

# ESTUDIOS CLÁSICOS

2024 ISSN 0014-1453 25 €



**Reyes Bertolín Cebrián** Diomedes y Héctor: guerreros furiosos en la *Iliada* ·  
**Guillermo Aprile** El motivo narrativo de la «guerra contra la naturaleza» en la historiografía de Alejandro Magno. El caso de la conquista de la Roca Sogdiana en Curcio Rufo y Arriano · **Pedro Manuel Suárez Martínez** Asimilación y neutralización consonántica en interior de palabra en latín a la luz de su sistema fonemático · **Elena Miramontes Seijas** La corona no hace al rey: la creación de la imagen del nuevo Augusto · **Francesc Massip Bonet** Pervivencia de lo clásico en el espectáculo medieval en la corona de Aragón · **Ricardo Viguera Fernández** Medea como mito del terror masculino en *Tardarás un rato en morir* de Imanol Caneyada · **Iván Andrés-Alba** La aplicación de la metodología activa en el aula universitaria de griego antiguo: proceso retos y resultados · **Eduardo Sánchez Liendo** *De legibus*: una puesta al día sobre legislación educativa (*pars posterior*) · **Marina Míguez Lamanuzzi** Propuesta didáctica de un taller de comentario crítico de textos para segundo de Bachillerato: literatura griega arcaica y clásica · **Obituarios**

165



*Estudios Clásicos – 165*

*Estudios Clásicos (EClás)*, con ISSN 0014-1453, es una revista de periodicidad semestral que fue fundada en 1950. Consta de dos secciones: Artículos y Reseñas. La revista recibe contribuciones relacionadas con el mundo grecolatino y su pervivencia, que se pueden inscribir dentro de los apartados temáticos de *Investigación y Didáctica de las lenguas clásicas*.

### **Edición**

Sociedad Española de Estudios Clásicos

### **Redacción y Correspondencia**

*Estudios Clásicos*

Sociedad Española de Estudios Clásicos

c/ Serrano, 107

28006 Madrid (España)

### **Suscripciones**

La revista *EClás* se distribuye en formato digital y en formato impreso. Si desea recibirla solo en formato digital o en formato digital y también impreso, puede solicitarlo en:

⟨[estudiosclasicos@estudiosclasicos.org](mailto:estudiosclasicos@estudiosclasicos.org)⟩

⟨<http://estudiosclasicos.org>⟩

91 564 25 38

*Estudios Clásicos* se encuentra en las siguientes bases de datos: ISOC, L'Année philologique (Aph), Latindex, Linguistic Bibliography/Bibliographie Linguistique, Directorio de Revistas Españolas de Ciencias Sociales Humanas, y Dialnet.

ISSN: 0014-1453

Depósito legal: M.567-1958

**Imagen de cubierta:** *Diomedes de Múnich*, copia romana de un original griego (ca. 440–430 a. C.). Gliptoteca de Múnich

### **Composición tipográfica, diseño y programación:**

Juan Manuel Macías, ⟨<https://lunotipia.juanmanuelmacias.com>⟩

**Impresión:** Solana e Hijos Artes Gráficas, SA  
c/ San Alfonso 26, Leganés, 28917 Madrid

# *Estudios Clásicos*



VOLUMEN 165

---

MADRID 2024

## *Estudios Clásicos*

Revista de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (SEEC)

### DIRECTOR

Eugenio R. Luján Martínez  
*Presidente de la SEEC*

### SECRETARIA

Belén Gala Valencia  
*Vicesecretaria de la SEEC*

### CONSEJO DE REDACCIÓN

Concepción Cabrillana Leal  
*Catedrática de Filología Latina*  
*Universidad de Santiago*

Patricia Cañizares Ferriz  
*Profesora de Filología Latina*  
*Universidad Complutense de Madrid*

Francesc Casadesús Bordoy  
*Catedrático de Filosofía*  
*Universidad de las Islas Baleares*  
*Miembro de la Junta Directiva de la SEEC*

M.<sup>a</sup> Paz de Hoz García-Bellido  
*Catedrática de Filología Griega*  
*Universidad Complutense de Madrid*  
*Tesorera de la SEEC*

Antonio López Fonseca  
*Catedrático de Filología Latina*  
*Vocal de la Comisión Ejecutiva de la SEEC*

Rosa Mariño Sánchez-Elvira  
*Catedrática de Griego de Educación Secundaria*  
*Secretaria de la SEEC*

Luis Merino Jerez  
*Catedrático de Filología Latina*  
*Universidad de Extremadura*

Victoria Recio Muñoz  
*Profesora de Filología Latina*  
*Universidad de Valladolid*

José B. Torres Guerra  
*Catedrático de Filología Griega*  
*Universidad de Navarra*

### CONSEJO ASESOR

Antonio Alvar Ezquerro  
*Catedrático de Filología Latina*

*Universidad de Alcalá de Henares*  
*Expresidente de la SEEC*

Consuelo Álvarez Morán  
*Catedrática emérita de Filología Latina*  
*Universidad de Murcia*

Emiliano Buis  
*Catedrático de Derecho Internacional y Profesor de*  
*Filología Griega*  
*Universidad de Buenos Aires*  
*Presidente de la A. Argentina de Estudios Clásicos*

Cecilia Criado Boado  
*Catedrática de Filología Latina*  
*Universidad de Santiago de Compostela*

Greti Dinkova-Brunn  
*«Fellow» del Instituto Pontificio de Estudios*  
*Medievales*  
*Universidad de Toronto*

Giorgos Giannakis  
*Catedrático de Filología Griega*  
*Universidad de Tesalónica*

Martha P. Irigoyen Troconis  
*Catedrática de Filología Latina*  
*Universidad Nacional Autónoma de México*

Juan Signes Codoñer  
*Catedrático de Filología Griega*  
*Universidad Complutense de Madrid*  
*Presidente de la Sociedad Española de Bizantinística*

Jaime Siles Ruiz  
*Catedrático de Filología Latina*  
*Universidad de Valencia*  
*Expresidente de la SEEC*

Sofía Torallas Tovar  
*Profesora de Clásicas y de lenguas y civilizaciones del*  
*Próximo Oriente. Instituto Oriental*  
*Universidad de Chicago*  
*Presidenta de la Sociedad Española de Papirología*

Jesús de la Villa  
*Catedrático de Filología Griega*  
*Universidad Autónoma de Madrid*  
*Expresidente de la SEEC*

---

# Índice

## Contents

### Investigación Research

- 15–29 REYES BERTOLÍN CEBRIÁN.— Diomedes y Héctor: guerreros furiosos en la *Iliada* / Diomedes and Hector: Furious Warriors in the *Iliad*
- 31–52 GUILLERMO APRILE.— El motivo narrativo de la «guerra contra la naturaleza» en la historiografía de Alejandro Magno. El caso de la conquista de la Roca Sogdiana en Curcio Rufo y Arriano / The “War against Nature” as a Narrative Motif in the Historiography of Alexander the Great. The Case of the Conquest of the Sogdian Rock in Curtius Rufus and Arrian
- 53–69 PEDRO MANUEL SUÁREZ-MARTÍNEZ.— Asimilación y neutralización consonántica en interior de palabra en latín a la luz de su sistema fonemático / Consonant Assimilation and Neutralization within a Word in Latin Considering its Phonematic System
- 71–86 ELENA MIRAMONTES SEIJAS.— La corona no hace al rey: la creación de la imagen del nuevo Augusto / Crown does not Make the King: Developing the Image of the New Augustus
- 87–105 FRANCESC MASSIP BONET.— Pervivencia de lo clásico en el espectáculo medieval en la Corona de Aragón / Survival of the Classical in the Medieval Spectacle in the Crown of Aragon
- 107–125 RICARDO VIGUERAS FERNÁNDEZ.— Medea como mito del terror masculino en *Tardarás un rato en morir* de Imanol Caneyada / Medea as a Myth of Male Terror in *Tardarás un rato en morir*, by Imanol Caneyada

