

POMPA CÍVICA Y CEREMONIA REGIA EN LA CORONA DE ARAGÓN A FINES DEL MEDIOEVO*

Francesc Massip Bonet
Universitat Rovira y Virgili, Tarragona

RESUMEN

Análisis de los distintos componentes espectaculares que las ciudades organizaban para la ceremonia de recepción real, en el ámbito de la antigua Corona de Aragón y a fines del medioevo (siglos XIII-XV). Entre los distintos espectáculos identificados (Combate Naval, Hombres Salvajes, Lucha de Caballos (hobby horses), Emblemas regios, hazañas bélicas de la monarquía), se destacan tres que suponen una tempranísima recepción de Petrarca en nuestras lares: el Triunfo de Amor (Barcelona 1397), el Triunfo de la Fama (Valencia 1402) y el Triunfo de la Muerte (Barcelona 1412), espectacularización de tres de los seis Triunfos del poeta toscano.

PALABRAS CLAVE: entrada real, corona de Aragón, espectáculo medieval, triunfos de Petrarca.

ABSTRACT

«Civic Pomp And Royal Ceremony Under The Late Medieval Crown Of Aragon». Analysis of the different spectacular components which the cities employed in the royal receptions in the realm of the Crown of Aragon and in the late middle ages (13th - 15th century). Among the different documented stagings (Naval battle, wild men, hobby horses, royal emblems, military feats of the monarchy), there are three which stand out because they constitute a very early reception of Petrarca in our culture: the Triumph of Love (Barcelona 1397), the Triumph of Fame (Valencia 1402) and the Triumph of Death (Barcelona 1412), i.e. the staging of three of the six «Triunfos» of the Tuscan poet.

KEY WORDS: Royal entry, Crown of Aragon, Medieval stagings, Petrarca's Triumphs.

Las monarquías tardomedievales fueron neutralizando los antiguos poderes feudales apoyándose en la emergente pujanza de las ciudades libres.

La realeza, con el concurso de las corporaciones urbanas, no duda en utilizar todos los medios disponibles para hacer prosperar sus programas. Y, entre otros recursos, destacan, obviamente, las manifestaciones espectaculares, siendo el teatro un de los métodos más eficaces en la creación de opinión y en influir sobre el ima-



Fig. 1. Fiesta en las Puertas de Constantinopla, *Luttrell Psalter*, England (Lincoln), c. 1325-35 (British Library, Add, MS 42130).

ginario colectivo. La corona promueve y auspicia todo un conjunto de acontecimientos espectaculares y festivos con una función claramente propagandística. Esto se observa a través de las formas más fastuosas del espectáculo político: la Entrada del rey a las ciudades de sus dominios, y los festejos de su Coronación (ver fig. 1).

La ciudad entera se transforma en escenario y al largo de sus calles, cruceros y plazas acoge espectáculos y ceremonias que se desarrollan ora en escenarios fijos, dispuestos en diversos puntos cruciales de la ciudad, sobre los que se realizan una serie de acciones, mimadas, cantadas o dialogadas, que el espectador contemplará desplazándose de un lugar a otro, y que reciben el nombre de tablados, andamios o castillos, ora en carruajes móviles, sobre ruedas, provistos de elementos simbólicos y decorados corpóreos que identifican la acción que se desarrollará sobre ellos o en su entorno, y que circulan en el cortejo procesional ante la audiencia con el nombre, propiamente, de rocas, carretas o carros, pero también, por extensión, se les llama castillo, andamio, montaña, nave, arca, entremés o misterio. Es lo que hemos bautizado como «escena lineal», en que la procesión se convierte en el máximo exponente de una teatralidad colectiva que es proyectaba a toda la población y la involucraba en la acción.

La entrada real no es una simple manifestación del poder del príncipe, sino que se basa, por tradición, en la reciprocidad de obligaciones. Es la visualización del contrato social entre Ciudadanía y Corona, es decir, entre el monarca y la burguesía urbana, a través de la imagen más efectiva de la época: la espectacular. Frente al componente de propaganda monárquica, siempre hay la capacidad de la urbe para expresarse mediante la ceremonia de la recepción regia, en la medida que la ciudad se erige en interlocutor imprescindible en el proceso de concepción y realización de la entrada. El resultado es un juego de equilibrios donde pesa tanto la tradición, con sus rituales establecidos, como las expectativas de futuro en relación con las pulsiones definidas por el inmediato presente.

* Fecha de recepción: 02-07-2009

La ceremonia de la entrada, generalmente llevada a cabo en la primera visita del rey a una de sus ciudades, siempre comportó un componente de intercambio en que el soberano ofrecía su presencia física, portadora de la ley y de las franquicias que cada nuevo monarca debía renovar, mientras que la ciudad ponía a la disposición del rey su riqueza y bienes. Por otra parte, como escribe Nieto Soria, «el hecho de gobernar va unido al hecho de convencer, de persuadir de la conveniencia que exista este poder que gobierna» (Nieto 1993: 16). Y así a menudo en la entrada, y sobre todo en las fiestas de Coronación, el soberano, a través de la ceremonia y la exhibición espectacular, se proponía como el legítimo depositario del ejercicio del poder y como la mejor elección posible para llevar a cabo una acción de incuestionable buen gobierno. Como más cuestionada o amenazada se halle esta legitimidad, más gesticulación institucional será necesaria, y si no, fijaros cómo la actual obsolescencia monárquica es obsesivamente contrarrestada con el anual «coñazo del desfile», mensajes navideños y epifánicos, y todo tipo de acciones coercitivas al más mínimo síntoma de disidencia, sea por el fuego real o por los fogonazos sexuales que los hermanos Bécquer ya habían retratado en el siglo XIX¹ y que en el XXI todavía son motivo de escándalo y de persecución con leyes tan obsoletas como los que presuntamente protegen... Por supuesto que el alcalde de Puerto Real tiene todo el derecho a hablar y pervierten peligrosamente los principios democráticos quienes quieren hacerle callar (y disculpen el paréntesis)².

La entrada real solía seguir una estructura bastante uniforme. Cuenta con tres elementos fundamentales propios del espacio urbano que marcan el desarrollo del acto: a) la puerta de la ciudad (ver fig. 2), o mejor, una de las puertas abiertas a la muralla, que es el último eco de los arcos triunfales de la Antigüedad y que se convierte en el signo fuerte que delimita la frontera entre el campo y el universo organizado del burgo; b) la calle o calles principales por donde transita el cortejo, donde se instalan los tabladillos escenográficos y los elementos figurativos que constituyen la vertiente teatral de la manifestación; y c) los centros urbanos donde conduce el itinerario de entrada: la catedral donde el soberano acude a dar gracias a Dios y a jurar los fueros de la ciudad, y el palacio o residencia provisional del monarca (Konigson 1975: 63-4, 110-1) (ver fig. 3).

La puerta de la ciudad contiene el simbolismo de la entrada al orden: deja fuera la imprecisión rural y da comienzo la armoniosa estructuración urbana (ver fig. 4). Pero a su vez participa del significado de un rito de lustración, de purificación; un rito del que la puerta triunfal constituía el gozne. Tras ella se podrían hallar otros arcos, permanentes o efímeros, que reiteraban el sentido de rito de pasaje, multiplicando los efectos lustrales del primer paso atravesado por el homenajeado.

¹ Valeriano & Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Los Borbones en pelotas* [1868-69], Facsímil, Madrid, El Museo Universal 1991.

² Como sea que la Audiencia Nacional, a falta de otros menesteres, se entretiene multando a quien dice verdades como templos mientras protege vergonzosamente a una familia espuria que al parecer no tiene responsabilidad penal alguna, el paréntesis se hace absolutamente imprescindible en honor a la verdad y a la dignidad histórica.





Fig. 2. Porta Serrans de València, grabado en Francesc Eiximenis, *Regiment de la cosa pública*, València, 1499 (edición Facsimil de Llibrerías Paris València, València, 1991).
Es una construcción diseñada *ex-profeso* para la ceremonia de entrada real.

