

EL MECENAZGO REGIO EN LA CORONA DE ARAGÓN A FINES DEL MEDIOEVO*

Francesc Massip
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

RESUMEN

La actividad literaria y su dimensión más pública a través del espectáculo siempre estuvo muy estrechamente ligada al poder real, especialmente durante la Edad Media. Repasamos aquí aquellos escritores que hicieron su obra bajo los auspicios de la corte catalano-aragonesa a fines del siglo XIV, con los últimos reyes de la dinastía autóctona, y durante el siglo XV, bajo la nueva estirpe de los Trastámara: Bernat Metge, Ausiàs March, Joanot Martorell, Pere Miquel Carbonell, y sobre todo aquellas manifestaciones espectaculares que sirvieron como instrumento de exaltación y propaganda de la monarquía reinante, particularmente el despliegue urbano de Entrada Real y los espectáculos palaciegos de Fiesta de Coronación.

PALABRAS CLAVE: espectáculo medieval, Fiesta de Coronación, Bernat Metge, Ausiàs March, Pere Miquel Carbonell.

ABSTRACT

«Royal patronage at the Aragonese court at the end of the Middle Ages». The public dimension of literature, at its most evident, when displayed as spectacle, was undeniably bound to royal power, especially during the Middle Ages. This work looks at some of the writers who started working under royal patronage at the fourteenth-century Catalan-Aragonese court, and those who worked under the last kings in the autonomous dynasty as well as during the fifteenth century, under the new Trastámara lineage: Bernat Metge, Ausiàs March, Joanot Martorell and Pere Miquel Carbonell. Particular attention is also given to those spectacles which were used as a political tool to exalt and broadcast the power of the reigning monarchies, especially some urban propaganda instruments as the Royal Entrance and the palace spectacles at the Coronation Feast.

KEY WORDS: medieval spectacle, Coronation Feast, Bernat Metge, Ausiàs March, Pere Miquel Carbonell.



INTRODUCCIÓN

Como es bien sabido, a lo largo de toda la Edad Media Monarquía e Iglesia se erigieron en las máximas instancias de promoción literaria y artística, y por supuesto siempre con una precisa finalidad práctica, ya sea de tipo doctrinal y edificante, o directamente de propaganda personal o dinástica.

1. BERNAT METGE Y EL OPORTUNISMO LITERARIO

La mejor literatura medieval catalana se genera en el ámbito cortesano y en estrecha relación con la familia real (fig. 1). A fines del siglo XIV tenemos el caso paradigmático de Bernat Metge (c. 1340/5-1413), cuyo padrastrro, funcionario de la Cancillería Real, le introdujo a palacio, donde ejerció de escribano y secretario del Joan I (rey de 1387 a 1396), a cuya controvertida camarilla pertenecía (fig. 2). Un círculo de consejeros cuyos contemporáneos tildaron de «lops devoradors» (lobos devoradores)¹ y que recientemente han sido cualificados por Curt Wittlin —con jugosos paralelismos con la actualidad— de «funcionaris corruptes, amorals i hipòcrites», cuyos abusos nadie podía ignorar puesto que eran «malvestats tan manifestes que l'aire les veu i les parets les senten»². Por ello fueron acusados de soborno, apropiación indebida y malversación de fondos al menos en dos ocasiones: una en 1388, cuando sabemos que el rey se disponía a coronarse en Zaragoza, pero ante la desaparición de los fondos recaudados al efecto (el impuesto de *Coronatge* establecido desde antiguo para pagar los gastos de la Coronación), Joan I nunca pudo realizar la solemne celebración, para la que al parecer había ideado fastuosos espectáculos³. Para acallar tales imputaciones («per envejosos contra justícia maltractat»)⁴, Metge escribió la primera de sus mejores obras en prosa: *Valter e Griselda*, traducción al catalán de una de las epístolas latinas de Petrarca (Seniles, XVII, 3), quien a su vez versionaba a la lengua internacional (latín) el último cuento del *Decamerón* de Boccaccio. Metge pone de manifiesto su concepción de la literatura como autojustificación, es decir, su función práctica, utilitaria, apta para avalar su inocencia ante las reiteradas acusaciones de que fue objeto sobre la poca honradez en la administración del erario público (*nihil novum sub sole*). Más grave fue la muerte súbita del rey supuestamente durante una

* Estudio realizado en el marco del Grupo de Investigación Consolidado 2009 SGR 258 de la Generalitat de Catalunya.

¹ M. DE RIQUER, *Història de la Literatura Catalana*. vol. III, Barcelona, Ariel, 1984, p. 74.

² C. WITTLIN, «Fets del seu temps que indignaven o preocupaven Francesc Eiximenis». *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes* / LXIV. *Miscel·lània Albert Hauf*, 3, x, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012, pp. 85-103, p. 92. El franciscano gerundense Eiximenis fue otro gran polígrafo vinculado tanto a la realeza como a la oligarquía urbana, sobre todo en Valencia.

³ F. MASSIP, «Eiximenis, Borrassà i el teatre». *Revista de Girona*, vol. 144 (1991), pp. 42-45.

⁴ B. METGE-A. TURMEDA, *Obres menors*. Barcelona, Barcino 1927, p. 43.

cacería en pleno bosque (1396): todos señalaron a los curiales y domésticos que le rodeaban, entre los que se hallaba Metge. Al parecer fue procesado y encarcelado⁵, y entre rejas concibió *Lo somni* (1399), que escribe cuando, ya libre y absuelto de todos los cargos, quiere granjearse la confianza del nuevo rey Martí l'Humà (1396-1410), hermano del anterior, y recuperar su cargo palatino, cosa que consiguió plenamente.

Sabemos que Metge fue nombrado procurador general en 1393, encargado de los negocios de la corte y de las relaciones con el fisco, y en 1395 viajó como embajador del rey ante la corte papal de Aviñón, centro cultural de primer orden, donde había acudido Petrarca años atrás, y cuyas obras circularon en la curia pontificia desde donde se difundieron ampliamente. Parece que Metge aprovechó su estancia aviñonesa para ponerse al día de los textos que se custodiaban en los círculos pontificios y, al parecer, descubrió el *Secretum* de Petrarca⁶. Ya en 1386, el escribano real Pere Despont elogiaba a Petrarca: «*fuit digne laureatus poeta et maxima habetur reputatione*» y mencionaba *De vita solitaria* y *Rerum senilium*. Dos años después Metge, como vimos, versiona *Valter e Griselda* a partir de la *Senil* xvii de «Petrarca, poeta laureat, en les obres del qual io he singular affectió»⁷. Entre 1394 y 1397 el monje de Ripoll Guillem de Colldecanes —que en 1377 había estudiado en la universidad de Aviñón— copiaba *De vita solitaria* de Petrarca⁸. Existe un florilegio de sentencias en catalán extraídas del tratado petrarquesco *De remediis utriusque fortunae* (1354-66) con el título *Flors de Remeis de cascuna Fortuna* (manuscrito de la Biblioteca de Alòs-Moner)⁹.

⁵ M. DE RIQUER, *op. cit.*, III, pp. 73-78.

⁶ *Ibidem*, pp. 54-57.

⁷ B. METGE-A. TURMEDA, *op. cit.*, p. 17.

⁸ A. LLAGOSTERA FERNÁNDEZ, «La còpia ripollesa del segle XIV del *De vita solitaria* de Petrarca», *Annals 2001-2002, Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès*, vol. 2 (2002), pp. 81-111.

⁹ En 1400, Jaume Oliver deja a su hija Agnès una rica biblioteca que contenía, entre otros, «certes obres de Bocassi» y «obres de Franchesch Petrarca» (S. CINGOLANI, «Nos en leyr tales libros trobemos plazer e recreation: l'estudi sobre la difusió de la literatura d'entreteniment a Catalunya els segles XIV i XV», *Llengua i Literatura*, vol. 4 (1990-91), pp. 39-127, p. 41n de referencia). En 1423 se pone a la venta la biblioteca papal que Benedicto XIII se había llevado a Peñíscola, que supuso un elemento de propagación de manuscritos petrarquescos y clásicos (S.M. CINGOLANI, «Un geniale lettore di Petrarca: Bernat Metge», *Studi Petrarqueschi*, vol. 15 (2002), pp. 187-219, p. 192 de referencia). En enero de 1427 Agnès, viuda del notario de Barcelona Antoni de Banyaloca, hizo encuadernar, miniar y compilar unos *Rerum Senilium libri* de Petrarca (J. HERNANDO, «Del llibre manuscrit al llibre imprès. La confecció del llibre a Barcelona durante el segle XV. Documentació notarial», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, vol. 21 (2002), p. 364). En el inventario del notario y escribano Bernat d'Espulgues (1433), a parte de prácticamente todas las obras latinas de Petrarca, figura «*Rerum vulgarium fragmenta*», hasta ahora considerado el primer testimonio hispánico de la difusión de la poesía petrarquesca vulgar (Cingolani, «Un geniale lettore di Petrarca» p. 192n). A la Bibliothèque Nationale de París (BnF, Ms. esp. 534, siglo XV) hay una copia manuscrita de los *Triumphs* con la traducción al catalán de los comentarios de Bernardo Illicino, cuya segunda parte se halla en el Ms. III-16 del Ateneu Barcelonès. Cf. D. ROMANO, «Acerca del manuscrito del Ateneu Barcelonès de los 'Triunfos' de Petrarca», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 41 (1987-1988), pp. 5-18 (reeditado en *Quaderns d'Itàlia*, vol. 6 (2001), pp. 111-122), donde se destaca la excepcionalidad del testimonio, con el texto en lengua original pero con el comentario en catalán.





Digo todo esto porque me parece haber hallado el primer testimonio hispano de puesta en escena de los *Triunfos* de Petrarca, al menos de tres de ellos, en sucesivas entradas reales de Martí l'Humà y su sucesor Fernando de Antequera (1412-1416) en Barcelona y Valencia, de lo que ya les hablé en un anterior seminario¹⁰: un *Triunfo del Amor* (fig. 3) que el gremio barcelonés de los Peleteros prepararon para agasajar a Martí l'Humà en 1397; un *Triunfo de la Fama* (fig. 4) que la ciudad de Valencia ofrece al mismo rey en 1402 cuando entra acompañado de su esposa y de su nuera, Blanca de Navarra (1387-1441); y un *Triunfo de la Muerte* (fig. 5) que los consejeros de Barcelona hacen desfilar ante Fernando en su primera entrada a la ciudad en diciembre de 1412. No puede ser una mera coincidencia. Hay que convenir que quienes urdieron tales espectáculos debieron tener acceso a la lectura de Petrarca. Y si el secretario real Bernat Metge conocía bien la obra latina del poeta italiano, no es extraño que en este ambiente otros escribanos de la cancillería regia o de las máximas instituciones urbanas hubieran conocido las obras vulgares del gran humanista, cuyos ecos parecen resonar en entremeses tan singulares. 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 como flamante rey de Aragón (1397), 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 Ibérica¹¹.

2. LOS TRASTÁMARA: GRAN BOATO PARA ACALLAR DISIDENCIAS

Cuando hablamos de fines del Medioevo nos referimos al siglo xv, un siglo que en la Corona de Aragón empieza con la llegada al trono de la advenediza dinastía Trastámara, tras un controvertido compromiso de Caspe abiertamente manipulado por el Papa Luna y su vocero Vicent Ferrer, el predicador más popular y afamado de la época¹².

