprovista de toda retórica encomiástica, de toda exaltación más allá de la puramente convencional. Los tres reportan, por ejemplo, los nombres y distribución del nutrido elenco de barones del reino que cerraban la comitiva, un particular sobre el que los humanistas, excepto el Panormita, pasan de puntillas sin ofrecer pormenores. Más interesante aún resulta constatar que obviaron o enfatizaron diferentes elementos del espectáculo en función de sus intereses particulares y, muy probablemente, del público al que iban dirigidos los textos, ya fueran los *consellers* de la ciudad de Barcelona o los posibles lectores palermitanos o valencianos. De ahí, por ejemplo, la ausencia en sus crónicas de una interpretación *all'antica* del espectáculo. Impermeables a los ambientes humanistas, sus relatos no contienen ninguna exégesis que permita establecer un paralelo entre la entrada de Alfonso y el *adventus* imperial. De hecho ninguno de ellos estuvo ligado al proyecto historiográfico de la corte alfonsina ni participaron de los ideales humanistas practicados en la misma. Al respecto parece indicativo que Vinyes ni tan siquiera identifique la figura de Julio César que presidía una de las representaciones alegóricas subvencionadas por los florentinos⁴⁸. Sus intereses parecen ser más bien otros, casi siempre elementos figurativos más tradicionales ligados a la cultura caballeresca. Un aspecto en el que coincide con Miralles y con el anónimo siciliano. Sin ir más lejos, ellos son quienes nos ofrecen una precisa descripción de las representaciones del *siti perillós* (*siège perilous* o *sedia perigliosa*), emblema personal de Alfonso pero al mismo tiempo uno de los símbolos artúricos más caros de la literatura tardomedieval⁴⁹ (Fig. 5). Esta imagen del trono vacío en llamas se escenificó por dos veces en la entrada: la primera en el carro triunfal, a los pies del monarca; la segunda en un carro rodeada de cuatro virtudes. A esta última se refiere Vinyes con atención para apuntar que con ella los catalanes

⁴⁶ J. GUNZBERG, “Antoni Vinyes: notari, embaixador i polític (Barcelona-Nàpols: 1424-1488)”, in J. M. SANS TRAVÉ, *Actes del I Congrés d'Història del Notariat Català*, Barcelona, 1994, pp. 373-387.

⁴⁷ *tant com ne pogut comprendre*. MADURELL, *Mensajeros catalanes*, p. 217.

⁴⁸ Dice de él que era *un hom armat de ernés, com qui staue de peus sobre un pom gros, en designació del mon.* *Ibidem*, p. 218.

⁴⁹ Aparecía bajo la forma de un trono en llamas y lo encontramos en objetos del monarca realizados desde los años 20. J. MOLINA FIGUERAS, “Un emblema arturiano per Alfonso d'Aragona. Storia, mito, propaganda”, *Bulletino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo*, 114 (2012), pp. 241-263.

quisieron evocar el trono de Nápoles, del que Alfonso era merecedor y digno más que ningún otro príncipe⁵⁰. Asimismo, y como cabía esperarse, estos autores también dedicaron espacio a la descripción de los espectáculos alegóricos organizados por los catalanes, de los que Miralles dice explícitamente que complacieron mucho al monarca⁵¹. No extraña, por ello mismo, que sea precisamente en sus textos y no en los de otros cronistas donde se mencione la presencia en el cortejo de un nutrido grupo de representantes de las dos colonias de mercaderes extranjeros desfilando detrás de sus respectivos carros.

Frente a esta visión minuciosa pero aséptica y casi notarial (quizás la excepción parcial sea Miralles, más proclive a comentarios emotivos), característica de una mentalidad diplomática, tenemos la adoptada por los humanistas de corte y otros autores próximos a la misma. La primera diferencia es el tono. En los textos de Facio, el Panormita, Valla, Pelegrí, Porcellio, Grassis e incluso Jonata se subraya de manera retórica y ampulosa la presencia en la entrada de elementos dotados con una fuerte carga sensorial⁵². Los motivos son múltiples: el ensordecedor sonido de trompetas, tambores y flautas; el reluciente carro de oro y púrpura del rey, conducido por cuatro caballos blancos; el lujo y sofisticación de las indumentarias que visten los integrantes de la comitiva, desde Alfonso hasta los barones pasando por mercaderes y ciudadanos; la multitud de fragancias y efluvios que se respiran en las calles llenas de flores⁵³; las espléndidas decoraciones con tapices y flores de los *seggì*. Música, objetos suntuosos, perfumes..., un cúmulo de experiencias sensoriales que nos remiten a un espectáculo de *luce abbagliante di porpora e*



Fig. 5. La silla peligrosa, emblema de Alfonso. Códice de Santa Marta, Nápoles, Archivio di Stato, Museo Storico, Ms. 99 C.I., fol. 9. (1442-1450)

⁵⁰ *la dita empresa del dit siti perillós per la dita benaenenturada conquesta haie son obtente, com algun altre princep ne senyor no ere stat digne de seure sobre aquell siti, sino lo dit senyor qui haie supeditat e obtengut dit Realmne.* MADURELL, *Mensajeros catalanes*, p. 218.

⁵¹ *lo qual entramés fonch molt placent al dit senyor rey.* MIRALLES, *Crònica e dietari*, p. 203

⁵² De los versos de Jonata se desprende esta fascinación de los sentidos: *Mirasti le gran piacze de person carcate/e'l gran soni e 'l gran adobamento/ li momenti, acti, partiti e posati/ E'l signor tucti in assemmiamenti,/ in procession di po il carro tende/fulciti di drappi et de illustre genti.* TATEO, "Sulla ricezione", p. 245.

⁵³ *omnia floribus contrasta varia odorum ac vaporum suavitate fragrant.* FACIO, *Rerum gestarum Alfonsi*, p. 312.



Fig. 6. Detalle Alfonso sentado en el trono y montado en el carro. Cassone florentino, Ca. 1463-65. Nápoles, colección privada

oro⁵⁴ (Fig. 6). La sugestión sinestésica que genera la entrada entre los espectadores es extrema y, en ocasiones, alcanza incluso el éxtasis, como cuando el Panormita evoca el clamor jubiloso de los napolitanos al paso del carro, tan grande según él que incluso ahogaba el sonido de trompetas y flautas⁵⁵. Excitación y clímax colectivos que otros aprovechan para incorporar a su descripción experiencias religiosas de carácter milagroso. En este campo destaca el obispo de Grassi quién, tras describir el carro con todo lujo de detalles, afirma que los enfermos se acercaban a él para recobrar la salud y que, tras su paso, muchas mujeres redoblaron su fecundidad⁵⁶.

Estos y otros detalles semejantes ponen en evidencia que en las crónicas de los humanistas la fastuosidad propia de un espectáculo áulico se revistió con una capa de idealización retórica. El objetivo

estaba claro: trasladar una imagen de gloria y poder del soberano aragonés que perviviera en el recuerdo. Y a fe que lo consiguieron. El esplendor, mitad real, mitad sublimado, de la entrada de 1443 se convirtió en el punto de partida de uno de los topos historiográficos más característicos del reinado de Alfonso y, por extensión, de sus sucesores. En manos de algunos humanistas de la segunda mitad del siglo xv e inicios del xvi, la magnificencia de las fiestas del periodo aragonés devino una de las señas de identidad del gobierno de la dinastía aragonesa en Nápoles. Ya en su tratado sobre las virtudes sociales, Giovanni Pontano utilizó en diversas ocasiones la figura del propio Alfonso como modelo de magnificencia y esplendor sin igual entre sus contemporáneos⁵⁷. Por su parte la memoria de los efectos sinestésicos —desde el lujo de los vestidos hasta las fragancias florales o la variedad de músicas— de los espectáculos

⁵⁴ L. MONTALTO, *La Corte di Alfonso I d'Aragona*, Nápoles, 1922, p. 12.