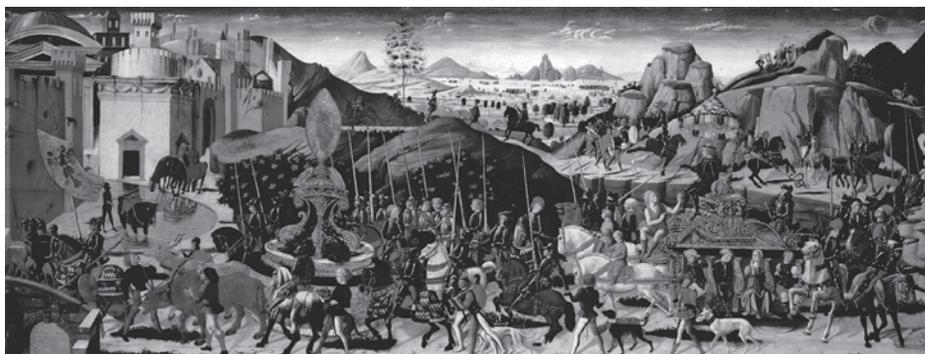


Fig. 3. Biagio d'Antonio Tucci (Firenze, 1466-1515): *Il trionfo di Camillo* (c. 1470)
National Gallery of Art, Washington, DC, Samuel H. Kress Collection (1939.1.153).

Los rituales de vasallaje urbano, como son la ceremonia de entrega de las llaves al rey y su ingreso en la ciudad bajo palio, serán introducidos, por iniciativa del propio rey, a lo largo del siglo XIV, como reflejo de las aspiraciones del monarca



Fig. 4. Porta del Quart. Valencia. Otra de las puertas de acceso a la ciudad preparadas para el rito de recepción.



Fig. 5. Taddeo Zuccari: Entrada en París del emperador Carlos acompañado del rey de Francia Francisco I (1540).

a detentar un poder indiscutible, al margen de la reciprocidad contractual (ver fig. 5). Cuando a lo largo del siglo XVI se pierde el sentido del pacto, las ciudades encuentran que los gastos son excesivos y las contrapartidas escasas. Es cuando, a mi entender, se popularizan locuciones y dichos como «Rei tingam però no el conegam!» [Rey tengamos pero no lo conozcamos] o «Déu mos lliure de la guerra i de la vinguda del rei» [Dios nos libre de la guerra y de la venida del rey]³.

1. ENTRADA Y ESPECTÁCULO

Por lo que toca a los componentes estrictamente espectaculares, asistimos al despliegue de una serie de formas y temas que rodean la entrada, imágenes especulares de las relaciones de poder entre el monarca y sus súbditos. Veamos algunos ejemplos destacados.

Las primeras entradas principescas documentadas en el territorio de la Corona de Aragón datan de la época de Jaume el Conquistador (1213-1276) cuando

³ Cf. J.M. DOÑATE SEBASTIÀ, «Fiestas y festejos en la Edad Media en la comarca de la Plana», *Saitabi*, 21 (1971), p. 35.



Fig. 6. Entrada Jaume I en Valencia, frescos del Castillo de Alcañiz (s. XIV).

recibe en Valencia a su yerno Alfonso el Sabio y la corte castellana hacia 1270 (ver fig. 6). Entre otras alegrías, los castellanos son agasajados con ciertos espectáculos de origen caballeresco destinados a capitalizar los valores militares por parte de la monarquía frente a la aristocracia feudal que se los había apropiado; espectáculos que se convertirán en paradigmáticos en las fiestas urbanas posteriores destinados a reforzar la imagen caballeresca del soberano, como jefe militar y protector del pueblo. Se trata de una serie de batallas lúdicas que contienen ya elementos propios de la ficción dramática. Por un lado tenemos los llamados «caballeros salvajes», una suerte de heraldos al servicio de reyes o altos dignatarios, famosos por su locuacidad e indumento extravagante, a menudo mencionados junto a los juglares.⁴ Era un

⁴ Al parecer ejercían de pregoneros y portavoces, y entre otros menesteres figuraba el oficio de proferir gritos de guerra (nombres de países, linajes, nombres de ciudades o divisas) tanto en torneos como en festividades y comitivas (Riquer 1983: III, 1407), y así los menciona Muntaner en la descripción del cortejo de Alfonso el Benigno cuando va a coronarse a Zaragoza, junto al «gran brogit» de trompas, atabales, dulzainas, «cembres e d'altres estruments, e de cavallers salvatges qui cridaven tots «Aragó! Aragó!» (Muntaner cap. 297). El apelativo de 'salvaje' tal vez esté en relación con la rusticidad del 'bacallar' (del celta 'bacalacos'), persona a medio camino entre el caballero y el rústico ordinario que quizás no podía aspirar a ser armado caballero, pero que conocía el manejo de las armas (DCVB). En las fiestas que ofreció Jaime I a su yerno Alfonso, son mencionados entre las justas a rejón, los barones armados y los «borns» o torneos, cosa que le vincula más al oficio de combatiente lúdico, cuyo menester sería puesto en contraste irónico con guerreros poco interesados

oficio cortesano que precisamente se documenta por vez primera en las *Constitucions* que Jaume I redacta en 1234 a Tarragona y en unas precedentes *Ordinacions de Cort*, donde se les prohíbe compartir mesa con caballeros, hombres de abolengo o ciudadanos honrados⁵.

En los albores del siglo XIV Martín Pérez menciona al caballero salvaje entre los histriones y lo define como luchador profesional, que reta a otros y se combate por dinero.⁶ Sea como fuere, los «cavallerii qui dicuntur salvatges» no eran admitidos en la Universitat de Lleida, según unos estatutos que los ponían en el mismo saco que los mimos, los juglares y los histriones, objeto todos ellos de una prohibición contundente: los estudiantes de la primera Universidad de la Corona de Aragón no podían darles cebada, vestidos, dinero u otros regalos⁷.

Hay otro acto escénico valenciano que irá enriqueciéndose posteriormente y que podemos llamar el «*Joc de las Galeres*» (ver fig. 7). Se trataba de unas embarcaciones, montadas sobre carretas, que iban por las calles (o por el río o el mar, donde lo hubiera) y que combatían entre ellas a golpe de naranja. En aquella ocasión, en Valencia estas galeras circulaban sobre ruedas:

galees e llenys armats que los hòmens de mar faïen anar ab carretes per la Ramla, e *batalles de taronges...* (Muntaner, cap. 23).

Por supuesto, en un país cuya expansión y riqueza era fundamentalmente marítima, la escenificación de la batalla naval venía a celebrar los triunfos del marca catalano-aragonés, que tantos beneficios territoriales y económicos aportaban a sus súbditos⁸. La corte castellana tomó buena nota de este espectáculo, por-

en su trabajo que, en opinión de Joan I el Caçador, en 1380 todavía infante de Aragón, se hacen «cavallers salvatges per places e per carreres» (Rubió 1984: I, 57).

⁵ «Item ordenam e establim que negun iuglar ne *cavaler salvatge* ne soldadera ne hom de Cort que sia tengut per juglar, no siga en taula de cavaler, ne de dona ne de fyll de cavaler, ne d'altre hom de paratge ne de ciudadan honratz, e que ayen a sseer en una taula. E si negú dels damon ditz juglars ne juglaresses ne *cavalers salvatges* ne soldadera ne hom de Cort, diga mal de nuyll hom per aquestes raons, que.n sien pagats a coneguda de bacalars» (*Ordinacions de Cort*) (Anglès 1935: 326; Du Cange v, 386 y VII, 291).

⁶ «Otra manera ay de estriones que se preçian de lidiar en canpo uno por otro, así commo algunos que se tienen en sus fuerças et en sus locuras más que en Dios, rieptan a otros et salen por ellos al canpo, uno por otro, et biven estos tales de tal ofiçio, ca éstos fazen por algo que las dan o porque se preçian de fuerça et quiérense provar et mostrar. Et estos tales se pueden nonbrar *cavalleros salvajes*» (Hernando 1986: 37).

⁷ «Mimis, jocularibus, istrionibus, *militibus* qui dicuntur *salvatges*, caeterisque truffatoriis seu baccalariis civibus vel extraneis, vestes, civatam, peccuniam vel aliquid aliud de suo dum in studio fuerint donare non audeant» (*Constitucions* de la Universitat de Lleida 1300) (VILLANUEVA, XVI, 230) (ANGLÈS 1935: 327).