¹⁰ F. MASSIP, «Pompa cívica y ceremonia regia en la Corona de Aragón a fines del Medioevo». *Cuadernos del CEMYR*, vol. 17 (2009), pp. 191-219.

¹¹ Más detalles en F. MASSIP, «Huellas de Petrarca tras los espectáculos de entrada real en la confederación catalano-aragonesa (1397-1414)». *Annali di Storia moderna e contemporanea*, vol. 17 (2011 [2012]), pp. 7-32.

¹² C. WITTLIN, *op. cit.*, p. 101, se hace eco de la profecía de Eiximenis del fin de la dinastía real autóctona como consecuencia de la corrupción política y el mal gobierno o negligencia de los

Claro que un rey nombrado en el fragor de tanta polémica, cuidó muy mucho el simbolismo y los contenidos del fasto espectacular de su Coronación. No nos ha de extrañar, pues, que el linaje de los Trastámara, siempre provisto de un aguzado sentido de la propaganda¹³, al estrenar reinado en Aragón, pusiera toda la carne al asador en la elaboración de una imagen espectacular que disipara cualquier duda ante su impugnada legitimidad. Por ello los entremeses realizados en la coronación de Fernando de Antequera (1414) marcaron un hito en la utilización del espectáculo con fines ideológicos al servicio de la exaltación regia¹⁴.

Para empezar, en el Palacio de la Aljafería de Zaragoza, donde se realiza el banquete de la Coronación, se dispuso un impresionante decorado que figuraba el Paraíso en guisa de 3 ruedas giratorias repletas de ángeles músicos (deducimos que en las tres ruedas irían dos representantes de cada uno de los 9 órdenes angélicos, o sea un total de 18 figurantes); ruedas flanqueadas por ocho gradas donde se instalaban profetas y apóstoles en las superiores, y virtudes y vicios en las inferiores (fig. 6). En lo más alto del cielo, un andamio con Dios Padre y dos niños representando la Coronación de María (fig. 7), desvergonzada asociación simbólica de clara intención política que venía a autentificar, mediante la comparación sagrada, la coronación de un soberano foráneo, cuya sucesión al trono había creado tantas suspicacias. Dice el cronista¹⁵:

E en esta gran sala estavan fechos ençima de la puerta por dó entravan a la dicha sala, un gran cadalso alto como manera de los çielos, que eran fechos de esta manera: era un andamio alto sobre la puerta, e en medio dél estavan tres ruedas, una sobre otra, e la del medio mayor que las otras, e de la una parte e de la otra de las ruedas avía ocho gradas de cada parte todas las ruedas e enllenadas e enbutidas... E las ruedas e todo el andamio e las gradas eran de color del çielo, e ençima de las ruedas, sobre la postrimera, avía un çielo más alto que los otros, en el qual estavan dos niños muy bien guarnidos de paños de oro, e estava el uno al otro poniendo una corona en la cabeça a remenbrança de quando Dios coronó a Santa María... las cuales tres ruedas estaban llenas de omes vestidos de paños blancos e con alas grandes doradas e con rostros sobrepuestos blancos a parescençia de ángeles e tan fermosos que bien pareçían ángeles. E estas tres ruedas fazían movimiento la una contra la otra a manera de çielos quando se mueven, cada vez [que] querían estos ángeles e arcángeles tocando estromientos e cantando e faziendo muy estranos sones, farpas e guitarras e laúdes e rabe[le]s e órganos de paño e otros istromentos

dos últimos monarcas catalano-aragoneses, y califica la nueva stirpe castellana como un auténtico «castigo divino».

¹³ Ver J.M. NIETO SORIA, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid, Nerea, 1993.

¹⁴ F. MASSIP, «Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara (1414)», en I. FALCÓN (coord.), *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI). Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón* [1993], tomo I, vol. 3, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1996, pp. 371-386.

¹⁵ A. GARCÍA DE SANTAMARÍA, *Historia de la vida y echos del muy alto e esclarecido Rey don Fernando el 1º de Aragón, tutor del rey don Juan el 2º de Castilla*, Ms. Esp. 104, fol. 198v, BNF.



de cuerda de gran solaz hera de lo oyr e ver. E maguer las ruedas de los çielos fazían movimiento, el çielo de ençima, dó los niños estavan, todavía estavan quedos que se no movían... (fig. 8).

Aunque la iconografía de la época nos remite a unas ruedas concéntricas (Fra Angélico, Jean Fouquet, etc.), el cronista habla claramente de «tres ruedas, una sobre otra, e la del medio mayor que las otras» (fig. 9), quién sabe si en una forma parecida a la que refleja este grabado del s. XVII que refiere un espectáculo valenciano sobre la Virgen (fig. 10): «la Virgen de la Concepción, ricamente vestida, sobre un pilar, que con un artificio subía y baxaba, abriéndose una nube en forma de arco, rodeada de diversidad de ángeles, y sobre él un celeste trono, donde estaba el Padre Eterno y el divino Espíritu en forma de blanca Paloma en su pecho para coronar a su Esposa»¹⁶.

Una forma de superposición de esferas que se conserva en las máquinas procesionales sicilianas, documentadas ya a principios del XVI, dedicadas a la Asunción de María y llamadas *vara* (fig. 11), con un eje giratorio de unos 20 metros de altura, en el que se superponen en vertical los cielos sidéreo, cristalino y empíreo repletos de niños (o imágenes)¹⁷.

Volviendo a Zaragoza, el espectáculo se activa cuando Fernando entra en el patio del banquete y se sienta en la mesa para comer, ingreso que se acompaña del canto del *Te Deum* y otros himnos de loor referentes a la unción, en una especie de liturgia laica dispuesta a enmarcar un mudo diálogo entre el rey y la Providencia. Por ello, toda la maquinaria escénica del Paraíso se pone fastuosamente en marcha sólo cuando hace acto de presencia el rey, como si, vicario de Dios, tuviera el poder de controlar el universo (fig. 12):

E comiendo el dicho manjar primero, Dios Padre movió todos los çielos, e dende partió una gran nube e desçendió delante de la mesa del señor rey, e salió de la nube un ángel cantando, trayendo en la mano una espada desnuda de la vayna e dixo dos coplas ansí en lymosín:

«Dios te salve, rey magnífico con corazón fuerte.
La Trinidad santa y verdadera
a ti me ynvía, como a flor de Spaña,
que te mantengas sienpre en buen conorte
y rreposarás alto en los çielos
con arcángeles do es muy fuerte castillo.
Encomiéndote todo el pueblo menudo
que entre los grandes no sea mal caydo.
Pilar mucho fuerte de verdadera crisma,
defendedor de clara fee.
La Yglesia de Dios a ti se encomienda
creyendo çiertamente que le quitarás la çisma,

¹⁶ P. PEDRAZA, *Barroco efímero en Valencia*. València, Ayuntamiento, 1982, pp. 204-5.

¹⁷ F. MASSIP, *La ilusión de Ícaro. Un desafío a los dioses*. Madrid, CEYAC, 1997, pp. 72-78.

llevando el santo Padre allá
dentro en Rroma, syn toda fallença,
obedeçerle han con gran rreverençia
e çercarán [cesarán?] las çismas daquí adelante».

E acavado de dezir, la nube subió el ángel a los çielos e los de Parayso tocaron sus estromientos faziendo gran son de alegría que con él avía» (Alvar García, *cit.*, fol. 199v). (fig. 13)

Mientras degustaba el primer plato, pudo ver el *Entremés del Cisma*: un ángel bajó en la nube (fig. 14) y cantó dirigiéndose al rey, conminándole, como paladín de la cristiandad, a restaurar la tiara de Roma en la persona de Pedro de Luna (que tanto había influido en su elección como rey de Aragón) y, con ello, dar carpetazo al cisma, expectativa, deseada por sus súbditos, que le habrá de proporcionar el reposo celestial. Al ver la representación, Fernando debió empezar a cavilar cómo deshacerse del incómodo Benedicto XIII, a quien no tardó en traicionar retirándole la obediencia y provocando la ira del pontífice: «Me, qui te feci, missisti in desertum». El Papa Luna, que con el concurso retórico del predicador y compromisario Vicent Ferrer hizo prosperar la pretensión del Trastámara en Caspe, se halló abandonado a su suerte por su beneficiadísimo candidato a monarca¹⁸.

Tras la escena sobre el cisma se desarrolló una verdadera psicomaquia o *Entremés de Vicios y Virtudes*, expresión de las cualidades que debe ostentar y defender el príncipe y las bajezas que ha de castigar con rigor (fig. 15). Todo ello encarnado por personajes alegóricos, debidamente caracterizados con sus atributos y colores simbólicos y que iban desgranando, con una precisa gestualidad, sus parlamentos cantados:

E las quatro gradas más altas estavan en ellas asentados príncipes e profetas e apóstoles cada uno su señal en la mano por dó hera conoçido... En la tercera grada estaban las Virtudes. E en la quarta grada los siete ángeles... E en la primera grada estaban siete homes en semejanças de los siete pecados mortales e deyuso dellos en las tablas a sus pies estaban pintadas siete cabeças de demonios en semejança de los siete pecados mortales, e en la segunda grada estaban siete moços con rostros sobrepuestos que parecían diablos que atormentaban a los siete pecados mortales... (Alvar García, *cit.*, fol. 200-200v).

El segundo plato trajo consigo otro espectáculo que vinculaba lo sacro con el rey: el *Entremés de la Jarra de Santa María*. Se trataba de un castillo sobre ruedas en el que se emplazaba una jarra giratoria, con lirios blancos, símbolo de la pureza e inocencia de María en su Anunciación y alegoría de su concepción inmaculada, de la confianza en la Providencia y de la paz. Recordemos, además, que diez años antes (c. 1403) Fernando había instituido su divisa personal de la Jarra y el Grifo,

¹⁸ J.B. MANYÀ, *Sant Vicent Ferrer a Casp i a Perpinyà*. Tarragona, Instituto de Estudios Tarraconenses «Ramón Berenguer IV», 1962.



vieja orden de caballería cuyos orígenes remontan a García de Navarra, emblema que conjuga realidad política e idealismo caballeresco¹⁹. Rodeaban la jarra 6 doncellas cantando y un Águila dorada, con corona y la divisa susodicha como collar:

[...] E luego entró el mayordomo con el segundo manjar, los platos e tajadores llenos de muchos capones e pasteles dorados e pasteles de diversas aves bivas e otros muchos manjares [fig. 16]. E e los juglares delante el dicho Grifo, echando fuego por la sala [...] E en pozo del Grifo, delante del manjar yva una gran roca como manera de castillo de madera pintado sobre sus carretones, e [en] medio del dicho castillo yva una jarra de Sancta Maria con sus lirios blancos de plata brunida muy grande. En el dicho castillo yvan seys donzellas cantando cantos muy dulces de oyr, e en el un canto del dicho castillo yva una Àguilla dorada muy grande, coronada, e traía en el cuello un collar de la divisa de las jarras del rey de Aragón. E la jarra que hera en medio del castillo andava a la redonda quando la movían; e asý entró por la puerta de la sala el segundo manjar [...] En esta manera llegaron los manjares a la tabla e abrieron los pasteles e salieron aves volando por la sala... (Alvar García, *cit.*, fol. 201). (fig. 17)

Al entrar, descendió la nube del Paraíso con el embajador de la Virgen, Gabriel, que trajo al rey una jarra de oro con sus lirios (fig. 18) que Santa María le enviaba como divisa imperial «que por syempre truxiese en su conquista», aprovechando para volver a insistir en sus loores «al Papa Benedito, aviéndolo por verdadero Papa» (Alvar García, *cit.*, fol. 201v). Entonces, el Grifo dorado y con corona en el pescuezo, que echando fuego por la boca servía para introducir los manjares, se abalanzó, secundado por moros con escudo, contra el águila y el castillo de la Jarra para combatirles (fig. 19). En plena batalla, la Jarra se abrió artificiosamente y apareció un niño vestido de rey que con la espada en alto hizo postrar a grifo y árabes:

E luego que el grifo vido el castillo ante la tabla del señor rey, vino contra él por se combatir con la águila. E con el grifo venían omes vestidos como moros alárabes con sus escudos en las manos. E desde que lo vido el águila descendió del castillo en tierra, e a pesar dellos llegó a la mesa del rey e fizole su reverencia e bolvióse a su castillo que el grifo e los alárabes lo combatían. E las donzellas que lo guardavan peleavan con ellos, e desde que el águila 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 así abrióse la jarra por medio e salió della un niño muy fermoso vestido con vestiduras fechas a armas reales de Aragón, con una espada en la mano, e con grande ardidez fizo que iba contra los alárabes e contra el grifo. E estonçes cayeron todos como muertos en tierra e muy espantados del ardidez del niño, e el grifo fuyó e subióse el águila en el canto del castillo a do avía venido, e por esta manera acabó el rey e las gentes de comer (Alvar García, *cit.*, fol. 201v-202).