⁵⁵ *Sed ubi eminens in curru visus est, tantus et virorum astantium et mulierum supra tecta domorum spectantium clamor et plausus exortus est, ut nec tibicinum cantus, quanquam essent hi pene innumerabiles, pre clamore exultantium quicquam omnino exaudiri possent.* PANORMITA, "Alphonsi Regis Triumphus", p. 39.

⁵⁶ *egri quoque, neglecto medentium imperio, ad conspectum tuum, quasi ad salutem sanitatemque properare; tum etiam feminis fecunditatis sue maxime voluptas.* DE GRASSIS, *Oratio panigerica*, p.17.

⁵⁷ Vid. *De Magnificentia*, 13, 16, 18, 19, 20 y *De Splendore*, 3, 5, 7. G. PONTANO, *I libri delle virtù sociali*, F. TATEO (ed.), Roma, 1999 (*nihil aetas illa aut sacris solennibus, aut publicis ludis ab eo editis vidit magnificentius*, p. 198).

celebrados durante su reinado, sirvieron a Tristano Caracciolo para señalar que con su llegada se inauguró un periodo de paz y prosperidad para ciudad⁵⁸. Una visión que, ya en el mismo Quinientos, una vez extinguida la dinastía aragonesa, dio lugar a recuerdos nostálgicos, como el que nos traslada el poeta Velardiniello cuando recitó *Sale quanno fuste Napole, corona? Quanno regnava casa d'Aragona*⁵⁹. Una prueba de hasta qué punto espectáculos como la entrada de Alfonso adquirieron una dimensión casi mítica.

Además del tono sinestésico, los relatos del Panormita, Facio, Valla, Grassis, Pandoni o Pelegrí nos ofrecen un segundo elemento común a remarcar: un cuadro marcadamente antiquizante de la ceremonia. Primero por la negación u olvido consciente de todo aquello que pudiera distorsionar una visión *all'antica* de la entrada. Bajo esta premisa se entiende que ninguno de ellos, a excepción del Panormita, mencionase la presencia del *siti perillós*, el emblema de carácter artúrico que como hemos visto era representado no una sino dos veces en el cortejo. O que caiga en el olvido la presencia en el cortejo del arzobispo Gaspare di Diano y de un nutrido grupo de dignatarios eclesiásticos y sacerdotes, portadores de reliquias y ejecutores de himnos y salmos⁶⁰. Igualmente resulta significativo que se concediese un lugar absolutamente secundario a la mención –que ya no descripción– de los *tableaux vivants* auspicados por las colonias de florentinos y catalanes, tan característicos de las entradas medievales. En este punto el más radical fue sin lugar a dudas Lorenzo Valla quién, en un alarde de sinceridad, confiesa al destinatario de su epístola que perpetra un acto de *damnatio memoriae* al guardar silencio sobre estas representaciones alegóricas. Claro que inmediatamente se justifica afirmando que no eran dignas de la exaltación *all'antica* del monarca e incluso, en un giro de 180 grados respecto a la posición de Miralles, se atreve a decir que Alfonso las soportó más que aprobó⁶¹. Sin llegar a estos extremos Gaspar Pelegrí sí consideró conveniente citar los carros alegóricos de los florentinos, y en concreto, y en una muestra de sus intereses filoclásicos, aquél protagonizado por la personificación de César. En cambio, despachó con un rápido y genérico elogio los espectáculos promovidos por sus compatriotas catalanes⁶². Y es que, si de lo que se trataba era de componer un *trionfo all'antica*, era evidente que dichos elementos no tenían cabida en la reconstrucción literaria de la entrada. Dependía, claro está,

⁵⁸ *regia spectacula edidit et magnas cuisvis generis nuptias celebravit, equestres hastarum ludos, convivia et sacrorum pegmata exhibit publice; et, ut paucis absolvam, nil denique omisit, quod sibi laudem et gloriam, populoque hilaritatem exhibere posset.* CARACCILO, *De varietate fortuna*, p. 84.

⁵⁹ VELARDINIELLO, *Stanze*, in *Collezione di tutti i poemì in lingua napoletana*, vol. XXIV, Nápoles, 1789, p. 8. El recuerdo melancólico de la pérdida de Alfonso ya constituyó un topos en la memoria de la élite de intelectuales activos en la Nápoles de fines del siglo xv. Vid. A. S. LUCIANELLI, “Al Re che fece il secolo d'oro. Alfonso e Ferrante dalle dediche di alcuni incunaboli napoletani”, in *Libri a corte. Testi e immagini nella Napoli aragonese*, E. AMBRA (ed.), Nápoles, 1997, pp. 67-73.

⁶⁰ Facio es el único que se refiere a ellos: *Primi omnium sacerdotes, divinum canem canentes altariaque et sacra corpora gestantes, ibant.* FACIO, *Rerum gestarum*, p. 312. Más explícitas son otras fuentes posteriores. Vid. “Raconti di storia”, p. 480.

⁶¹ *Permitte me, queso, Magne Rex, Florentinorum Cathalanorumque factu silentio preterire, aut in aliud tempus differre. Fuit lepida illa quidem pompa atque festiva, sed ludis tamen aptior quam triumpho, quam rex Alphonsus magis tulit quam probavit.* Valla, fol. 126r. IACONO, “Il trionfo”, p. 32.

⁶² *Quanto gradu, quanto decore, quanta mansuetudine, o Hiberi, triumphatorem incessisse putatis.* PELLEGRINO, *Historia Alphonsi*, p. 310.

de la actitud de cada uno que se tomase una posición visceral como la adoptada por Valla o que se inclinase por una más diplomática como la sostenida por el Panormita quién, pese a ser uno de los adalides de la visión clásica del acontecimiento, no renunció a una proyección amplia y enciclopédica del mismo.

De la lectura de los textos redactados por humanistas se desprende que buena parte de los elementos iconográficos y simbólicos que formaron parte de la entrada tuvieron un valor secundario frente al que para ellos fue el auténtico núcleo de la ceremonia: la imagen del monarca montado en un suntuoso carro tirado por cuatro caballos, emblemática expresión del *adventus* antiguo. A partir del carro se vistió –quién sabe si el responsable fue el Panormita o Facio– una elaborada, culta e interesada interpretación exegética en clave antiquizante de diferentes acciones rituales llevadas a cabo durante el evento. Así sucedió con la brecha abierta en la muralla para que el carro del rey pudiera acceder a la ciudad, una acción vista como una rememoración de las entradas de los antiguos emperadores⁶³; o con el gesto de Alfonso rechazar la corona de laurel antes de subir a la cuádriga, interpretado en este caso como una consciente *variatio* del ceremonial antiguo por parte de un monarca que, a decir del Panormita, era tan modesto y piadoso que entendía que la corona tan sólo correspondía a Dios⁶⁴. La consciente recusación de elementos característicos del triunfo antiguo fue esgrimida de nuevo por diversos autores (el Panormita, Facio, Valla, Grassis) para destacar que Alfonso, en lugar de exhibir *spolia* y humillar a los enemigos vencidos haciéndoles desfilar como prisioneros delante del carro, quiso que estuvieran a su lado –se refiere a los nobles de los *seggi*– en una expresión de piedad y clemencia que, a su entender, le situaban incluso por encima de los antiguos emperadores⁶⁵. En un gesto aún más visceral, en el poema de Porcellio, Alfonso es retratado a la manera de un héroe reencarnado de la Antigüedad que entra en una Nápoles reconvertida en Neápolis –las iglesias son transformadas en templos antiguos– y donde Partenope, personificación de la ciudad antigua, le da la bienvenida con toda clase de halagos⁶⁶.