⁸ En la entrada a Valencia del infante Joan en 1373 se vuelve a hacer el juego de las galeras y el escribano del consejo remarca: «Enaprés los jochs dels hòmens de mar ab las dues galees... las quals galees foren molt bé fetes e menades fort abtament, car jassia altres vegades fossen fetes semblants galees, emperò menaven-se ab cordes quasi rocegan e aquestes foren formades sobre carretes ben fetes e queucom altes e entorn, ço és, de terç de galea per avayll anaven cubertes ab draps engaçats de





Fig. 7. Combate naval entre cristianos y turcos, espectáculo hispánico en la entrada del Príncipe Carlos de Gante a Brujas (1515).

que en la coronación de Alfonso el oncenno en Burgos (1332) al parecer se imitaron algunos juegos presenciados en Valencia que se reproducen allá donde jamás se habían visto, al menos así se desprende del relato en verso de Rodrigo Yañes:

Quien fuera y aquel día
 galeas viera andar
 en seco, por maestría,
 e cavalleros justar.
 Viera otros juegos estraños
 e cantar con alegría,
 e vino andar por caños:
 tomávalo quien quería.

Fijémonos que también son galeras que se desplazarían por las calles sobre ruedas disimuladas ('en seco, por maestría') (Massip 2003: 263).

Singularmente, hay que destacar el combate entre embarcaciones cristianas y sarracenas, que documentamos ya en 1373 cuando Pere III sale a recibir a Matha

perayes qui cobrien las rodes e los qui movien e menaven las dites galees» (Massip 2003: 202-3). Una ingeniosa solución: se incorporaban a las carretas unos faldones que, además de ocultar ruedas y portadores, reproducían el casco de la nave. Porque «engaçats de perayes» quiere decir que las telas iban pintadas en forma de tablas de madera a guisa de quilla.



Fig. 8. Entrada del Archiduque Alberto de Bruselas (1596).

de Armanyac, prometida de su hijo Joan, fuera de las murallas de Barcelona, junto al Portal Nou, con todo su cortejo ecuestre y acompañado de dos galeras dispuestas sobre carruajes conducidas por los marineros de la ciudad, una de ellas cargada de cristianos y la otra de sarracenos —y el escribano de la Audiencia Pere Vidal, que lo relata, se apresura a aclarar que todos eran cristianos, pero unos disfrazados de alarbes—, los cuales combatían con espadas y escudos de madera (ver fig. 8).

Obviamente estos espectáculos eran preparados por los gremios artesanales vinculados al mar: marineros, pescadores, calafates o constructores de barcos. En la entrada del rey Martí a Barcelona (1397) es el gremio de «barqueros y hombres de la mar» que escenifican un combate entre «unam navim sarracenorum et duas galeas christianorum» (Cingolani 2006: 275) que se agredían a golpe de naranja. Pues bien, esta tipología la escenificaban aún los representantes hispánicos en la entrada del Príncipe Carlos de Gante a su ciudad de Brujas. Una fisonomía que todavía perduraba, muy simplificada, en la *Dansa de Galeres y Cavallets* que se bailaba en el Reus del siglo XIX (Massip 2003: 44, 160-1).

A veces el combate de ficción incluía un castillo de madera, como en la entrada del Infante Joan a Valencia (1373), torre que las galeras armadas asediaban a golpe de pepino, elemento escenográfico que daría nombre a la expresada denominación genérica de la «roca» o carruaje escénico, también llamado «castell» (ver fig. 9).

Otros tipos de combates enfrentaban al caballero con el dragón o la cuca, arquetipo del ser fabuloso primordial que expresaba una constante universal: la lucha del héroe contra el monstruo, aquí consolidada en la variante legendaria ca-



Fig. 9. Entremés de la Conquista de Jerusalén, combate naval frente a los comensales de la corte de Carlos V de Francia (gravado sobre la miniatura de *Grandes Chroniques de France*, s. XIV, BNF, Ms. Fr. 2813, f. 473v).

balleraca de St. Jordi (ver fig. 10). En nuestras entradas principescas, los dragones eran cuidadosamente preparados por los gremios urbanos de Freneros y Peleteros (en algún caso, Herreros), oficios aptos para construir armazones metálicos cubiertos de piel que habían de caracterizar las temibles bestias.

El argumento de la lucha, esta vez aplicado a la secular cruzada contra el Islam, configura otro espectáculo de larga pervivencia: el enfrentamiento de los caballeros cristianos y los combatientes turcos (ver fig. 11). Un combate singular por el elemento más característico: los caballos contrahechos o caballitos de ficción,⁹ a cargo del gremio de algodoneros o de los peleteros que al inicio debían ser de medida natural, y que presentaban un combate coreográfico en hileras enfrentadas o en círculos concéntricos, como es el caso de la Patum de Berga. El primer testimonio del combate con caballos contrahechos se documenta en la entrada de Martín I en Barcelona en 1397:

...officium dels cotonés fecit multos equites cotonerios et turchos qui adinvincem preliabantur... (*Cronicó* de Mascaró, in Cingolani 2006: 275).

Así pues, entre la multitud animalística que solía acompañar los desfiles espectaculares en las ciudades europeas tardomedievales y barrocas, los mitos más

⁹ Como he anotado en otro lugar, y no me desmintió Maribel Fierro, tales caballos postizos serían de origen árabe, los *kurraj*, documentados ya en el siglo VIII (MASSIP 2002: 221-3). Tiene su miga que para representar el combate añejo contra los árabes, los cristianos adopten un juego islámico.



Fig. 10. La feria de San Jorge, detalle del grabado de Brueghel con el combate entre San Jorge y el dragón.



Fig. 11. Cavallejo de San Felipe Pueblo (Mexico).

antiguos y más estables en la cultura occidental fueron los dragones y los salvajes, recordatorio de las pulsiones telúricas que había de reconducir en provecho de la sociedad. Pero el argumento de mayor pervivencia fue el combate ritual entre moros o turcos y cristianos utilizando embarcaciones de artificio y caballos contrahechos «cabalgados» por bailadores como los múltiples que existen en toda Europa, pero con una considerable intensidad en el espacio catalán.



Fig. 12. Relieve con la cimera de la Vibra o Dragón del Pedro el Ceremonioso (Valencia 1375).



Fig. 13. Cimera real de Martí I con el dragón alado (Mallorca 1396-1410) (Madrid, Armería del Palacio Real).

2. EXALTACIÓN DEL MONARCA

Nos interesan más toda una serie de espectáculos dirigidos a la exaltación del monarca, y que aparecen tanto en entradas urbanas como en las fiestas de la Coronación.

2.1. DIVISAS REALES: EMBLEMA Y ESPECTÁCULO

Las empresas o divisas personales de los monarcas pronto se convirtieron en motivo de expresión espectacular, como signo de identidad particular del rey y de su estirpe.

Sabemos que la divisa del dragón alado o *Vibra* fue adoptada por Pere el Ceremonioso (1344) como cimera del yelmo y después, usada por sus descendientes, se convirtió en símbolo de la Casa condal de Barcelona¹⁰ (ver fig. 12). Extinta la

¹⁰ Aunque, según anotó Maricarmen Gómez en su intervención, el Dragón sería anagrama de la Corona: «D'Aragon». Pero entonces, ¿por qué adoptaron el dragón alado como cimera del yelmo también Enrique II de Castilla (1370) y Joao I de Portugal (1383)? (Cf. MENÉNDEZ PIDAL 2000: 175-182).



Fig. 14. Blason de Alfonso el Magnánimo en la sillería de la Catedral de San Bovo de Gante para el 7º Capítulo de la Orden del Toisón de Oro (1445).



Fig. 15. «Roy d'Aragón», *Gran Armorial Ecuestre de la Toisón de Oro* (1433-36). París, Biblioteca del Arsenal, ms 790, f. 108.

estirpe, fue usada por las dinastías siguientes como símbolo de la monarquía catalanoaragonesa y por los reyes de Nápoles. En la Real Armería de Madrid se conserva la cimera de Martí l'Humà con el Vibre o dragón alado, una pieza de fines del XIV de pergamino hervido con revestimientos de yeso dorado que fue utilizada durante siglos en la Fiesta del Estandarte de Palma de Mallorca que celebra la conquista de la isla por Jaume I¹¹ (ver fig. 13). El mítico monstruo de la cimera ya a fines del XIV se identificó con un murciélago. La identificación se produjo por la forma de las alas y porque el murciélago se conocía como símbolo de un rey mesiánico anunciado en unas profecías adaptadas a Cataluña por Arnau de Vilanova¹² (ver fig. 14) La presencia de este monstruo entre los entremeses y representaciones áulicas hay que relacionarlo, pues, con su adopción como emblema heráldico propio de los reyes de Aragón (ver fig. 15).

