

Personatges de l'antiguitat clàssica en la teatralitat medieval

Francesc Massip

Universitat Rovira i Virgili

Entre el gavadal de tòpics que han planat i planen sobre el període històric anomenat edat mitjana, hi ha la suposada ruptura total de la cultura cristiana hegemònica respecte de la clàssica, quan aquesta cultura en fou la seua principal marmessora, fora d'alguns atacs puntuals i ferotges com el dels fanàtics d'Alexandria que van destruir la biblioteca més gran de l'antiguitat. I és que amb massa freqüència es projecten sobre l'edat mitjana les ombres del nostre present, i sovint això no ens permet veure les virolades llums.

Des que el 1469 el bibliotecari del papa, Giovanni Andrea, va batejar amb menyspreu tot el mil·lenni que el precedia com a «medio Ævum» o «media tempestas», les falses idees i els prejudicis dels humanistes sobre aquest període n'han entebolit l'estudi. Fal·làcies que van ser magnificades per la Il·lustració francesa, que va considerar l'edat mitjana com una època nefanda: l'edat de les tenebres (de la ignorància) enfront de l'edat o el segle de les llums (la saviesa) que el nou moviment aspirava a representar. Tampoc van ajudar a aclarir les coses les idealitzacions i mistificacions del Romanticisme ni les anecdòtiques modes hodiernes, però la veritat és que avui dia el llenguatge comú, i particularment el periodístic, encara fa servir l'epítet «medieval» com a sinònim de tirania política i intransigència dogmàtica, quan, de fet, tot això és molt més aplicable al panorama religiós que imposa la Contrareforma, l'absolutisme i el pensament únic que estableix l'Antic Règim, dos fenòmens que neixen, justament, en el període que s'autoproclama Renaixement i que en alguns racons malendregats d'Europa encara perviuen en la mentalitat dels seus tirànics governants, que amb un cinisme sense parió projecten, sobre les raons més obertes i dinàmiques, les ombres inescrutables del seu ferotge autoritarisme.

El cert és que l'edat mitjana es caracteritza per una mena de tensió entre l'emulació de l'antiguitat clàssica i l'emergència de l'esperit «bàrbar» i de les tradicions locals «anti-clàssiques» que havien quedat adormides, però no mortes, sota la dominació romana. I així navega en un flux constant de continuïtats i discontinuïtats històriques presidides per la idea de renéixer sobre les restes del món antic. Per això, l'edat mitjana, contra el que es creu comunament, no significa una ruptura radical, sinó que està plena d'aspiracions «renaixentistes» que, des de les *renovatio* carolíngia (segles VIII-XI) i otoniana (X-XI) o el renaixement urbà del XII, desemboca en el gran renaixement que a Itàlia es forja al segle XIV i que s'estén per Europa durant els segles XV i el XVI. Com l'au fènix que es revivifica de les seues pròpies cendres i torna a cremar i a incinerar, així es manifesta la classicitat, amb plomatges de colors canviants, al llarg d'aquest dilatat període que hem convingut a anomenar medieval. El patrimoni clàssic és absorbit i sedassat per l'edat mitjana en un procés capaç d'extreure el millor de les més diverses cultures figuratives i de les múltiples expressions artístiques en què es va fundar i va habitar, per aconseguir una destil·lació completament original. Dit d'una altra manera, ens trobem davant d'un mosaic de fons essencialment antic, matisat per les aportacions bizantines i islàmiques, totes dues en connexió amb l'antiguitat i ponts amb l'orient (Síria i Armènia), i salpebrat amb tesselles procedents del món preclàssic, germànic i cèltic (Massip, 2014: 1-3).

No hi ha dubte, però, que la noció de teatre en sentit fort, tal com va ser codificat en l'antiguitat clàssica per la cultura grecoromana, com a activitat complexa i perfectament establerta, és una noció que comença a desaparèixer a les acaballes de l'Imperi romà. Perquè el teatre és una activitat propiciada per la cultura urbana, i un dels punts d'edificació social de la polis; una activitat que col·labora decisivament en l'articulació de la col·lectivitat ciutadana com a altaveu dels missatges i els esquemes de valors que representen aquesta comunitat i convenen per a la seua continuïtat (Allegri, 1990).

La crisi política i administrativa de finals de l'Imperi debilita considerablement aquesta idea i aquest valor del teatre. És ben significatiu que el gran tràgic romà, Sèneca, mai no pogués posar en escena cap obra seua. La tragèdia ja no s'estilava (Carrusco i Reig, 2017: 106). Les manifestacions espectaculars es refugien en el «panem et circenses» (amfiteatre i circ), el «futbol i toros» que encara triomfa en l'última tirania borbònica, espectacles sense cap ambició integradora, constructora d'uns ideals comunitaris com els que sí que bastien els gèneres dramàtics antics, ans amb l'única instància d'entreteniment narcotitzant.