**Didáctica de las lenguas clásicas** Didactics of the  
Classical Languages

- 129–150 IVÁN ANDRÉS-ALBA.— La aplicación de la metodología activa en el aula universitaria de griego antiguo: proceso, retos y resultados / Implementing Active Methodology in the University Teaching of Ancient Greek: Process, Challenges, and Outcomes
- 151–174 EDUARDO SÁNCHEZ LIENDO.— *De legibus*: una puesta al día sobre legislación educativa (*pars posterior*) / *De legibus*: an Update about Educational Legislation (*Pars Posterior*)
- 175–200 MARINA MÍGUEZ LAMANUZZI.— Propuesta didáctica de un taller de comentario crítico de textos para segundo de Bachillerato: literatura griega arcaica y clásica / Workshop of Critical Commentary of Texts for the Last Year of High School: Archaic and Classical Greek Literature

**Obituarios** Obituaries

- 203 Henar Zamora Salamanca
- 205 David Konstan
- 209 Daniel García Posada

**Reseñas de libros** Book Review

- 213 Christian Mann (2011) «*Um keinen Kranz, um das Leben kämpfen wir!*» *Gladiatoren im Osten des Römischen Reiches und die Frage der Romanisierung* (ALFONSO MAÑAS)
- 216 Gareth Schmeling (ed.) (2020) *Petronius, Satyricon. Seneca, Apocolocyntosis* (ANTONIO CURADO FERRERA)
- 219 Santiago Carbonell Martínez (2021) *Cuando las ovejas griegas balan. Historia de la pronunciación erasmiana en Grecia y en la tradición escolar hispana* (JOSÉ CARLOS GARCÍA DE PAREDES OLIVAS)
- 222 Aramis López & María Paz López (eds.) (2022) *Parténope* (RAQUEL MARTÍN HERNÁNDEZ)
- 224 Luis T. Bonmatí (2023) *Publio Virgilio Marón. Eneida* (ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA)

- 
- 227 Marco Cesa (2023) *Las razones de la fuerza. Tucídides y la teoría de las relaciones internacionales* (JAIME SILES)
- 231 **Normas de publicación** Author Guidelines

---

# Pervivencia de lo clásico en el espectáculo medieval en la Corona de Aragón\*

## Survival of the Classical in the Medieval Spectacle in the Crown of Aragon

FRANCESC MASSIP BONET

Universitat Rovira i Virgili

*francesc.massip@urv.cat*

DOI: 10.48232/eclas.165.05

Recibido: 09/01/2024 — Aceptado: 11/04/2024

**Resumen.**— Se incide en la revaloración del Medioevo con sus recurrentes miradas hacia lo clásico que jalonan un período injustamente cualificado de sombrío y se toma el pulso a la dificultosa, pero cierta, continuidad de la cultura clásica a lo largo de los siglos VIII–XV. Particularmente, se destacan algunos elementos que el espectáculo medieval rescata del acervo antiguo, sea una versión peculiar de la forma trágica (la Pasión), sean unos personajes que reelaboran en el contexto cristiano algunos de los héroes de la Antigüedad (por ejemplo, Edipo o, en clave caballeresca, Hércules, Eneas, Aerope, Jasón y Medea, etc.) e incluso divinidades como Cupido o Fortuna, sin olvidar personajes simbólicos procedentes de la mitología grecolatina debidamente cristianizados o reinterpretados en el contexto cristiano (Fama, sirenas, faunos, sátiros, Parcas y sibilas) y a menudo utilizados en espectáculos con una clara intencionalidad política, cívica o religiosa.

**Palabras clave.**— Mitología clásica; teatro medieval; canto de la Sibila; drama de la Pasión

**Abstract.**— This article highlights the revaluation of the Middle Ages taking into consideration its periodic glances towards the Classical, which are hallmarks of a period unjustly qualified as sombre. It follows the pulse of the difficult, but certain, continuity of classical culture throughout the 8<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries. Particularly, it focuses on elements that the medieval spectacle rescues from the ancient heritage, be it a peculiar version of the tragic form (the Passion), characters that rework in the Christian context some of the heroes of Antiquity (for example, Oedipus or, in a chivalric key, Hercules, Aeneas, Aerope, Jason and Medea, etc.), and even divinities such as Cupid or Fortune. It also draws on symbolic characters from Classical mythology properly Christianised or reinterpreted in the Christian context (Pheme, sirens, fauns, satyrs, Parcae and sibyls) and often used in spectacles with a clear political, civic or religious intentionality.

**Keywords.**— Classical mythology; Medieval Theatre; Sybilla's Song; Passion Play

\* Este trabajo se realiza en el marco del Grupo de Investigación LAiREM-Nexus (2017 SGR 970) del AGAUR, y del I + D PID2022-140028NB-100 (MUDANZA) del Ministerio de Economía y Competitividad.

## 1. Introducción

Entre el Humanismo y el Siglo de las Luces asistimos a una valoración sesgada de la Edad Media en general y de su cultura en particular. Si en 1469 Giovanni Andrea, bibliotecario del papa, bautizó con desprecio todo el milenio que le precedía como *medio Ævum* o *media tempestas*, el prejuicio caló en la Ilustración que consideró aquella época como la edad de las tinieblas (de la ignorancia) frente a la edad o el siglo de las luces (la sabiduría) que el nuevo movimiento aspiraba a representar. Tampoco ayudaron a esclarecer las cosas las idealizaciones y mistificaciones del Romanticismo ni las anecdóticas modas hodiernas, pero lo cierto es que hoy en día el lenguaje común, y particularmente el periodístico, todavía utiliza el epíteto «medieval» como sinónimo de tiranía política e intransigencia dogmática, cuando de hecho todo ello es mucho más aplicable al panorama religioso que impone la Contrarreforma, el absolutismo y el pensamiento único que establece el Antiguo Régimen, dos fenómenos que nacen, justamente, en el período designado como Renacimiento.

Lo cierto es que la Edad Media se caracteriza por una especie de tensión entre la emulación de la Antigüedad clásica y la emergencia del espíritu «bárbaro» y de las tradiciones locales «anticlásicas» que habían quedado dormidas, pero no muertas, bajo la dominación romana. Y así navega en un flujo constante de continuidades y discontinuidades históricas presididas por la idea de renacer sobre los restos del mundo antiguo. Por eso, la Edad Media, contra lo que se cree comúnmente, no significa una ruptura radical, sino que está llena de aspiraciones «renacentistas» que, desde las *renovatio* carolingia (siglos VIII–IX) y otoniana (X–XI) o el renacimiento urbano del XII, desemboca en el gran renacimiento que en Italia se fragua en el siglo XIV y que se extiende por Europa durante el XV y el XVI. Como el ave fénix que renace de sus propias cenizas y vuelve a arder e incinerarse, así se manifiesta la clasicidad, con plumajes de colores cambiantes, a lo largo de este dilatado período que hemos convenido en llamar medieval. El patrimonio clásico es absorbido y tamizado por la Edad Media en un proceso capaz de extraer lo mejor de las más diversas culturas figurativas y de las múltiples expresiones artísticas en las que se fundó y habitó, para conseguir una destilación completamente original. Dicho de otro modo, nos encontramos ante un mosaico de fondo esencialmente antiguo, matizado por las aportaciones bizantinas e islámicas, ambas en conexión con la antigüedad y puentes con el oriente (Siria y Armenia), y salpimentado con

teselas procedentes del mundo preclásico, germánico y céltico (Massip 2014: 1-3).

Sin embargo, no cabe duda de que la noción de teatro en sentido fuerte, tal y como fue codificado en la antigüedad clásica por la cultura greco-romana, como actividad compleja y perfectamente establecida, es una noción que empieza a desaparecer en las postrimerías del Imperio romano. Porque el teatro es una actividad propiciada por la cultura urbana y uno de los puntales del edificio social de la *pólis*; una actividad que contribuye decisivamente a articular la colectividad ciudadana como altavoz de los mensajes y los esquemas de valores que representan a esta comunidad y que convienen para su continuidad (Allegrí 1990).