¹⁹ L. SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Juan I, rey de Castilla*. Madrid, Revista de Occidente, 1955, p. 375. Véase también J. Torres Fontes, «D. Fernando de Antequera y la romántica caballeresca». *Miscelánea Medieval Murciana*, vol. 5 (1980), pp. 85-120 (117 de ref.).

La simbología positiva del águila, la reina de las aves, alcanza al grifo que, mitad águila (cabeza y alas) y mitad león (cuerpo), podía proponerse como señor de cielo y tierra, con lo que se asociaba a la doble naturaleza de Cristo, aunque también al castigo de Dios hacia la temeridad y la codicia, pecados que el niño-rey (Fernando) vencería de la misma manera que venció a los infieles (fig. 20). Así pues, el espectáculo debería leerse 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 para significar que Ferrando fue el escogido de María para el gobierno de Aragón. La aparición del niño del interior de la Jarra-María hacía de Fernando un providencial Mesías humano destinado a llevar a cabo, en la tierra, los designios divinos. Como vemos, pues, una imagen espectacular destinada a desvanecer todas las dudas que pesaban sobre la legitimidad de la elección del Trastámara en Caspe²⁰.

¿Quién compuso un programa espectacular tan complejo y eficaz? Nada dicen los manuscritos de la época. En el siglo XVI, Jerónimo de Blancas (que quizás utilizó un original desconocido del relato de García de Santamaría, del que se conservan diversas copias), apunta que el autor de tales entremeses fue «el Marqués de Villena». De este dato, los eruditos del siglo XVIII pasaron a darle un nombre: Enrique de Villena, primo de Fernando I, que ya había asistido a los fastos de la Coronación de Martí I en 1399 y que en las ceremonias de 1414 ejerció de copero del rey y del infante Joan, así como de portador de la dalmática y manto de la coronación y de un cordón del caballo del monarca ungido, pero que nunca llegó a ser Marqués de Villena, aunque sí aspirante. Fue, ciertamente, escritor prolífico, autor, en catalán, de *Els dotze treballs d'Hèrcules* (1417)²¹ y, en castellano, de una *Arte cisoria* (1423), tratado gastronómico de carácter alegórico y didáctico, entre otras obras, buen número de ellas destruidas por la pira inquisitorial ordenada por Juan II de Castilla. Tuviere o no intervención Enrique de Villena en tan ambicioso programa espectacular, lo cierto es que fue el propio Fernando quien perfiló las líneas maestras de los espectáculos de nueva creación, y así lo expuso en un memorial secreto que mandó al escribano de ración y a Antoni Sanç (alias «Anthonet dels òrguens»), de la capilla musical del rey, que sería el encargado de poner melodía a los textos y ensayar los cantos de los intérpretes²². Tanto celo puso en ocultar la naturaleza de las repre-

²⁰ Véanse además las interpretaciones de J. TORRES FONTES (*op. cit.*) y A. MACKAY, «Don Fernando de Antequera y la Virgen Santa María», en *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, 2 vols., Murcia, Universidad de Murcia, 1987, II, pp. 959-956, que consideran el entremés como traducción dramática de la divisa de Fernando, y la condición del mismo como campeón de la Virgen María en la lucha contra los infieles (incluyendo a quienes no obedecen al Papa Luna).

²¹ El original catalán está en manos de un bibliófilo que no lo ha dado a conocer. El único que tuvo acceso fue P.M. CÁTEDRA, «Sobre la obra catalana de Enrique de Villena», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 127-140. La traducción castellana *Los doce trabajos de Hércules* se publicó en Burgos en 1494.

²² R. SALICRÚ I LLUCH, «La coronació de Ferran d'Antequera: l'organització i els preparatius de la festa». *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 25/2 (1995), pp. 699-759 (p. 751 de ref.). Ninguna partitura se ha conservado, pero la composición debió ir a cargo del expresado Antoni Sans, de quien

sentaciones hasta su coronación, que el memorial en cuestión no se ha conservado. En los decorados trabajaron Aleix Moragues y Anton Ruiz, «mestres de bastides», así como Bernat y Bartomeu Santalínia, artistas de Morella, «para hacer [traduzco] los castillos (andamiajes) y otros entremeses que sirvieron en la solemnidad de las fiestas de nuestra bienaventurada coronación». Aparentemente, Fernando procura seguir el guión espectacular trazado para la coronación de Martí l'Humà, con el propósito de dar a entender absoluta continuidad dinástica. Y así recicla en paraíso escénico que ya había utilizado su predecesor y que habría diseñado un artista de la talla de Lluís Borrassà, que ya había compuesto entremeses para Joan I y para su hermano. Pero los contenidos están cargados de novedades ideológicas y propagandísticas. Las más descaradas las organizó la ciudad de Zaragoza para agasajar a Fernando, recién ungido en la catedral, durante el recorrido de la Seo a la Aljafería. Así, no dudaron en reutilizar un entremés que inventó el gremio de los carpinteros de Barcelona para recibir a Martí l'Humà en 1397: el de la Rueda de la Fortuna²³ (fig. 21). Pero, atención, si en la rueda de Barcelona giraban cuatro muchachas en guisa de reinas, en la de Zaragoza las mozas representaban a los aspirantes al trono de Aragón. Se trataba de Jaume d'Urgell, Frederic de Luna, Luis de Anjou, Alfons de Gandia i Ribagorça y Joan de Prades i de Foix. En lo alto de la torre, en una silla fija, un niño-rey coronado a imagen de Fernando, que resta inmóvil a la mudanza de la fortuna, inmovilidad regia que le confería cierta naturaleza divina. La figuración femenina de los aspirantes se nos antoja un recurso visual relacionado con la impugnada sucesión matrilineal de Fernando, que afectaba a su legitimidad, aquí trasladada a sus contrincantes. La torre de la rueda iba rodeada por otros 4 torreones cimbeados por 4 virtudes:

E luego delant iva un grande castillo que dezían la Rueda, alto en medio, e otras quatro torres a los cantos [...] e en medio iva una rueda muy grande en que ivan quatro donzellas en conpás tanto una de otra asentadas. E quando la una se abaxava, la otra se açava, e a los cantos de las torres ivan quatro donzellas en cada una la suya que dezían que heran las quatro Virtudes: Justicia e Verdad e Paz e Misericordia. E ençima de la gran torre de medio estava un asentamiento de silla e iva en ella sentado un niño vestido de paños reales de las armas de Aragón e una corona de

Fernando reclama su presencia en Zaragoza, a fines de 1413, para trabajar en ello (M.C. GÓMEZ, «Secular Catalan and Occitan music at the end of Middle Ages: Looking for a lost repertory». *Studi Musicali*, vol. 21 (1992), p. 10). En 1427, siendo maestro de la capilla real de Valencia, Antoni Sans dirigía a su vez en Tárrega (Lleida) una escuela de canto, de cuyos escolares Alfonso el Magnánimo pide que se le proporcionen tres o cuatro de entre nueve y doce años de edad que tengan buenas voces, a causa de que la mayoría de infantes de su real capilla valenciana estaban cambiando su voz pueril (S. CLARAMUNT, «El poder real y la cultura», en I. FALCÓN (coord.), *op. cit.*, vol. 1, 355-387, p. 380 de ref.).

²³ «...officium fustariorum fecit unum parvum castrum non multum a terra sed largum, in quo erat posita rota fortune cum quatuor puellis positus in dicta rota que vocabantur regine, et dicta rota semper erat in motu, et regine non movebantur cum essent bene affixe ipsi rote cum titulis *Regnabo, regno, regnavi, sum sine regno...*» (Cronicó de Mascaró, en S. CINGOLANI (ed.), *Lo Somni* de Bernat Metge, Barcelona, Barcino, 2006, p. 275).



oro en la cabeça, e en la mano una espada desnuda de la vayna que paresçia Rey, e estava quedo que non se movía, que deyuso de sus pies la rueda se movía, e las donzellas que ivan en ella dezían que eran a significança de los quatro que demandavan los Reynos d'Aragón, e las quatro Virtudes que yvan en las torres [...] yvan cantando a todos loores del señor Rey e de la eçelente fiesta. E cada una dezía una copla de cantar en limosín que yo torné en palabras castellanias. E la primera dixo que hera Justicia, que a ella encomendava; e la segunda que era Verdad, la qual cantando dixo que ella avía e era en su poder; la tercera, Paz que era, loava en su canto su paçiencia, e por ende mucho le enxalçava; e la quarta hera Misericordia que mucho lo loava por muy misericordioso e por savio e discreto e muy sesudo. E Justicia llevaba una espada en la mano, e Verdad llevaba unas balanças; e Paz llevaba una palma, e Misericordia llevaba un cetro... (Alvar García, *cit.*, 197-197v^o).

Fíjense que Paz, Justicia, Verdad y Misericordia forman el acróstico P.I.V.M., tal vez referencia al sobrenombre de «Honesto» (pío) con que se conocía al nuevo rey²⁴, en todo caso expresión de la verdadera justicia del veredicto de Caspe, de la paz que con él sobrevino a la Corona y de la piedad concedida al rebelde conde de Urgel. Porque el otro entremés de Zaragoza era el de la *Toma de Balaguer* (fig. 22), donde se representaba la derrota que el nuevo rey acababa de inflingir (1413) a Jaume d'Urgell, el único aspirante al trono que no había aceptado el veredicto de Caspe:

En el camino por las calles donde iba, falló una villa fecha de madera sobre carretones, que lo lleva[va]n omes que dentro yvan, en la qual villa yvan dentro que paresçia verdaderamente que estaban dentro casas e tejados e torres. E un poco adelante, de la una parte estava un castillo, e otro de la otra parte; en cada castillo estava una como manera de tienda que hera de madera. E estos castillos conbastían la villa, e yvan en ella gentes de armas que la defendían. E con los castillos yvan gentes de armas de fuera dellos que fazían sus escaramuças con los de la villa. E en los castillos en cada uno yvan un ingenio e combatíanla con ellos e lançavan unas pellas tan grandes como la cabeça de un moço de X anos, que heran de cuero llenas de borra como pelotas, e tiravan a la villa con lombardas e con los ingenios, e los de la villa tiravan sus truenos e fazían sus arteficios para se defender. E esto fizo la ciudad de Çaragoça a semejança de cómo el rey tomó a Balaguer, e por las tiendas entendían los dos reales que tenía sobre [allà] el rey de la una parte de la tierra, e el duque de Gandía de la otra parte del río» (Alvar García, *cit.*, 197).

