



• Col·lecció Antines – 19 •

A COS DE REI

Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó

Francesc Massip

Cossetània
EDICIONS

2010





Aquest llibre ha estat editat amb la col·laboració de:



Primera edició: gener del 2010

© dels textos: Francesc Massip

© d'aquesta edició: Cossetània Edicions

Edita:

Cossetània Edicions

Carrer de la Violeta, 6 • 43800 Valls

Tel. 977 60 25 91 • Fax 977 61 43 57

cossetania@cossetania.com • www.cossetania.com

Disseny i composició: Imatge-9, SL

Impressió: Gràfiques Moncunill, SL

ISBN: 978-84-9781-582-3

Dipòsit legal: T-13-2010





Acabat a Lefkes (illa de Paros, Κυκλάδες),
en aquest racó de repòs i treball que és Το Σπίτι τες Λογοτεχνίας,
l'hospitalària Casa de la Literatura d'Ekemel, 29 d'agost de 2009,
festivitat Του Αγιου Ιωάννου του Νηστευτή,
vora το δροσό πηγή της Ειρήνη







TAULA

| | |
|---|-----|
| JUSTIFICACIÓ | 9 |
| I. FORMES TEATRALS DE L'AL-ANDALUS: RESTES DEL MEMORICIDI..... | 13 |
| II. EL REI I LA FESTA: RITU I ESPECTACLE EN L'ÈPOCA DE JAUME I..... | 25 |
| III. MONSTRES I BÈSTIES EN FESTES I ESPECTACLES DE LA MONARQUIA: SEGLES XIV I XV | 45 |
| IV. IMAGINARI ANTIC I PROPAGANDA «TURÍSTICA» EN LA FRONTISSA DEL CANVI DINÀSTIC: EL REGNAT EPIGÒNIC DE MARTÍ L'HUMÀ (1396-1410)..... | 73 |
| V. ÍMATGE I ESPECTACLE DEL PODER REIAL EN L'ENTRONITZACIÓ DELS TRASTÀMARA (1414)..... | 97 |
| VI. DE RITU SOCIAL A ESPECTACLE DEL PODER: L'ENTRADA TRIOMFAL D'ALFONS EL MAGNÀNIM A NÀPOLS (1443), ENTRE LA TRADICIÓ CATALANA I LA INNOVACIÓ HUMANÍSTICA | 121 |
| VII. POLÍTICA, ESPECTACLE CAVALLERESC I CONTEXT ESCÈNIC EN TIRANT LO BLANC | 149 |





TAULA

| | |
|---|-----|
| VIII. EL TOISÓ D'OR EN ESCENA: ESPECTACLE I IMATGE AL SERVICI DE LA CASA DE BORGONYA (1454-1496)..... | 175 |
| IX. RIURE AMB EL COS: FOLLS, GEPERUTS I BUFONS EN L'ESPECTACLE CATALÀ ANTIC..... | 195 |
| X. «UN QUASI ESPILL DE VIDA». CELEBRACIÓN CÍVICA Y FIESTA URBANA EN LA ÉPOCA DE FERNANDO ÁLVAREZ DE TOLEDO: LA ENTRADA DEL EMPERADOR A MALLORCA (1541)..... | 209 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 229 |



JUSTIFICACIÓ

Aquest llibre és un recull i una recapitulació de diversos treballs presentats a congressos i seminaris internacionals sobre l'activitat dramàtica produïda en les manifestacions festives fetes a l'entorn de la monarquia medieval, particularment entrades reials a les ciutats i festes de coronació. No es tracta pas d'un simple aplec d'articles, ans els estudis han estat revisats i actualitzats en profunditat, i algun escrit de bell nou, a fi i efecte d'oferir un panorama de les formes espectaculars generades a l'entorn de la reialesa catalana dels segles XIII al XVI.