Todo ello da la razón a Delle Donne cuando afirma que los humanistas de la corte alfonsina no construyeron su discurso de la entrada sobre la base de una adaptación arqueológica, mimética, del *adventus* clásico sino a partir de una actualización del mismo en clave propagandística⁶⁷. Una revisión en clave exegética de la que tenemos una buena prueba en

⁶³ *Neapolitani primum indignum existimantes tam celebrem tot victoriis regem portam urbis subire, quandam muri partem qua triumphans introiret novo romanorum imperatorum more disecere*, FACIO, *Rerum gestarum*, p. 310 ; *non publica porta sed menibus abruptis urbis et regni triumphator intrasti*. DE GRASSIS, *Oratio panigerica*, p. 17. La idea que la destrucción de una parte del muro para permitir el paso de carro se hizo como imitación del *adventus* antiguo y por considerar indigno que Alfonso entrara en la ciudad por una puerta común tuvo un importante eco en la historiografía posterior. Vid. SUMMONTE, *Historia della città*, p. 13.

⁶⁴ *Nunquam enim adduci potuit, quanquam hoc sibi a pluribus ac quidem viris magnis suaderetur, ut coronam lauream de consuetudine triumphantium acceptaret, credo pro singulari eius animi modestia ac religione Deo potius victoriae coronam deberi diiudicans quam cuiuspiam mortali*. PANORMITA, “Alphonsi Regis Triumphus”, p. 39.

⁶⁵ *nulla ante currum captivi ducti, nulla spolia praelata*. FACIO, *Rerum gestarum*, p. 312. Otras fuentes posteriores (“Racconti di storia napoletana...”, *op. cit.*, p. 479) hablan de la presencia de *spolia* de los vencidos en el carro. Lo cierto es que ninguno de los cronistas oculares los refiere y más bien cabe pensar que se trata de otra transfiguración de la memoria.

⁶⁶ *Il Trionfo d’Alfonso I*, p. XXV

⁶⁷ DELLE DONNE, *Alfonso il Magnanimo*, p. 138.

la interpretación de la entrada del carro por la brecha de la muralla. Los humanistas debían conocer las referencias antiguas que hablaban de este ritual en los recibimientos tributados a los vencedores de un torneo poético o deportivo, e incluso de que había sido llevado a cabo por Nerón en la propia Nápoles a su regreso de Grecia⁶⁸. Ahora bien cabe preguntarse si la sugestión por este episodio clásico no nació de una oportunidad –recordemos que acababa de concluirse una guerra y, concretamente, un duro asedio a la ciudad que provocó graves destrucciones– más que de una acción expresa. Por lo demás, sabemos que este tipo de entradas ya se habían practicado con anterioridad en la misma Corona de Aragón con el propio Alfonso como protagonista. Al respecto sabemos que, con motivo de su matrimonio con María de Castilla, celebrado en Valencia en 1415, las autoridades municipales decidieron derribar una parte de la muralla para que pudieran entrar los espectáculos alegóricos elegidos para la ocasión, entre ellos uno intitulado *La visión de Santo Domingo y San Francisco con las tres lanzas que significan el fin del mundo* que, por sus grandes dimensiones, no podía pasar por las puertas de la ciudad⁶⁹. ¿No es posible que una situación semejante sucediera en la Nápoles de posguerra y que los humanistas se sirvieran de este hecho para ofrecer una reinterpretación que reforzase el tono clásico de la entrada?

Naturalmente, una posible respuesta afirmativa a la pregunta no nos impide suponer que algunos de los apogetas de Alfonso debieron participar activamente en el diseño, cuando menos parcial, de la ceremonia. De hecho, pese a que la entrada triunfal *all'antica* ya tenía algunos precedentes medievales –caso de Federico II (1237) o Castruccio Castracani (1325)⁷⁰–, todos ellos eran tan lejanos en el tiempo que cabe reconocer que la presentación pública de Alfonso entronizado en un carro en el año 1443 fue una fórmula innovativa, concebida *ex professo*. Y lo mismo podemos decir de la inscripción *Alphonsus Rex* en letras capitales que portaba grabada en la cuádriga⁷¹. El estrecho contacto de estos elementos con el *adventus* clásico inducen a pensar que debieron ser concebidos por humanistas de corte conocedores de la ceremonia antigua y fascinados por ella, como podía ser el caso del Panormita y Lorenzo Valla. La perspectiva paralela entre la entrada de Alfonso y los *trionfi* de los emperadores romanos trazada por Biondo Flavio en una carta redactada en junio del mismo 1443 parece confirmar esta hipótesis, en el sentido de que sólo personajes imbuidos de una profunda cultura anticuaria pudieron dar forma a una parte del espectáculo napolitano⁷². Sabemos además que el Panormita y Lorenzo Valla –presentes en la corte desde 1434 y 1435, respectivamente– desempeñaron con frecuencia el papel de asesores en el diseño de programas visuales promovidos por Alfonso. Uno de ellos fueron las pinturas que en julio de 1442, tan sólo unas semanas después de la conquista de la ciudad, el monarca encargó a Giovanni Carafa para la fachada del Castel Capuano. Aunque desgraciadamente perdidas, sabemos que se trataba de una imagen ecuestre del monarca rodeada de cuatro personificaciones de virtudes y que tanto el Panormi-

⁶⁸ Iacono cita referencias extraídas de Plutarco y Suetonio. IACONO, “Il trionfo”, pp. 22-23.

⁶⁹ A. RYDER, *Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Valencia, 1992, p. 56.

⁷⁰ A. PINELLI, “Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema”, in S. SETTIS, (ed.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. II (I Generi e i temi ritrovati), Turín, 1985, pp. 321-324.

⁷¹ F. TATEO, *I miti della storiografia umanista*, Roma, 1990, p. 144.

⁷² La epístola (Biondo Flavio, *Scritti inediti e rari*, B. NOGARA (ed.), Roma, 1927, pp. 147-153) es objeto de una interesante exégesis en TATEO, *I miti*, pp. 144-147.

ta como Valla mantuvieron una violenta disputa por la composición de las inscripciones que debían portar estas últimas en sus cartelas⁷³. Una circunstancia que pone de relieve la activa participación de ambos personajes en proyectos de exaltación visual y propaganda del nuevo soberano napolitano. Huelga decir que la intervención de tan apreciados colaboradores en un espectáculo con la trascendencia simbólica de la entrada —celebrada tras una larga guerra y con la legitimidad de Alfonso al trono en cuestión— estaría más que justificada; casi podemos decir que sería obligatoria⁷⁴. De hecho, el Panormita, Valla y otros intelectuales de corte debían ser los *litteratissimorum hominum* que desfilaron detrás del carro triunfal, inmediatamente después de nobles, caballeros y prelados. Una gracia con la que, quizás, no sólo se quiso expresar su pertenencia al círculo íntimo del monarca sino también un reconocimiento a su intervención directa en el diseño de la ceremonia.

Los humanistas de corte y otros personajes próximos a ellos fueron también los autores de la construcción de la memoria de la entrada triunfal. Al margen de su intervención programática en el espectáculo, lo cierto es que la metamorfosis de la entrada de Alfonso en un *trionfo all'antica* fue sobre todo el resultado de la construcción literaria —encomiástica y laudatoria— que este grupo comenzó a elaborar el día después del acontecimiento. Sus crónicas sellaron una determinada imagen de la entrada que había de permanecer en la memoria *in saecula saeculorum*. Algunos de sus referentes fueron los modelos cortesanos desarrollados en la Italia del Cuatrocientos, entre ellos los practicados en el Milán de Filippo Maria Visconti y la Ferrara de los Este, lugares bien conocidos por Alfonso entre 1435 y 1442 ya sea a nivel personal o diplomático⁷⁵. Seguramente fue en estos escenarios donde Alfonso tomó conciencia de la necesidad de rodearse de intelectuales que dieran forma a una imagen personal de hombre culto y refinado a partir de fórmulas de signo humanista⁷⁶. La entrada napolitana de

⁷³ Para la polémica entre Valla y el Panormita por la composición de los versos latinos de las virtudes vid. M. BAXANDALL, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica*, Madrid, 1996, pp. 162-166.