²⁴ El gusto por tales anagramas adquirirá una amplia difusión a partir del trigramma IHS (Jesús) lanzado por Bernardino de Siena (1380-1444), *De glorioso nomine Jesu Christi*, sermo 49, opera II, N.293-302. En una entrada real en París (1461), se figuraba la Paz, el Amor, la Razón, la Joya y la Seguridad, cuyas siglas componen el nombre de la ciudad, como asimismo sucedió en Rouen en 1485, donde se figuraron las alegorías del Reposo pacífico, el Orden político, la Unión de los reyes, la Esperanza y la Nueva agua celeste (C. MÉRINDOL, «Théâtre et politique à la fin du Moyen Âge. Les entrées royales et autres cérémonies mises au point et nouveaux aperçus», en *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui* (Actes 115e Congrès des Sociétés Savantes, Avignon, 1990), París, 1991, pp. 179-212, pp. 192-195 de ref.).

La pieza aprovechaba antiguos elementos del fasto urbano (batallas de castillos), que ya comentábamos hace un par de años²⁵, que ahora cobraban toda una nueva dimensión con el argumento histórico de la reciente gesta bélica que adquiría un tono admonitorio contra cualquier otra tentación de rebeldía.

De esta manera, la fórmula del teatro de intención política se ensaya en la Corona catalano-aragonesa y se erigirá en modelo para el resto de la Península. En 1423, cuando Álvaro de Luna (c. 1390-1453) es nombrado Condestable de Castilla, dedicó al rey «muchas fiestas e muy ricas justas e otros entremeses» fruto de su invención, puesto que al parecer don Álvaro «fue muy inventivo e mucho dado a fallar invenciones, e sacar entremeses en fiestas o en justas o en guerra: en las quales invenciones muy agudamente significaba lo que quería»²⁶.

3. EL SIGLO DE ORO DE LA CULTURA CATALANA

El sucesor de Fernando de Antequera al trono de Aragón, su hijo Alfonso el Magnánimo (rey de 1416 a 1458), se rodeó de la flor y nata de la intelectualidad europea del momento, y su Biblioteca se contaba entre las más nutridas de todo el siglo xv. A su vera medraron poetas y artistas de distintas lenguas y naciones: humanistas como Lorenzo Valla, Bartolomeo Facio o Antonio Beccadelli el Panormita; amén de todo el grupo de poetas catalano-valencianos como Andreu Febrer, autor de la primera traducción de la *Divina Comedia* del Dante, acabada en 1429, de una fidelidad y una exactitud notabilísimas, trasladando con acierto el endecasílabo italiano al decasílabo clásico catalano-provenzal (fig. 23). Febrer, junto con Jordi de Sant Jordi, Ausiàs March, Lluís de Vilarrassa o Iñigo López de Mendoza, futuro Marqués de Santillana, participa en la expedición a Córcega y Cerdeña en 1420: o sea que los mejores escritores del momento podemos decir que hicieron la «mili» juntos.

Pues bien, en este círculo volvemos a hallar eficacias literarias paralelas a la que había conseguido Bernat Metge, esta vez en manos de otro artista de humilde condición que se forjó a sí mismo hasta alcanzar el apoyo y la amistad del Magnánimo: Jordi de Sant Jordi (c.1399-1424), que al parecer era un juglar valenciano de origen morisco, de familia de músicos, que gracias a su destreza artística cautivó al rey, quien lo nombró camarero personal ya en 1416, le armó caballero en 1420, en plena campaña militar durante el asedio de Bonifacio, y le otorgó la Castellanía de la Vall d'Uixó. En 1423, estando en Nápoles donde el Magnánimo recibió el título de príncipe heredero de aquel reino, fue sorprendido por las tropas del *condottiero* Muzio Attendolo Sforza, que le hizo prisionero, junto con otros caballeros (fig. 24). Ante el elevado rescate que Sforza pedía por liberarle, Jordi escribió un magnífico poema que empieza (la traducción es mía):

²⁵ F. Massip, *op. cit.*, 2009.

²⁶ N.D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 122.

Yermo de amigos, bienes y señor,
en sitio extraño y en extraña región,
lejos del bien, con enojo y tristeza,
voluntad y caletre en cautiverio,
en mal poder me encuentro sometido,
no veo a nadie que me dé asistencia
y estoy aherrojado y prisionero
y lo agradezco a mi triste ventura. [...]

Me reconforta hallarme prisionero
por mi señor, sirviendo en cuanto pude,
reducido por armas y poder superior
no por defecto de caballería [...]

Y toda vez me aleja de esperanza
no ver indicio de avanzar un palmo
para obtener nuestra excarcelación [...]

...aunque confío en rey tan generoso
que me socorra con gentileza grande:
el que nos puso en esta desventura,
me sacará, pues estoy a sus órdenes.

Rey valeroso, mi señor natural,
ahora todos no te pedimos otro
que recordéis que vuestra sangre real
no traicionó jamás a sus vasallos²⁷.

El resultado fue inmediato, no estuvo ni tres semanas encarcelado en el Castel' del Uovo napolitano, puesto que el Magnánimo se apresuró a pagar su rescate. La brevedad de su obra y de su vida (18 poemas y no más de 25 años) no fue óbice para que el Marqués de Santillana lo incluyera entre los mejores poetas de su época²⁸.

²⁷ «Deserts d'amichs, de bens e de senyor, / en strany loch y en estranya contrada, / luny de tot be, fart d'enuig e tristor, / ma voluntat e pença cativada, / me trop del tot en mal poder sotsmes; / no vey algu que de me s'aja cura, / e soy guardats, enclos, ferrats e pres, / de que-n fau grat a ma trista ventura [...] / Car prenc conort de com suy presoner / per mon senyor, servint tant com podia, / d'armes sobrat e per major poder, / no per defaut gens de cavalleria [...] / e-m fay tot jorn d'esperança partir, / com no vey res que-ns avans d'una spenta / en acunçar nostre desliuramen [...] / ... e d'altra part del bon rey liberal, / qui-m socorrech per gentileza granda: / lo qui-ns ha mes del tot en aquest mal, / qu'ell me-n traura, car soy jus sa comanda. / Reys virtuos, mon senyor natural, / tots al present no us fem altra demanda, / mas que us recort que vostra sanch royal / may defalli al qui fos de sa banda» (<http://www.riale.unina.it/164.5.htm>).

²⁸ «Los catalanes, valencianos e algunos del Reyno de Aragón fueron e son grandes ofiçiales desta arte. Escrivieron primeramente en novas rimadas, que son pies o bordones largos de sýlabas, e algunos consonavan e otros non. Después desto usaron el dezir en coplas de diez sýlabas, a la manera de los lemosís. Uvo entre ellos de señalados ombres, asý en las invenciones commo en el metrificar: Guillén de Bervedá, generoso e noble cavallero, e Pao de Benbrive adquirieron entrestos grand fama.



Veinte años más tarde, en junio 1442, Alfonso conquista definitivamente Nápoles y se apresta a hacer su entrada triunfal, ocho meses después (febrero 1443): largos y minuciosos preparativos que marcarán un hito en la tipología de entrada real europea, siendo considerada la primera expresión del espíritu renacentista en una manifestación de esta naturaleza. En efecto, hay elementos de procedencia antigua que evocan las entradas de los emperadores romanos o de sus militares victoriosos, particularmente el carro dorado tirado por cuatro caballos blancos en el que viajaba, entronizado, Alfonso, bajo palio, con el cetro y la bola del mundo en la mano como símbolos de su poder, aunque se negó a ponerse la corona de laurel que le habían preparado, que considera un honor únicamente de dioses (fig. 25).

Entre los múltiples espectáculos que le preparan, destaca el entremés catalán de «una Torre de madera muy alta», escoltada por un ángel con espada [Custodio], y habitada por las personificaciones de las cuatro virtudes que habían de caracterizar a Alfonso: Magnanimidad, Constancia, Clemencia y Liberalidad, como se recoge de forma sintética en el arco de la puerta de entrada del Castelnuovo napolitano, obra de Francesco Laurana e Issaia de Pisa, que alude al triunfo alfonsí (fig. 26).

El ángel Custodio presentaba y ofrecía las virtudes al Magnánimo, «rey de paz», en la jornada de su triunfo; Magnanimidad exhortaba al soberano a preservar un espíritu noble y generoso y le mostraba los turcos derrotados por los caballeros como para indicar indulgencia con los vencidos, aunque Beccadelli lo interpreta como si los catalanes manifestasen al rey su disponibilidad a seguirlo en una hipotética expedición bélica contra aquellos temibles enemigos que, en la realidad, estaban amenazando la Cristiandad y no tardarían en conquistar Constantinopla (1453).

Constancia le aconsejaba firmeza de ánimo y perseverancia en la defensa de la justicia, mientras Clemencia incurría en una insólita deificación del monarca en decirle: «Estas otras mis hermanas, O rey, te hacen muy señalado entre los hombres. Yo, empero, no sólo entre los hombres, mas aun *a los ángeles y santos del cielo te hago semejable; y te comunico semejanza grande con Dios*. Porque mis hermanas te enseñan como alcanças victoria de tus enemigos, yo empero te muestro como después de verte señor dellos sepas perdonallos y ganallos como verdaderos amigos» (Beccadelli 1552: CCXXII). De la solemne entrada no sólo se dejó constancia en mármol en la puerta de la que sería su residencia habitual en Nápoles (Castelnuovo) con la inscripción sobre el relieve escultórico: «ALFONSUS REGUM PRINCEPS HANC CONDIDIT ARCUM»,

Mosen Pero March, el Viejo, valiente e honorable cavallero, fizo asaz gentiles cosas e, entre las otras, escrivió proverbios de grand moralidad. En estos nuestros tienpos floresció mosen Jorde de Sant Jorde, cavallero prudente, el qual çiertamente conpuso asaz fermosas cosas, las quales él mesmo asonava ca fue músico exçellente; fizo entre otras una cançión de oppósitos que comiença: *Tos ions aprench e desaprench ensems*. Fizo la *Passión de amor*, en la qual copiló muchas buenas cançiones antiguas, asý destos que ya dixes como de otros. Mosén Febrer fizo obras nobles, e algunos afirman aya traydo el Dante de lengua florentina en catalán, no menguando punto en la orden del metrificar e consonar. Mosén Ausias March, el qual aún bive, es grand trobador e omne de asaz elevado espíritu» (MARQUÉS DE SANTILLANA, *Proemio e carta quel Marqués de Santillana enbió al Condestable de Portugal con las obras suyas*, 1449).



y debajo del relieve: «ALFONSUS REX HISPANUS, SICULUS, ITALICUS, PIUS, CLEMENS, INVICTUS» (fig. 27). También se hicieron eco muchos cronistas y poetas de la Europa mediterránea. Destaca el mejor poeta europeo del siglo xv: Ausiàs March (Valencia 1400-1459), que fue halconero mayor del rey (fig. 28), y que en una ocasión, ya viejo, le pide al rey que le regale un halcón peregrino para distraerse con la caza y dejar de pecar con las mujeres:

Tots los delits del cors he ja perduts,
e no atench als propis d'espírit;
en los mijans ha ésser mon delit,
e si no l'he, yo romanch decebuts.
E sol d'aquests me resta lo caçar,
per qué us soplich, mon car e bon senyor,
que del falcó me siau donador,
un pelegrí lo qual té nom Suar.