Una temàtica apassionant que vaig començar a ordir quan André Lascombes (Université François Rabelais de Tours) em va convidar a participar al XXXII Colloque International d'Études Humanistes du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, que, sota el títol «Spectacle et image dans l'Europe de la Renaissance», es va desenvolupar entre el 29 de juny i el 8 de juliol de 1989. Va continuar l'estiu de 1990, quan, becat per la CIRIT (Generalitat de Catalunya), vaig fer una estada de recerca a l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento de Firenze a l'empara del Centro per la Storia del Teatro Italiano (Palazzo Strozzi) dirigit per l'enyorada Elvira Garbero Zorzi, ocasió que vaig aprofitar per acudir al XIV Congresso di Storia della Corona d'Aragona celebrat a l'Alguer (Sardenya), illa d'encontres estimulants i profitosos. La investigació va créixer el 1992 quan vaig dirigir a Girona el VII Col·loqui de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval, i el 1993 quan Isabel de Riquer (Universitat de Barcelona) i Maricarmen Gómez Muntané (Universitat Autònoma de Barcelona) em van fer secretari del curs d'estiu Cort i Mecenatge a la Baixa Edat Mitjana (Universidad Internacional Menéndez Pelayo) i quan Patri Urkizu (UNED) em va convidar al seu curs estiuenc de Vitòria. La recerca es va decantar amb altres dues intervencions als XV i XVI Congrès d'Història de la Corona d'Aragó, que van



desenvolupar-se a Jaca (1993) i a Nàpols (1997); es va macerar el 1999 en ocasió del Colloque International Actualité des Andalousies celebrat a Montpeller, on vaig acudir de la mà de José Monleón (Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo), i del IV Curs d'Estiu Comtat d'Urgell: «Cultura i poder», organitzat per Flocel Sabaté (Universitat de Lleida) a Balaguer.

Una destil·lada síntesi de la investigació es va oferir, el 2006, a la XXXIV Setmana Internacional d'Estudis Medievals de Pedralbes realitzada sota l'epígraf «Poder, llei i ordre en la ciutat medieval» en aquell monestir de troballes procel·loses, i al Simposi Internacional Literatura i Teatralitat a l'Europa Medieval organitzat pel nostre grup de recerca (LAIREM) a la Universitat de Barcelona i a l'Institut del Teatre.

L'entorn bufonesc que circulava per les corts tardomedievals i renaixentistes, que havia començat a apuntar en el primer espectacle que vaig curar en el marc del I Simposi Internacional d'Història del Teatre (Sitges, octubre de 1983), vaig reprendre'l al XIII Col·loqui de l'Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Universitat de Girona, setembre 2003).

Nous fronts van ser oberts en ocasió dels fastos celebrats amb motiu del 800è aniversari del naixement de Jaume I, que em van conduir a participar als Encuentros Académicos «Los gustos del rey», celebrats a València l'octubre de 2008, sota la batuta de J.E. Ruiz-Doménech (Universitat Autònoma de Barcelona) i Rafael Narbona (Universitat de València), i a les Jornadas Internacionales «El reino de las ceremonias. La ciudad bajomedieval como escenario (espacio urbano, representación y poder)», celebrades al CSIC de Barcelona per iniciativa de Miquel Raufast.

Finalment, les darreres recerques van ser debatudes a les Jornadas sobre Pompa y Circunstancias en la Edad Media, organitzades pel Centro de Estudios Medievales y Renacentistas, de la Universidad de la Laguna (Tenerife), celebrades l'abril de 2009, on vaig acudir convidat per José Antonio Ramos Arteaga, excel·lent cicerone i millor teatre.

El conjunt ofereix una recerca peonera sobre el teatre del poder durant l'edat mitjana i del primer Renaixement, particularment el vinculat a la reialesa, a l'entorn de les festes de coronació dels monarques i de les entrades solemnes que feien, un cop coronats, a les ciutats principals dels seus dominis, les quals participaven activament en l'agençament espectacular. Tot plegat amb una metodologia innovadora consistent en posar en relació les fonts literàries, descriptives i arxivístiques (documents escrits) amb les fonts iconogràfiques (documents plàstics) i les fonts etnogràfiques (documents vius). Nous procediments epistemològics que permeten analitzar una cosa tan evanescent com l'espectacle a la llum de la iconografia i de les festivitats més tradicionals i que ja ha engrescat diversos estudiosos a aplicar el mètode en les seues investigacions. Altres estudiosos, però, més preocupats per les contingències d'ordre econòmic i administratiu, aspectes de gran importància per a la història, o més amoïnats per les fronteres genèriques i formals, perspectives d'alt interès per a la teoria literària, han considerat distorsió les col·lacions transversals i pluridisciplinàries. Obsedits en qui duia el bordó del pal·li o el lloc i ordre que ocupaven