La crisis política y administrativa de finales del Imperio debilita considerablemente esa idea y ese valor del teatro. Es muy significativo que el trágico romano Séneca, nunca pudiera poner en escena ninguna obra suya. La tragedia ya no se estilaba (Carruesco y Reig 2017: 106). Las manifestaciones espectaculares se refugian en el *panem et circenses* (anfiteatro y circo), espectáculos sin ninguna ambición integradora, constructora de unos ideales comunitarios como los que sí que cimentaban los géneros dramáticos antiguos.

Cuando la crisis del Imperio afecta también a la economía se produce el abandono de las ciudades: la gente se refugiaba en el campo donde la vida, en época de crisis, siempre es más llevadera. Esta vertiginosa ruralización del Imperio Romano supuso, en el ámbito espectacular, la desaparición de toda actividad escénica de tipo teatral que, como hemos dicho, había sido un invento esencialmente urbano. Esto tiene como consecuencia la degradación y derrumbe de los edificios teatrales antiguos y del oficio actoral, que sobrevive en los registros cómicos y farsescos, pero con una consideración social ínfima. Si a todo esto añadimos el ataque frontal que el cristianismo presenta a toda manifestación escénica, entenderemos que en la Edad Media se haya perdido prácticamente la noción de teatro.

Y, sin embargo, existen continuidades sorprendentes como Terencio, que sigue leyéndose e imitándose en círculos de alta cultura, principalmente eclesiásticos, y que tiene su máximo exponente en la primera dramaturga europea conocida: Hrotsvitha de Gandersheim (c. 935-c.975), autora de seis comedias escritas al estilo de Terencio, cuya forma imita para cristianizar el modelo y moralizar los argumentos. No podemos saber si estas piezas dedicadas a explicar la vida virtuosa de sus heroínas fueron nunca representadas o simplemente leídas a diversas voces, ya sea en el

monasterio benedictino de su autora, bien en la corte de los Otones que lo protegía. Y la vivaz actividad dramática que, durante el tardo medioevo, se documenta en los claustros femeninos así lo permite suponer (Cátedra 2005: 121–126; 447–450; Sanmartín 2012: 285–287.).

## 2. La tragedia de la Pasión

Es sabido que la historia de la Pasión de Cristo constituye uno de los argumentos dramáticos más importantes de la cultura occidental, desde el nacimiento del teatro medieval a la aparición del cine. No en vano, como decía Auerbach, «en este gran drama, están fundamentalmente contenidos todos los hechos de la historia universal, y todas las alturas y los abismos de la conducta humana» (Auerbach 1983: 152). Con la evocación ritual y escénica de aquellos hechos, se rememora una injusticia. El Sanedrín, fabricando pruebas falsas y falsos testigos, eleva unas acusaciones absolutamente abusivas y se dicta una Sentencia capital que es un fraude de ley. Mientras tanto, la víctima ha sufrido la humillación de los poderosos, el escarnio de una multitud enardecida por las prédicas de los más intransigentes, la vejación pública con burlas, flagelaciones y rebajamientos grotescos, en lo que constituye el conjunto de los Improperios. Son aspectos de intemporal vigencia, y no es casual que en la pieza bizantina *Christos Paschon* (atribuida a Gregorio Nacianceno, obispo de Constantinopla en el s. iv, pero con dataciones tardías hasta el s. xi), más de un tercio de los trímetros yámbicos utilizados son tomados prestados de los trágicos, particularmente de Eurípides, pero también de Esquilo (Totaro 2017: 133–139), y reaprovechados en boca de personajes sacros como María, la auténtica protagonista de la obra, todo ello como reivindicación cristiana de la imponente tradición griega<sup>1</sup>. La Virgen María se lamenta por su hijo con palabras de Hécuba, de Clitemnestra, de Medea, de Fedra, de Agave, en una reutilización del legado clásico al servicio del espíritu cristiano (Acerbi 2018).

La primera cualidad de las escenificaciones de la Pasión viene definida por su naturaleza ritual. Y es que el teatro cristiano, como el griego, se origina en el rito, un contexto que las representaciones pasionísticas de ayer y hoy nunca abandonan del todo. Otra cosa es que la Pasión de Cristo se convirtiera en «la primera brecha en la teoría clásica: con su radical

<sup>1</sup> Se dicen cosas como «No será Dios quien te obligará a ser justo: / ser justo siempre, en cualquier caso, / radica en la elección y en el pensamiento de los mortales» (vv. 262–4). Véase Odorico 2006: 25–45.

mezcla de cotidiana realidad y de tragedia más elevada y sublime» derribó «la antigua barrera estilística» (Auerbach 1983: 523).

Además, la tragedia no se consuma porque existe un «después» que la neutraliza y la proyecta hacia otra dimensión: la liberación de la muerte a través de la muerte (Resurrección). Es lo que consiguen las procesiones de Semana Santa: «conmemorar como si se desconociera su futuro perfecto, la Resurrección que modificaría su sentido, para evocar la completa desolación, la Pasión como tragedia absoluta» (Gavilán 2017: 266). Sin embargo, hay quien sustrae la Pasión de Cristo de la consideración trágica, y niega su representación según un dispositivo trágico, para hablar de un mecanismo dramático que acerca e involucra al espectador/partícipe que, como el espectador de la tragedia, experimenta piedad ante el dolor mostrado en escena, pero que, como experiencia compartida del sufrimiento, deviene misericordia, cosa que otorga un sentido anti-trágico y anti-catártico a la piedad cristiana (Bino 2022: 84).

La violencia sufrida por Cristo no tiene por finalidad provocar una catarsis preventiva de males mayores, sino desactivar los mecanismos de la violencia, interrumpir la sucesión de acción/reacción, la cadena de represalia y venganza, y presentar como única réplica fructífera el pacifismo activo y la filantropía (Bernardi 2022: 30).

Aunque muchos de los textos conservados de representaciones pasionísticas no son tragedias, no se puede negar la presencia de contenidos trágicos en el teatro de la Pasión. Y lo cierto es que con el gótico, en el contexto eclesiástico, comienza a cultivarse una dramática que gira en torno a los episodios sacrificiales y dolorosos del héroe cristiano, particularmente su Pasión y Muerte, un tema susceptible de grandes espectáculos, en la medida en que tenía todos los condimentos de la tragedia según la definición aristotélica: un héroe de la más alta estirpe y comportamiento honorable, tras ganarse la admiración de todo un pueblo, ve su suerte cambiada en la contraria (*peripéteia*) a raíz de la traición de Judas, lo que le conlleva un suplicio que culmina con el sacrificio en la cruz, una muerte en la que ya se producen todos los signos que permiten reconocerle como Dios (*anagnórisis*): el eclipse y las tinieblas, el terremoto y la resurrección de los muertos.