⁷⁴ En 1414, cuando aún era muy joven, Alfonso había asistido en Zaragoza a la coronación de su padre Fernando de Antequera, monarca que tuvo que enfrentarse a graves disensiones internas para legitimar su irregular acceso al trono de la Corona de Aragón. En este sentido la utilización propagandística y retórica de una profusa serie de espectáculos alegóricos durante aquella ceremonia debió constituir un primer gran modelo para un Alfonso que, años más tarde en Nápoles, también debió hacer frente a una difícil situación política marcada por la existencia de una fuerte oposición y las dudas sobre sus derechos a la corona. Sobre la ceremonia zaragozana, I. MACDONALD, “A Coronation Service 1414”, *Modern Language Review*, 36-3 (1941), pp. 351-368; R. SALICRÚ, “La coronació de Ferran d’Antequera. L’organització i els preparatius de la festa”, *Anuario de Estudios Medievales*, 25:2 (1995), pp. 699-759; F. MASSIP, “Imatge i espectacle del poder reial en l’entronització dels Trastàmara (1414)”, in F. MASSIP, *A cos de rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d’Aragó*, Valls, 2010, pp. 97-120.

⁷⁵ Sobre los modelos culturales en las cortes italianas, vid. CAPPELLI, *L’umanesimo italiano*. Muy determinante debió ser la experiencia de Alfonso en la corte de Milán, donde residió durante la segunda mitad del año 1435. Vid. G. TOSCANO, “La formación de la biblioteca de Alfonso el Magnánimo: documentos, fuentes, inventarios” in *La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía aragonesa*, Valencia-Nápoles, 1998, pp. 185-219. Respecto al contacto con Ferrara, X. BARRAL, “Alfonso il Magnanimo tra Barcellona e Napoli e la memoria del Medioevo”, in A. C. QUINTAVALLE, (ed.) *Medioevo: immagine e memoria*, Atti del Convegno Internazionale di Studi di Parma (23-28 settembre 2008), Milán, 2009, pp. 649-667.

⁷⁶ G. ALBANESE, P. PONTARI, “De Pictoribus atque sculptoribus qui hac aetate nostra claruerunt. Alle origini della biografia artistica rinascimentale: gli storici dell’umanesimo”, in *Letteratura e Arte* 1 (2003), pp. 59-79, p. 60; DELLE DONNE, *Alfonso il Magnanimo*, pp. 26-59.

1443 y, sobre todo, algunas de sus epifanías literarias constituyen una de las piedras angulares de este ambicioso proyecto de propaganda cultural y política. Un proyecto que logró modelar a Alfonso, un soberano aragonés procedente de la Península Ibérica, y por lo tanto desconocedor en un principio de la dimensión ideológico-política del humanismo, en una auténtica reencarnación de los antiguos emperadores, en un paradigma del príncipe moderno capaz de competir con cualquiera de los sofisticados señores de la Italia renacentista⁷⁷.

DE NÁPOLES AL MUNDO

El objetivo de la propaganda es impactar y convencer al público al que se dirige. En nuestro caso, el interés de Alfonso y sus acólitos era transmitir una imagen de príncipe humanista a los napolitanos pero también a todos los señores italianos de su época. A diferencia de la entrada de 1423, ahora Alfonso era consciente que su posición en el complejo mosaico político italiano también dependía de acciones retóricas con un marcado acento moderno; de que sus “pares” lo considerasen un príncipe digno de ser llamado y tratado como tal.

Como en tantos otros reinos, en la Nápoles aragonesa los espectáculos fueron uno de los mejores medios para la manifestación del poder del soberano a todo tipo de públicos. Un testimonio bien documentado es la fiesta que Alfonso instituyó para conmemorar la conquista de la ciudad. Cada 2 de junio una procesión presidida por el monarca se dirigía hasta Campovecchio, el lugar en las afueras de las murallas donde se había instalado el campamento aragonés durante la campaña de asedio a la capital partenopea y en el que se había erigido una pequeña iglesia dedicada a la Virgen⁷⁸. Además de tributar un devoto homenaje a la celestial protectora del monarca aragonés, la celebración servía también para evocar de manera festiva y propagandística el inicio del reinado de Alfonso. Interesa destacar que, al margen de la participación de los napolitanos, entre los espectadores también había un buen número de extranjeros. Una serie de cartas de embajadores milaneses, estenses, florentinos y de representantes de otras latitudes confirman que debió ser un acontecimiento bien conocido en los ambientes diplomáticos italianos durante todo el periodo de dominio aragonés. En un documento de 1492 el embajador florentino Niccolò Michelozzi habla de la fiesta y de la presencia en ella de un representante veneciano⁷⁹. Una noticia que evidencia que se trató de un espectáculo recurrente de la propaganda aragonesa a la que eran invitados delegados de diferentes naciones.

Todo invita a pensar que algo semejante ocurrió con ocasión de la entrada de 1443. Junto a la mayoría de los espectadores, habitantes de la ciudad y principales receptores de la ceremonia, sabemos que había numerosos foráneos. En su relato Facio se refiere a la presencia de forasteros llegados de lejos con el deseo de ser testimonios de primera mano del

⁷⁷ Al respecto resulta significativa la paralela evolución cultural de su biblioteca, con un marcado tono caballeresco y piadoso en el periodo juvenil (E. GONZÁLEZ-HURTEBISBE, “Inventario de los bienes muebles de Alfonso V como infante y como rey (1412-1424)”, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1907, pp. 148-188) y un mayor interés por títulos de signo humanista en la madurez napolitana (T. DE MARINIS, *La Biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Milán-Verona, 1947-1964). Una breve pero esclarecedora visión en M. CICCUTO, “La Biblioteca degli Aragona di Napoli, dagli esordi tardogotici alla maturità umanistica”, *Napoli Nobilissima* 7 (2006), pp. 179-188.

⁷⁸ F. SENATORE, “La processione del 2 giugno nella Napoli aragonese e la cappella di S. Maria della Pace in Campovecchio”, *Annali di Storia moderna e contemporanea*, 16 (2010), pp. 343-362.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 353, n. 38.

triumfo⁸⁰, lo que indica no sólo la expectación que despertó la entrada triunfal sino también que debió anunciarse con cierta antelación en diversas cancillerías para que así pudieran enviar a sus representantes. Algunos cronistas de la entrada que, por su propia condición de embajadores, eran aún más sensibles a destacar los nombres de otros colegas, nos refieren la asistencia de una serie de delegados de otras naciones (de Génova, Florencia, Gaeta, l'Aquila, o mismo tunecino Sidi Abraham ben ogli) que cerraban la comitiva⁸¹. Fascinados ante la fastuosidad y la novedad conceptual de la ceremonia, es fácil suponer que éstos y otros diplomáticos redactarían informes semejantes a los firmados por Vinyes y el anónimo siciliano en los que informarían a sus respectivas ciudades, repúblicas o naciones de lo ocurrido el 26 de febrero, lo que ya debió suponer, en un primer momento, un fuerte impacto y difusión del acontecimiento. Indirectamente nos da noticia de ello Miralles cuando culmina su relato de la entrada con la noticia de la llegada a Nápoles de una embajada genovesa –tradicional aliada de los angevinos y, por ello misma, enemiga de Alfonso durante la guerra de conquista– cargada con grandes presentes para ganarse el favor del nuevo monarca⁸². Desde el punto de vista propagandístico la entrada empezaba a dar sus frutos.