els representants dels oficis, han valorat poc l'imaginari col·lectiu i, concentrats en el terra ferm que trepitgen, no han elevat la mirada per veure l'espectacularitat que alimentava les fantasies de la població. Són historiadors de pedra picada, ben cert, però hi ha fenòmens, com els artístics, que circulen per territoris més incerts i que respiren aires menys palpables, cosa que empeny a activar mecanismes d'una certa imaginació crítica i entreveure les invencions que fascinaven tant al poderós com al subjecte. Altrament hi ha aquells teòrics de la literatura enderiats en una taxonomia de gèneres sovint excloent i poc permeable i sobretot gens útil per a una època com la tardomedieval i per a una pràctica artística com l'escènica que, basada en la corporalitat de l'expressió, resulta massa viva per posar-li calces de fusta, car s'esmuny sistemàticament d'enquadraments genèrics i enganyoses etiquetes que massa sovint es funden en prejudicis i malentesos.

L'historiador sempre interpreta des del seu present els fets del passat. No pot ser altrament. Un passat que, sovint, ens ajuda a entendre els nostres dies i a encarar amb més lluc l'esdevenidor. En aquest sentit aquest llibre pot interessar no només l'estudiós, ans el lector general que es preocupi per analitzar els signes visibles de la realitat circumdant, diversa i multiforme, però transitada per algunes significatives invariants.

La meua tasca ha estat, com deia Macrobi, «imitar les abelles, que, voletejant d'ací d'allà, liben les flors i, després, compassen tot el que han recollit, ho reparteixen en les bresques i, mitjançant una propietat del seu ésser, transformen aquesta barreja en un sol sabor».¹

¹ «Apes enim quodammodo debemus imitari, quae vagantur et flores carpunt, deinde quicquid attulere disponunt ac per favos dividunt, et sucum varium in unum saporem mixtura quadam et proprietate spiritus sui mutant» (Macrobi Theodosii, *Saturnaliorum*, Praef. 5).







I. FORMES TEATRALS DE L'AL-ANDALUS: RESTES DEL MEMORICIDI

Per a Mònica Rius

Malauradament hi ha pocs escriptors hispànics clarament posicionats en favor del mestissatge com el barceloní Juan Goytisolo, que, en el seu *Cogitus interruptus* (1999: 155), fa una contundent reivindicació de les profundes arrels arabojudes de la cultura ibèrica, deliberadament regatejades per la «invención de una idea de Europa» fundada en la «ocultación y negación de lo árabe» que es formula al Renaixement,² opinions ara abruptament desqualificades, amb discutibles arguments, per Serafín Fanjul (*Al-Andalus contra España. La forja del mito*, 2000), que s'inscriu en el revisionisme històric activat pel govern conservador imperant.³

Goytisolo exhorta l'Europa del nou mil·lenni a reincorporar aquell patrimoni cultural compartit durant tota l'edat mitjana, «como expresión de una *occidentalidad distinta*, representada por Al-Andalus en el terreno de la arquitectura, filosofía, ciencia y literatura» (Goytisolo 1999: 149), en concordança amb una presència semita de gairebé mil anys a la península Ibèrica, interrompuda per traumàtiques expulsions, deportacions o pur extermini.

Una de les tantes conseqüències del «memoricidi» que exerceix l'ensenyament a l'ús com a culminació del genocidi i devastació cultural perpetrades per l'Espanya imperial durant més de quatre segles és el desconeixement més absolut a l'entorn de l'activitat espectacular de la cultura andalusí i les íntimes traces que va deixar en la

² Aquest capítol parteix de la conferència «Traces de l'Al-Andalous dans le théâtre médiéval européen». *Colloque International Actualité des Andalousies* (Printemps des Comédiens, Montpellier 25-26 juny 1999), que vaig editar a la *Revista de Catalunya*, 171 (març 2002): 41-52 [versió espanyola a: *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca* (UNED), VIII (2002): 219-229].

³ Tant la presentació a Montpellier com la publicació d'aquest estudi es féu en ple Asenarat (1996-2004).



pràctica teatral occidental. Apuntarem aquí algunes vies per tal d'intentar reconèixer les vetes àrabs que van quedar cristal·litzades en el marbre del teatre europeu.

És conegut aquell relat de Jorge Luis Borges («La busca de Averroes», *El aleph* 1949) en què el viatger Albucàssim Al-Asharí explica al filòsof cordovès i als seus amics una singular experiència a Sin Kalan (Guangzhou o Kanton, la Xina):

Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padecían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie... Estaban figurando, me dijo un mercader, una historia.