Por cierto, que Judas, ya en la primera Pasión dramática catalana (Romeu 1994 [1957]), bautizada como *Pasión del Reino de Mallorca* (Massip 1987), precisamente justifica la infidelidad a su Maestro con un argumento de un clasicismo inquietante. Se trata de una de las interpolaciones más interesantes de nuestro teatro medieval, que ofrece una original versión

de la leyenda distinta de la que ya recogía en 1260 Iacopo de Varazze (*Legenda Aurea*). Varazze explica que Judas, de pequeño, había sido abandonado en una cesta —al igual que Moisés y otros héroes de la antigüedad como Perseo— en el mar por sus padres, que habían tenido en sueños una visión que les presagiaba la funesta maldad de su hijo; fue recogido por una reina en la isla de Iscariot, que le crio junto a su propio vástago, al que Judas, ya crecido y celoso, mató y tuvo que huir: en la escapada llega a Jerusalén donde entra al servicio de Pilatos. Junto a la casa de su señor había un fértil huerto con manzanos que Pilatos deseaba. Judas, para complacerle, robó las manzanas del vecino, Rubén, pero este le sorprendió, combatieron y Judas le mató de una pedrada, sin saber que era su padre. Pilatos, como premio, le dio las pertenencias del fallecido, así como la mano de su viuda Ciborea, es decir, su propia madre, con la que Judas tuvo hijos. Cuando descubre el sobrecogedor incesto, se entrega al consejo de Jesucristo que le hace discípulo suyo y procurador de los bienes de la comunidad apostólica y, como paga, recibiría el diezmo o décima parte para poder alimentar a la esposa-madre y los descendientes. Por eso vendió a Cristo por 30 monedas, el diezmo de las 300 que costaba el ungüento derramado por Magdalena en honor a Cristo en casa de Simón el Fariseo (Kniazze, Neugaard, Corominas eds. 1977: II, 282–285). La versión dramática catalana parte de una distinta elaboración de la leyenda, una versión desconocida y sin ulterior continuidad, que sitúan al drama como anterior o contemporáneo del relato de Varazze. En esta insólita versión, Judas es abandonado en las aguas de un río, no por un vaticinio, que tenía unas resonancias demasiado clásicas, sino para salvarle del edicto de Herodes sobre la matanza de los niños inocentes<sup>2</sup>. Ni mata al hijo del rey ni es siervo de Pilatos, y el reconocimiento del incesto vendrá dado por una marca de hierro al rojo vivo que su madre le había practicado de pequeño antes de dejarlo río abajo (Romeu 1994: I, 106–110). Así pues, el héroe por excelencia de los antiguos, el más infortunado y trágico, Edipo, se ha reencarnado en el antihéroe por antonomasia de la Pasión cristiana, Judas, el malvado necesario para acrecentar la tensión e impactar en el contraste dramático. Y mientras uno, empujado por el noble deseo de salvaguardar a sus súbditos tebanos, se quita los ojos y se exilia, el otro, tal vez consciente de la inutilidad de su gesto o quizás sintiéndose a regañadientes instrumento del designio divino, se quita la vida. La crudeza de la leyenda de Judas, que aparece con toda su fuerza y aspereza en la

<sup>2</sup> También el Obispillo del siglo xv se salva de la escabechina de Herodes ayudado por su madre a mancharse con la sangre de los degollados y hacerse el muerto (Pacheco ed. 1992: 176–177).

Pasión trecentista, se atenúa en la Pasión de Cervera (1477–1545), donde la referencia a la leyenda edípica está, pero muy resumida y, sobre todo, trasladada de la cena en casa de Simón (entrada a Jerusalén) del original al monólogo antes de colgarse (Miró ed. 1996: 65–66).

En Pasiones ulteriores casi ha desaparecido del todo, ya tan sólo con vagas referencias prácticamente irreconocibles, y en la Pasión de Olot —una copia de 1684 de un original muy medievalizante— las hojas del manuscrito que la contenían fueron arrancadas (Vila ed. 2001: 109n).

### 3. Los Triunfos: de Ovidio a Petrarca

Poetas latinos como Ovidio, muy leído en círculos eclesiásticos (la Biblioteca Capitular de Tortosa conserva un bonito ejemplar de las *Metamorphoseon* del siglo XII —la *aetas ovidiana*— que alguien empujó al fondo de la estantería para ocultarlo y evitar su destrucción en manos de los rigoristas), inspiraron algunos espectáculos confeccionados para la exaltación de los nuevos monarcas cuando entraban en sus ciudades tras su proclamación. Así sucedió cuando Martín el Humano entró en Barcelona el 27 de mayo de 1397, procedente de Aviñón donde residía el papa aragonés Pedro de Luna. Como venía por mar, desembarcó en la playa *et arripuit terram per pontem positum et factum de postibus et cohoptum de pannis de lana*, como describe Guillem Mascaró, presbítero beneficiado de la catedral barcelonesa, en su *Cronicó*. Pasado el puente de madera, el rey se sentó en un trono de cinco peldaños dispuesto a contemplar la fiesta organizada por la ciudad y empezada con el espectacular desfile de los oficios. Entre «los jochs» que le ofrecieron, destaca, por su originalidad, el que prepararon los peleteros:

*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).*

Por lo tanto, el gremio de quienes comerciaban y trabajaban las pieles prepararon un Castillo del Dios Amor, con cuatro muchachas en los ángulos del carruaje que abastecían las flechas al Cupido que debía situarse en el centro y en lugar preeminente con su arco y que se supone iba disparando a los posibles enamorados que se lo miraban. Estamos ante un Triunfo de Amor que vendría a ser la concreción escénica en nuestras latitudes

de la procesión triunfal ovidiana de Cupido (*Amores* I, II: vv. 23–52) y que, diversamente imitada en la Edad Media —se documentan «castillos de amor» de posible dimensión escénica en el siglo XIII— (Pulega 1970: LXXVI–LXXXII), tendría su culminación en los *Trionfi* (o, mejor, en el *Triumphus Cupidinis*) de Petrarca<sup>3</sup>.

Recordemos a Ovidio:

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;  
 fervida uicino flamma uapore nocet.

(Ovidio, *Amores* 1.2.25–28, 41–46)

Ovidio nos presenta al dios Amor encaramado sobre el carro tirado por aves, en medio de la admiración del pueblo, aclamado como triunfador por el séquito cautivo de la juventud enamorada. Y precisa su aspecto: «Tú, con alas y rizos ornados de piedras preciosas, irás sobre el carro dorado con áureas ruedas, tú mismo resplandeciente como el oro... a tu paso infligirás muchas heridas. Tus flechas no se detendrán, aunque lo quieras, la ardiente llama lo abrasará todo con su vapor».

Siguiendo, pues, el dictado poético de Ovidio, es posible que el carro construido por los peleteros de Barcelona estuviera pintado del color del oro, ruedas incluidas, y el propio Cupido iría enfundado en un vestido ceñido para evocar la desnudez y dorado, sin duda de oropel, como corresponde a un oficio que tiene la piel como materia de trabajo. Forrados de oropel irían asimismo el arco y las flechas, que quizá incorporaban algún efecto ígneo.

El *castrum* de «lo Rey de Amós» barcelonés no parece tanto un «castillo de amor» o un «asedio de amor» de la tradición trovadoresca, como todavía describe Joanot Martorell en el *Tirant lo Blanch* como «Roca del Dios Amor» (cap. 53) (Massip 1996: 153–154), sino más bien de un Triunfo de Amor, porque aquí la deidad Cupido no capitanea o asedia

<sup>3</sup> Aunque el texto poético está en italiano, Petrarca tituló el conjunto y cada uno de los triunfos en latín.

castillo alguno, antes bien dispara las flechas encendidas a los enamorados que le rodean. Por otra parte, el término *castell*, en este tipo de séquito espectacular, suele designar la «carreta» o «roca» escénica<sup>4</sup>, como las que todavía hoy desfilan en la Procesión del Corpus valenciana.

Por tanto, el *castrum*, castillo o carruaje barcelonés de «lo Rey d'Amós» fue un espectáculo ciertamente excepcional y casi único en la documentación catalanoaragonesa medieval: solo hemos hallado recientemente otro ejemplo en la procesión del Corpus Christi de Tarragona de 1414, cuando se documenta por única vez un «Castell del Déu d'Amós» construido en madera y acarreado por nueve hombres, en cuyo ápice el protagonista vestía con aludas (piel de oveja), sin duda, para simular la desnudez de Cupido, y entre los gastos reseñados figura «vermelló per a pintar les plagues al Déu d'Amós» (Bertran 2024: 264–267), heridas pintadas de bermellón que no sabríamos interpretar de otra forma que referidas a los figurantes de enamorados, víctimas de las saetas del hijo de Venus, aunque no consten entre los pagos del Clavario.<sup>5</sup>

En 1402 el mismo rey Martín entraba en Valencia, y le hicieron también un séquito espectacular que incluyó un desfile de algunos personajes procedentes de la Antigüedad clásica. Por ejemplo, en el llamado «Joch de la Gloria Mundana», además del personaje de la Gloria (la Fama) que presidía el carruaje sentada en una silla forrada de pan de oro, y otros personajes del pasado bíblico, histórico o legendario, salían Aristóteles y Virgilio, en representación de los sabios de la antigüedad, así como Jasón, con el vellocino de oro, y Medea, con las figuras de los hijos sacrificados;

<sup>4</sup> Alguna vez también se llama «muntanya», «bastiment», «nau» o «arca»; en castellano «carro», «carri-lló» o «carretón»; en italiano «roche» o «edifizi»; en francés «charriot»; en inglés «pageant waggon» o «pageant cart»; en neerlandés «wagenspel»; en alemán «hill», en escandinavo «hjallr». Quizás se podría relacionar también con el *castrum doloris* o túmulo mortuorio (Rollo-Koster: 245–277).