Si lo falcó, senyor, no-m voleu dar,
causa sereu de ma perdició,
car tornaré a ma complexió,
d'on era tolt, ço és dones amar.
Car no vull ser ociós animal,
no vulla Déu que yo stiga en foll:
més am anar en part on rompa-l coll
que si estich segur entre bé y mal.

Ja la edat a mi no 's cominal;
seré jutjat de tots per galant vell,
y a dones plau l'om quant és jovencell.
Totes són carn, y en carn és lur cabal:
tant quant a ço, recapte-ls donaré.
Dels membres só bé proporcionat;
mas és lo mal que l'hull tinch ja ruat,
y en llur esguart, vell me reputaré.

Moltes rahons bastantment los diré,
mas no hiré per los carrers cantant:
a dones plau l'om qui va follejant;
mas a la fi tot quant volrran faré.
No porà ser que no-n trop del temps meu,
ab lo pols blanch, ros diumenge matí;
d'argent fan or. Donchs, qué diran de mi?
De lur amor quisvol pot ser hereu.

Donchs vós, senyor, d'ocasió-m toleu,
e porà-s ffer, si lo falcó-m donau;
o si aquell a vós donar no plau,
a Déu y a vós un home levareu.
A vós és dat curar dels sperits:



donchs en lo meu hajau-hi vostr'esguart;
dau-mi remey e no vinga molt tart,
perqué 'ntretant no preng'altres delits.

Mon car senyor, tot hom cerca delits,
segons cascú sa qualitat requer,
mas a present la dona y lo diner
són los déus dos en lo món favorits²⁹.

Como ven, una gran familiaridad e intimidad unía al poeta con su rey.

Pues bien, en el poema 72, hace un elogio de «aquell qui totes llengües loen», a quien califica de *eternal ésser* (que será recordado eternamente), poseedor de una perfección sobrenatural. A nuestro entender se refiere al Magnánimo (fig. 29), con aspectos que parecen manifestar su conocimiento del triunfo napolitano —un hecho que, ciertamente, produjo muchos relatos en distintos idiomas—. Por ejemplo, después de señalar «les virtuts manifestes» del rey, particularmente la Prudencia (el camino del medio), afirma que «en temps dels déus, en vida l'adoraren», es decir, lo compara con el emperador Octavio Augusto que fue aclamado por el Senado como señor del mundo³⁰ (fig. 30). Hipérboles sacralizadoras que parecen corroborar los reproches que le hacía Francesco Sforza: «La sua arroganza [del Magnánimo], il suo orgoglio erano tali, che si teneva degno non solo di essere onorato tra gli uomini, ma

²⁹ «Los placeres del cuerpo ya he perdido, y no logro alcanzar los del espíritu, con los del medio debo contentarme, o, sin ellos, quedar desengañado. De éstos, sólo me queda ya la caza, y os ruego, mi querido y buen señor, que me hagáis el obsequio de un halcón, el peregrino aquel de nombre Suar. Y si el halcón, señor, no queréis darme, seréis la causa de mi perdición, pues volveré a caer en la conducta que había abandonado: amar mujeres. No quiero ser un animal ocioso, y no permita Dios que yo chochee: prefiero el riesgo de romperme el cuello antes que estar, sin bien ni mal, tranquilo. Ya la edad, además, no me acompaña: todos me tildarán de viejo verde y las mujeres los prefieren jóvenes. Carne son y es la carne lo que buscan. En cuanto a esto, les diré mis prendas: son mis miembros muy bien proporcionados, pero ya tengo arrugas en los ojos y al verme pensarán que ya estoy viejo. Les puedo dar muy buenos argumentos, mas no voy a cantarlos por las calles; les gusta el hombre que hace mil locuras, y al final haré yo cuanto ellas quieran. Alguna encontraré que me convenga: con polvo blanco y rubio endomingado, la plata es oro. ¿Qué dirán de mí? Su amor pueden gozarlo cuantos quieran. Apartadme, señor, de este peligro: basta con que me deis aquel halcón, porque si no os complace regalármelo, a Dios y a vos arrebataís un hombre. Vos, señor, que podéis cuidar las almas, volved vuestra mirada hacia la mía: dadme un remedio, y que no llegue tarde, para no andar buscando otros placeres. Mi querido señor, los hombres buscan los placeres según su inclinación. En el mundo de hoy son la mujer y el dinero los dioses favoritos» (Ausiàs March, *Páginas del Cancionero*, edición de Costanzo Di Girolamo, traducción de José María Micó, Madrid-Buenos Aires-Valencia, Editorial Pre-Textos, 2004, poema 122a, pp. 362-365).

³⁰ En la leyenda del Ara Coeli se cristianiza el asunto haciendo que el Emperador se deje aconsejar por la Sibila Tiburtina y rechace tal título, tema que fue objeto de una representación navideña que permitía a su vez una identificación cristológica del Magnánimo destinada a legitimar la aspiración universal de su monarquía. Ver F. Massip, «La sibylle Tiburtine aux mystères de la Nativité et de l'Épiphanie», *Revue des Langues Romanes* (en prensa).

anche adorato tra gli dei». Finalmente Liberalidad invitaba al rey a repartir bienestar entre los súbditos y la riqueza entre los pobres.

El texto dice así:

Paor no-m sent que sobreslaus me vença
loant aquell qui totes lengües loen,
guardant honor a 'quell eternal ésser
on tota res en ell és pus perfeta
que 'n si no és, obrant quan pot natura;
ans he pahor que mon parlar no cumpla
en publicar part de sa justa fama,
tal com requer y els mèrits seus l'atracen.

L'om envejós son offici reposa,
car d'egualtat ab ell negú pareja;
en ell pensant, cascú si justifica,
tallant de ssi l'amor a ssa persona.
Tant són en ell les virtuts manifestes
qu'és d'ira cech l'om qui bé no les veja:
per lo migs va, qu'en los estrems no toqua.
En temps dels déus, en vida, l'adoraren.

E Déus, vehent la perllongada onta
que-ls grans senyors en contra d'ell cometen,
tenints ab fraus e tirannes maneres
les parts del món, los poch e grans realmes,
ha dat voler al justificat home
qu'en breu espay haja la monarchia.
Clar lo nomen' ab aquest'altra 'nsenya:
com de tot cert és dels hòmens pus savi.

Per ço que mils a totes gents se mostre,
mostrant l'a 'quells qui vaques e bochs guarden,
ell és aquell qui 'n sa joventut tendra
sobrà 'n aquells qui saviesa colen,
e, despocat de nombre de gent d'armes,
les multituds d'aquelles ha fet retre.
Tot quant pot fer virtut de fortaleza
dins hun cos d'om, en lo seu ho demostra.

En gran defalt és lo món de poetes
per enbellir los fets dels qui bé obren;
nós freturants de bella eloqüença,
l'orella d'om afalach no pot rebre.
D'aquest valent una gran trompa sona
que-ls indians ab un poch no exorda;
hoen-l'aquells qui són a Tremuntana
y ells de Ponent e de Llevant los pobles.



Foll és aquell qui fa juhí'n los hòmens,
segons que d'ells la Fortuna ordena;
aquells affers que no són en l'arbitre,
colpa no y cau, si venen per contrari³¹.

Fijémosnos que es un poema de estilo encomiástico con matices religiosos, en el que March insinúa que el rey debería de ser tratado a la manera de un dios pagano. Audaz hipérbole sacro-profana que no fue insólita en referencia a la mujer amada —Llir entre cards—: «lo vostre cos per deessa vull colre» (xxxvi, v. 28); «que vos confés per un terrenal déu» (xxxvii, v. 30); «l'ànima us dó, que és a Déu bell present» (xxxviii, v. 19). Aquí dirigida al rey tras su excepcional triunfo partenopeo. En los versos 9-12 viene a decir que con su comportamiento el monarca ejerce una función ejemplar ante sus súbditos. Y el verso 9 es explícito: «Nadie puede sentir envidia de él, porque su grandeza es inalcanzable». El verso 26, «mostrando la monarquía incluso a los humildes pastores», resulta un inesperado apunte bucólico que podría ser un eco de la primera égloga de Virgilio, como apunta Di Girolamo, donde la fama del emperador divinizado llega hasta los más remotos prados de Mantua. Ello facilita la comprensión del verso 16: Alfonso es comparado implícitamente a Octavio Augusto, el emperador a quien el Senado romano quiso nombrar «señor del mundo», y él, prudente, quiso antes consultarlo con la Sibila Tiburtina, quien le indicó que no podía aceptar tal título, puesto que estaba al llegar quien se situaría por encima de él: y le mostró un altar celeste (*Aracoeli*) que transportaba una mujer con un niño en brazos, prefiguración del nacimiento del Mesías, una escena ampliamente dramatizada en la época durante la Navidad³² (fig. 31). El poema, pues, parece escrito en una fecha inmediatamente posterior a la entrada triunfal, a la manera de los emperadores antiguos, de Alfonso el Magnánimo (26 de febrero de 1443).

³¹ «No tengo miedo de excederme en loas alabando a quien toda lengua alaba, honrando al ser eterno en cuyo seno toda cosa resulta más perfecta de lo que admite por naturaleza; me temo que no baste mi discurso a publicar toda su justa fama como él requiere por sus muchos méritos. El envidioso cesa en su labor, porque nadie con él puede igualarse; pensando en él todos devienen justos y logran renunciar al amor propio. Y son tan manifiestas sus virtudes, que aquel que no las ve ciega de ira: va por el medio, huyendo los extremos. Sería, en tiempo de dioses, adorado. Y viendo Dios la prolongada afrenta que trazan contra él los poderosos, rigiendo con engaño y tiranía todos los reinos, grandes y pequeños, la voluntad concede al hombre justo para en breve obtener la monarquía. Con esta otra señal claro lo enuncio: es, de todos los hombres, el más sabio. Para mejor mostrarla a todo el mundo, aun a aquellos que cuidan el ganado, él es quien en la tierna juventud superó a todos en sabiduría, y con un magro ejército logró batir en retirada a muchedumbres. Cuanta virtud de fortaleza cabe en el cuerpo de un hombre, en él se muestra. No hay bastantes poetas en el mundo para elogiar los hechos de los buenos, y como carecemos de elocuencia, no llega a los oídos el halago. De este valiente suena una gran trompa que a los indios por poco no ensordece: la oyen los que están a Tramontana, los pueblos de Poniente y de Levante. Está muy loco el que a los hombres juzga por lo que la Fortuna les depara; en cosas que no rige el albedrío no hay culpa, si contrarias se presentan» (Ausàs March, *Páginas del Cancionero*, op. cit., poema 72, pp. 208-211).

³² Ver F. MASSIP, «La Sibila como personaje dramático: textos y contextos escénicos». *Viator: Medieval on Renaissance Studies*, vol. 42 (2011).