Una vez pasado el efecto de las cartas de los embajadores, redactadas pocos días después de la gran fiesta, la rememoración de la misma quedó en manos de humanistas de corte antes citados. En este sentido la virtualidad de sus relatos fue tanto la de construir la imagen del príncipe moderno que ya hemos comentado como mantener vivo el recuerdo del acontecimiento y contribuir a su entronización como uno de los iconos de la propaganda alfonsina. Pero, ¿donde y cómo?

Naturalmente el primer ámbito de recepción de los relatos de la entrada fueron los propios círculos cortesanos de Alfonso. Algunos de manera directa, como ocurre con el poema de Porcellio Pandoni, un típico ejemplo de literatura encomiástica concebido para granjearse el favor del rey y así obtener un puesto en la corte, lugar de subsistencia para muchos de los intelectuales de la época. Por su parte, la oración pública compuesta por Angelo de Grassis leída el 23 de mayo de 1443 en la iglesia de San Giovanni a Carbonara fue concebida para un auditorio selecto e instruido, característicamente cortesano, capaz de interpretar y/o comprender su inspiración en modelos de panegíricos antiguos. Otras piezas sobre la entrada tienen un sentido más personal (la epístola de Lorenzo Valla a Paolo Cartella) o incluso moral (caso del poema de signo dantesco de Marino Jonata). Sin embargo, las más ambiciosas y claramente propagandísticas son las composiciones de los humanistas de corte integradas en obras de carácter historiográfico dedicadas a la exaltación-glorificación del monarca aragonés. Así sucede en textos de Bartolomeo Facio, el Panormita y Gaspar Pelegrí, en los que la entrada triunfal se nos presenta como un efectista y simbólico episodio culminante del relato biográfico, ya sea por su incorporación al final del texto (el Panormita y Pelegrí) o en la conclusión de uno sus capítulos más significativos (Facio).

⁸⁰ *Circumstabat infinita hominum multitudo eius visendi studio, praesertim triumphi ex longa antiquitate repetiti spectaculo, vel ex longinquis partibus profecta*. FACIO, *Rerum gestarum*, pp. 310-312.

⁸¹ MONTI, “Il trionfo di Alfonso I”, pp. 122-123; MADURELL, *Mensajeros barceloneses*, p. 218.

⁸² *E jenoveses, vent la tanta e tan gran senyoria e tanta gràcia e saber del dit senyor rei, de que Génova e la comunitat enviaren missatgés, ab molts grans presents al dit senyor...* MIRALLES, *Crònica i dietari*, p. 205. Aunque sucedió un año más tarde, en 1444, es posible que Miralles haga aquí referencia a la embajada comandada por Gian Baptista Lomellini, aquella que tradicionalmente se ha vinculado con el obsequio de un tríptico de Jan van Eyck.

La corte napolitana de Alfonso, al igual que las cortes de ésa y todas las épocas, no era un ámbito reservado exclusivamente a sus hombres más próximos. Era un espacio abierto, de encuentro, cosmopolita, un lugar de paso de gentes de aquí y de allá, desde embajadores hasta viajeros⁸³. En este sentido sabemos que entre sus miembros se contaban destacados personajes procedentes de otras cortes italianas. Y es que, al margen de las relaciones diplomáticas, la reunión de un importante círculo de humanistas hizo que la corte napolitana se convirtiese muy pronto en un atractivo lugar para la formación de los vástagos de otros grandes señores de la Península transalpina. Esto explica que en ella residieran los hermanos del duque Lionello de Este, en especial Ercole, el futuro duque, que vivió en Nápoles desde 1445 hasta 1460⁸⁴. O que también lo hiciesen Luigi Gonzaga, hijo del duque de Mantua, e incluso de Gian Giorgio Adorno, vástago del gran *doge* de Génova, que en 1444 tenía como preceptor a Bartolomeo Facio. Todos ellos destacados personajes que participaron en los cenáculos humanistas de la corte y, por lo tanto, susceptibles de conocer y trasladar las grandes gestas de Alfonso a sus lugares de origen. En resumen, de actuar como portavoces de la entrada triunfal más allá de las fronteras del Reino.

Paralelamente cabe preguntarse por el papel que pudieron desempeñar los propios autores de los textos de la entrada en el proceso de divulgación de los mismos en ambientes cultos y refinados; es decir, hasta qué punto los humanistas que concibieron la biografías áulicas se encargaron no sólo de la construcción de la memoria sino también de su difusión a lo largo y ancho de las cortes italianas. Es bien sabido que entre las funciones desempeñadas por los intelectuales de corte destacó su labor como embajadores del monarca: con frecuencia ellos fueron los encargados de ir por el mundo para tratar asuntos de toda índole en nombre del rey, desde la redacción de acuerdos de paz hasta tratados comerciales o la adquisición de libros y objetos curiosos. El caso del Panormita es emblemático: en 1435, unas semanas después de entrar al servicio de Alfonso, ya ejercía funciones de embajador del rey en las conversaciones para lograr la rendición de Gaeta. Con los años, las actuaciones diplomáticas en nombre de Alfonso le llevaron a viajar por toda la geografía política italiana y a reunirse con las máximas autoridades de Siena, Florencia, Lucca, Venecia, Ferrara y de otras repúblicas y naciones⁸⁵. Aunque lo desconocemos con precisión, cabe imaginar que estas embajadas de índole política también conllevaron intercambios culturales y, de manera especial, la transmisión de informaciones sobre la vida y las gestas del monarca aragonés. Una confirmación indirecta de ello nos la suministra de nuevo Vespasiano da Bisticci, al confesar que algunos episodios incluidos en la biografía que dedicó a Alfonso los había conocido gracias a Giannozzo Manetti, un humanista que actuó como embajador de los florentinos en Nápoles⁸⁶. Un intelectual, un profesional de la cultura, que aprovechó sus viajes diplomáticos para recabar informaciones que luego sirvieron

⁸³ *E continuamente en sa cort avia misatgés a sa senyoria de totes nacions del món, axí de cristians com de moros e altres gents. Ibidem*, p. 205.

⁸⁴ Aunque puntualmente, el propio Borso d'Este también residió en la corte napolitana, desde donde redactó un crítico informe sobre la situación política del reino y el gobierno de Alfonso. Vid. C. FOUCARD, "Descrizione della città di Napoli e stadistica del Regno nel 1444", *Archivio Storico per le Provincie Napoletane*, II (1877), pp. 725-757.

⁸⁵ Por sólo referenciar algunas de las embajadas, vid. VITI, "Facio", pp. 114-117; AMATLLER, *Alfonso V de Aragón*, II, p. 710 y SUMMONTE, *Historia della città...*, p. 121.

⁸⁶ DA BISTICCI, *Le vite*, I, p. 86.

de inspiración para un relato áulico escrito por otro colega. ¿Que más podemos pedir para demostrar que los humanistas al servicio de Alfonso debieron jugar un importante papel en el proceso de difusión de las laudatorias biografías que ellos mismos habían compuesto?