<sup>5</sup> El 17 de abril de 2024 se inauguró el congreso *Music and Poetry in the Crown of Aragon (13<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> Centuries)*. *New Approaches to Documents, History and Texts*, donde su organizadora Anna Alberni (ICREA/Universitat de Barcelona) presentó la Base de Datos MiMus, fruto de un ambicioso proyecto europeo (*MiMus DB: Minstrels and Music in the Medieval Crown of Aragon* [base de datos en línea], Anna Alberni, Stefano Maria Cingolani, Anna Fernàndez-Clot, Simone Sari, Carles Vela (eds.), Barcelona: University of Barcelona, MiMus Project – ERC CoG 2017, No 772762). Entre la numerosa documentación exhumada por S. M. Cingolani en el Archivo de la Corona de Aragón, se mencionó una enigmática «Orde d'Amor» reseñada en 1334 en el entorno del infante Pedro (Español 2011: 154–155). No creemos que el *castrum* de «lo Rey d'Amós» (1397) o «Castell del Déu d'Amós» (1414) medio siglo más tarde de tal Orden pudiera todavía evocarla, aunque no hay que olvidar que la Orden caballeresca de la Jarra y el Grifo instituida por Fernando de Antequera constituyó uno de los espectáculos realizados para su coronación en Zaragoza (1414) (Massip 2003: 73–4). Tampoco hay que olvidar que entre 1387 y 1389 Juan I mandó recopilar unas *Regles de Amor*, que versionan y resumen el *De Amore* de Andrés el Capellán, para las sesiones literarias y galantes de su corte (Pagès 1930).

Aerope («Eropra»), robadora también de un carnero de oro, y Eneas («Enias»), el héroe troyano (Aliaga-Tolosa-Company eds. 2007).

Otra novedad espectacular en esta entrada fue la incorporación del personaje de Hércules, héroe antiguo erigido en modelo de la caballería medieval<sup>6</sup>, que aparecía en el ingreso real valenciano al menos en dos escenas distintas. La una asaetando un centauro, en referencia al episodio ocurrido en el curso de su tercer trabajo (cacería del jabalí de Erimanto), cuando es acogido por el centauro Folo que le invita a vino, pero esto provoca la ira de los demás centauros que se enfrentan: Hércules asaeta y mata a doce, mientras que Folo muere accidentalmente. El Hércules valenciano, vestido con «calzas de cáñamo», disparó doce flechas «que perdió tirando al centauro». Centauro que no era más que una mula cabalgada por un intérprete (el pintor Francesc Vidal) que llevaba los brazos postizos forrados de pieles para simular su salvajismo, todo ello disimulado y relleno con borra y lana blanca y quizá con algún mecanismo de acción. También había «la mujer del centauro», que vestía «unas suelecillas de mujer», «guantes de cuero de can» y un «collar de azabache», y los brazos postizos de aluda. La otra escena hercúlea se correspondería con el séptimo trabajo: el toro de Creta, aquí llamado «brúfol» (es decir, una especie de búfalo o buey salvaje). El simulacro de toro consistía en un mulo cubierto con seis pieles de cabrón negras y peludas, previamente descarnadas por el peletero y zurradas por el curtidor, encordado con cinta negra, tocado con unos cuernos de cabrón montés y cabalgado por el héroe clásico caracterizado con la piel de leopardo y vestido con calzas de cáñamo. También salía su paralelo cristiano, Sansón, cabalgando un león que no era más que una yegua cubierta de una tela verde (Aliaga-Tolosa-Company eds. 2007).

Otro motivo más de ascendencia clásica se escenificó por primera vez en la entrada a Barcelona de Martín el Humano (1397) y tendría una notable pervivencia: la Rueda de la Fortuna, construida sobre un castillo de madera por el oficio de los ebanistas, en un entremés de intención laudatoria y con vocación de desear prosperidad y buena fortuna al nuevo monarca (Cingolani ed. 2006: 275–6). La Fortuna era una diosa romana (derivación de la Tyche griega) que regía el destino de la Humanidad, asociada literariamente por Boecio al motivo de la Rueda que gira cíclicamente produciendo bonanza y desgracia (Sánchez Márquez 2011: 232),

<sup>6</sup> Uno de los aristócratas que frecuentó tales fastos reales, Enrique de Villena (1384–1434), escribió *Los dotze treballs d'Hèrcules* (1417), que luego tradujo al castellano (edición de Juan de Burgos, 1499). Pedro M. Cátedra (Universidad de Salamanca) publicará en breve la edición del único ejemplar conocido del texto original.

quizá en relación con su nombre primigenio, *Vertumna*, la que hace girar el año, en itálico antiguo.

En la época medieval se extendió la figuración del arbitrario personaje accionando la manecita de la rueda que ahora encumbraba o arruinaba a los hombres, como dice aquella estrofa del célebre canto de los *Carmina Burana*: *Fortune rota volvitur, / descendo minoratus, / alter in altum tollitur, / nimis exaltatus; / Rex sedet in vertice / caveat ruinam* («Giras, rueda de la Fortuna; yo, disminuido, desciendo, mientras levantas a otro hacia la cima; un poco demasiado arriba se sienta el Rey en el ápice: que se preocupe por la caída»). No deja de ser, pues, una advertencia a las limitaciones del poder, pues al mismo tiempo que se ensalza al nuevo monarca, también se le avisa del efímero vital que puede mudar su suerte. El espectáculo lo preparó el gremio de los Carpinteros de Barcelona según su conocida iconografía y en la rueda de la Fortuna giraban cuatro muchachas en guisa de reinas, las cuales, pese al movimiento de la rueda, siempre se mostraban en pie<sup>7</sup> y llevaban los rótulos acostumbrados: «Regnabo, regno, regnavi, sum sine regno» («reinaré, reino, reiné, estoy sin reino»), como puede verse en un mural trecentista del Castillo de Alcañiz. Así aparecerá también, con alguna significativa variación, en la coronación de Fernando de Antequera (Zaragoza 1414) o en las Fiestas organizadas por Juan II de Castilla en honor de los hermanos del Magnánimo, Leonor, Enrique y Juan (Valladolid, 1428) (Rico 1965; Massip 2010: 87 y 117).