¹¹ Barón de las Cuatro-Torres, Conde del Asalto, *El casco del Rey D. Jaime el Conquistador. Monografía crítico-histórica*, Madrid 1894, p. 32.

¹² Andreu Ivars Cardona, «Orige i significació del 'Drach Alat' i del 'Rat Penat' en les insígnies de la Ciutat de Valencia», III *Con grés d'Historia de la Corona d'Aragó*, Valencia, Ajuntament 1923 (facsimil: id. 2004), II, 49-112.

La primera aparición documentada de la Vibra como figura escénica, la hallamos en la expresada entrada de Martí l'Humà en Barcelona (1397), cuando el oficio de los Freneros se exhibe con «unam vibram multum altam et magnam que prohibiebat ignem et spiras ignis per os suum» (Cingolani 2006: 276)¹³. Tanto le gustó que el monarca la hizo comparecer otra vez entre los espectáculos del banquete de su Coronación en Zaragoza dos años más tarde, celebrado en el Palacio de la Aljafería de Zaragoza, donde participa como segundo entremés del solemne ágape:

gran Vibra molt bella, lançant per la boca grans flames de foch, y entorn d'ella venien molts hòmens armats de totes peces, cridants grans crits, volents-la ociure, y ella defensant-se fortment ab las flames de foch, e açò fo molt bell (Carbonell 1546: CCXXVº)¹⁴.

Otras insignias se convierten en espectáculo en las festividades alrededor del rey que las creaba. Así, Martí l'Humà, que había adoptado en el sello secreto los leopardos, fue festejado en el banquete de su Coronación en el Palacio de la Aljafería (1399) con una «gran roca» en forma de montaña, en cuyo ápice iba una *Leoparda*, a la que atacaban hombres armados hasta que salieron hombres salvajes a defenderla y, obtenida la victoria, de una herida que la bestia tenía en la espalda salió un niño, espada en mano, vestido de rey. Tenemos, pues, por una parte, la roca como simulacro del mundo, y por otra la leoparda, que escenifica la insignia del «Lleopart» o la «Leona parda» creada por Martí, que domina la roca-mundo, pero cuya empresa se presenta llena de dificultades dado que está herida y la asaltan, aunque el nuevo orden que impone el rey, secundado por la fuerza natural de los salvajes, acabará prosperando. Nuevamente, pues, una alegoría de la realeza triunfante, donde la leoparda simboliza la institución monárquica que vence a sus enemigos y se afirma en su proyección hacia el futuro encarnado por el infante que brota de su cuerpo¹⁵.

¹³ Años atrás (1373) fueron los Freneros de Valencia quienes armaron un enorme dragón («i. drach... de gran ferea») que movía lengua y mejillas vomitando fuego por la boca y la nariz, acompañado de más de 20 hombres salvajes que, con garrotes, lo defendían del ataque de unos caballeros (MASSIP 2003: 47, 202).

¹⁴ En la entrada de Alfonso el Magnánimo en Barcelona (1423), salieron las siguientes bestias emblemáticas: la Víbora o Basilisco, el Fénix y el Águila. Es la primera vez que vemos identificado *Vibre* (denominación utilizada en el relato de los hechos en el LdS 1930-47: I, 6) con el *Basalis* (denominación en la descripción de SAFONT 1992: 18), víbora o basilisco que, según el legionario medieval, mataba con la mirada y el aliento abrasador: era considerado el rey de las serpientes por su paso majestuoso y su cabeza engallada y coronada por una cresta, cosa que le ponía en relación con la realeza. Fijémonos, por otra parte, que la bestia se situaba entre el Fénix (fuego) y el Águila (aire), representando, pues, el elemento telúrico, terrestre, aspecto reforzado por la creencia que el basilisco se escondía en recónditas grutas o cuevas subterráneas. No sabemos si su fisonomía espectacular respondía al estilema que le otorgan los Bestiarios medievales: un bello animal, de hermoso color manchado de blanco, con testa de gallo y cuerpo de reptil. Todavía hoy, en Chile, el basilisco es una serpiente alada o un gallo-reptil de cresta bermeja (MOURE 1999: 202).

¹⁵ En la entrada de Martí en Valencia, entre los entremeses figura una leoparda dorada hecha con moldes de yeso, con collar y correa, y cubierta con una sábana (ALIAGA-TOLOSA-COMPANY 2007: 59-62, 67, 78, 81, 83, etc.)



Fig. 16. Grifo procesional, miniatura del Liber Horarum, f. 40v, Vic, Biblioteca Episcopal Ms. 88. Códice flamenco de c. 1500.

Fernando de Antequera adoptó el grifo por divisa¹⁶, por eso en su banquete de Coronación el Grifo o *Grifón* tuvo una participación espectacular¹⁷ (ver fig. 16). Se trataba de un castillo sobre ruedas en que se emplazaba una gran jarra giratoria, con lirios blancos, símbolo de la pureza y inocencia de María en su Anunciación. Rodeaban la jarra seis doncellas cantando y una Águila dorada, con corona, que llevaba un collar con la divisa personal del rey, llamada precisamente de la Jarra y el Grifo, emblema de la Orden Caballeresca instituida por Fernando en 1403, cuyos estatutos recogen el significado de la divisa. La Orden expresaba a través de su divisa la doble proyección institucional: el sentimiento religioso (la Jarra) y el sentimiento caballeresco (el Grifo). Pues bien, a imagen de esta insignia y Orden, se preparó el espectáculo de Zaragoza:

E luego que-l dicho Grifo vido el castillo ... vino contra él por se combatir con la dicha Águilla, e con el dicho Grifo venían omes vestidos como moros alarabes con sus escudos en las manos, e des que lo vido el Águila descendió del castillo en tierra, e a pesar dellos llegó a la mesa del Rey e fizole su rreverença, e bolvióse a su castillo que-l Grifo e los alarabes lo combatían e las donzellas que lo guardavan

¹⁶ En 1412 encargaba su sello secreto con «dos grius, qui són divisa de vós, senyor, en la manera que eren posats leoparts en lo segell secret del senyor rey en Martí» (MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS 2000).

¹⁷ Dice el cronista: «Delant del primo manjar venía un muy fermoso grifo todo dorado tan grande como rrocín, e traía una corona de oro al pescueço, e yva todavía echan[do] fuego faziendo lugar entre las gentes por dó pasasen los manjares...» (GARCÍA DE SANTAMARÍA: 198vº). Pero especialmente participa en un espectáculo que llamamos el *Entremés de la Jarra de Santa María* (MASSIP 1996: 1, 3: 379-80).



Fig. 17. Puerta de San Ivo de la Catedral de Barcelona con el combate del caballero contra el Grifo (c. 1300).

peleavan con ellos, e des que-l Àguila lo vido fue a la pelea con el Grifo picando a los moros, pero no se tomava con el Grifo, salvo que fazia continente de pelear, e estando asý abrióse la jarra por medio e salió della un niño muy feroso vestido con vestiduras fechas a armas reales de Aragón, con una espada en la mano e con grande ardidez fizo que yva contra los alarabes e contra el Grifo. E entonçes cayeron todos como muertos en tierra e muy espantados del ardidez del niño, e [el] Grifo fuyó, e subióse el Àguila en el canto del castillo, e tornóse el castillo a dó avía venido, e por esta manera acabó el Rey e las gentes de comer (García de Santamaría: 201-202).

Como híbrido de águila y león, el Grifo reunía las realezas del cielo y de la tierra, y en este sentido podía adquirir una simbología positiva que representaría la doble naturaleza de Cristo; pero también se identificaba con el castigo de Dios hacia la temeridad y la codicia, los pecados que, junto con los infieles alarbes, el niño-rey del entremés (obviamente, una figuración de Fernando de Antequera) combate y vence (ver fig. 17). Por lo tanto, el Grifo no sólo representa aquí al animal fabuloso que cualquier héroe que se precie tiene a honor combatir, sino que representa la bestia aliada al enemigo por excelencia del caballero medieval: el infiel. Así pues, hay que leer el espectáculo en clave de exaltación del monarca matamoros, que tanto había colaborado en la secular «reconquista», especialmente en la batalla de Antequera, sin olvidar la vinculación del rey con la Virgen por significar que Fernando fue el escogido de María para el gobierno de Aragón. La aparición del

nes de los Anjou: sólo él, como el Don Galaz de la leyenda, sería digno de sentarse entre aquellas llamas¹⁸.