Quan la crisi de l'Imperi afecta també l'economia, s'abandonen les ciutats: la gent es refugiava al camp, on la vida, en època de crisi, sempre és més suportable. Aquesta vertiginosa ruralització de l'Imperi romà, va suposar, en l'àmbit espectacular, la desaparició de tota activitat escènica de tipus teatral, que, com hem dit, havia estat un invent essencialment urbà. Això té com a conseqüència la degradació i l'enrunament dels edificis teatrals antics i de l'ofici d'actor, que sobreviu en els registres còmics i far-

sechs, però amb una consideració social ínfima. Si a tot això hi afegim l'atac frontal que la nova ideologia cristiana presenta a tota manifestació escènica, entendrem que a l'edat mitjana s'hagi perdut la idea de teatre.

I, tanmateix, hi ha continuïtats sorprenents com Terenci, que continua llegint-se i imitant-se en cercles d'alta cultura, principalment eclesiàstics, que té el seu màxim exponent en la primera dramaturga europea coneguda: Roswitha von Gandersheim (c. 935-c.975), autora de sis comèdies escrites a l'estil de Terenci, de qui n'imita la forma per cristianitzar el model i moralitzar els arguments. No podem saber si aquestes peces dedicades a explicar la vida virtuosa de les seues heroïnes van ser mai representades o simplement llegides, sia al monestir benedictí, sia a la cort dels Otons que el protegia.

Tragèdia i passió

Pel que fa als arguments antics, sabem que a la peça bizantina *Christos Paschon* (atribuïda a Gregori Nacianzè, bisbe de Constantinoble al segle IV, però amb datacions tardanes fins al segle XI), més d'un terç dels trímetres iàmbics utilitzats són manllevats dels tràgics, particularment d'Eurípides, i reaprofitats en boca de personatges sacres com Maria, l'autèntica protagonista de l'obra, tot plegat com a reivindicació cristiana de la imponent tradició grega.¹ La Mare de Déu es plany per son fill amb paraules d'Hècuba, de Clitemnestra, de Medea, de Fedra, d'Agave, en una reutilització del llegat clàssic al servei de l'esperit cristià (Acerbi, 2018).

El cert és que amb el gòtic, en el context eclesiàstic, comença a conrear-se una dramàtica que gira a l'entorn dels episodis dolorosos de l'heroi cristià, particularment la passió i mort, un tema susceptible de grans espectacles, en la mesura que tenia tots els condiments de la tragèdia segons la definició aristotèlica: un heroi de la més alta nissaga i comportament honorable, a qui, després de guanyar-se l'admiració de tot un poble, li canvia la sort en sentit contrari (peripècia) —arran de la traïció de Judes, cosa que li comporta un suplici que culmina amb el sacrifici a la creu, en una mort en què ja hi apareixen tots els signes que permeten reconèixer-lo com a Déu (agnició): l'eclipsi i les tenebres, el terratrèmol i la resurrecció dels morts.

Per cert que Judes, ja en la primera passió dramàtica catalana (Romeu, 1994 [1957]), la que he batejat com a Passió del Regne de Mallorca (Massip, 1987), precisament justifica la infidelitat al seu mestre amb un argument d'un classicisme inquietant. Es tracta d'una de les interpolacions més interessants del nostre teatre medieval que ofereix una original versió de la llegenda que ja recollia el 1260 Iacopo de Varazze (*Legenda aurea*). Varazze explica que Judes, de petit, havia estat abandonat en una

¹ S'hi diuen coses com «No serà Déu qui t'obligarà a ser just: / ser just sempre, en qualsevol cas, / radica en l'elecció i en el pensament dels mortals» (v. 262-4).



Fig. 1. Suïcidi de Judes, fresc de Canavesio & Baleison (1492), santuari de Madòna d'èr Funtan, Ra Briga (Tèra ruiasca, País d'Oc). Fotos de l'autor.

cistella —igual que Moisès i altres herois de l'antiguitat— a la mar pels seus pares, que havien tingut en somnis una visió que els presagiava la dolenteria funesta del seu fill; va ser recollit per una reina a l'illa d'Iscaiot, que el va criar amb el seu propi plançó, al qual Judes, ja crescutet i engelosit, va matar, i va haver de fugir: en l'escapada arriba a Jerusalem, on entra al servei de Pilat. Vora la casa de l'amo hi havia un fèrtil hort amb esponeroses pomes que Pilat desitjava. Judes, per complaure'l, va robar les maçanes del veí, Rubèn, però aquest el va sorprendre, van combatre i Judes el va matar d'una pedrada, sense saber que era son pare. Pilat, com a premi, li va donar les pertinences del finat, així com la mà de la seua viuda Ciborea, és a dir, la seua pròpia mare, amb la qual Judes tingué fills. Quan descobreix l'esglaiador incest, es lliura al consell de Jesucrist, que el fa deixeble seu i procurador dels béns de la comunitat apostòlica, i, com a paga, en rebia el delme o desena part per tal de poder alimentar l'esposa mare i els descendents. Per això va vendre Crist per 30 diners, el delme dels 300 que costava l'ungüent vessat per Magdalena en honor a Crist a casa de Simó (Kniazzezh, Neugaard i Corominas, 1977: II, 282-285). La versió dramàtica catalana parteix d'una elaboració distinta de la llegenda, una versió desconeguda i sense ulterior continuïtat, que situa el drama com a anterior o contemporani del relat de Varazze. En aquesta insòlita versió, Judes és abandonat a les aigües d'un riu, no pas per un vaticini, que tenia unes ressonàncies massa clàssiques, ans per salvar-lo de l'edicte d'Herodes sobre la matança de tots els infants.² Ni mata el fill del rei ni és servent de Pilat, i el reconeixement de l'incest vindrà donat per una marca de ferro roent que sa mare li havia practicat de petit abans de deixar-lo riu avall (Romeu, 1994: I, 106-110). L'heroi per excel·lència dels antics, el més infortunat i tràgic, Èdip, s'ha reencarnat en l'antiheroi per excel·lència de la passió cristiana, Judes, el malvat necessari per acreïxer la tensió i impactar en el contrast dramàtic. I mentre l'un, empès pel noble desig de salvaguardar els seus súbdits tebans, es treu els ulls i s'exilia, l'altre, tal vegada conscient de la inutilitat del seu gest o potser sentint-se instrument a