Entre la entrada a Barcelona y la de Valencia, Martín se coronó en la Seo de Zaragoza (1399), y una vez ungido, de regreso al Palacio de la Aljafería, los ciudadanos aragoneses le ofrecieron cierto entremés alegórico, que llamaremos *Entremés de las Sirenas*, compuesto por cuatro sirenas, un coro de ángeles, y en la sumidad un rey con su hijo pequeño (Carbonell 1546: CCXIX v.º). Las sirenas, según los Bestiarios de la época, simbolizan las vanas riquezas del mundo, la inconstancia y otros vicios capitales (lujuria, gula, avaricia), que engañan al hombre y lo arrastran al pecado. Aquí

<sup>7</sup> Un mecanismo similar se utiliza todavía en la Vara de la Asunta de Randazzo (Sicilia), un artefacto con una rueda central donde están instalados varios niños en guisa de ángeles que gira sin que trabuquen. Se trata de una imitación de la Vara dell'Assunta de Messina, adaptación a su vez del carruaje que se exhibió en la entrada de Carlos V en Messina (1535), donde varias ruedas reproducían el cosmos y en lo alto aparecía «un giovanetto imperatore» con una Victoria en la mano, disposición inspirada en la iconografía antigua de Zeus, pues así describe Pausanias la estatua de Fidias que se conservaba en el Templo de Zeus de Olimpia (472 a. C.) y que presentaba al dios sentado en su trono con la mano derecha sosteniendo una Niké o victoria que le coronaba, figura crisoelefantina que era considerada una de las siete maravillas del mundo. La adaptación asuncionista consistió en sustituir al emperador por Cristo y la Victoria por el alma de María en su Asunción, mientras que la versión de Randazzo regulariza la insólita disposición de aire clasicizante y pone en lo alto del artefacto a la Trinidad coronando a la Asunta (Massip 2004: 368–9).

debían estar situadas debajo de los ángeles, cuyos cantos sagrados debían silenciar las seductoras melodías de las doncellas marinas. En lo alto, como se esperaba de su gobierno, el rey —por encima de cualquier flaqueza— que aseguraba un prometedor porvenir, igualmente justo, a través de su descendiente, emblema de la proyección y continuidad dinástica que precisamente se vería frustrado con este soberano, cuyo hijo, el rey de Sicilia (Martín el Joven), murió antes que el padre, mientras que a su vástago natural, Federico, el abuelo no estuvo a tiempo de reconocerlo puesto que falleció el día antes de la ceremonia de legitimación que debía officiar el Papa Luna.

Recordemos que ya en 1392, en la entrada a Valencia de Juan I y Violante de Bar, el gremio de los armeros u «oficio de la armería» les regalaron con «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» («juegos nuevos o arneses de una Nave con Sirenas y de una Roca sobre carros, hechos por dicho oficio a inducción y ruegos de los mencionados Jurados») (Carreras 1925: 64). Que vayan en una nave asociada a una roca sugiere un vínculo con el tema de Ulises, cuya tenacidad sería puesta en relación con la que debería tener el monarca ante los cantos insustanciales y las tentaciones mundanas que pudieran torcer su buen gobierno.

Para la citada entrada en Valencia del rey Martín, acompañado de la nueva reina de Sicilia, Blanca de Navarra, flamante esposa de Martín el Joven (1402), se creó un original y artificioso espectáculo titulado la *Roca de la Isla de Sicilia* encomendado al gremio de los Peleteros, presidido por dos intérpretes que encarnaban a los reyes de Sicilia, escoltados por las banderas de Aragón y Navarra, cuatro doncellas (las Virtudes) y dos ángeles. El carruaje, revestido de papel y telas pintadas, reproduciría la isla y las olas del mar, con representaciones de los campos, pero también de los castillos y de las villas caracterizadas por los campanarios de las iglesias que llevaban campanas de estaño o de latón y que tintineaban. Ahora bien, lo más importante y sorprendente es que figuraban volcanes en erupción que requerían cirios y pólvora para provocar estallidos y fuegos que salían por cañones de hierro. Se trataba del Estrangol, el célebre Strómboli, en permanente erupción, y del Mongibell, como se llama la montaña del Etna, donde se creía que se escondía el rey de los bretones, mientras que el hada del Gibel se identificó con Morgana (Compagna 2007: 26). Allí se dirige Guillem de Torroella en el fabuloso viaje que emprende desde Sóller en su *Fábula* artúrica, pues Sicilia era considerada la puerta del más allá (Bohigas & Vidal Alcover 1984).

Entre los personajes de este entremés figuraban cuatro hombres desnudos, es decir, ataviados con ajustados vestidos de piel (de color carne), que era la habitual representación de la desnudez en la época, para los que se elaboran «cosas» hechas con «aludas», esto es unos buenos atributos postizos realizados con piel de cordero. Posiblemente se trataría de sátiros o faunos, emparentados con los salvajes que también se documentan adecuadamente enmascarados y con mazas, y que saldrían de una cueva, que debía abrirse con algún mecanismo, pues se anotan tres «pequeñas poleas para la cueva» (Massip 2010: 89). En la representación podrían simbolizar los peligros que acechaban a los nuevos monarcas, especialmente las puntuales insurrecciones, como la de Andrea Chiaramonte (1392), que dificultaban su dominio de la Trinacria.

#### 4. El oráculo sibilino

Otros personajes procedentes de la Antigüedad Clásica fueron incorporados al espectáculo medieval, incluso al de temática religiosa, como la insólita aclimatación de las Sibilas que, tras proferir durante siglos los oráculos de los dioses del Olimpo<sup>8</sup>, serían reconvertidas en profetisas del advenimiento del Mesías y del Juicio Final.

Figura del saber propia del politeísmo antiguo, la Sibila ejercía de pitonisa en la cultura grecolatina y, gracias a su enorme prestigio, traspasó el umbral del cristianismo. De esta forma se incorporó a la liturgia de la Navidad entre los profetas que anunciaban el advenimiento del Mesías. El Canto de la Sibila se habría popularizado como ceremonia navideña para tapar arraigadas creencias precristianas vinculadas a las antiguas Parcas, Cloto, Láquesis y Átropos, encargadas respectivamente de hilar, medir y cortar el tiempo, y que llevan como atributos el huso, la vara de medir y la espada (Rey 2007: 35–36). Pues bien, el huso es todavía el atrezzo principal de un personaje tan singular como la *Filandróna* o *Filoseta* que sale en enero en las *santantonadas* de Els Ports de Morella para tentar a los santos eremitas (san Antonio y san Pablo). También en el carnaval sardo aparece la *Filunzana*, *Filonzanedda* o *S'accabbadora* con el mismo huso e idéntico origen. Con el nombre de *Filandorra* (siempre un hombre travestido en mujer y con el huso en la mano), aparece en las fiestas de invierno y de año nuevo de la zona de Zamora (Riofrío de Aliste) y de Tras-os-Montes

<sup>8</sup> Al decir de Heráclito de Éfeso (c. 535–484 a. C.), «la Sibila lleva más de mil años emitiendo por medio del dios con boca posesa cosas tristes, sin composturas y sin perfumes» (Plutarco [ed. 1995]: *De Pythiae Oraculis* 397 a–b).

(Portugal) y, con el nombre de *aguilandera*, *cardona* y *cenicera*, en la Navidad del centro de Asturias. Si estos personajes de las fiestas hiemales arcaicas llevan como emblema el huso o las varas (y la ceniza), la espada que ostenta la Sibila podría relacionarse con la tercera Parca, Átropos, y no debe ser casual que en algunas ceremonias mallorquinas todavía hoy la Sibila, al finalizar su canto, corte con la espada un hilo de donde cuelga una torta, que los niños devoran recogiendo los trozos del suelo<sup>9</sup>.

El vaticinio de la Sibila Eritrea adquiere dimensión lírica desde el siglo x, como clausura del drama litúrgico del *Ordo Prophetarum* celebrado en Nochebuena, una ceremonia dramatizada de la que el célebre Canto es el último vestigio, que ya se cantaba en catalán a principios del siglo xiv. Pero de Sibilas, como de vírgenes, había muchas: a fines de la Edad Media llegan a doce, equiparándose a los apóstoles o a los profetas menores, y poblaron piezas teatrales de la Natividad y la Epifanía. De acuerdo con la nueva sensibilidad gótica, en los siglos xiv–xv el personaje se enriquece con el perfil de la Sibila Tiburtina, aquella que muestra al emperador Octavio Augusto la visión de un altar celeste y lleno de luz (*Ara Cæli*) que transportaba a una doncella con un bebé en brazos, y a quien aconseja: «Aquel niño que tú ves es mayor que tú y por eso tienes que adorarlo» (Massip 2013). Un diálogo dramático de gran enjundia espectacular en el que la eficacia dramática medieval acaba sacrificando la supuesta bondad de Octavio Augusto para asimilarlo a la figura malvada del emperador perseguidor del cristianismo y finalmente a Herodes, logrando un contraste muy teatral que se acentúa en las *consuetas* navideñas de la Mallorca del s. xvi, donde el conflicto estalla con toda su fuerza, como todavía pervive en la *Representació del Rei Herodes* que cada año se monta en las calles de Capdepera.