3. EL IMAGINARIO ANTIGUO EN LAS ENTRADAS TARDOMEDIEVALES

La reciente publicación del libro del *Compte de les despeses fetes en la entrada del rey Martí a València* (1402) (Aliaga-Tolosa-Company 2007), así como el *Cronicó de Guillem Mascaró* que Stefano Cingolani editó como apéndice a su edición de *Lo somni* de Bernat Metge (2006), o, todavía antes, los documentos publicados por Roser Salicrú sobre Fernando de Antequera (1995), ponen sobre la mesa, a mi entender, una nueva tipología de espectáculos nunca relacionados hasta la fecha y que creo que resultan muy significativos en el panorama de las festividades reales de la Corona de Aragón.

Hay un entremés que sólo se documenta en la entrada de Martí en Barcelona a fines de mayo de 1397, hecho por el gremio de los peleteros (los que comerciaban y trabajaban las pieles), consistente en un Castillo del Dios Amor («lo Rey d'Amós»), con cuatro muchachas en los ángulos que proporcionaban las saetas al Cupido («deo Amoris») que debía situarse en el centro y en sitio preeminente con su arco, y que se supone que iba disparando a los posibles enamorados que lo rodeaban.¹⁹ Un triunfo de amor que vendría a ser la concreción escénica en nuestras latitudes de la procesión triunfal ovidiana de Cupido (*Amores* I, II: vv. 23-52) que, diversamente imitada en la Edad Media, tendría su culminación en los *Trionfi* de Petrarca (ver fig. 19). Siguiendo el dictado poético de Ovidio, es posible que el carro construido por los Peleteros barceloneses estuviera pintado del color del oro, y el propio Cupido iría enfundado en un vestido dorado, sin duda de oropel, como corresponde a un oficio que tiene la piel como materia de trabajo. Forrados de oropel irían así mismo arco y saetas, que quizás incorporaban algún efecto ígneo. Recordemos Ovidio: «Tú, con alas y rizos ornados de piedras preciosas, irás en el

¹⁸ La divisa había sido escenificada ya antes de la entrada por los mercaderes catalanes, como cuenta el ciudadano de Barcelona Antoni Vinyes: «E quí aturat li vench un molt poxant entremès ab un gran cadafal fet per los mercaders cathalans, sobre lo qual entramès eren las .iiii. Virtuts e lo Siti Perillós que lo dit senyor fa per sa divisa o empresa. E la una de las ditas Virtuts, ab alta veu significà e parlà al dit senyor que la dita empresa del dit Siti Perillós per la dita benaventurada conquiste havia son obtente, com algun altre rey, príncep ne senyor no ere stat digne de seure sobre aquell siti, sinó lo dit senyor qui havie subpeditat e obtengut lo dit Reyalme» (OSMA 1909: 81). Es decir, que la primera demostración de este entremés catalán sirvió para dejar bien claro el significado de la divisa, que con su doble sentido de sitial y de sitio venía a significar el asedio y conquista de Nápoles por parte de Alfonso y su acceso al trono, todo ello legitimado por la referencia a la leyenda artúrica.

¹⁹ «...Item, officium *dels payés* [pellers= peleteros] fecit unum castrum in quo ducebatur lo *Rey de Amós* cum sagitis quas hinc inde prohibiebat, et in dicto castro erat una domicella in quolibet angulo, que domicelle ministrabant sagitas ipsi Deo Amoris» (CINGOLANI 2006: 275).



Fig. 19. Jacopo del Sellaio, *Trionfo d'Amore* (post 1480). Fiesole, Museo Bandini (Ventrone ed. 1992: 158).

carro dorado, tú mismo rubio como el oro... a tu paso abrasarás a no pocos en tu fuego, produciendo tu carrera innumerables heridas. Aunque lo intentes, no podrán reposar tus saetas»²⁰. Se trata de un espectáculo ciertamente excepcional y único en la documentación catalana medieval²¹ (ver fig. 20). Del siglo xv hay ejemplos iconográficos de tales carros inspirados en los *Trionfi* de Petrarca (en los que el humanista italiano todavía trabajaba en 1374 cuando murió) y se documenta su efectiva representación: el primer caso testimoniado en Italia es el *Trionfo d'Amore* que, guiado por Lorenzo de Medici, discurrió entre San Marco y San Giovanni y que el gran príncipe preparó para festejar la visita del papa Pío II y de Galeazzo M.

²⁰ «tu pinnae gemma, gemma variante capillos / ibis in auratis aureus ipse rotis [...] tunc quoque praeteriens vulnera multa dabis. / non possunt, licet ipse velis, cessare sagittae; // fervida vicino flamma vapore nocet.» (OVIDIO, *Amores* I, II: vv. 41-46).

²¹ A no ser que el Pere Çahat «magister ludis amoris» que, con su compañía («societatem vestram»), recibe un salvoconducto de Pere el Cerimoniós (Valencia 1338) para actuar libremente (MILÀ Y FONTANALS 1895: VI, 236), no llevara a cabo un espectáculo semejante. Aunque el plural «juegos de amor» y el concurso de la primera compañía actoral documentada en territorio ibérico, nos incline a pensar que más bien se trataría de piezas de carácter amoroso o erótico parecidas a los «entremeses de enamoraments, alcavotaries e altres actes desonestes e reprobats... de què lo poble pren mal exempli e roman scandalitzat» (J.M. QUADRADO, «Un misterio catalán del siglo XIV», en Milà y Fontanals 1895: VI, 315-323), que se hacían en Mallorca para la Fiesta de la Caridad y que se denunciaban en 1442 (ROMEY 1994-95: III, 119).



Fig. 20. Taller de Apollonio di Giovanni y Marco del Buono:
Triunfo di Amore. Firenze, (c. 1450-1460).

Sforza a Florència en 1459²². La iconografía presenta en el cortejo de Amor a Sansón y Dalila, Aristóteles cabalgado por la joven Filis, Jasón y Medea, Teseo y Ariadna, Paris y Helena, Virgilio colgada de un cesto, burlado por la hija del rey de Roma²³, Tristán e Isolda, Lancelot y Ginebra, etc. En Barcelona no vuelvo a encontrar documentado este entremés hasta 1572 cuando el escritor y militar Antonio de Lo Frasso, sardo de Alghero, asistió a unas justas organizadas en el Born por Lluís Carròs y de Centelles, conde de Quirra, donde desfiló un carro con el «Triunfo del Amor» arrastrado por «quatro hacaneas blancas» disfrazadas de unicornios sobre el que iban doce muchachos vestidos de ninfas y con un Cupido que desde lo alto los asaetaba, y seguía otro carro con el «Triunfo de la Muerte», conducido por cuatro cabalgaduras negras y presidido por la Victimaria rodeada por las Parcas y de ninfas hamadriades, y debajo algunos cadáveres de todo género y condición²⁴.

²² El otro único ejemplo conocido de Triunfo de Amor desfilando por Florencia es el que acompañó en 1464 la *armeggiaria* dedicada a Marietta degli Strozzi por el mediceo Bartolomeo Benci, celebrado con un poema de Filippo Lapaccini. Véase Paola VENTRONE (ed.), *Le tems revient. 'l tempo si rinuova. Feste e Spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Firenze, Silvana Editoriale, 1992, pp. 26, 50 (nota 31) y 51 (nota 57); vg. también pp. 148, 153, 154-8. Menos documentación hay del triunfo de la Muerte, a pesar de las muestras iconográficas de Pisa (Camposanto, s. XIV) o Bolonia (s. XV).

²³ La hija del rey de Roma lo habría dejado colgado a media altura de una torre en un cesto, según una leyenda apócrifa medieval (Juan RUIZ, *Libro de Buen Amor*, copla 261 [263cd]).