Corroborar esta lectura otro de los espectáculos ofrecidos en tal entrada: el imperial carruaje florentino en el que había un alto trono donde iba sentado «Julius Cesar, ab son ceptre en la mà» y «ab un gran pom d'or que li rodava en los peus, significant la gran senyoria del dit senyor rey», una autoridad reforzada por la presencia de súbditos tan remotos como «ethyopi duo similiter equitati», que encabezaban el carro. Un relato anónimo siciliano detalla el mecanismo atornillado a «un perno et sopra lo dicto perno era un pomo in significancia de lo Mondu, et sopra lo dictu pomu ci era un altro perno sopra lo qualli ci era piccola seggia solamente ci stava un homo in pei quassi che scassamente se potiu refermare, et lu dictu homo che stava di sopra era tutto armato et tenia un sceptro in manu et havia una girlanda di lauru supra la testa per le arme»³³. Mientras que en el relato del Panormita, César lleva, además del cetro imperial en la mano derecha, el pomo de oro en la izquierda, «y debaxo de sus pies un mundo en forma redonda que continuamente se movía en derredor»³⁴, en significación de su dominación imperial. Según Jonata, quien estaba de pie sobre la esfera era Alejandro el Magno, dominador del universo, aunque duda si no sería el César. Jordi de Centelles, el traductor catalán del Panormita (que, sin embargo, no versiona el Triunfo napolitano), dice de Alfonso, en el prólogo: «és major que Alexandre en mansuetut e temprança, egual ab Cèsar en clemència e dilligència cavallerosa»³⁵. Es decir, el Magnánimo es comparado a las virtudes de los grandes emperadores de la Antigüedad clásica, como lo será, de forma más profusa, el nieto de su sobrino, Carlos v.

Otro caballero valenciano, cuñado de Ausiàs March, sería el autor de la primera novela moderna europea. Me refiero a Joanot Martorell (c. 1413-1465) y su *Tirant lo Blanch* (fig. 32), celeberrima novela que Cervantes leyó en una traducción pirata al castellano (hecha por Diego de Gumiel en 1511), que ocultaba el nombre del autor y nada decía que fuera traducción de un original catalán. Y, como saben, la calificó como «un tesoro de contento y una mina de pasatiempos... que, por su estilo, es éste el mejor libro del mundo»³⁶.

Se trata de un relato excepcional que al parecer nació bajo el mecenazgo de otro príncipe promotor de las artes y las letras: Carlos de Viana, hijo de Blanca de

³³ «Julio César, con su cetro en la mano, con un gran pomo de oro bajo sus pies, significando la gran señoría del señor rey [Alfonso]... [el mecanismo estaba compuesto por] un eje y en su ápice iba un pomo que simbolizaba el Mundo, y sobre el pomo iba otro perno sobre el que se disponía una repisa donde se erigía un hombre en pie que se sostenía con dificultad, y dicho hombre que estaba en lo alto iba todo armado y llevaba un cetro en la mano y una guirnalda de laurel sobre la cabeza» (F. MASSIP, *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, 2003, pp. 105-107).

³⁴ A. BECCADELLI, *Libro de los dichos y echos elegantes y graciosos del sabio rey don Alonso de Aragón* [versión castellana de Juan de Molina], Zaragoza, Agustín Millán 1552, fol. 119v.

³⁵ A. BECCADELLI IL PANORMITA, *Dels fets e dits del gran rey Alfonso* (a cura d'E. Duran). Barcelona, Barcino, 1990, p. 73.

³⁶ *El Quijote*, parte I, Cap. VI., sigue: «el nunca como se debe alabado *Tirante el Blanco*: ...aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros de éste género carecen».



Navarra y Juan II de Aragón. El Príncipe de Viana se enemistó con su padre porque, al morir su madre, éste le arrebató el reino de Navarra que le pertenecía, y se marchó a la corte napolitana de su tío Alfonso el Magnánimo. Le acompañaba Martorell, y en Nápoles se fraguó la idea de escribir la novela que quería ofrecer a su protector. Empezó a escribirla entre Sicilia y Mallorca, de regreso a Barcelona junto al primogénito de la Corona de Aragón (pues, muerto Alfonso sin descendencia legítima, pasó a reinar su hermano Juan II). Pero Carlos de Viana murió en 1461, quizás a consecuencia de la rigurosa cárcel que le impuso su padre y de las malas artes de su madrastra Juana Enríquez, que quería entronizar a su hijo Fernando, cosa que consiguió al deshacerse de Carlos. Las afrentas a que le sometieron padre y madrastra originaron la retirada de obediencia por parte de la Generalitat de Catalunya, cosa que provocó una cruenta guerra del rey contra sus súbditos catalanes que, amparados por la jurisprudencia, le derogaron y nombraron nuevo rey en la persona del condestable Pedro de Portugal. Hacia la casa portuguesa tuvo que desviar Joanot Martorell la dedicatoria de su libro, al fallecer el Príncipe de Viana, su valedor, y por ello la dirige «al serenísimo príncipe don Fernando de Portugal, rey spectant», es decir, a quien hubiera podido suceder al portugués Pedro que reinó en Cataluña entre 1464 y 1466.

Otro ejemplo paradigmático de literato que escribió bajo el mecenazgo regio, en este caso en la corte barcelonesa de Fernando el Católico, fue Pere Miquel Carbonell (1434-1517), archivero y escribano del rey (fig. 33) que hacia 1480 traduce y amplía la *Danza macabra* del cementerio de los Inocentes de París (1424) (fig. 34), cuyo texto corría en manuscrito antes de su publicación por Guyot Marchant (1485). Carbonell introduce mujeres (que no aparecían en el original francés): la doncella, la monja, la viuda y la casada (fig. 35); y añade una larga continuación para dar cuenta de todos los oficios pertenecientes a la Casa Real donde Carbonell trabajaba. Así desfilan las dignidades, empleados y curiales del Palacio Real Mayor de Barcelona: el Lloctinent General, el Cancellor, Mestre Racional, Tresorer, Escrivà de Ració, Protonotari, coper, el curial adulador, y, entre otros, dos personajes singulares: *l'orb* (o ciego), a imagen y semejanza del hijo de Carbonell, ciego de nacimiento³⁷, y el Galante, que lleva una cabellera postiza o teñida (fig. 36), puesto que declara explícitamente:

Al que porta cabellera o pebrada

Vós bon hom de la gran pebrada
o qui portau la cabellera
ja no us valrà l'anamorada
que no danceu en tal manera
un pas avant altra darrera
no us aniuu d'aquest ballar:
la mort en tots fets va primera
quant hom no-s fa despertar.

³⁷ El autor escribe al margen: «Obiit ita caecus ipse filius meus in etate xxvii annorum morbo epidemiae die veneris ii julii anno salutis MCCCCLXXX, Ferrando secundo foeliciter regnante».

Respon lo portant pebrada o cabellera

Bé-m tenc per molt pec e gran foll
com axí-m só dissimulat
lo cabell blanc faent-lo molt
negre contra-l qui l'ha creat.
O mesquí desaventurat!
En quin triumpho yo estave?
Lo goig del món poc m'à durat,
en aquest ball poc hi pensave³⁸.

En la iglesia de San Marcos Evangelista de Icod de los Vinos centra el retablo de una de las capillas laterales un cuadro en cuya base se representa el Purgatorio, cuyos habitantes elevan sus oraciones a la corte celestial. Entre ellos figuran quienes representan la vanidad, ostentando un botín y una peluca, como la que reprocha la muerte al galante de nuestra danza. Sin guedejas, y ostentando su pelado cráneo, la muerte hace su reverencia al concluir el baile (fig. 37).

³⁸ «[La Muerte] a quien lleva peluca o el cabello teñido: –Vos, buen hombre del pelo teñido o que lleváis peluca postiza, ya no os valdrá la enamorada para danzar en tal manera, un paso adelante otro atrás, no os enojéis con este baile. La muerte en todo va primera cuando alguien no se hace despertar. *Responde quien lleva cabellera postiza*: –Bien me tengo por muy estúpido y gran loco puesto que he disimulado así el cabello cano haciéndolo negro contra quien lo ha creado. ¡Oh triste desventurado! ¡En qué quimera estaba? El gozo del mundo me ha durado bien poco, mientras que no pensaba en este baile».



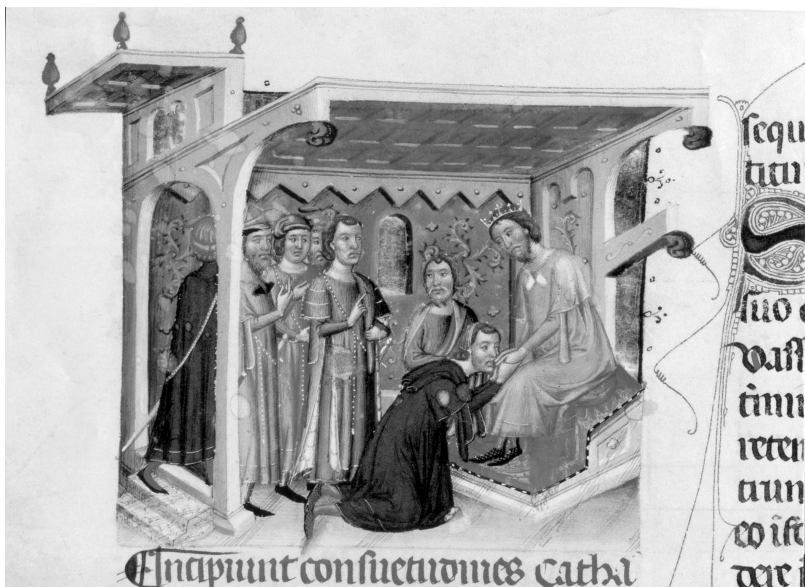


Fig. 1. Arnau de la Penna, *Llibre Verd* (libro de privilegios del Consell de Cent) (1380).
Arxiu Històric de Barcelona.

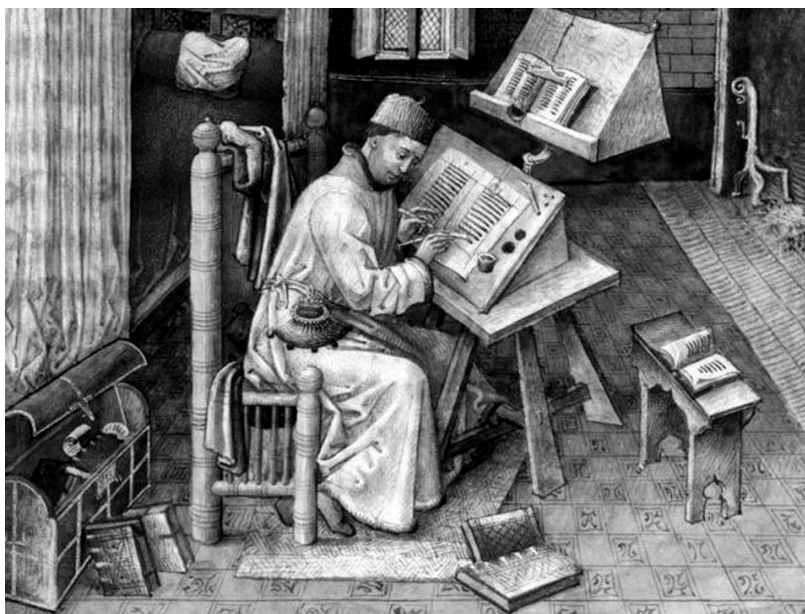


Fig. 2. Jean Mielot, escribano de Felipe de Borgoña, Brussels Royal Library, MS 9278, fol. 10r.