Así pues, como monólogo dentro de la iglesia o diálogo al aire libre, todavía hoy el canto estremecedor y enigmático de la Sibila, melopea ornamentada con brillantes melismas populares, resuena en las plazas y templos baleares y algunos sardos como la Catedral de Alguer (interpretada por un canónigo) y el convento de mercedarias de Cagliari y, ahora nuevamente, entre muchas otras partes, en la Catedral de Barcelona y en Santa María del Mar; en la ermita de Santa Ana de Gandía y en la Seo de Valencia, pero que destaca en las voces blancas de la escolanía Els Blauets del Monasterio de Lluc. Cada año, durante la noche del 24 de diciembre, el sibilero, un niño con voz de tiple ataviado con un abigarrado vestido

<sup>9</sup> Lo explica Alcover (1957: 126), y todavía vimos hace unos años una torta colgando de un hilo en Santa Eulalia de Palma y en Bunyola.

femenino y espada en mano, flanqueado por dos ceroferarios, gorjea «Lo Jorn del Judici», contrapuntado por el estribillo que entona el coro; al terminar blande la espada y dibuja tres veces en el aire la señal de la cruz. Un canto declarado Patrimonio inmaterial de la Humanidad (UNESCO 2010), que constituye la ceremonia románica y la melodía gregoriana más arcaica que pervive en Europa.

## 5. El vellocino de Oro y sus protagonistas

Y acabaremos nuestro repaso del legado antiguo en la Edad Media con la espectacular revisitación de personajes de tragedia como Jasón y Medea, y el mágico vellón de oro que les hizo cómplices. Recordemos que Felipe el Bueno (1396–1467) fundó la Orden del Toisón (1430) con una clara voluntad política y propagandística dirigida a consolidar su poder y a identificarlo con los distintos territorios del mosaico plurinacional y multilingüe que conformaban sus dominios (el Ducado de Borgoña y de Brabante y el Condado de Flandes) y erigir el argumento en motivo de exaltación y liderazgo personal. Pero, por otro lado, quiso convertir el asunto en símbolo del objetivo que debía unir los adalides de la cristiandad en el proyecto de cruzada contra la amenaza islámica y, más concretamente, turca tras la caída del imperio bizantino. La Orden adquirió una auténtica dimensión internacional con el ingreso de Alfonso el Magnánimo (1445) y sus sucesores: Juan II (1461), Fernando el Católico y Ferrante I de Nápoles (1473). Recurrir a un tema de ascendencia clásica estaba en consonancia con los nuevos aires renacentistas que empezaban a respirarse en Europa. Aunque, de hecho, el motivo de Jasón, que fue capaz de adormecer al dragón custodio y apoderarse del preciado vellón, ya era utilizado en las cortes trovadorescas<sup>10</sup>, seguramente en correlación con la búsqueda o rescate del santo Grial, supuestamente en manos de los infieles. Así,

<sup>10</sup> Recordemos el banquete de boda que se describe en la novela occitana *Flamenca* (s. XIII), donde refiere una multitud de juglares reunidos en la corte de Borbón: «Nadie quedó mal con su oficio. Quien quiso escuchar distintas historias de reyes, marqueses y condes, pudo escuchar tantas como le plugo... uno explicaba la de Príamo, otro recitaba la de Píramo; uno contaba la de la Bella Helena: cómo Paris le hizo la corte y luego la raptó; otro explicaba la de Ulises, otro la de Héctor y Aquiles; otro contaba la de Eneas y Dido: cómo por él se volvió triste y desgraciada; otro contaba la de Lavinia, que hizo lanzar al vigía una flecha con un carta desde la torre más alta; uno narraba la de Polinice, de Tideo y de Etéocles; otro explicaba cómo Apolonio retuvo Tiro y Sidón; uno contaba la del rey Alejandro, otro la de Leandro y Hero; uno explicaba cómo Cadmo huyó y fundó la ciudad de Tebas; otro contaba la *de Jasón y el dragón que nunca tenía sueño*; uno refería la fuerza de Alcides, otro cómo Filis se mató por amor de Demofonte; uno recitaba cómo se ahogó en la fuente el bello Narciso, mientras se contemplaba en ella; uno explicaba cómo Plutón raptó a Orfeo su bella esposa» (Espadaler ed. 2019: 23–24).

la patria de Medea, la Cólquide, y su civilización serían asimiladas al islam; mientras que con Jasón, como caballero que presenta estrechos paralelismos con Hércules y lejanos con san Jorge, se identificarían todos los cruzados y campeones de la cristiandad obsesionados en recuperar, primero, los santos Lugares de Jerusalén; después, Constantinopla.

En la célebre Fiesta del Faisán, convocada por Felipe el Bueno en el palacio ducal de Lille el 17 de febrero de 1454 con la intención de armar una cruzada para recobrar Estambul, se representó un Misterio de Jasón compuesto de tres entremeses mimados y escandidos con música y canto. En el primero, Jasón, bien armado de espada y lanza, se paseaba por la sala haciéndose el desconcertado, como si se encontrara en un paraje desconocido, pero listo para superar la prueba que el rey de la Cólquide, Eetes, le había impuesto para obtener el vellón de oro: había que poner yugo a dos feroces bueyes con uñas de bronce y que arrojaban fuego por la nariz y por la boca. Los combatió por un buen espacio de tiempo hasta que utilizó el unguento mágico que le había entregado la hija del rey, Medea, para vencer a los monstruos de Hefesto (Régner-Bohler 1995: 1052 y 1143). Ahora bien, si la leyenda mitológica habla de un bálsamo con el que Jasón debía embadurnarse el cuerpo, el escudo y la espada, cosa que le haría invulnerable, en la escena teatral el protagonista vertía el líquido sobre el hocico de los bueyes de artificio para apagar el fuego y dejarlos vencidos. En el segundo entremés Jasón combatía, primero con la lanza y después con la espada, una escalofriante «serpiente» que, con la boca abierta, los ojazos rojos y las narices hinchadas, iba lanzando venenos malolientes, fuegos espantosos y humos maravillosos. Tras fingir por un buen rato la violenta lucha, arrojándole la lanza y blandiendo la espada, Jasón sacaba un anillo que le había entregado Medea para dormir al dragón y lo decapitaba, arrancándole los dientes que guardaba en un zurrón. El tercer entremés presentaba nuevamente a Jasón armado, que uncía los bueyes vencidos a un carruaje y hacía como que labraba la tierra y sembraba los dientes del dragón, de donde nacían hombres armados que se apaleaban entre ellos hasta caer muertos. En el relato no se explica que, según la leyenda, los armados nacidos de la tierra intentaban matar a Jasón, que, por consejo de Medea, huyendo echó una piedra en el centro del grupo y los armados se acometían unos a otros acusándose mutuamente de haberla lanzado.

El premio a todos los esfuerzos era la obtención del preciado Toisón de Oro, conseguido por Jasón con el concurso de los Argonautas, traslación simbólica de la compañía de nobles reunidos en torno a la Orden promo-

vida por Felipe justamente en la hora de su boda con Isabel de Portugal, tras la cual resuena, en la ficción dramática, la ayuda constante que Jasón recibió de Medea<sup>11</sup>. Y así cerramos el círculo de la utilización de referentes de la Antigüedad en el espectáculo tardomedieval con claras finalidades políticas y aspiraciones territoriales.