Todo ello –desde la presencia de príncipes extranjeros en la corte napolitana hasta la actividad divulgadora de los humanistas– quizás nos ayude a comprender el eco que obtuvo la entrada triunfal de Alfonso en Italia y, especialmente, su imitación-recreación por parte de otros príncipes coetáneos. Este sería el caso de Borso d'Este, quién había visitado Nápoles poco después de la entrada triunfal, y que en 1453 fue protagonista de un espectáculo en Reggio Emilia en la que se representaron carros alegóricos con la personificación de Julio César presentando al duque las siete virtudes y un trono vacío reivindicado por la Justicia. Es decir, cuadros escénicos que ofrecían múltiples paralelos con aquéllos que habían desfilado por las calles de Nápoles diez años antes. Unos paralelos que, aunque menos acusados, también se observan en las entradas triunfales protagonizadas por Francesco Sforza (1450) y Federico de Montefeltro (1471)⁸⁷ (Fig. 7). Ciertamente es que el diseño de estos espectáculos también pudo nutrirse de la tradición de los *trionfi* pertrarquianos; y que la recuperación del *adventus* antiguo ya estaba por esos años en mente de conspicuos humanistas como Biondo Flavio, autor en 1459 de la última parte de la *Roma Triumphans*, donde describe con gran precisión la ceremonia clásica⁸⁸. Pero también es innegable que la imitación y transmisión de modelos entre las cortes era uno de rasgos más comunes de la cultura italiana del Cuatrocientos⁸⁹. Ésta ya había sido la actitud adoptada por Alfonso, cuando decidió rodearse de un nutrido grupo nutrido de humanistas, uno de los más sofisticados de toda Italia, para así poder competir con la *intelligentia* de las otras refinadas cortes de la península. Atendiendo al éxito de su proyecto ¿no es lícito pensar



Fig. 7. Piero della Francesca, Retratos de Federico de Montefeltro y su mujer Battista Sforza. Florencia, Galería de los Uffizi, ca. 1465

⁸⁷ PINELLI, "Feste e trionfi", pp. 327-33.

⁸⁸ BIONDI FLAVIO, *De Roma triumphante libri decem*, Basilea, 1531, pp. 202-217.

⁸⁹ ALBANESE & PONTARI, "De Pictoribus", pp. 59s.; A. COLE, *Virtue and Magnificence. Art of the Italian Renaissance Courts*, Nueva York, 1995; E. CROUZET-PAVAN, *Renaissances italiennes (1380-1500)*, París, 2007.

que el espectáculo que protagonizó en 1443 acabase convirtiéndose en fuente de inspiración, o al menos punto de partida, de otras ceremonias semejantes en escenarios cortesanos que, en un principio, habían sido sus modelos? En definitiva, ¿que el alumno acabase por superar a sus maestros? Los argumentos apuntados hasta aquí así lo sostienen y acaban por cristalizar una curiosa paradoja: la corte catalano-aragonesa de Nápoles, aquella que se podría pensar que era la menos moderna y sofisticada de la península, la más marcada por una serie de inputs de tradición medieval, acabó convirtiéndose en una de las avanzadas del momento, en un punto de referencia para las cortes italianas donde se había desarrollado el humanismo.

EL TRIUNFO, ICONO DE ALFONSO

Que Alfonso era plenamente consciente de la importancia de promover una retórica visual del poder lo demuestra el hecho de que tan sólo un mes después de la conquista de Nápoles encargase la ejecución de su imagen ecuestre rodeada de virtudes en la fachada de Castel Capuano. Una representación pública, basada en los *specula principum* pero diseñada de acuerdo con nuevos criterios humanistas, con la que se quería proclamar y demostrar a los napolitanos las cualidades de su nuevo monarca⁹⁰. Además del violento y discutido acceso de Alfonso al trono no hay que olvidar que, tras casi dos siglos de dominación angevina, Nápoles era una ciudad marcada por numerosos monumentos e imágenes que evocaban la gloria de los representantes de esta dinastía francesa. Ante ambas circunstancias no sólo resultaba conveniente sino necesaria la producción de referencias visuales destinadas a la glorificación del nuevo monarca aragonés. Y ello por no hablar de la consciencia en el valor probatorio de la imagen. El mismo Lorenzo Valla, en el tratado sobre la falsedad de la Donación de Constantino que redactó en 1440 durante su estancia en la corte napolitana, se refirió directamente al papel desempeñado por los textos pero también por las imágenes en proceso de legitimación de un suceso político⁹¹.

Lejos de practicar una política de *damnatio memoriae* –por otra parte imposible ya sea por el hecho de que Nápoles era una ciudad de fisonomía marcadamente angevina como por la presencia de aún muchos filoangevinos entre sus habitantes– Alfonso optó por una inteligente campaña de promoción de imágenes y monumentos en el marco de la topografía angevina; es decir, prefirió reescribir el mapa monumental de la capital mediante nuevos proyectos e imágenes. En este sentido, a la prueba evidente de las pinturas realizadas en Castel Capuano –una de las residencias preferidas de la dinastía expulsada– se le une otra acción de naturaleza similar, en este caso realizada pocos días después de la entrada triunfal. Me refiero a la instalación del carro con el que había desfilado por las calles de Nápoles en lo alto de la contrafachada de la iglesia de San Lorenzo, donde permaneció expuesto (junto con el palio) cual reliquia de la entrada triunfal hasta 1580⁹². Al margen del valor intrínseco del gesto, lo interesante es que

⁹⁰ BAXANDALL, *Giotto y los oradores*, pp. 162-166.

⁹¹ Así lo manifiesta cuando muestra su extrañeza que la Donación no pueda ser probada con cualquier tipo de documento ni de oro, plata, bronce o mármol (*neque in auro neque in argento neque in ere in marmoreo...*). L. VALLA, *La falsa donazione di Costantino*, O. PUGLIESE (ed.), Milán, 1994, p. 134. Otra magnífica edición bilingüe más reciente, L. VALLA, *La falsa i inventada donació de Constantí*, A. COROLEU (ed.), Martorell, 2012.

⁹² Tras la entrada *fu portato alla ecclesia di San Lorenzo, et a li fu consegnato lo pallio di broccato ricco, o lo Carro appiccato per memoria alla Chiesa di San Lorenzo, dove di molti anni è stato, et al presente sta dentro l'Ecclesia sopra la porta* ("Racconti di storia napoletana...", p. 480). Lo ratifica SUMMONTE, *Historia della città*, V, p. 11.

tan escenográfica y emblemática presentación se practicó en uno de los templos más identificados con la memoria angevina, aquél en el que se exhibía desde la gran *palla* que Simone Martini dedicó a san Luis de Toulouse y su hermano el rey Roberto hasta un notable conjunto de sepulcros reales. El convento, además, en el que tras la entrada se reunió el Parlamento General donde se selló la legitimación del nuevo monarca y el consenso con los principales señores feudales del reino.

La utilización simbólica y retórica del carro triunfal en el marco del monumental palimpsesto napolitano tuvo una nueva manifestación, ahora figurativa y aún más espectacular si cabe, con el gran relieve escultórico del arco de entrada al Castel Nuovo, obra colectiva en la que participaron numerosos maestros entre su inicio en 1451 y su conclusión en 1471⁹³ (Figs. 2 y 8). En el marco de las obras de reconstrucción y reforma de la que fue una de las residencias preferidas de Alfonso se promovió la erección de un refulgente arco-puerta de mármol blanco que se quiso estuviera presidido por una evocación de la entrada triunfal. La encabezan los músicos, a caballo y a pie; la concluyen el príncipe Ferrante y toda una pléyade de nobles y embajadores, entre ellos los tunecinos. En medio el auténtico epicentro temático de la composición: el espectacular carro triunfal tirado por cuatro caballos que transporta a Alfonso, sin corona, sentado en un trono cubierto de tapices y con el orbe en la mano. Algunos ciudadanos que lo flanquean sostienen el palio decorado con los símbolos heráldicos de los reinos gobernados del monarca y la ciudad de Nápoles. Y una novedad respecto a todas las fuentes escritas sobre el acontecimiento: una figura femenina vestida a la antigua, probable personificación de