² També el bisbetó del segle xv se salva de l'escabotxada d'Herodes ajudat per sa mare a tacar-se amb la sang dels degollats i fer-se el mort (Pacheco, 1992: 176-177).

contracor del designi diví, es treu la vida. La cruesa de la llegenda de Judes, que apareix amb tota la seua força i aspror a la passió trescentista, s'atenua a la Passió de Cervera (1477-1545), en què la referència a la llegenda edípica hi és, però molt resumida i, sobretot, traslladada del sopar a casa Simó (entrada a Jerusalem) de l'original, al monòleg abans de penjar-se (Miró, 1996: 65-66) (fig. 1).

En passions ulteriors gairebé ha desaparegut del tot, ja tan sols amb vagues referències pràcticament irreconeixibles, i en la Passió d'Olot —una còpia de 1684 d'un original molt medievalitzant— els fulls del manuscrit que la contenen han estat esquinçats (Vila ed. 2001: 109n).

D'Ovidi a Petrarca

Poetes llatins com Ovidi, molt llegit en cercles eclesiàstics (la Biblioteca Capitular de Tortosa conserva un bonic exemplar de les *Metamorphoseon* del segle XII —l'*aetas ovidiana*—, que algú va empènyer al fons de la prestatgeria per evitar-ne la destrucció en mans dels rigoristes), van inspirar alguns espectacles confegits per a l'exaltació dels nous reis quan entraven a les seues ciutats. Així succeí quan Martí l'Humà va entrar a Barcelona el 27 de maig de 1397, procedent d'Avinyó, on residia el papa aragonès Pere de Luna. Com que venia per mar, va desembarcar a la platja «et arripuit terram per pontem positum et factum de postibus et cohoptum de pannis de lana», com descriu el cronista, Guillem Mascaró, prevere beneficiat de la catedral del cap i casal. Un cop passat el pont de fusta, el rei es va asseure en un setial de cinc graons disposat a contemplar la festa organitzada per la ciutat i encetada amb l'espectacular desfilada dels oficis. Entre «los jochs» que li van oferir, hi destaca, per la seua originalitat, el que van preparar els pellers:

officium dels payés 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 ed., 2006: 275)

Per tant, el gremi dels qui comerciaven i treballaven les pells va preparar un Castell del Déu Amor, amb quatre noies als angles del carruatge que fornien les sagetes al Cupido que devia situar-se al centre i en lloc preeminent amb el seu arc, que se suposa que anava disparant als possibles enamorats que s'ho miraven (fig. 2). Estem davant d'un *Triomf d'Amor* que vindria a ser la concreció escènica a les nostres latituds de la processó triomfal ovidiana de Cupido (*Amores* I, II: v. 23-52), que, diversament imitada a l'edat mitjana (es documenten «castells d'amor» de possible dimensió escènica al segle XIII) (Pulega, 1970: lxxvi-lxxxii), tindria la seua culminació en els *Trionfi* (o, millor, al *Triumphus Cupidinis*) de Petrarca.³

³ Tot i que el text poètic és en italià, Petrarca va titular el conjunt i cadascun dels triomfs en llatí.

Recordem Ovidi:

Inque dato curru, populo clamante triumphum,
Stabis et adiunctas arte mouebis aues.
Ducentur capti iuuenes captaeque puellae:
Hæc tibi magnificus pompa triumphus erit
[...]
tu pinnas gemma, gemma variante capillos
ibis in auratis aureus ipse rotis.
tunc quoque non paucus, si te bene nouimus, ures;
tunc quoque præteriens uulnera multa dabis.
non possunt, licet ipse uelis, cessare sagittae;
feruida uicino flamma uapore nocet.
(Ovidi, *Amores* I, 2: v. 25-28 i 41-46).