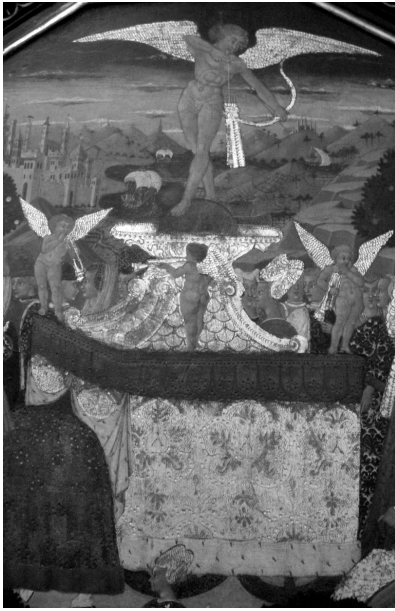


Fig. 3. *Trionfo d'Amore* (1450), Taller de Apollonio Di Giovanni & Marco del Buono, Galleria Sabauda (Torino).



Fig. 4. *Triomphe de la Renomé*, Paris, BnF, Ms Fr 12423 fol 51.



Fig. 5. *Triumpo de la Muerte*, grabado en la edición de Logroño (1512).





Fig. 6. *Juicio Final* de Fra Angelico (1433-1435), Florencia, Museo San Marcos.



Fig. 7. *L'Incoronazione di Maria* (1472) de Francesco di Giorgio Martini. Pinacoteca Nazionale di Siena.

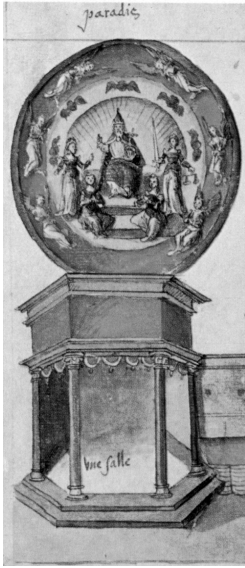


Fig. 8. Paraíso escénico de la Passion de Valenciennes (1547) con ruedas concéntricas. Miniatura de Hubert Cailleau (1577). París, MS Rothschild I-7-3.

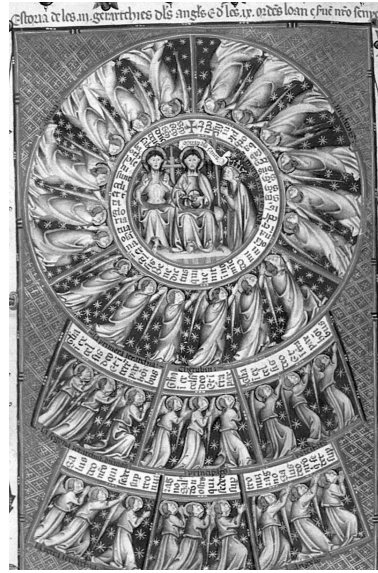


Fig. 9. Matfre Ermengau, *Breviari d'amor* (versión catalana), Londres, British Library (BL), Yates Thompson 31 f 40v.

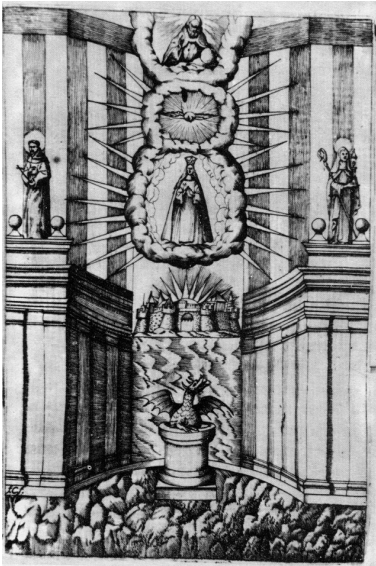


Fig. 10. Altar escénico de las monjas de la Concepció de València (grabado de F. Quesádez, 1663).



Fig. 11. Vara dell'Assunta de Randazzo (Sicilia).

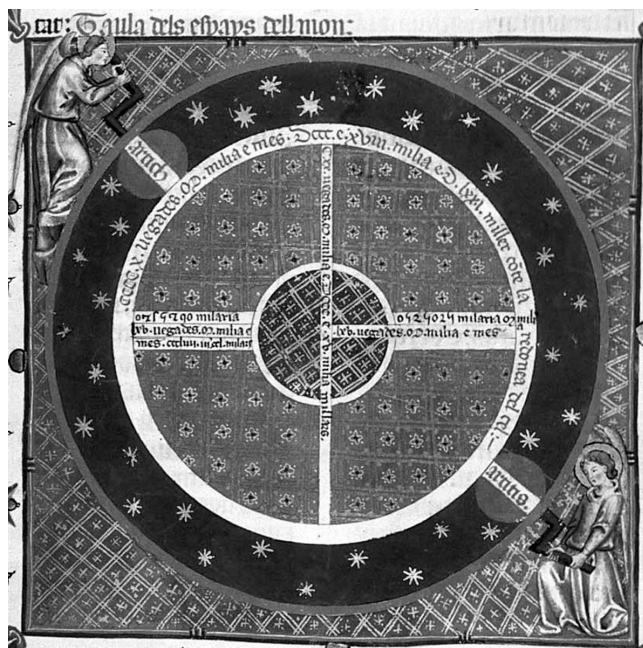


Fig. 12. Diagrama cosmológico y ángeles moviendo los cielos. Matfre Ermengau *Breviari Amor* BL Yates Thompson 31 f. 45.

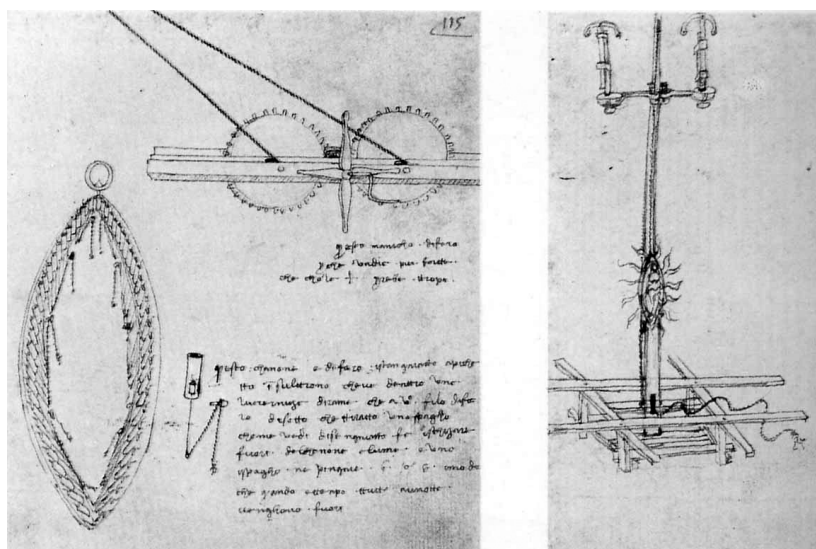


Fig. 13. Bonaccorso Ghiberti, Mecanismo de mandorla escénica en su *Zibaldone* (c. 1472-83), Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, codice BR 228, fols. 115r-115v.



Fig. 14. Ángel en la mandorla, grabado de la Rappresentazione dell'Annunciazione (Biblioteca Nazionale Centrale de Firenze, E.6.7.53).

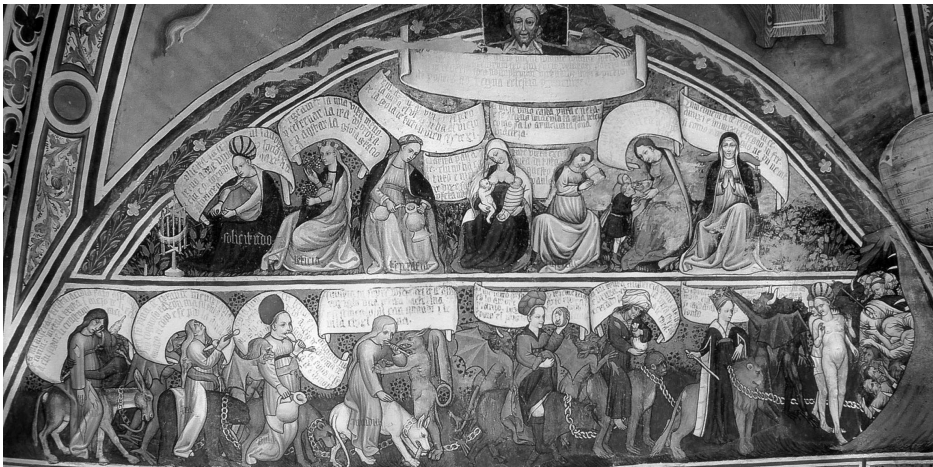


Fig. 15. *Virtudes y Vicios*, fresco de Aimone Duce (1430), Villafranca Piemonte (Torino).



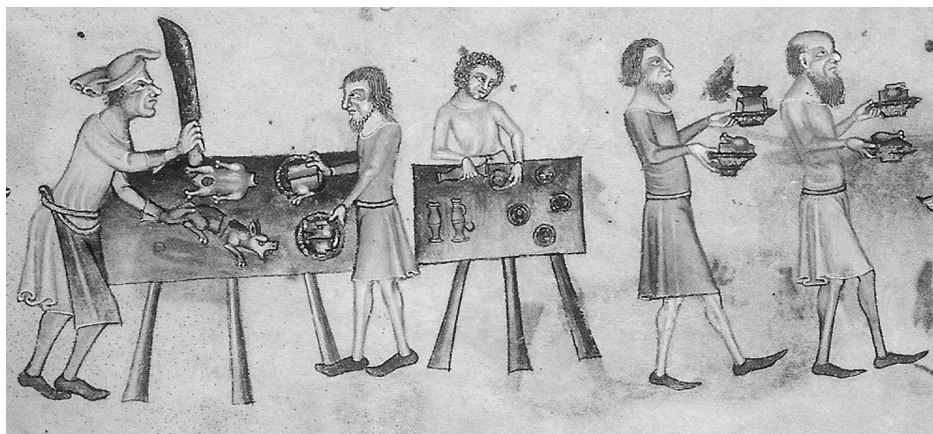


Fig. 16. Servicio en ágape real (1325-1335), Londres BL, Luttrell Psalter f 207v.

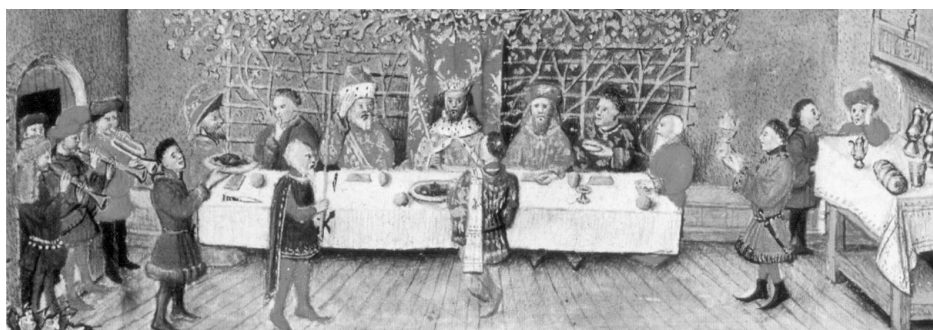


Fig. 17. Festín del rey Assuero (1440), *Libro de Horas de Turin-Milán*, 1390-1420 (Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama, Torino, Ms. 47).



Fig. 18. *L'Annonciation* de Melchior Broederlam (1394-99), Musée de Beaux-Arts, Dijon.



Fig. 19. Grifo estilóforo, Catedral de Ferrara (s. XII).





Fig. 20. Combate con el grifo, capitel del claustro de la Catedral de Monreale (s. XI).