²⁴ «un Triunfo de Amor que era un dorado carro de quatro ruedas, el qual tiravan quatro hacaneas blancas con sus artificiales puntas en sus frontales, al natural figuras de perfetos unicornios, encima del dicho carro yvan assentados doze hermosos mochachos, todos casi de edad de doze hasta quinze años, disfrazados en figura de nimphas muy bien divisados, vestidos de rico brocadillo y

Pues bien, también un triunfo de la muerte (ver fig. 21) aparece, por vez primera en la Península Ibérica, como espectáculo en la entrada de Fernando de Antequera a la ciudad de Barcelona en 1412: se llamaba *Joch o entremès de la Mort* y los consejeros de la Ciudad fueron los responsables de esta escenificación²⁵. Tanto impresionó al rey que lo pidió para festejar su Coronación dos años más tarde en la Aljafería de Zaragoza, donde el *Entremès de la Mort* tuvo una singular fisonomía: la Parca, de espantoso aspecto, bajaba del cielo (preparado sobre el tejado del Palacio de los Mármoles) con la misma nube que había usado el ángel de Dios momentos antes y mimaba una escena en que se llevaba a los comensales (es decir, el rey, príncipes, nobles, obispos, abades, frailes y burgueses que asistían a la fiesta), un auténtico Triunfo de la muerte desde el aire, como he estudiado en otro lugar (Massip-Kovács 2004: 56-61). Estaba tan fascinado el rey con esta representación, que quiso que se repitiera tres días después en el ágape de la coronación de su esposa, la reina Leonor (14-II), espectáculo que tuvo una interesante variante bufa (ver fig. 22):

...E en esa sazón tenía el rey de Aragón un alvardán que dezían mossén Borra, e este hera muy graçiosso que no dezía mal de ninguno, salvo que tenía gracia [...] e este alvardán estava en la sala do comía la señora Reyna, e quando vino la Muerte en la nube, segund que fizo el Rey, segun que diximos, mostrava gran espanto en la ver e dava grandes bozes a la Muerte que no veniese; e por ende el Duque de Gandía enbió dezir al Rey, que estava en una ventana mirando el comer de la reina, que quando la Muerte desçendiese e él diese bozes, qu.él lo llevaría de yuso e que

telilla de oro y plata y poca seda, las quatro de roxo, y las otras quatro de verde, y las otras de blanco, con ricos conçiertos de cabeça, de ruvios cabellos artificiales y ricas y varias guirlandas de floses y pedreria; estavan assentadas dichas ninphas en ricas almoadas debaxo de un hermoso y rico arco, que del carro salía, todas con sus instrumentos tañiendo, unas arpas, otras violones, cantando con sus dulces voces suavemente tres versos que en el arco, con letras de oro, estavan escritos diziendo:

Tomad exemplo fieles amadores
de nos, qual vamos tristes y aflidas,
pues que l'arco de amor nos ha rendidas.

En medio de l'arco havia un pomo dorado, encima del qual estava assentado un bonito moçuelo disfreadado, en figura del dios Cupido, con sus alas y corona de oro, con su arco armado, flechando a las damas y cavalleros, unas boletas doradas, en ellas esmaltadas estas letras:

En tales ocasiones
estos mis tiros de amor
crian llamas de aficiones
dando por gloria el dolor
que sienten los coraçones».

(A. LO FRASSO, *Diez libros de Fortuna de Amor* (Barcelona, 1573) reproducido en Maria A. ROCA MUSSONS (ed.), *Antonio Lo Frasso, militar d'Alguer*, Càller 1992, p. 262).

²⁵ «Pròmens [a los consejeros de Barcelona]: com nós hajam a cor que la festa de nostra benaventurada coronació sia feta ab aquella major solemnitat que fer se pusca, pregam-vos affectuosament que, per la dita festa, nos vullats prestar set figures de diables, les pus pròpies e les pus feres que tingats, e axí metex l'entremès o Joch de la Mort que fe[t]s fer quant nós entram en aquexa ciutat» (Lleida, 1-I-1414) (SALICRÚ 1995: 752).





Fig. 21. *Triumphus Mortis*, grabado de 1490 (Biblioteca Universitària de Barcelona).



Fig. 22. Elisabet Juncà, hip tesis del *Triunfo de la muerte* representado en Zaragoza (febrero de 1414).

mandase a la Muerte que le echase una sog a que lo subiría consygo. E fue echo así. E quando la Muerte sall o en la nube ante la mesa, comen o Mosén Borra a dar bozes, e el Duque lo llev o allá de yuso, e la Muerte hech o la cuerda e at ronla al cuerpo al dicho Borra, e la Muerte lo guind o arriba. Aquí ver ades maravillas de las cosas que Mosén Borra faz a, e del llorar e del gran miedo que le tomava; e subiendo fizo sus aguas en sus paños que corri o en las cabe as a los que de yuso heran, que bien tenía que lo llevavan al ynfierno, e el señor Rey miraba e obo grand plazer él e los que lo vieron. E Mosén Borra fue en poder de la Muerte a los cielos... (García de Santamaría: 204v).

Pues bien, ahora podemos añadir un tercer Triunfo de regusto petrarquesco: el triunfo de la fama (ver fig. 23). Se documenta detalladamente en la entrada que el rey Martí, su esposa y su nuera la reina de Sicilia hicieron en la ciudad de Valencia en 1402. Toma el nombre de *Joch de la Gl ria Mundana*, una escena sobre ruedas que contenía una muralla con torres que rodeaban la silla donde se sentaba coronado el chantre del rey, Antoni —quizás Antoni San , que pocos años más tarde pondría m sica a los entremeses de la coronación de Fernando—, que interpretaba el personaje de la Gloria, vestido con una cota de oro, guantes de cabrito y zapatos de oropel, coronado y provisto de una cabellera rubia postiza (Aliaga-Tolosa-Company 2007: 48-50, 52-3, 58-61, 64, 66-8, 83). En el mismo escenario se alza-



Fig. 23. Giovanni di Ser Giovanni detto Scheggia: *Trionfo della Fama* (c. 1450).
 Firenze, Museo di Palazzo Davanzati (Ventrone ed. 1992: 154). Delante de la Fama
 aparecen Chalistine, Omerio, Platone, Tulio, Pitachore, Aristotele, Dante.
 Detrás de la Fama: Otaviano?, Cesare, Iscipione, Ponpeo...

ba una Rueda, tal vez la Rueda de las Edades del Hombre o la de la Fortuna, que ya aparecía por vez primera en la entrada de Martí en Barcelona conducida por el gremio de los carpinteros²⁶ (ver fig. 24). Acompañaban el espectáculo un cortejo a caballo compuesto ni más ni menos que por el Papa, emperadores, reyes, reinas y caballeros (provistos de pomos y cetros, armados con paramentos y sobrevestas pintadas por Pere Nicolau y cubiertos con sombreros «de sol de lana»), entre los que se destaca el Conde de Barcelona (Ramon Berenguer IV?), por una parte, y por otra parece ser que también se sumaba otro cortejo de estirpe pagana en que desfilaban sabios de la Antigüedad Clásica como Aristóteles y Virgilio, un «rey Celadí» con aljuba y a caballo que no puede ser otro que Saladino (1138-1193), el unificador del Islam, quien recupera Jerusalén del dominio cruzado; el caballero por excelencia, sabio, comedido y valiente, que no en balde el Dante sitúa en los Limbos junto a Sócrates, Aristóteles, Homero y Ovidio (*Inferno*, v, v.129). También acompaña-

²⁶ «officium fustariorum fecit unum parvum castrum... in quo erat posita rote Fortune, cum quatuor puellis positis in dicta rota que vocabantur Regnum; et dicta rota semper erat in motu et Regnum non movebantur, cum essent bene afixe ipsi rote, cum titulis: 'Regnabo', 'Regno', 'Regnavi', 'Sum sine Regno'» (CINGOLANI 2006: 275-6).