Ovidi ens presenta Cupido, el déu Amor, enfilat al carro, enmig de l'admiració del poble, aclamat com a triomfador pel seguici captiu del jovent enamorat. I en precisa l'aspecte: «Tu, amb ales i rínxols ornats de pedres precioses, aniràs sobre el carro daurat, tu mateix ros com l'or... al teu pas infligiràs moltes ferides. Les teues fletxes no s'aturaran encara que ho vulguesses, l'ardent flama ho abrusarà tot amb el seu vapor».⁴

Seguint, doncs, el dictat poètic d'Ovidi, és possible que el carro construït pels pellers barcelonins fos pintat del color de l'or, rodes incloses, i el mateix Cupido anés enfundat en un vestit cenyit per evocar la nuesa i daurat, sens dubte d'oripell, com correspon a un ofici que té la pell com a matèria de treball. Folrats d'oripell devien anar així mateix arc i sagetes, que potser incorporaven algun efecte igni.

El «castrum» de «lo Rey de Amós» barceloní no sembla tant un «castell d'amor» o un «setge d'amor» de la tradició trobadoresca, com encara es descriu al *Tirant* com



Fig. 2. Triomf de l'Amor (1457) de Francesco d'Antonio del Cherico, BnF Ms. It. 545 fol. Iiv.

⁴ No segueixo la traducció de Jordi Pérez i Durà i Miquel Dolç de P. Ovidi Nasó, *Amors* (Fundació Bernat Metge, 1971).

a «Roca del Déu Amor» (cap. 53), sinó més aviat d'un Triomf d'Amor, perquè aquí la deïtat Cupido no comana o assetja cap castell, ans dispara les fletxes enceses als enamorats que l'envolten. Altrament el terme castell, en aquest tipus de seguici espectacular, sol designar la «carreta» o «roca» escènica,⁵ com les que encara avui desfilen a la processó de Corpus valenciana.

Per tant, el «castrum», castell o carruatge barceloní de «lo Rey d'Amós» fou un espectacle certament excepcional i únic en la documentació catalana medieval.

El 1402 el mateix rei Martí entrava a València, i li van fer també un seguici espectacular que va incloure una desfilada d'alguns personatges procedents de l'antiguitat clàssica. Per exemple, en l'anomenat «Joch de la Glòria Mundana» (fig. 3), ultra el personatge de la Glòria, és a dir, la Fama, que presidia el carruatge asseguda en un cadiral folrat de pa d'or, i altres personatges del passat bíblic, històric o llegendari, hi sortien Aristòtil i Virgili, en representació dels savis de l'antiguitat, així com Jàson, amb el velló

d'or, i Medea, amb les figures dels fills sacrificats; Aèrope («Eropra»), robadora també d'un moltó d'or, i Eneas («Enias»), l'heroi troià (Aliaga-Tolosa-Company, 2007, interpretat a Massip, 2010: 78-82).

Una altra novetat espectacular en aquesta entrada va ser la incorporació del personatge d'Hèrcules, heroi antic erigit en model de la cavalleria medieval, que apareixia en l'ingrés reial valencià almenys en dues escenes distintes. L'una assagetant un centaure, en referència a l'episodi ocorregut en el curs del seu tercer treball (carrera del senglar d'Erimant), quan és acollit pel centaure Folo, que el convida a vi, però això provoca la ira dels altres centaures que s'hi enfronten: Hèrcules n'assageta i en mata dotze, mentre que Folo mor accidentalment. L'Hèrcules valencià, vestit amb «calces de cànem», va disparar dotze fletxes «que perdé tirant al centaure», centaure



Fig. 3. Triomf de la Fama (c.1510), BnF Ms. Fr. 12423, fol. 51.

que no era més que una mula cavalcada per un intèrpret (el pintor Francesc Vidal) que duïa els braços postissos folrats de pells per simular la seua salvatgia, tot plegat dissi-

⁵ Alguna vegada també s'anomena *nau* o *arca*; en castellà *carro* o *carretón*; en italià *roche*; en francès *charriot*; en anglès *pageant waggon*; en neerlandès *wagenspel*; en alemany *hill*...

mulat i farcit amb borra i llana blanca i potser amb algun mecanisme d'acció. També hi havia «la muller del centaure», que vestia «unes soletes de dona», «guants de cuyro de ca» i un «collar d'atzabeja», i els braços postissos d'aluda. L'altra escena hercúlia es correspon amb el setè treball: el toro de Creta, aquí anomenat «brúfol» (és a dir, una espècie de búfal o bou salvatge). El simulacre de bou consistia en un mul cobert amb sis pells de cabró negres i peludes, prèviament descarnades pel pellisser i adobades per l'assaonador, cordat amb veta negra, cofat amb unes banyes de cabró muntés i cavalcant per l'heroi clàssic caracteritzat amb la pell de lleopard i vestit amb «calces de cànem». També hi sortia el seu paral·lel cristià, Samsó, cavalcant un lleó que no era més que una euga coberta amb una tela verda (Aliaga-Tolosa-Company, 2007, interpretat aMassip 2010: 85).