Davant l'estranyesa dels qui l'escoltaven, el viatger s'esforça a explicar-ho amb gestos,

[...] ayudándose con las manos: —Imaginemos que alguien muestra una historia en vez de referirla... Algo así nos mostraron aquella tarde las personas de la terraza. —¿Hablaban estas personas? —interrogó Farach. —Por supuesto que hablaban —dijo Albucásim... ¡Hablaban, y cantaban, y peroraban! —En tal caso —dijo Farach— no se requerían veinte personas. Un solo hablante puede referir cualquier cosa, por compleja que sea.

Borges presentava, així, una cultura islàmica desconexada de la representació teatral i com a practicant únicament de la tradició del contahistòries (*kissagu*), encara ben viva en el món àrab. Ho corrobora el mateix Averrois (1126-1198), que en els seus comentaris a la *Poètica* d'Aristòtil anotava, com reproduceix Borges:

Aristú denomina tragedias a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario.

I Borges conclou que Averrois no podia «imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro», aspecte que sembla confirmar que el món àrab no coneixia en absolut el teatre.

Però Borges s'equivocava. Shmuel Moreh assegura que Averrois amb aquest comentari només intenta aplicar la metodologia aristotèlica a la poètica àrab, però no ignora les arts teatrals i la seua terminologia (Moreh 1992: 117). En tot cas és evident que el món musulmà no compartia una idea forta de teatre com la que es formula a l'antiguitat clàssica com a procés complex, com a institució organitzada i activitat estructurada. La qüestió és que l'Europa cristiana medieval tampoc no coneix per a res aquest tipus de teatre en sentit fort. Les religions del Llibre (jueva, cristiana i àrab) condemnaven el teatre.

D'aquesta forma, al llarg de la dilatada edat mitjana es desenvolupa una teatralitat que té poc a veure amb la codificada per Aristòtil i que presenta formes més semblants del que podríem sospitar tant a Occident com a l'Islam.

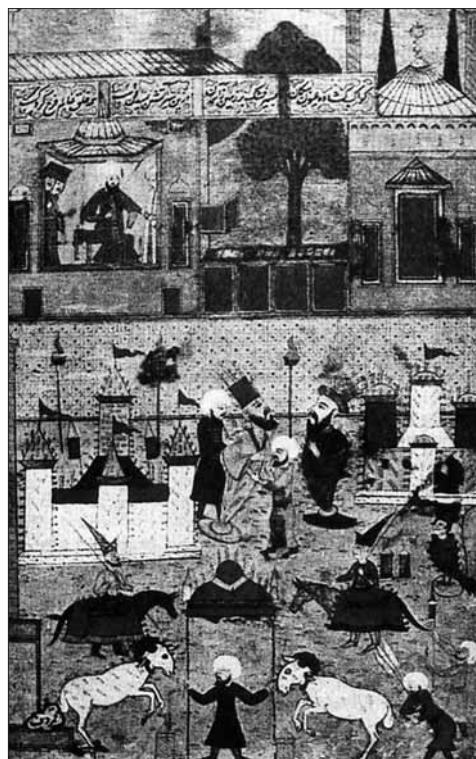
BATALLES DE FICCIÓ

Davant l'hostilitat cap a l'expressió dramàtica, caldrà buscar indicis de teatralitat en les supervivències i transformacions d'antics rituals celebrats durant les festes agrícoles estacionals que commemoraven la mort i la resurrecció de la vegetació i la vida.

Mahoma opinava que «qualsevol distracció o entreteniment no tenen cap utilitat i són fútils, excepte utilitzar l'arc, ensinistrar cavalls i acaronar l'esposa». Aspecte que ens posa sobre la pista de l'existència d'uns combats de ficció anomenats *li'b al-Habasha* en què se simulaven enfrontaments amb espases i escuts protagonitzats per uns representants (*la'ib*) que cavalcaven cavalls postissos anomenats *kurraj*. Aquest joc remunta a certs rituals xamànics de fertilitat usuals a l'antiga Pèrsia i l'Àsia central. En època omeia, a l'Iraq, els *kurraj* anaven proveïts de corretges ornamentades i cascavells, una fisonomia que tindrà un gran futur, mentre que en època abbàssida, a Bagdad, el *kurraj* apareix acompanyat de músics, ballarins, cantors i actors.