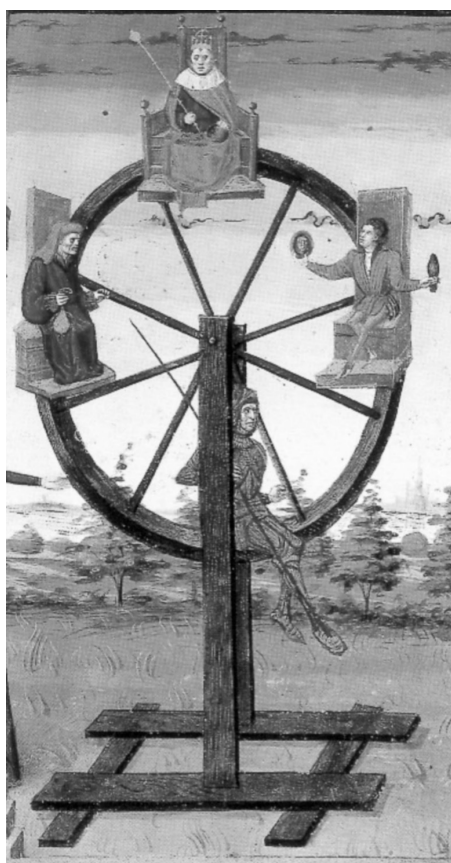


Fig. 21. Rueda de Fortuna.

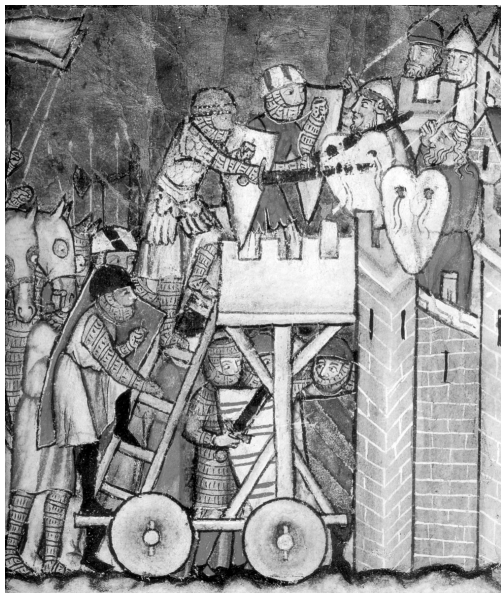


Fig. 22. Asalto a una ciudad.

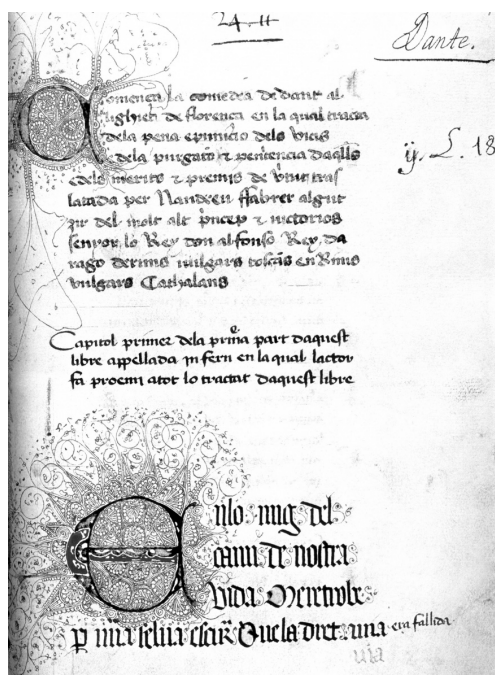


Fig. 23. Andreu Febrer, Traducció de la Divina Comèdia de Dante (Biblioteca del Escorial Ms III 18 fol. 1).

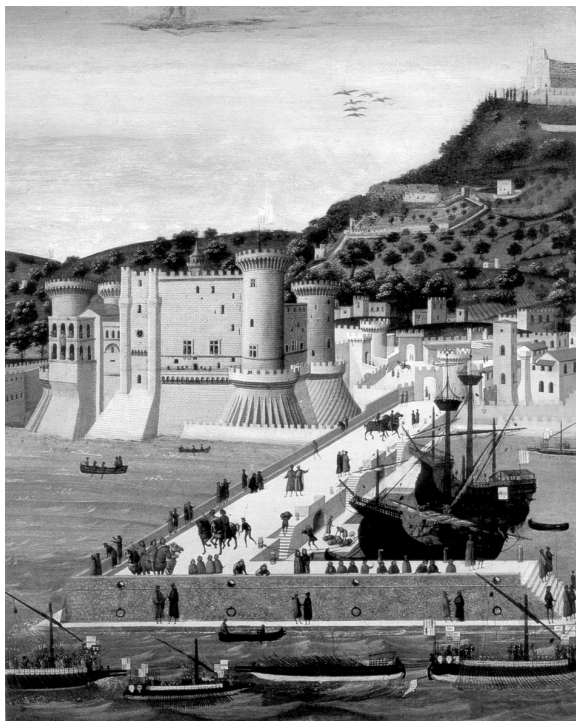


Fig. 24. Castelnuovo de Nápoles (pintura, s. xv).



Fig. 25. Triunfo de Alfonso el Magnánimo en Nápoles (1443).



Fig. 26. Francesco Laurana y otros: Arco de entrada a Castelnuovo (Nápoles, 1453).

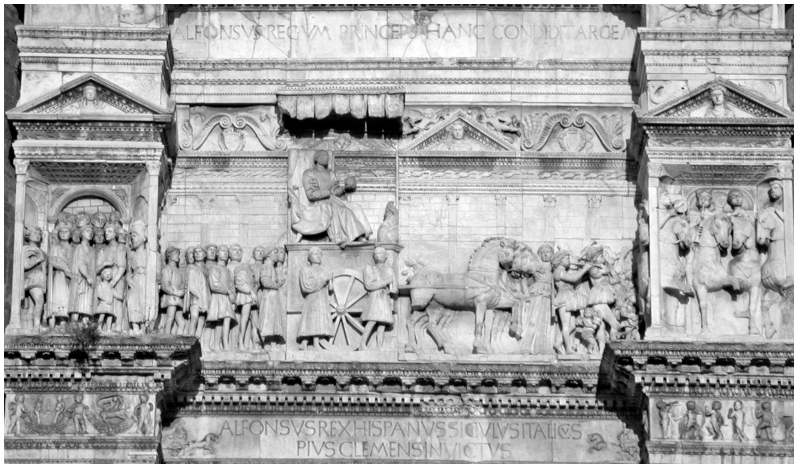


Fig. 27. Entrada del Magnánimo en Nápoles, detalle del Arco de Castelnuovo de Laurana y otros.





Fig. 28. Jaume Ferrer II: *Sant Julià Caçador* (c. 1450), retablo de la iglesia de Sant Julià d'Aspa, hoy en el Museu Diocesà de Lleida.



Fig. 29. Pisanello (1395-1455), retrato de Alfonso el Magnánimo. París, Musée du Louvre, Codex Vallardi 2481.



Fig. 30. Bernat Martorell: *Judici de St Jordi* (1425-1437).
Detalle de Emperador, París, Musée du Louvre.



Fig. 31. La Sibila Tiburtina muestra el *Ara coeli* al emperador Augusto.
Grabado en Filippo Barbieri, *Sybillarum et prophetarum de Christo vaticinia* (Roma 1481).
Ejemplar impreso en Venecia, Bernardino Benali c. 1500.
Biblioteca de Alexandre Venegas, Salamanca.



Fig. 32. Edición príncipe de *Tirant lo Blanch* de Joanot Martorell (Valencia, Nicolau Spindeler 1490).



Fig. 33. Acteur, *Danse Macabre des Hommes*, ed. Verard 1491 (París, BnF Res. Te-8-Fol).

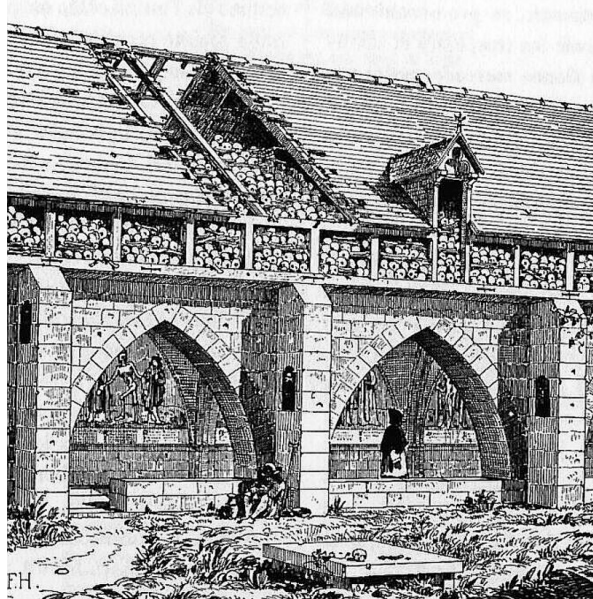


Fig. 34. Cementerio de los Inocentes de París antes de su demolición (1785): detalle del Charnier des Lingères paralelo a la calle de la Ferronnerie, bajo cuyos pórticos estaba pintada la *Danse Macabre*.



Fig. 35. *La Muerte y la doncella*, fresco de Belisario Corenzio (s. XVII), Tempietto della Basilica di Santa Maria a Parete, Liveri di Nola (Campania).

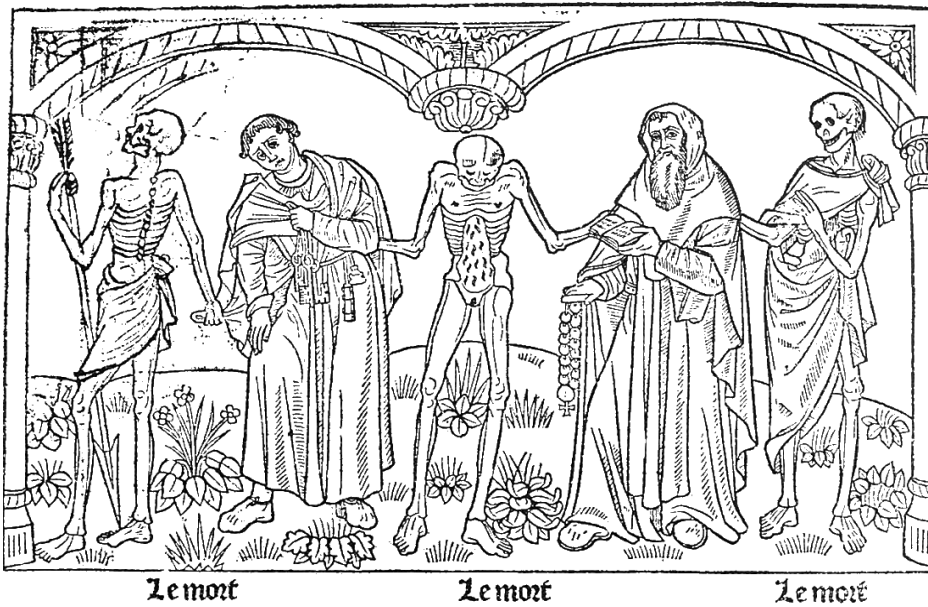


Fig. 36. *Danse macabre du cloître des Saints Innocents*, Paris, Guyot Marchant, 1485.



Fig. 37. Almas del Purgatorio, retablo de capilla lateral de la iglesia de San Marcos Evangelista, Icod de los Vinos (Tenerife).