Encara un altre motiu d'ascendència clàssica es va escenificar per primer cop en l'entrada a Barcelona de Martí l'Humà (1397) i que tindria una notable pervivència: la «Roda de la Fortuna», construïda sobre un castell de fusta per l'ofici dels fusters, en un entremès d'intenció laudatòria i amb vocació de desitjar prosperitat i bona fortuna al nou monarca (Cingolani, ed., 2006: 275-6). La Fortuna era una deessa romana (derivació de la Tique grega) que regia el destí de la humanitat, i va ser Ciceró qui l'associà literàriament al motiu de la roda que gira cíclicament produint bonança i malaurena, potser en relació amb el seu nom primigeni, «Vertumna», la que fa girar l'any, en italià antic.

En l'època tardomedieval s'estengué la figuració de l'arbitrari personatge accionant la maneta de la roda que ara encimbellava o arruïnava els hòmens, com diu aquella estrofa del cèlebre cant dels *Carmina Burana* (fig. 4): «Fortune rota volvitur, / descendo minoratus, / alter in altum tollitur, / nimis exaltatus; / Rex sedet in vertice / caveat ruinam» (*Gires, roda de la Fortuna; jo, disminuït, davallo, mentre n'aixeques un altre cap al cim; una mica massa alt s'asseu el rei a l'àpex: que es preocupi per la caiguda*). No deixa de ser, doncs, un advertiment a les limitacions del poder, car alhora que s'exalça el nou monarca, també se l'avisava de l'efímer vital que pot capgirar la seua sort. L'espectacle el va preparar el gremi dels fusters de Barcelona segons la seua coneguda iconografia i a la roda de la Fortuna hi giraven quatre noies a guisa de reines, les quals, malgrat el moviment de la roda, sempre es mostraven dempeus⁶ i duïen els rètols acostumats: «Reg-

6 Un mecanisme semblant s'utilitza encara en la Vara de l'Assumpta de Randazzo (Sicília), un artefacte amb una roda central on hi ha instal·lats diversos nens en guisa d'àngels que gira sense capgirar-los. Es tracta d'una imitació de la Vara dell'Assunta de Messina, adaptació al seu torn del carruatge que es va exhibir en l'entrada de Carles V a Messina (1535), on diverses rodes reproduïen el cosmos, i al capdamunt hi apareixia «un giovanetto imperatore» amb una Victòria a la mà, disposició inspirada en la iconografia antiga de Zeus, car així descriu Pausànies l'estàtua de Fídies que es conservava al temple de Zeus d'Olímpia (472 aC) i que presentava el déu assegut al tron amb la mà dreta sostenint una Niké o victòria que el coronava, figura criselefantina que era considerada una de les set meravelles del món. L'adaptació assumpcionista consistí a substituir l'emperador per Crist i la Victòria per l'ànima de Maria en la seua Assumpció, mentre que la versió de Randazzo regularitza la insòlita disposició d'aire classicitzant i posa al capdamunt de l'artefacte la Trinitat coronant l'Assumpta (Massip, 2004: 368-9).

nabo, regno, regnavi, sum sine regno» (*Regnaré, regno, vaig regnar, estic sense regne*), com es pot veure en un mural trescentista del castell d'Alcanyís. Així apareixerà també, amb alguna significativa variació, en la coronació de Ferran d'Antequera (Saragossa, 1414) o en les festes organitzades per Joan II de Castella en honor dels germans del Magnànim, Elionor, Enric i Joan (Valladolid, 1428) (Massip, 2010: 87 i 117).

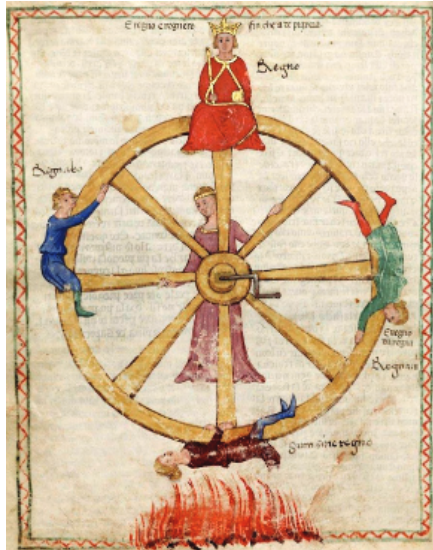


Fig. 4. Ruota della Fortuna: «E regno e regnerò fin che a De piaxerà. Regno. E uegno da regna / Regnauit. Sum sine regno. Regnabo».