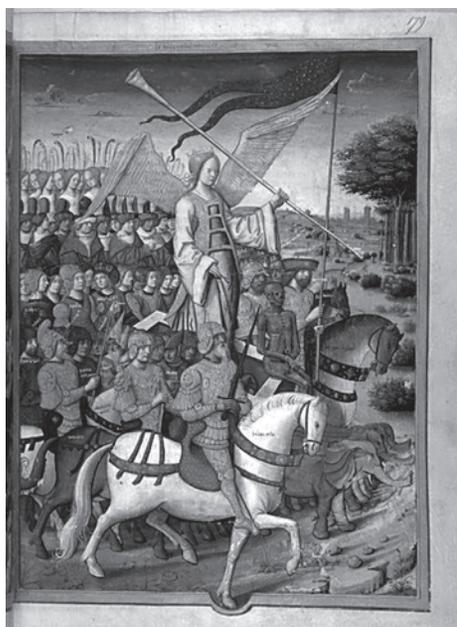


Fig. 24. *Trionfo della Fama*, miniatura de un ms. de la anónima traducción francesa de los Triunfos de Petrarca, Rouen (c. 1503). Washington, Library of Congress, Manuscripts Department, Western Section, Fr. 594.

ban a esta personificación de la Fama personajes del *roman* artúrico como Lancelot y Ginebra, Tristan e Isolda, reyes bíblicos como Salomón o Semiramís, emperatriz de Babilonia, y personajes clásicos como Jasón y Medea (con dos hijos de molde), Eneas y Aèrope (Aliaga-Tolosa-Company 2007: 121).

En la Roca de la Gloria Mundana había también un ángel (id.: 66) y algunas partidas detallan que la silla llevaba «un cercle de ferre», un círculo de hierro quizás a semejanza de cierta xilografía florentina (ver fig. 25), y una estrella accionada por un mecanismo que incluía una polea (id.: 249) y ornada con «cascavells de domàs» (id.: 264), cascabeles de Damasco (o sea, de vidrio o de cerámica).

Así pues, entre 1397 y 1412, las ciudades de Barcelona y Valencia preparan, en el contexto de una entrada real y para agasajar al nuevo monarca, tres espectáculos a los que podemos calificar de «triumfos» que tratan de tres de los seis «*Trionfi*» de Petrarca: el primero (Amor), el tercero y el cuarto (Muerte y Fama). Habría que verificar si el de la Castidad, el del Tiempo y el de la Divinidad pudieran haber sido también puestos en escena. No puede ser una mera coincidencia. Habrá que convenir que quien urdiera tales espectáculos hubiera tenido acceso a la lectura de Petrarca. Y lo cierto es que si el secretario real Bernat Metge conocía bien la obra latina del poeta italiano (Cingolani 2006: *passim*), no es de extrañar que en este ambiente hubiera otros escribanos de la cancellería regia o de las máximas instituciones urbanas que hubieran conocido las obras vulgares del gran humanista, cuyos ecos pare-



Fig. 25. *Carro col Trionfo della fama*,
Xilografía florentina.

cen resonar en tales singulares espectáculos. No olvidemos el trasiego intelectual entre la corte real de Barcelona y la papal de Aviñón, donde había acudido Martí, procedente de Sicilia, antes de su entrada en Barcelona, para rendir pleitesía a Benedicto XIII, el célebre Papa aragonés Pedro Martínez de Luna (1394-1423), con quien mantendría excelentes relaciones durante todo su reinado. Y ya se sabe cuán vinculado estuvo Petrarca a la curia pontificia aviñonesa y cómo se difundió su obra entre quienes la frecuentaban. Como embajador de Joan I, Metge estuvo en 1395 en la corte de Aviñón, estancia fundamental para su formación intelectual, así como la de otros letrados del núcleo catalán, entre los que podría estar quien diseñara los susodichos Triunfos. El dato es importante, puesto que serían las primeras muestras de la recepción de la obra vulgar de Petrarca en la Península Ibérica.

Otra novedad espectacular en la entrada de Martí en Valencia (1402) fue la incorporación del personaje de Hércules, héroe antiguo erigido en modelo de la caballería medieval, que aparecía en la entrada valenciana al menos en dos escenas distintas. La una asietando a un centauro, en referencia al episodio ocurrido en el curso de su tercer trabajo (cacería del jabalí de Erimant), cuando es acogido por el centauro Folo que le invita a vino, pero eso provoca la ira de los otros centauros que se enfrentan: Hércules asedia y mata 12 centauros, mientras que Folo muere accidentalmente. El Hércules valenciano, vestido con «calzas de cáñamo», disparó 12 flechas «que perdió tirando al centauro» (Aliaga-Tolosa-Company 2007: 275). El

Centauro no era más que una mula cabalgada por un intérprete (el pintor Francesc Vidal) que llevaba unos brazos postizos imaginó que en forma de patas de caballo, todo ello disimulado y relleno con borra y lana blanca (id.: 266). También había «la mujer del centauro» que vestía «unas suelecillas de mujer», «guantes de cuero de can» y un «collar d'atzabeja» (azabache) (id.: 266). La otra escena hercúlea es correspondería con el séptimo trabajo: el toro de Creta, aquí llamado «brúfol» (es decir, una especie de búfalo o buey salvaje). El simulacro de toro salía con diversas pieles de cabrón negras y peludas (id.: 61), previamente descarnadas por el peletero y curtidas por el curtidor, y que era cabalgado por el héroe clásico caracterizado con la piel de leopardo. También salía su paralelo cristiano, Sansón, cabalgando un león que no era más que una yegua cubierta por una tela verde.

3.1. LA ACTUALIDAD EN ESCENA

La entrada valenciana, que recibía así mismo a la nueva reina de Sicilia, flamante esposa de Martí el Jove, supuso la creación de un original y artificioso espectáculo titulado la *Roca de l'Illa de Sicilia* (Aliaga-Tolosa-Company 2007: 52ss.). El carruaje, revestido de papel y telas pintadas, debía reproducir la isla y las olas del mar (id.: 55), con representaciones de las villas caracterizadas por los campanarios de las iglesias con campanas que sonaban (id.: 54), y, lo más importante y sorprendente: volcanes en erupción que requerían cirios y pólvora que salía por cañones de hierro. En una partida se paga «per dos canons de ferre per a bolcaz e estràngol» (id.: 64). Pues bien, Estràngol es el célebre Stròmboli, en permanente erupción, como sabía Jaume Roig que en su *Spill* escribe: «Prop Mongibell/l'Estràngol vell/volcam famós» (*Spill*, v. 8551). Y, efectivamente, otra partida dice «per pólvora per assagar lo foch a Mongibel de la ila de Sicília» (Aliaga-Tolosa-Company 2007: 81), y Mongibell se le llama a la montaña del Etna, donde llega Guillem de Torroella en su fabuloso viaje empezado en Sóller (Mallorca) en su *Faula* artúrica²⁷. El espectáculo estaba presidido por el rey de Sicilia, a caballo (un corcel enfermizo, por cierto), con paramentos blancos y bermejos y con una cabellera de hilo de oro; la reina de Sicilia, interpretada por Joanet Llopis (id.: 276), rodeada por cuatro doncellas y posiblemente por las Virtudes.

3.2. EL HÉROE REAL

Precedente del drama barroco de propaganda política, y en el camino de la utilización del fasto al servicio de la glorificación del monarca, comienzan a produ-

²⁷ Guillem de TORROELLA, *La Faula*, edició de Pere Bohigas & Jaume Vidal Alcover, Tarragona, Tàrraco 1984. Hay edición reciente de Anna Maria COMPAGNA en italiano (Roma, Carocci 2004) y en catalán (Barcelona, PAM 2007).

cirse, desde principios del xv, un tipo de imagen espectacular de exaltación de la persona real a través de la exhibición de sus triunfos (políticos y bélicos) como héroe y paladín del reino.

Visualizar los triunfos del monarca significaba también reforzar su imagen heroica, y eso comienza precisamente con la llegada de los Trastámara y con su necesidad de legitimación ante los nuevos súbditos tras el polémico Compromiso de Caspe. En el cortejo urbano que acompañaba a Fernando I, una vez coronado, de la Catedral a la Aljafería (1414), destacó una representación altamente politizada: el *Entremès de la Presa de Balaguer*, donde se representaba la derrota que el nuevo rey acababa de inflingir al Conde de Urgel (1413), el aspirante al trono más legítimo (aunque el menos hábil), que no había aceptado el veredicto de Caspe, ciertamente forzado por las presiones del Papa Luna a través del vehemente predicador Vicent Ferrer. La pieza aprovechaba antiguos elementos del fasto urbano (batallas de castillos), que cobraban toda una nueva dimensión con el argumento histórico de esta reciente gesta bélica que adquiriría un tono admonitorio contra cualquier otra tentación de rebeldía. El espectáculo fue realizado por la ciudad de Zaragoza que, con ello, manifestaba su incondicional adhesión al rey y a la versión oficial de la historia, aparte de exaltar las virtudes y valores del nuevo monarca.