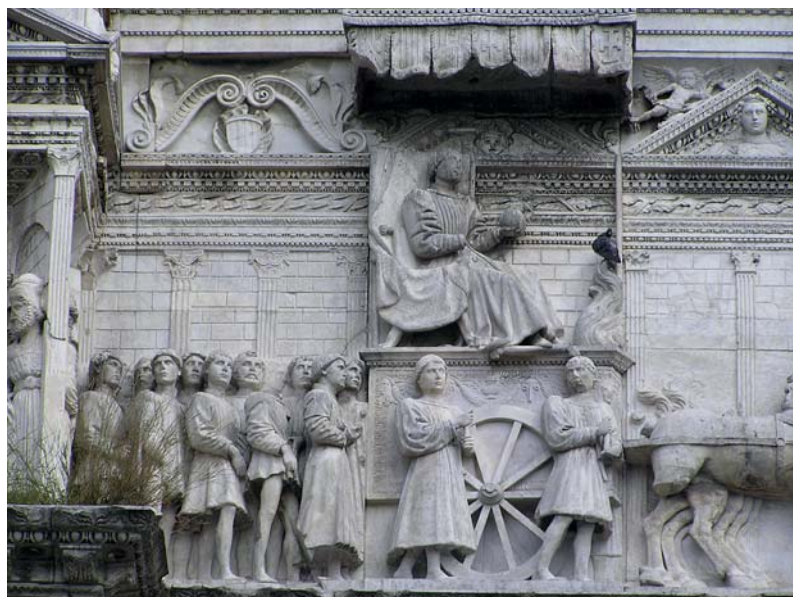


Fig. 8. Carro de Alfonso. Gran Arco del Castel Nuovo, Nápoles (1453-1468)

⁹³ R. FILANGERI, "L'Arco di trionfo di Alfonso d'Aragona", *Dedalo*, XII (1932), pp. 439-466 y 594-626; G. L. HERSEY, *The Aragonese Arch at Naples, 1443-1475*, New Haven-Londres, 1973; BARRETO, *La Majesté en images*, pp. 78-80.

Partenope, fundadora mítica de la ciudad, que sostiene las bridas de los caballos convertida así en guía del carro⁹⁴. Su inclusión acentúa, si cabe, la atmósfera de ceremonia de *adventus* imperial que respira toda la procesión, y a la que también contribuyen el propio diseño del arco –inspiración libre de modelos antiguos–, las decoraciones arquitectónicas y las dos grandes inscripciones laudatorias en letras capitales clásicas⁹⁵. Ninguna alusión a los espectáculos de los mercaderes florentinos o catalanes. De hecho el único elemento que parece contravenir el clima antiquizante es la presencia de la divisa del *siti perillós* a los pies del monarca. Un detalle menor que no supone una modificación substancial a la idea básica que se desprende del relieve: la construcción de una imagen que presenta a Alfonso como un nuevo emperador *all'antica*, requisito obligado para su metamorfosis de monarca medieval a príncipe humanista.

Este concepto también subyace en el relieve de la entrada que en 1457 Domenico Gagini practicó en el dintel de una de las puertas interiores de la gran Sala dei Baroni –desgraciadamente muy deteriorada por un incendio ocurrido en 1919⁹⁶ (Fig. 9). La composición está de nuevo centrada por Alfonso montado en el carro y bajo palio acompañado por una muchedumbre de músicos y nobles. En un segundo plano se observa la figura de Julio César



Fig. 9. Domenico Gagini, Relieve del dintel de una puerta de la Sala dei Baroni con la entrada de Alfonso de Aragón en Nápoles (antes del incendio de 1919). Castel Nuovo, Nápoles. Kunsthistorisches Institut in Florenz

⁹⁴ Aunque para algunos se trata de la figura de la Victoria (KRUFT, MALMANGER “Der Triumphbogen Alfonsos”, p. 243), entiendo que su identificación con la fundadora de la ciudad se corresponde mejor a su iconografía (mujer vestida *all'antica*), a la actitud-posición (ocupa el lugar de los representantes de los cinco *segni*) y a sus posibles paralelos literarios (recordemos que en el poema de Porcellio se hace referencia al recibimiento que Partenope tributa a Alfonso).

⁹⁵ En la parte superior del relieve: ALFONSUS REGUM PRINCEPS HANC CONDIDIT ARCEM; en la inferior: ALPHONSUS REX HISPANICUS SICULUS ITALICUS PIUS CLEMENS INVICTUS.

⁹⁶ El relieve está en el lado de la puerta que mira a la Sala; en el otro, en el costado de las estancias del rey, se representó una escena de la conquista de la ciudad. Ambos resultaron muy afectados por el incendio de 1919. G. MOLLISI, “Un Ticine a Castel Nuovo: Domenico Gagini da Bissone, scultore a Napoli sotto Alfonso d'Aragona”, *Arte & storia*, 29 (2006), pp. 108-117.



Fig. 10. El carro triunfal de Alfonso de Aragón. Lorenzo Valla, *De rebus gestis Ferdinandi I* y Antonio Panormita, *De dictis et factis Alphonsi*, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica vaticana, ms. Vat. Lat. 1565, fol. 123 v. (ca. 1455-1460)

sobre un globo terráqueo –tal y como desfiló en el espectáculo de los florentinos– y un paisaje urbano dominado por un templo hexástilo y un teatro antiguo⁹⁷. Parece claro que aquí el escultor quiso acentuar el tono clásico de la escena con la rememoración del único personaje de la Antigüedad presente en la entrada y, sobre todo, con la transformación de Nápoles en una nueva Roma. Unas circunstancias que permiten sospechar la existencia de algún tipo de vinculación de este relieve con el poema de Porcellio y la visión que en él se ofrece de la entrada de Alfonso en una Nápoles pagana⁹⁸. Sea de un modo u otro, lo cierto es que el dintel de la Sala dei Baroni, con sus variantes iconográficas, ratifica la conversión visual de la entrada de Alfonso en un *adventus* imperial centrado en la exposición del carro triunfal.

Lo mismo sucede con otras dos imágenes mucho más sintéticas que aluden directa o indirectamente al fausto evento. La primera es la ilustración que encabeza el *De Dictis et factis Regis Alphonsi* del Panormita presente, junto a la biografía que Valla dedicó al padre del monarca aragonés, en un manuscrito compilado entre 1458 y 1460 (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 1565, fol. 123 v.) (Fig. 10). El humanista de corte, recordémoslo, incluyó la narración del triunfo al final de su encomiástica biografía, por lo que la recreación de la imagen como portada de la misma tiene un evidente función de compendio visual. Se trata de una representación frontal del carro bajo palio y tirado por cuatro caballos blancos presidido por un Alfonso que aquí se nos muestra coronado y sosteniendo un cetro en su diestra. A ambos lados asoman las fragmentarias figuras de personajes a caballo, dispuestos entre el carro y dos someras arquitecturas monumentales, una de ellas un pórtico de evidentes resonancias clásicas. Por su parte, y ahora en el ámbito de la numismática, cabe citar una de las medallas que Pisanello dedicó a Alfonso (Fig. 11). El anverso lo ocupa un retrato del monarca, mientras el reverso tiene como motivo un carro triunfal tirado por cuatro caballos montado por una figura alada (el soberano glorificado?) que sostiene

⁹⁷ Posiblemente se trate de una evocación arqueológica del antiguo foro romano de Neápolis con el templo de los Dioscuros y el teatro de Nerón, cuyos restos aún podían verse parcialmente en el siglo xv. R. FILANGERI, *Castel Nuovo. Reggia angioina e aragonesa di Napoli*, Nápoles, 1964 (1934), pp. 132-134. Por lo que se refiere a los restos medievales del primero de ellos, vid. F. LENZO, *Architettura e antichità a Napoli dal xv al xviii secolo. Le colonne del Tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore*, Roma, 2011.

⁹⁸ *Il Trionfo di Alfonso I*, p. XXV.

una espada⁹⁹. Una imagen alegórica pero que igualmente parece querer evocar el episodio que nos ocupa.