Entre l'entrada a Barcelona i la de València, Martí es va coronar a la Seo de Saragossa (1399), i un cop ungit, de retorn al palau de l'Aljaferia, els ciutadans aragonesos li van oferir cert entremès al·legòric, que anomenarem *Entremès de les Sirenes*, compost per quatre sirenes, un cor d'àngels, i en la summitat un rei amb el seu fill petit (Carbonell, 1546: ccxix^o). Les sirenes, segons els bestiaris de l'època, simbolitzen les vanes riqueses del món, la inconstància i altres vicis capitals (luxúria, gola, avarícia), que enganyen l'home i l'arrosseguen al pecat. Aquí devien estar situades sota els àngels, els cants sagrats dels quals havien de silenciar les seductores melodies de les donzelles marines. Al capdamunt, com s'esperava del seu govern, el rei, per sobre de qualsevol flaqueza, que assegurava un prometedor avenir, igualment just, a través del seu descendent, emblema de la projecció i continuïtat dinàstica que precisament es veuria frustrat amb aquest sobirà, el fill del qual, el rei de Sicília (Martí el Jove), va morir abans que el pare, mentre que al seu plançó natural, Frederic, l'avi no va ser a temps de reconèixer-lo...

Recordem, però, que ja el 1392, en l'entrada a València de Joan I i Violant de Bar, el gremi dels armers o «*offici de l'armeria*» els regalaren amb «*novells jochs o arneses de una Nau ab Serenes e de una Rocha sobre carros, fets per lo dit offici a inducció e prechs dels dits Jurats*» (Carreres, 1925: 64). Que vagin en una nau associada a una roca suggereix un vincle amb el tema d'Ulisses, la tenacitat del qual és posada en rela-

ció amb la que ha de tenir el monarca davant els cants insubstancials i les temptacions mundanes que puguin tòrcer el seu bon govern.

Per a l'esmentada entrada a València del rei Martí, acompanyat de la nova reina de Sicília, Blanca de Navarra, flamant esposa de Martí el Jove (1402), es va crear un original i artificiosos espectacle titulat la *Roca de l'Illa de Sicília*, encomanat al gremi dels pellissers. El carruatge, revestit de paper i teles pintades, devia reproduir l'illa i les ones del mar, amb representacions dels camps però també dels castells i de les viles caracteritzades pels campanarets de les esglésies que duïen campanes d'estany o de llautó que dringaven. Ara bé, el més important i sorprenent és que hi figuraven volcans en erupció que requerien ciris i pólvora per provocar esclats i focs que eixien per canons de ferro. Es tractava de l'Estràngol, el cèlebre Stromboli, en permanent erupció, i del Mongibell, com s'anomena la muntanya de l'Etna, on es creia que s'amagava el rei dels bretons, mentre que la fada del Gibel s'identificà amb Morgana (Compagna, 2007: 26). Allí fa cap Guillem de Torroella en el fabulós viatge que emprèn des de Sóller a la seua *Faula* artúrica, car Sicília era considerada la porta del més enllà (Bohigas i Vidal Alcover, 1984).

Entre els personatges d'aquest entremès hi figuraven quatre hòmens despullats, és a dir, abillats amb ajustats vestits de pell (de color carn), que era l'habitual representació de la nuesa en l'època, per als quals s'elaboren «coses» fetes amb «aludes», això és uns bons atributs postissos elaborats amb pell de corder. Possiblement es tractava de sàtirs o faunes, emparentats amb els salvatges que també es documenten adequadament emmascarats i amb maces, que sortien d'una cova que es devia obrir amb algun mecanisme, car s'anoten tres «corrioletes per a la cova» (Massip, 2010: 89).

Jàson i Medea i l'orde del Toisó d'Or

Altres personatges procedents de l'antiguitat clàssica van ser incorporats a l'espectacle medieval, fins i tot al de temàtica religiosa, com la insòlita cristianització de les sibil·les, que després de proferir durant segles els oracles dels déus de l'Olimp, serien reconvertides en profetesses de l'adveniment del Messies i del Judici Final (Massip, 2013). Però acabarem el nostre repàs amb la revisitació espectacular en l'època tardomedieval de personatges de tragèdia com Jàson i Medea, i el màgic velló d'or que els va fer còmplices. Recordem que Felip el Bo (1396-1467) va fundar l'orde del Toisó (1430) amb una clara voluntat política i propagandística dirigida a consolidar el ducat de Borgonya i de Bravant i el comtat de Flandes, a identificar el seu poder amb els distints territoris del mosaic plurinacional i multilingüe que conformaven els seus dominis i a erigir l'argument en motiu d'exaltació i lideratge personal, d'una banda, i, de l'altra, en símbol de l'objectiu que havia d'unir els adalils de la cristiandat en el projecte de

croada contra l'amenaça islàmica i, més concretament, turca. L'orde va adquirir una autèntica dimensió internacional amb l'ingrés d'Alfons el Magnànim (1445) i els seus successors: Joan II (1461), Ferran el Catòlic i Ferran I de Nàpols (1473). Recórrer a un tema d'ascendència clàssica estava en consonància amb els nous aires renaixentistes que començaven a respirar-se a Europa. Tot i que, de fet, el motiu de Jàson que va ser capaç d'adormir el drac custodi i emparar-se del preuat velló ja era utilitzat en les corts trobadoresques,⁷ segurament en correlació amb la recerca o rescat del sant Grial, suposadament en mans dels infidels. Així, la pàtria de Medea, la Còlquida, i la seua civilització serien assimilades a l'islam; mentre que amb Jàson, com a cavaller que presenta estrets paral·lelismes amb Hèrcules⁸ i llunyans amb sant Jordi, s'hi identificarien tots els croats i campions de la cristiandat obsedits a recuperar, primer, els sants llocs de Jerusalem; després, Constantinoble.