Ahora bien, el triunfo que más manifestaciones espectaculares generó, en toda la Península Ibérica —e Italiana—, fue la rendición de Boabdil (Muhammad XII) y la cesión del Reino de Granada a la nueva confederación hispánica, hecho que fue celebrado con múltiples entremeses bélico-políticos. En Girona, pocos días después del célebre acontecimiento, se hicieron tres representaciones: dos bélicas, *La presa de la ciutat de Alfama* (Plaza de S. Pere, 29-I-1492) y *La presa de la ciutat de Granada* (Plaza de Les Cols, 31-I-1492), con gran aparato escénico que reproducía el asedio y victoria de ambas ciudades por todo un ejército y los personajes de los Reyes, el Cardenal de España, el Duque de Sevilla, el Duque de Cádiz, el Conde de Cabra y el Comendador Mayor; y una tercera representación, *La Coronació imperial*, en la que se fingía la unción de los Reyes Católicos como emperadores de la Cristiandad por mano de un cardenal, legado apostólico del Papa²⁸, exaltación hiperbólica del prestigio de los soberanos, en una ficticia pero deseada culminación, cuyas expectativas sólo se harían realidad con su nieto Carlos (1530). En Zaragoza, aprovechando la entrada de los Católicos en agosto de 1492, para agasajarles, «a la Puerta Cineja se hizo una representación conforme a la victoria que trayan de la presa de Granada»²⁹. En Nápoles, el poeta Iacopo Sannazaro preparó dos representaciones alusivas a la victoria hispana: *La presa di Granata* e *Il Triomfo della Fama*, escenificadas en la corte de Alfonso, duque de Calabria, y de su hijo Ferrante, príncipe de Capua, (4 y 6-III-1492), con una escenotecnia fastuosa donde diversos dio-

²⁸ Lluís BATLLE I PRATS, «Fiestas en Gerona por la conquista de Granada», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 1 (1946): 103-105.

²⁹ J.A. SESMA MUÑOZ, *Fernando de Aragón. Hispaniarum Rex*, Zaragoza, Gobierno de Aragón 1992, p. 223.





ses olímpicos (Palas Atenea, Venus y Apolo, entre otros) enaltecían las virtudes y excelencias del soberano, mientras que se aprovechaba las alabanzas de la gesta real como operación de prestigio para promover la familia aragonesa de Nápoles ante los Reyes Católicos, y tratando de evitar inútilmente una anexión que se hizo efectiva en 1504. En Roma se representó la *Historia Baetica* de Carlo Verardi da Cesena, donde comparaba Fernando con el romano Fabius Cunctator. El año siguiente, por encargo del cardenal Mendoza, Mario Verardi, sobrino del anterior, puso en escena una tragedia humanística en latín (*Ferdinandus servatus*) sobre un hecho que hubiera podido convulsionar la vida del país: el atentado que sufrió Fernando en Barcelona (1493), transformando en el escenario en un combate entre Fernando y las tres Furias (Alecte, Tisífone y Megera), convocadas por Plutón para conseguir la destrucción del rey.

La imagen espectacular, siempre tan eficaz en las sociedades pretecnológicas, se ponía al servicio del máximo poder político, y así seguiría en el llamado Siglo de Oro, donde los dramaturgos más críticos con las injusticias del sistema debían disimular para sobrevivir. Y aunque plantearan cuestiones candentes y hechos de actualidad donde se denunciaban los abusos del poder real, debían coronar las piezas con escenas postizas de exaltación de la monarquía, porque de otro modo nunca las hubieran podido estrenar. Lope y Tirso se encuentran entre los más atrevidos al poner en evidencia las vilezas de la corona, al final neutralizadas con halagos incontestables. No hemos avanzado mucho. Estamos donde estábamos. Y cuando alguien osa denunciar sin tapujos las maulas de la monarquía, una judicatura jurásica se apresura a secuestrar revistas, cerrar sitios de Internet o multar a ciudadanos por no obedecer esta vergonzosa ley del silencio que se ha impuesto en la democracia más anómala de Europa.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, Joan, TOLOSA, Lluïsa, COMPANY, Ximo (eds.) (2007), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna.II: Llibre de l'Entrada del rei Martí* (Fonts Històriques Valencianes, 28), Valencia, Publicacions de la Universitat.
- CARBONELL, Pere Miquel (1546), *Chròniques d'Espanya*, Barcelona, Carles Amorós.
- CINGOLANI, Stefano M. (ed.) (2006), *Lo Somni* de Bernat Metge (ENC, Serie B, 27), Barcelona, Barcino.
- DCVB: *Diccionari Català-Valencià-Balear* de A.M. Alcover i F. de B. Moll. En línia: <http://dcvb.iecat.net>.
- DU CANGE [Carolo Du Fresne] (1883-1887), *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis...*, x vols. Niort, L.Favre.
- DURAN, Agustí-Sanabre, J., edits. (1930-1947) *Libre de les Solemnitats de Barcelona*, 2 vols.: I (1424-1546) y II (1564-1719), Barcelona, Institució Patxot.
- GARCÍA DE SANTAMARÍA, Alvar, *Historia de la vida y echos del muy alto e esclarecido Rey don Fernando el I de Aragón, tutor del rey don Juan el II de Castilla*, Ms. Esp. 104, fols. 188-205, BNF.

- HERNANDO, Josep (1986): «Los moralistas frente a los espectáculos en la Edad Media», dins *El teatro durant l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Barcelona, Peub, pp. 21-37.
- KONIGSON, Elie (1975), *L'espace théâtral médiéval*, París, CNRS.
- LDs= Llibre de les Solemnitats. Vid. DURAN-SANABRE.
- MASSIP, Francesc (1996), «Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara (1414)», en Isabel Falcón (ed.), *El Poder Real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*. Actas del XV CHCA (Jaca 1993), tomo I: vol. 3, 371-386, Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- (2002), «Formas teatrales del Al-Andalus: restos del memoricidio», *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca (UNED)*, VIII (2002): 219-229.
- (2003): *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaime el Conquistador al príncipe Carlos de Gante*, Madrid, Consejería de las Artes.
- MASSIP, F. y KOVÁCS, L. (2004), *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la danza y la fiesta popular*. Ciudad Real, CIOFF-INAEM.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (2000), «El escudo», en *Símbolos de España*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- MILA I FONTANALS, Manuel (1895): *Orígenes del teatro catalán*, dins *Obras Completas*, vol. VI, ed. de M. Menéndez Pelayo, Barcelona, Álvaro Verdguer.
- MIRÓ, Ramon (1998), «Personatges espectaculars a l'Edat Mitjana», en *Teatralidad medieval y su supervivencia*, Elx, Ajuntament-Institut Juan Gil Albert, pp. 61-69.
- MOURE, José Luís (1999), «El Basilisco: mito, folclore y dialecto», *RFE*, LXXIX: 191-204.
- MUNTANER, Ramon (1927-1952), *Crònica [1328]*, ed. J.M. Casacuberta & M. Coll i Alentorn, 9 vols., Barcelona, Col·lecció Popular Barcino.
- NIETO SORIA, José M. (1993), *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid.
- OSMA, Guillermo de (1909), *Las divisas del Rey en los pavimentos de 'obra de Manises' del Castillo de Nápoles (años 1446-1458)*, Madrid.
- RIQUER, Martí de (1968), *Armes i armadures catalanes*, Barcelona: Ariel.
- (1983), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols. Barcelona, Ariel.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1994-1995): *Teatre català antic*, 3 vols., a cura de F.Massip-P.Vila, Barcelona, Curial-Institut del Teatre.
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi (1984), *Història de la Literatura Catalana*, 3 vols. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SAFONT, Jaume (1992), *Dietari o Llibre de Jornades (1411-1484)*, ed. de Josep M. Sans i Travé, Barcelona.
- SALICRÚ I LLUCH, Roser (1995), «La coronació de Ferran d'Antequera: l'organització i els preparatius de la festa», *Anuario de Estudios Medievales*, 25/2 (Barcelona, CSIC): 699-759.
- VILLANUEVA, Jaime-Lorenzo Joaquín (1803-1852), *Viage literario por las yglesias de España*, Madrid, Imprenta Real.
- VENTRONE, Paola ed. (1992), *Le temps revient. 'l tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Milano, Silvana Editoriale 1992.