Zaldiko, segell del Privilegio de la Unión, Pamplona, 1400



Els kurraj

Segons Ibn Khaldun, el *kurraj* és l'equipament per a la dansa i per al joc, i consisteix en figures de fusta decorades en forma de cavall revestides amb llargs faldons: d'aquesta manera, els balladors ofereixen l'aparença de cavalcar els cavallets, amb els que ataquen i es retiren amb destresa en una dansa acompanyada de poemes i música, de tambors i de flautes. La forma no varia: un cap de corser de fusta, que l'andalusí Maimònides (1135-1204) anomena *faras al'ud* ('bastó amb cap de cavall') i una estructura de canyís degudament recoberta amb amples faldons per ocultar el cavaller disposat a l'interior.

Segons Metin And, els elements del combat són una supervivència de rituals de fertilitat en què contrincants antagònics simbolitzen la batalla entre les forces de la vida i de la mort, de l'estiu i de l'hivern, la llum i l'obscuritat, el rei vell i el nou, el pare i el fill, l'Any Vell i el Ninou.⁴

A l'Al-Andalus la presència dels *kurraj* la reporta Al-Shaqundi (†1229) que, en el seu *Risala fi Fadl al-Andalus*, enumera diverses arts i formes d'entreteniment vigents a Sevilla, entre les quals les figures del *khiyal*, els *kurrayj*, el *llaüt*, la *rota*, el *rabab* i el *qanum* (Moreh 1992: 35). Ja Maimònides vinculava els cavallets amb la representació del joc del *khayal*, on intervenien flautistes i actors (*mukhayilun* i *khayaliyyun*), i a Andalusia el *kurraj* també era conegut als palaus dels califes i dels notables.

La qualitat d'interpretació dels balladors que cavalcaven els cavallets fa pensar que alguna d'aquestes representacions de *kurraj* incloïa un cert diàleg i una certa acció dramàtica.

L'antiguitat documental del joc s'inclina a favor de la procedència islàmica, bé que el joc dels cavallets s'estén per l'Europa cristiana almenys des del segle XIV, quan comencen a figurar a la processó de Corpus Christi, un seguici devotoespectacular de nova creació que acull i conserva formes de teatralitat de procedència diversa, algunes paganes i precristianes, que se sotmeten a l'adoració de la custòdia i que en aquesta cristianització forçada aconseguixen de sobreviure. Els cavallets que s'integren a la fastuosa desfilada de Corpus anaven proveïts de cascavells i ballaven al so del tamboret, com els *kurraj* islàmics del segle VIII. La seua carcassa estava constituïda per un cap de cavall pintat i un esquelet de fusta o canyís farcit de borra i cotó i cobert amb pells i faldes que amagaven les cames del portador. El joc consistia en una batalla de ficció entre cristians i musulmans, que en aquella època ja eren turcs, fent-se eco de l'expansió de l'Imperi otomà. A la Barcelona del segle XV, integrats en la representació del martiri de sant Sebastià, eren vuit cavalls contrafets (*cavalls cotoners*), proveïts de tota mena d'arreu, que s'enfrontaven al Gran Turc i la seua tropa al so d'un gran tabal. Una dansa que en alguns llocs es converteix en *ball parlat* o representació dialogada.

⁴ Metin AND, *Culture, performance and communication in Turkey*, Tòquio, Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa, 1987, p. 89.

Una de les representacions que figuraven en l'entrada triomfal d'Alfons el Magnànim a Nàpols (1443) va ser una batalla de turcs i cavallets preparada pels catalans, que el cronista no havia vist mai i que descriu com a *cavalls contrafets*, com veurem més endavant, i que ens fa pensar immediatament en una de les comparses més cèlebres de la Patum de Berga, una de las més autèntiques pervivències de la processó de Corpus, que ha conservat només les comparses profanes del seguici (ball de diables, de dracs, de l'àguila, gegants i nans, etc.), entre les quals destaca el ball dels Turcs i Cavallets. La figura dels cavallets la trobem en moltes altres festivitats hispàniques i europees: des dels Cavallets i Cotonines de Catalunya, Illes Balears i País Valencià, fins als Zaldiko i Zamalzain bascos, els Caballos Fufos de Tazacorte i els Caballos Fuscos de Fuencaliente (ambdós canaris), passant pel Poulain de Pézenas (Llenguadoc), els Cheval-Jupon de Cassel (Picardia) o Douai, els Chinchins del Lumeçon de Mons (Bèlgica) o el Brieler Rössle de Rottweil (Alemanya).



Turcs i Cavallets de la Patum de Berga



*Processó
(Simat)
amb figures
d'animals
(Tamathil)*