Fig. 5. Jàson combat els dracs.

⁷ Recordem el banquet de noces que es refereix a la novel·la occitana *Flamenca* (segle XIII), on descriu la multitud de joglars reunits a la cort de Borbó: «Tots excel·lien en el seu ofici. Qui va voler sentir diverses històries de reis, marquesos i comtes, en va poder escoltar tantes com va voler... un explicava la [història] de Príam, un altre recitava la de Píram; un contava la de la bella Helena: com Paris li va fer la cort i la raptà; un altre explicava la d'Ulisses, un altre la d'Hèctor i Aquil·les; un altre contava la d'Eneas i Dido: com per ell va romandre trista i desgraciada; un altre contava la de Lavinia que va fer llançar un cairell pel guaita, amb un breu lligat, des de la torre més alta; un recontava la de Polinices, de Tideu i d'Èreocles; un altre explicava com Apol·loni retingué Tir i Sidó; un contava la del rei Alexandre, un altre la de Leandre i Hero; un explicava com Cadmos fugí i bastí la ciutat de Tebes; un altre contava la de Jàson i el drac que no tenia mai son; un referia la força d'Alcides [Hèrcules], un altre com Fil·lis [...] per amor de Demofont; un recitava com es negà a la font el bell Narcís, mentre s'hi contemplava; un explicava com Plutó prengué a Orfeu la seva bella esposa.» (Espadaler ed. 2015: 46).

⁸ Pensem que Jàson es relacionava amb Hèrcules, l'altre heroi antic que s'erigia en model de la cavalleria medieval —algunes fonts el situaven entre els argonautes que es dirigien a conquerir el velló— i que se'l tenia per il·lustre avantpassat dels ducs de Borgonya.

En la cèlebre Festa del Faisà, convocada per Felip el Bo al palau ducal de Lilla el 17 de febrer de 1454 amb la intenció d'armar una croada per recobrar Istanbul, es va representar un veritable *Misteri de Jàson* compost de tres entremesos mimats i escandits amb música i cant. Al primer, Jàson, ben armat d'espasa i llança, es passejava per la sala fent-se el desconcertat, com si es trobés en un paratge desconegut, però a punt per superar la prova que el rei de la Còlquida, Eetes, li havia imposat per tal d'obtenir el velló d'or: calia posar jou a dos ferotges bous amb unglots de bronze que llençaven foc pel nas i per la boca (fig. 5). Els combaté per un bon espai de temps fins que va utilitzar l'ungüent màgic que li havia lliurat la filla del rei, Medea, per vèncer els monstres d'Hefest (Régnier-Bohler, 1995: 1052 i 1143). Ara bé, si la llegenda mitològica parla d'un bàlsam amb què Jàson havia d'untar-se el cos, l'escut i l'espasa, cosa que l'havia de fer invulnerable, en l'escena teatral el protagonista abocava el líquid als narius dels bous d'artifici per apagar-ne el foc i deixar-los vençuts.⁹ Al segon entremès Jàson combatia, primer amb la llança i després amb l'espasa, un esgarrifós «serpent» que amb la boca oberta, els ullassos vermells i els narius inflats, anava llençant verins pudents, focs espantosos i fums meravellosos. Després de fingir per una bona estona la violenta lluita, llençant-li la llança i brandant l'espasa, Jàson treia un anell que li havia lliurat Medea per adormir el drac, el decapitava i li arrancava les dents, que va guardar en un sarró.¹⁰ El tercer entremès presentava novament Jàson armat que junyia un carruatge als bous vençuts i feia com qui llaurava la terra i hi semblava les dents del dragó, d'on naixien hòmens armats que s'esbatussaven entre ells fins a caure morts (Régnier-Bohler, 1995: 1054 i 1144).¹¹ En el relat no s'explica que, segons la llegenda, els armats nascuts de la terra provaven d'ocir Jàson, que, per consell de Medea, tot fugint, va tirar una pedra al centre del grup i els armats s'emprenien els uns als altres acusant-se mútuament d'haver-la llençat.

El premi a tots els esforços era l'obtenció del preuat Toisó d'Or, aconseguit per Jàson amb el concurs dels argonautes, translació simbòlica de la companyia de nobles reunits a l'entorn de l'ordre promoguda per Felip justament en l'hora de les seues noces amb Isabel de Portugal, rere la qual ressona, en la ficció dramàtica, l'ajut constant que Jàson rebé de Medea. I així tanquem el cercle de la utilització de referents de l'antiguitat en l'espectacle tardomedieval amb clares finalitats polítiques i aspiracions territorials.

⁹ Aquesta proesa de Jàson s'ha posat en paral·lel amb el setè treball d'Hèrcules, la captura del toro de Creta que també llençava foc pel nas. Pensem, a més, per reforçar els paral·lelismes, que tota la sala estava ornamentada de tapisseries amb «la vie et le mystère d'Hercule» (Régnier-Bohler, 1995: 1047 i 1139), com un decorat que dialogava amb el moviment escènic.