Cabe reconocer que los ámbitos de exposición y las funciones de estas cuatro imágenes son muy diferentes¹⁰⁰. En el arco del Castel Nuovo tenemos un gran programa de escultura retórica de carácter eminentemente público, concebido para ser visto por aquéllos que llegaban a la residencia palatina pero también dirigido a todos los habitantes de la ciudad. Más restrictiva en cambio fue la contemplación del relieve de una de las puertas de la Sala dei Baroni. Reservada a las esferas cortesanas esta representación seguramente fue pensada como una imagen celebrativa destinada tanto a la



Fig. 11. Pisanello. Reverso de una medalla de Alfonso. Londres, British Museum. Ca. 1449-1451

familia real como a todos aquellos que accedían a esta gran sala de recepciones y celebraciones. En este sentido no podemos obviar el hecho de que, a tenor de las difíciles relaciones de Alfonso con los nobles del Reino, la imagen también constituyese un memorial propagandístico destinado precisamente a sus belicosos rivales que, de tanto en tanto, deberían participar en los festejos celebrados en la gran sala. Más allá aún, ambas representaciones confirman de nuevo la voluntad de Alfonso de sellar, ahora con unas imágenes perfectamente emblemáticas, un monumento profundamente ligado a la memoria angevina como era el Castel Nuovo, construido por Carlos de Anjou hacia casi doscientos años y devenido paradigma del poder de la dinastía francesa. Más exclusivas aún se antojan las imágenes reproducidas en el manuscrito vaticano y la moneda pisanelliana, reservadas a un público minoritario y claramente cortesano. En cualquier caso lo que aquí se plantea –quizás de manera más acusada por lo que respecta a la medalla– es la facilidad con que ambas obras pudieron dar a conocer la imagen del triunfante Alfonso a círculos cortesanos alejados de Nápoles y, por lo tanto, actuar también como selectos amplificadores de la entrada.

Al margen de las diferencias de público –que, entre otras cosas, pudieron influir en las variaciones y detalles– todas las imágenes hasta aquí comentadas ofrecen un denominador común que no podemos soslayar y que se me antoja fundamental: la traducción visual de la entrada tiene como motivo preferente el carro triunfal, el elemento más clásico e innovador de la ceremonia desde una perspectiva conceptual. Las excepciones son escasas. De hecho en el

⁹⁹ Preside la imagen una inscripción *Fortitudo mea et laus mea et factus est michi in salutem* (Exodo 15,2). Pisanello. *Le peintre aux sept vertus*, D. CORDELIÉ, et alter (dir.), París, 1996, p. 438; J. BARRETO, "Pisanello graveur monétaire à la cour d'Alphonse Ier de Naples", *Cahiers Numismatiques* 40 (2003), pp. 61-73.

¹⁰⁰ PH. HELAS, "Der Triumph von Alfonso d'Aragona 1443 in Neapel. Zu den Darstellungen herrscherlicher Einzüge zwischen Mittelalter und Renaissance", in *Adventus - Studien. Zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, Colonia-Weimar-Viena, 2009, pp. 133-228.

catálogo de imágenes conservadas sobre la entrada de 1443 tan sólo encontramos una: la representación contenida en la biografía redactada por Gaspar Pelegrí (Nápoles, Biblioteca Nazionale “Vittorio Emmanuele III”, ms. IX C 22, fol. 169v.) en la que el episodio es evocado con una sencilla imagen de Alfonso entrando a caballo por una puerta. También podría añadirse a las excepciones el *cassone* antes referenciado ya que, si bien presenta al monarca sobre el carro triunfal, lo hace junto a una detallada recreación de los carros escénicos subvencionados por la colonia florentina. La razón de esta circunstancia parece evidente: más que de una obra pensada para la glorificación de Alfonso aquí nos encontramos ante un objeto suntuario encargado por una familia florentina, los Ridolfi, que vió en el fausto acontecimiento un motivo perfecto para manifestar tanto el orgullo de sus orígenes como las privilegiadas relaciones comerciales que mantuvieron con Alfonso y su hijo Ferrante¹⁰¹. De aquí que, sin olvidar la representación del monarca, la imagen haya privilegiado la evocación de las representaciones escénicas de los mercaderes, auténticos protagonistas de la composición.

A tenor de lo expuesto hasta aquí parece lógico que la imagen del Alfonso sobre el carro triunfal acabase por convertirse muy pronto en un poderoso icono del monarca, en uno de los instrumentos visuales predilectos para expresar la personalidad y aspiraciones del nuevo monarca napolitano. La imagen transmitía unos valores e ideas paralelos a los que los apologetas de corte habían expuesto a través de señaladas obras de la historiografía humanista. Facio, Valla o el Panormita, entre otros, habían dado vida a un mito, el de Alfonso príncipe del Renacimiento, a partir de la reinterpretación de los modelos imperiales antiguos. ¿Qué mejor, pues, que una divisa visual del Alfonso triunfante *all'antica* para evocar *urbi et orbe* esta idea? Incluso, ¿qué mejor que esta imagen para evocar toda la ceremonia de la entrada de 1443? Pocos decenios más tarde, a finales del siglo xv, cuando Francesco Ferraiolo encabezó su crónica sobre los hechos acaecidos en Nápoles con la entrada triunfal de Alfonso decidió ilustrar su breve descripción del acontecimiento con una miniatura del desfile del carro triunfal flanqueado por una guardia de soldados aragoneses (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 801, fol. 84v.) (Fig 4). La imagen no sólo resume sino que ilustra toda la ceremonia, puesto que en el texto se indica que ésta tuvo lugar *seccundo appare* en la recreación visual¹⁰². Más de dos siglos después, a inicios del siglo xviii, un autor de Lecce, Antonio Coniger, escribía en sus crónicas que en el Arco del Castel Nuovo podía verse representada en mármol toda la entrada triunfal de Alfonso¹⁰³. Toda, no sólo una parte. Al margen de la distancia temporal que separa ambas fuentes, queda claro que tanto para Ferraiolo como para Coniger la ceremonia se había reducido a la fastuosa exposición de Alfonso sobre el carro triunfal; a una imagen que, en rea-

¹⁰¹ Obra realizada entre 1463 y 1465 para conmemorar un matrimonio entre miembros de las familias Ridolfi y Segni que hacía *pendant* con otro *cassone* con la representación de la conquista de Nápoles. Vid. E. CALLMANN, “The triumphal entry into Naples of Alfonso I”, *Apollo*, 109 (1979), pp. 24-31; PINELLI, “Fatti, parole, immagini”, pp. 65-66. Señalemos que los temas son los mismos que –aunque con otra iconografía– fueron ilustrados en el dintel bifronte de la Sala dei Baroni.

¹⁰² *Una cronaca napoletana*, p. 28.

¹⁰³ *El ditto re Alfonso pilliao Napoli & entranci con lo carro triunfale & sta sculpito tutto lo trionfo de marmoria avanti la porta de lo Castello novo. Cronache di Antonello Coniger bentilhuomo leccese*, Brindisi 1700, in A. A. PELLICCIA, *Raccolte di varie croniche, diari, ed altri opusculi così italian, come latini appartenenti alla storia del regno di Napoli*, Nápoles, 1782, v. 5, p. 12.

lidad, estaba compuesta por tan sólo uno de los elementos escénicos de la entrada. Para ambos habían desaparecido los mercaderes; los señores de los *seggi* se habían convertido en meros comparsas; los barones del reino –en el caso del Arco del Castel Nuovo– rendían pleitesía al monarca triunfante. Había ya cristalizado una determinada memoria de la entrada de Alfonso en Nápoles. Una memoria de la propaganda humanista que, gracias a textos e imágenes, acabó por convertir el acontecimiento en uno de los hitos historiográficos del Renacimiento. Definitivamente, el mito se había impuesto a la historia.