## Referencias Bibliográficas

- ACERBI, S. (2018) «La transformación de los paradigmas clásicos en una controvertida tragedia cristiana», *Studia Philologica Valentina*, vol. 20, n. s. 17, 5–26.
- ALCOVER, A. (1957) *Ses matances i ses festes de Nadal*, Palma, Editorial Moll.
- ALIAGA, J., TOLOSA, LL. y COMPANY, X. (2007) (eds.) *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna. II: Llibre de l'Entrada del rei Martí* (Fonts Històriques Valencianes, 28), Valencia, Publicacions de la Universitat.
- ALLEGRI, L. (1990) «La idea de teatro en la Edad Media», *Insula. Revista de letras y ciencias humanas* 527, 1–2 y 31–32.
- ALONSO PONGA, J. L., JOVEN ÁLVAREZ, F. y PANERO, M. P. (2017) (coord.) *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica III. Representación y ritos representados. Desenclavos, pasiones y via crucis vivientes*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid.
- AUERBACH, E. (1983 [1942]) *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BERNARDI, C. (2022) «Contro il potere. La Passione per la non violenza», en Massip (ed.) 2022: 29–68.
- BERTRAN, J. (2024) *El cicle del Corpus, de Santa Tecla i les entrades espectacularitzades a Tarragona en el context dels territoris de llengua catalana*. Tesis doctoral presentada en la URV el 5/4/2024 (director: F. Massip).
- BINO, C. (2022) «Il dispositivo anti-tragico e drammatico della Passione di Cristo», en Massip (ed.) 2022: 71–100.
- BOHIGAS, P. y VIDAL ALCOVER, J. (1984) (eds.) *Guillem de Torroella. La Faula*. Tarragona, Edicions Tarraco.
- CARBONELL, P. M. (1546) *Chròniques d'Espanya [1495–1513]*, Barcelona, Carles Amorós.
- CARRERES ZACARÉS, S. (1925) (ed.) *Ensayo de una bibliografía de los Libros de Fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*, Valencia, tomo II (Apéndice Documental).
- CARRUESCO, J. y REIG, M. (2017) «El teatre a l'era precristiana», en F. Massip y

<sup>11</sup> Curiosamente, una historia parecida estaba pintada en la sala de recepción que, en un islote fronterizo en medio del Rin cerca de Estrasburgo, los Borbones habían preparado para recibir a María Antonieta de Habsburgo como esposa del futuro Luis XVI (1770), tema que sorprendió a Goethe por considerarlo inadecuado para la solemnidad (Zweig 2023: 28).

- L. Kovács, *La teatralitat medieval i la seva pervivència (Història de les Arts Escèniques Catalanes, I)*, Barcelona, Institut del Teatre-Edicions de la Universitat de Barcelona, 37–116.
- CÁTEDRA, P. M. (2005) *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid, Gredos.
- CINGOLANI, S. M. (2006) (ed.) *Lo somni* de Bernat Metge, Barcelona, Editorial Barcino.
- COMPAGNA, A. M. (2007) (ed.) *La faula* de Guillem de Torroella, Barcelona, PAM.
- ESPADALER, A. (2019) (trad. y ed.) *Flamenca*. Barcelona, Roca Editorial.
- ESPAÑOL, F. (2011) «Empresa y vida literaria cortesana. A propósito de la “orden de amor” de Pedro el Ceremonioso», *Imágenes del poder en la Edad Media. Estudios in memoriam del Prof. Dr. Fernando Galván Freile*, II, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, p. 153–161.
- GAVILÁN, E. I. (2014) «Procesiones de Semana Santa y tragedia griega: más allá de la Representación», en *Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica. A la sombra de los héroes*. Ed. de F. de Martino i C. Morenilla. Bari, Levante Editori, p. 325–360.
- KNIAZZEH, C. S. M., NEUGAARD, E. J. y COROMINAS J. (1977) (eds.) *Vides de sants rosselloneses [Legenda Aurea de Iacopo da Varazze]*, 3 vols., Barcelona, Fundació Vives Casajuana.
- MASSIP, F. (1987) «Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana». *D'Art*, núm. 13: 253–268.
- MASSIP, F. (1996) «El món de l'espectacle en *Tirant lo Blanch*», en F. Massip (ed.), *Formes teatrals de la tradició medieval*, Barcelona, Institut del Teatre, 151–162.
- MASSIP, F. (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, F. (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)*, Elche, Institut Municipal de Cultura, 345–373.
- MASSIP, F. (2010) *A cos de rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó*, Valls, Cossetània.
- MASSIP, F. (2013) «La sibylle tiburtine dans les mystères de la Nativité et de l'Épiphanie», *Revue des Langues Romanes*, t. CXVII, n. 1: 49–78.
- MASSIP, F. (2014) «Presentación», en *Repensar el sombrío Medioevo. Nuevas perspectivas para el estudio de la cultura medieval y de la temprana Edad Moderna*, Kassel, Reichenberger.
- MASSIP, F. (2022) (ed.) *La Passió. Ritu, Tragèdia i Representació de la violència*, Santa Coloma de Queralt, Edèndum [Exemplaria Scholastica, 11].
- MIRÓ, R. (1996) (ed.) *Teatre medieval i modern*, Lérida, Universitat de Lleida.
- ODORICO, P. (2006) «La théâtralité à Byzance», en Francesco Mosetti (ed.) *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2006, 25–45.

- PACHECO, A. (1992) (ed.) *Blandín de Cornualla i altres narracions en vers dels segles XIV i XV* [MOLC, 96], Barcelona, Edicions 62 & La Caixa 1992.
- PAGÈS, A. (1930) (ed.) *Regles de Amor i parlament de un hom i una fembra*, Castelló, Sociedad Castellonense de Cultura.
- PORDOMINGO F. y FERNÁNDEZ, J. A. (1995) *Plutarco. Obras morales y de costumbres. Tomo VI: Isis y Osiris – Diálogos Píricos*, Madrid, Gredos.
- PULEGA, A. (1970) *Ludi e spettacoli nel Medioevo. I tornei di Dame*, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica.
- RÉGNIER-BOHLER, D. (1995) (dir.) *Splendeurs de la Cour de Bourgogne. Récits et croniques*, París, Robert Laffont.
- REY, P. (2007) «“Tejiendo ensaladas” version completa en español, publicada en inglés con algunas omisiones: “Weaving ensaladas”» en T. Knighton and A. Torrente (eds.) *Devotional Music in the Iberian World, 1450–1800. The Villancico and Related Genres*, Humpshire, Ashgate, 15–53.
- RICO MANRIQUE, F. (1965) «Unas Coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428», *Anuario de estudios medievales* 2, 515–524.
- ROLLO-KOSTER, J. (2002) «*Castrum Doloris*: Rites of Vacant See and the Living Dead Pope in Schismatic Avignon» en *Medieval and Early Modern Ritual: Formalized Behavior in Europe, China and Japan*, Leiden, Brill, 245–277. DOI: <[https://doi.org/10.1163/9789004475830\\_016](https://doi.org/10.1163/9789004475830_016)>.
- ROMEU I FIGUERAS, J. (1994) *Teatre Català Antic*, Barcelona, Curial & Institut del Teatre, 3 vols. [versión original de 1957 del capítulo del vol. I, 97–143: «La légende de Judas Iscariot dans le théâtre catalan et provençal. Essai de classification des passions dramatiques catalanes», en *Actes et Mémoires du I Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France*, Avignon, 68–106].
- SÁNCHEZ MÁRQUEZ, C. (2011) «“Fortuna velut luna”: iconografía de la *Rueda de la Fortuna* en la Edad Media y el Renacimiento», *e-Humanista*, 17: 230–253.
- SANMARTÍN BASTIDA, R. (2012) *La representación de las místicas: Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*, Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo (Propileo Estudios, 1).
- TOTARO, P. (2017) «Eschilo nel *Christus patiens*», en J. L. Alonso Ponga, F. Joven Álvarez y M. P. Panero (coord.) *La Semana Santa*, 133–139.
- VILA, J. (2001) (ed.) [sobre la transcripción de Nolas del Molar]. *Una Passió olotina medieval*, Gerona, Diputació de Girona (Col·lecció Francesc Montsalvatge, núm. 5).
- ZWEIG, S. (2023) *Maria Antonieta*, trad. de R. Farrés, Romanyà, La Segona Perifèria.