¹⁰ Novament un paral·lel amb Hèrcules, que va adormir el drac que custodiava el Jardí de les Hespèrides per tal d'aconseguir les pomes d'or del seu dotzè treball (Régnier-Bohler, 1995: 1053-4 i 1144).

¹¹ Un altre paral·lel mitològic de Jàson és Cadmos, que va matar el drac que custodiava la font d'Ares i també en va sembrar les dents d'on brollarien hòmens armats, un argument que apareixeria figurat en l'arc triomfal que les nacions italianes van preparar a Bruges per rebre el príncep Carles (1515) (Massip, 2003: 170-71).

Bibliografia

- ACERBI, Silvia (2018). «La transformación de los paradigmas clásicos en una controvertida tragedia cristiana», *Studia Philologica Valentina*, vol. 20, n.s. 17, 5-26.
- ALIAGA, Joan; Lluïsa TOLOSA; Ximo COMPANYY (ed.) (2007). *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna. II: Llibre de l'Entrada del rei Martí*. València: Publicacions de la Universitat.
- ALLEGRI, Luigi (1990). «La idea de teatro en la Edad Media», *Insula. Revista de letras y ciencias humanas*, 527, 1-32.
- BOHIGAS, Pere i VIDAL ALCOVER, Jaume (ed.) (1984). *Guillem de Torroella. La Faula*. Tarragona: Edicions Tarraco.
- CARBONELL, Pere Miquel (1546). *Chròniques d'Espanya [1495-1513]*. Barcelona: Carles Amorós.
- CARRERES ZACARÉS, Salvador (ed.) (1925). *Ensayo de una bibliografía de los Libros de Fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*. València, tom II (apèndix documental).
- CARRUESCO, Jesús i REIG, Montserrat (2017). «El teatre a l'era precristiana». En Francesc MASSIP i Lenke KOVÁCS, *La teatralitat medieval i la seva pervivència (Història de les Arts Escèniques Catalanes, I)* (p. 37-116). Barcelona: Institut del Teatre i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- CINGOLANI, Stefano M. (ed.) (2006). *Lo somni de Bernat Metge*. Barcelona: Editorial Barcino.
- COMPAGNA, Anna Maria (ed.) (2007). *La faula de Guillem de Torroella*. Barcelona: PAM.
- ESPADALER, Anton (trad. i ed.) (2015). *Flamenca*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat.
- KNIAZZEH, Charlotte; S. MANEIKIS; E.J. NEUGAARD; J. COROMINAS (ed.) (1977). *Vides de sants rosselloneses [Legenda aurea de Iacopo da Varazze]*, 3 vol. Barcelona: Fundació Vives Casajuana.
- MASSIP, Francesc (1987). «Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana». *D'Art*, 13, 253-268.
- MASSIP, Francesc (2003). *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume el Conquistador al príncipe Carlos de Gante*. Madrid: Consejería de las Artes.
- MASSIP, Francesc (2004). «El teatre assumpcionista a l'antiga Corona Catalanoaragonesa». En J. L. SIRERA (ed.), *La Festa i Elx (Actes del VII Seminari de Teatre i Música Medievals d'Elx, 2002)* (p. 345-373). Elx: Institut Municipal de Cultura.
- MASSIP, Francesc (2010). *A cos de rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó*. Valls: Cossetània.

- MASSIP, Francesc (2013). «La sibylle tiburtine dans les mystères de la Nativité et de l'Épiphanie», *Revue des Langues Romanes*, t. cxvii, 1, 49-78.
- MASSIP, Francesc (ed.) (2014). *Repensar el sombrío Medioevo. Nuevas perspectivas para el estudio de la cultura medieval y de la temprana Edad Moderna // Those Dark Ages Revisited. New Perspectives for the Study of Medieval and Early Modern Culture*. Kassel: Reichenberger.
- MIRÓ, Ramon (ed.) (1996). *Teatre medieval i modern*. Lleida: Universitat de Lleida.
- PACHECO, Arseni (ed.) (1992). *Blandín de Cornualla i altres narracions en vers dels segles XIV i XV*. Barcelona: Edicions 62 i La Caixa.
- PULEGA, Andrea (1970). *Ludi e spettacoli nel Medioevo. I tornei di Dame*. Milà: Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle (dir.) (1995). *Splendeurs de la Cour de Bourgogne. Récits et cròniques*. París: Robert Laffont.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1994). *Teatre Català Antic*. Barcelona: Curial i Institut del Teatre, 3 vol. [versió original de 1957: «La légende de Judas Iscariot dans le théâtre catalan et provençal. Essai de classification des passions dramatiques catalanes», dins *Actes et Mémoires du I Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France*, Avignon, 68-106].
- VILA, Pep (ed.) (2001) [sobre la transcripció de Nolasca del Molar]. *Una passió olotina medieval*, Girona: Diputació de Girona.